

CINEMA E DIDATTICA DELLA FILOSOFIA

Angelo MASCHERPA

(Liceo Adelaide Cairoli, Pavia)

The aim of this article is to show the possibility and convenience of using cinema productions in teaching philosophy. The reasoning derives from works of academics such as Julio Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía* (1999), Umberto Curi, *Lo schermo del pensiero* (2000), Andrea Sani, *Il cinema tra storia e filosofia* (2002) and from a decade of experimentation by its author as a philosophy teacher in High Schools. The main idea is that cinema, through his specific language, is able to achieve an emotional impact to the world and human life. This is possible by the construction of “visual concepts” providing an initial experience to the cognitive appropriation of the philosophical themes, even if they are not replacements of the philosophical reasoning. In order to demonstrate that, here you can find the analysis of the films *The Truman Show* and *Matrix*, about the problem of knowledge between reality and representation.

Keywords: cinema, philosophy, visual concepts, knowledge, reality.

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 particolare.¹

Ora, Aristotele, con l'espressione “arte poetica” (tragedia, commedia e poema epico) intende il «modo di comporre le favole»², ovvero racconti o miti, che tendono a realizzare la mimesi (imitazione), non tanto per descrivere la realtà, bensì per esprimerne una certa idea o modello.

¹ ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. di Alberto de ZÜCCOLI, Principato, Milano 1988, p. 32.

² Ivi, p. 2.

Così, negli individui che ascoltavano fin da bambini, ripetutamente e con enfasi lirica, le gesta degli dèi e degli eroi si formava l'immagine dell'uomo che essi erano tenuti idealmente ad imitare. Quindi i miti, in particolare quelli a sfondo storico-sociale, come l'Iliade e l'Odissea, fornivano alla coscienza collettiva della loro epoca i modelli umani – gli “universali” – da seguire, ovvero l'aretè, termine che i greci usavano per esprimere il modo migliore di essere di qualsiasi 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. 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'ineguagliabile Achille, figlio del re umano Peleo e della ninfa Teti. Così, nella civiltà ionica, che fa da sfondo all'Odissea, il nuovo modello umano da imitare sarà Ulisse, «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».³

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 ad esprimere. Da queste 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. Infatti questo articolo vuole mostrare la possibilità e l'opportunità di utilizzare il cinema nella didattica della filosofia. L'argomentazione viene svolta alla luce dei lavori di studiosi come Umberto Curi, *Lo schermo del pensiero* (2000), Julio Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg* (2000), Andrea Sani, *Il cinema tra storia e filosofia* (2002), e sulla base di un decennio di sperimentazione dell'autore come insegnante nei Licei.

³ Jean-Pierre VERNANT e Pierre VIDAL-NAQUET, *L'universo, gli dèi, gli uomini*, Einaudi, Torino 2001, p. 99.

Spieghiamoci meglio: la giustificazione e l'opportunità di utilizzare film, o sequenze filmiche, nella didattica della filosofia, non deriva primariamente dal fatto che esistano capolavori esprimenti un consapevole messaggio filosofico (*Il settimo sigillo*, 2001: *Odissea nello spazio*, *The Tree of Life*, ecc.), bensì dal fatto che qualsiasi film, al limite, condensando in un tempo di circa due ore un'intera vita o una paradigmatica esperienza umana, finisce inevitabilmente per affrontare temi universali concernenti i rapporti dell'uomo con i suoi simili, i valori, la natura e l'universo.

Ciò può avvenire indipendentemente: 1) dalla consapevole volontà del regista di esprimere quel particolare significato filosofico; 2) dall'intrinseco valore artistico del film. Facciamo un esempio per entrambe le affermazioni:

1) 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 sensibili e dalle abitudini consolidate, scambiando le "ombre" per realtà.⁴ 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.

2) Un recente film 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 nemmeno 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

⁴ 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.

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 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.

2. Cinema e concettimmagine

Alla luce dell’essenziale filosoficità del cinema, è possibile argomentarne ulteriormente lo specifico aspetto metodologico-didattico.

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, insomma sentirsene minacciati, sentire cioè che i nostri abituali puntelli sono stati fatti traballare vertiginosamente; altrimenti, anche nel caso che “afferriamo” pienamente l’enunciato oggettivo del problema, noi non ce ne saremo appropriati, non lo avremo cioè realmente capito.⁵

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».⁶ 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

⁵ Julio CABRERA, *Da Aristotele a Spielberg*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 6.

⁶ CABRERA, *Da Aristotele a Spielberg*, p. 9.

trasmesso a colui che, per un motivo o per l'altro, non sia nelle condizioni di avere le medesime esperienze.⁷

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 concettimmagini 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.

La fascinazione dell'immagine scenica e il relativo coinvolgimento emotivo permettono allo studente l'accesso al referente del concetto, che viene implicitamente trasmesso e che l'insegnante porterà alla luce nel dialogo in classe. Questo aspetto (più volte sperimentato dallo scrivente) è vincente rispetto allo scopo di far acquisire agli studenti la padronanza dei concetti, ovvero il superamento di vuote definizioni, dovute spesso alla mancanza di una base ontica che fornisca un aggancio e uno spessore alla necessaria e inevitabile astrazione filosofica.

3. 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” (simile a quello ottenuto, per esempio, da Italo Calvino ne *Il barone rampante*) è caratteristico dei film di fantascienza e di fantapolitica.

⁷ Ivi, p. 10.

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 ad 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, ma con la mente è possibile immaginare e “condurre” esperimenti in condizioni “pure”, ottenendo risultati universalizzabili. Prima e dopo Galileo anche i filosofi hanno spesso fatto ricorso a qualche stratagemma ideale per rappresentare concetti complessi e 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 delle idee metafisiche. È rimasto celebre il “mito della caverna” con il quale il filosofo greco cerca di esprimere una complessa teoria della conoscenza, ma anche la missione del filosofo all'interno della comunità umana. Troviamo molti elementi di questo mito sia nel film *The Truman Show*, di Peter Weir (1998), sia in *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 conoscenza.⁸

Il film dei fratelli Wachowski 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” e ciò che è “in sé”. Alla stessa categoria di *Matrix* appartengono film come *Strange Days*, di Kathryn Bigelow (1995) e *Nirvana*, di Gabriele Salvatores (1997).

⁸ Andrea SANI, *Il cinema tra storia e filosofia*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 142.

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, sviluppata poi 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.

Analoghi funzioni conoscitive 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’esperimento 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.

4. 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 ad un campo vasto e assolutamente eterogeneo come quello del cinema. Un criterio organizzativo (già sperimentato dallo scrivente) è quello di raggruppare contenuti e autori della storia della filosofia in tematiche filosofiche generali, all’interno delle quali insegnanti e studenti possono gestire i “concetti visivi” nei modi che sono loro più congeniali. In questo modo l’apparente estraneità dei 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.

Per esempio, potremmo 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 esperienza di insegnamento con l'uso del cinema, l'autore propone la seguente scelta di tematiche filosofiche analizzabili nei film:

- Mito, tragedia e universalità
- Realtà e rappresentazione
- Inferenza: induzione e deduzione
- Il linguaggio e il potere della parola
- I dilemmi della morale
- Metafisica, religione e scienza
- 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

5. Un esempio: “Realtà e rappresentazione” in *The Truman Show* e *Matrix*

5.1. Ombre e realtà

Nel film *The Truman Show*, di Peter Weir (1998), all'interno di un gigantesco set cinematografico, si gira ininterrottamente un reality show il cui protagonista principale, il “candido” Truman Burbank, è l'unico a non conoscere la natura fittizia del mondo in cui vive (Seahaven) e delle persone che lo circondano. Il Sole, la Luna, il mare e tutti i fenomeni atmosferici sono artificiali, così come artificiale è anche la sua vita sociale, popolata da “attori” che recitano quotidianamente una parte precisa di un copione. Truman, adottato fin dalla gravidanza indesiderata da un network televisivo, trascorre i suoi primi trent'anni in modo ripetitivo e apparentemente tranquillo, recitando inconsapevolmente la propria parte del copione quotidiano, fino a quando alcuni strani fenomeni, come la caduta di un faro dal cielo o la ricomparsa furtiva del padre “morto”, cominciano a minare le sue certezze sul mondo in cui vive.

Da questo momento, il dubbio scettico, la curiosità e la pulsione dell'amore (per un'attrice eliminata dal set per averlo fatto innamorare fuori copione) lo spingeranno progressivamente alla ricerca della verità che avverte essergli nascosta.

Nella scena finale del film, quando l'impatto della barca con il fondale di cartapesta rivela definitivamente la natura illusoria del mondo di Seahaven, assistiamo al seguente dialogo tra Truman e il regista dello show, Christof:

T: Chi sei tu?

C: Sono il creatore di uno show televisivo che dà speranza, gioia ed esalta milioni di persone.

T: E io chi sono?

C: Tu sei la star.

T: Non c'era niente di vero?

C: Tu eri vero, per questo era così bello guardarti.

Non c'era niente di vero! Eppure, per circa trent'anni, Truman è stato convinto di vivere in un'incontrovertibile realtà, sia naturale che sociale. Com'è potuto accadere?

È ciò che chiede un giornalista al regista durante un collegamento telefonico: «Per quale motivo Truman non è mai riuscito a scoprire la vera natura del mondo in cui è vissuto finora?». Risposta di Christof: «Noi accettiamo la realtà del mondo così come si presenta, è molto semplice!».

Nella risposta del regista troviamo sottintesa l'ipotesi gnoseologica di grandi filosofi del pensiero occidentale, da Platone a Schopenhauer, secondo la quale ciascuno di noi, fin dalla nascita, vive senza saperlo in un mondo illusorio, che è fondamentalmente il mondo che ci costruiamo nella mente basandoci sulle percezioni sensibili e sulle abitudini acquisite.

La barca che sbatte contro il cielo di cartapesta (con tutto il pathos della rabbiosa disperazione di Truman) fornisce il concettimmagine⁹ della “caverna-prigione” platonica in cui è sempre vissuto il protagonista. Nel celebre mito della caverna, Platone paragona gli uomini a un gruppo di schiavi incatenati fin da fanciulli sul fondo di una caverna, in modo tale da non poter vedere che le ombre di statuette proiettate da un grande fuoco che sta alle loro spalle. Ovviamente costoro trascorrono la loro esistenza credendo che le ombre siano la realtà. Il mito prosegue immaginando che uno degli schiavi possa liberarsi, accorgendosi dapprima che la realtà delle ombre sono le

⁹ Come già visto, si tratta di «un tipo di “concetto visivo” strutturalmente diverso dal tradizionale tipo di concetti usati di solito dalla filosofia scritta», in CABRERA, *Da Aristotele a Spielberg*; p. 9.

statuette e, poi, una volta fuori dalla caverna, che la realtà delle statuette sono le cose artificiali e gli esseri naturali di cui le statuette sono solo una copia.

Con le immagini del mito (raccontate nel Libro VII della *Repubblica*)¹⁰ Platone allude, semplificando un po' le cose, al dualismo gnoseologico tra la conoscenza sensibile o doxa (l'opinione della maggior parte degli uomini), mutevole e imperfetta, in quanto rispecchia le cose sensibili, mutevoli e imperfette, e una conoscenza razionale o epistème (la scienza, appannaggio di pochi filosofi), immutabile e perfetta, in quanto rispecchierebbe le idee, immutabili e perfette.

Anche Schopenhauer esprime la sua idea della conoscenza con un'immagine, presentandoci il mondo fenomenico come coperto da ciò che nell'antica sapienza indiana è detto “velo di Maya”, facendo sì che esso, per i nostri sensi e per il nostro intelletto sia parvenza, illusione, sogno, ovvero non il mondo “in sé”, ma il mondo come “nostra rappresentazione”. Ma sotto il velo (al di là della rappresentazione) si nasconde la realtà vera, sulla quale l'uomo, o meglio il filosofo che è in lui, non può fare a meno di interrogarsi.

Sia la “caverna” di Platone (il gigantesco set televisivo in cui vive Truman), sia il “velo di Maya” di Schopenhauer, sono soltanto metafore della “prigione” in cui viene tenuta la mente umana dall'inganno dei sensi, o meglio, dall'incapacità di cogliere i nessi che costituiscono la realtà. Infatti, ciò che viene sistematicamente impedito a Truman è di cogliere i rapporti tra le cose e i fenomeni che costituiscono il mondo in cui vive. Proprio Platone, sul finire del VI libro della *Repubblica*, descrive la conoscenza umana con l'immagine di una linea ascendente, divisa in due segmenti, a loro volta divisi in due sotto-segmenti:

Supponi ora di prendere una linea bisecata in segmenti ineguali e, mantenendo costante il rapporto, dividi a sua volta ciascuno dei due segmenti, quello che rappresenta il genere visibile e quello che rappresenta il genere intelligibile; e, secondo la rispettiva chiarezza e oscurità, tu avrai, nel mondo visibile, un primo segmento, le immagini. Intendo per immagini in primo luogo le ombre, poi i riflessi nell'acqua [...] Considera ora il secondo, cui il primo somiglia: gli animali che ci circondano, ogni sorta di piante e tutti gli oggetti artificiali [...] Non vorrai ammettere, feci io, che il genere visibile è diviso secondo verità e non verità, ossia che l'oggetto simile sta al suo modello come l'opinabile sta al conoscibile?¹¹

¹⁰ PLATONE, *Repubblica*, Laterza, Bari 2007, pp. 229-232.

¹¹ Ivi, p. 225.

Quindi, pur restando all'interno di quello che Platone chiama il «genere visibile», c'è una differenza fondamentale tra le impressioni superficiali delle cose e la conoscenza delle cose stesse. Ora, questa conoscenza è conoscenza di rapporti. Lo stesso mito lo conferma. Infatti, quando lo schiavo si libera dalle catene si rende conto che le ombre sono la proiezione di statuette e che la loro visibilità dipende dai rapporti tra il fuoco, le statuette e la parete della caverna.

Ma i nessi, a loro volta, implicano altri nessi, mostrando quanto povera e sterile sia l'ingenua convinzione che per conoscere una cosa basti percepirla nella sua singolarità (al limite, la conoscenza "vera" di una cosa è la totalità delle relazioni che essa ha con tutte le altre cose del mondo; come direbbe Hegel: «Il vero è l'intero»¹²).

Per esempio, anche quando Truman, insospettito, intuisce vagamente un rapporto tra i gemelli "assicuratori" e il cartello pubblicitario, non può ancora cogliere quello tra il cartello e l'intero palinsesto televisivo, con il relativo business, che solo renderebbe ragione del primo rapporto.

Quindi, in prima conclusione, possiamo dire che la vera "caverna" (o "prigione") di Truman non sono tanto le pareti del set televisivo, bensì le sue apprensioni sensibili, o meglio, quei meccanismi della mente umana che, in condizioni "normali" conducono miliardi di uomini, tutti i giorni, per mesi, anni, spesso per tutta la vita, a vivere scambiando le "ombre" per "realtà".

Per uscire dall'inganno di ciò che appare è necessario che qualcosa venga a scuoterci dall'esterno, per farci comprendere l'illusorietà del mondo in cui viviamo.

Ed è proprio quello che accade a Truman, dall'inizio del film, dopo aver trascorso i primi trent'anni come in un sogno:

Mosso dallo stupore per un evento casuale, di per sé irrilevante (come accade peraltro, nel mito platonico, al prigioniero che intraprende l'itinerario di fuoriuscita dalla caverna sospinto dalla meraviglia), Truman vuole sapere. Non può più accontentarsi delle ombre, per quanto rassicuranti, di Seahaven. Pretende la verità. Una volta che egli abbia presagito l'illusorietà del mondo in cui vive, nulla potrà più fermarlo. Per quanto rischiosa e incerta si presenti l'impresa, egli non può evitare di avventurarsi in mare aperto, per portare a compimento una ricerca di verità che è insieme ricerca di autenticità. L'esito di questo viaggio verso la scoperta di ciò che finora gli era nascosto è il faccia a faccia di sapore biblico con colui che – fin dal nome (Christof) – apertamente rivendica il proprio ruolo di creatore. In questo confronto, Truman scopre definitivamente la "verità", alla ricerca della quale era partito avventurandosi in mare con una fragile barca a vela [...] Ora spetta

¹² G.W.F. HEGEL, «Prefazione» alla *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p.15.

a lui, all'uso che egli vorrà fare della verità che ha scoperto, decidere se restare in quella sorta di Eden che è la sua isoletta [...] ovvero varcare quella soglia oscura, oltre la quale non si intravede nulla, che lo conduce fuori.¹³

Truman sceglie di varcare la soglia oscura (EXIT), ma non si tratta di uno scontato lieto fine hollywoodiano; infatti la scelta del regista di non farci vedere come sarà la vita del protagonista “fuori dalla caverna” lascia aperta la possibilità che egli, oltre ad incontrare l'amata Sylvia, possa incontrare un mondo praticamente identico a quello nel quale è vissuto per trent'anni, «con gli stessi inganni e le stesse ipocrisie» (come gli preannuncia il regista demiurgo) e, per di più, senza la protezione rassicurante del suo “creatore” sulla tranquilla isoletta. Ma ciò che dal punto di vista filosofico ha guadagnato Truman, assieme ad una forse scomoda verità, è l'autenticità, quell'autenticità – heideggerianamente – piena di angoscia che incontrano gli esseri umani quando, seguendo la voce della coscienza, decidono di mettersi in gioco, regolando i conti con il proprio “esser-gettato”, la “chiacchiera” e il mondo del “si” (così dico, perché così si dice; così faccio, perché così si fa; così penso, perché così si pensa).¹⁴

Le due pulsioni fondamentali che hanno accompagnato il processo di emancipazione di Truman dal mondo delle ombre, il dubbio e l'amore, sono le stesse pulsioni che stanno alla base del più genuino atteggiamento filosofico. Il primo, rendendoci socraticamente consapevoli di “non sapere”, ci spinge a indagare per diventare meno dubbiosi; il secondo (nel film rappresentato dall'idea della donna amata sulle lontane isole Figi) è l'eros del *Simposio* platonico, che desidera qualcosa che non ha, ma di cui ha bisogno: non ha la bellezza e la desidera, in quanto essa è il bene che rende felici; non ha la sapienza, ma aspira a possederla, e in questo senso «Eros è filosofo»¹⁵ (letteralmente: amante della sapienza). Questo tipo di eros, che in realtà anima Truman fin da bambino («voglio fare l'esploratore!»), è ciò che Freud chiama pulsione epistemofilica, ovvero la capacità degli umani di avere desiderio di imparare, consacrando una parte della loro libido agli oggetti del mondo che devono apprendere, comprendere e abitare.

¹³ CURI, *Lo schermo del pensiero*, pp. 143-144.

¹⁴ Martin HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. it. di Pietro CHIODI, Longanesi, Milano 1976, pp.162-167.

¹⁵ PLATONE, *Simposio*, in *Opere complete*, vol. III, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 190-192.

Ma quali sono i meccanismi della mente umana che, quotidianamente, in condizioni normali, conducono miliardi di uomini a scambiare le “ombre” per “realtà”?

5.2. Abitudine, Induzione e “Verità”

La risposta all’ultima domanda è che, in generale, si tratta del meccanismo dell’induzione. Vediamo meglio di cosa stiamo parlando seguendo le disavventure di Truman Burbank.

Nei primi dieci minuti del film, anche se il regista introduce subito un elemento di crisi (la caduta del riflettore dal cielo) nella regolarità nel mondo di Truman, ci si rende subito conto di come doveva essersi svolta la vita del protagonista nei suoi primi trent’anni, ovvero una vita svolta, a sua insaputa, secondo un copione meticolosamente prestabilito, in cui il *Rondò alla turca* di Mozart accompagna un’inesorabile routine quotidiana:

il breakfast mattutino, l’uscita di casa invariabilmente in un clima di radiosa e perenne primavera, il “buongiorno” (e “buon pomeriggio” e “buonaserà” e “buonanotte”) ai vicini, l’acquisto dei giornali, l’incontro con i due attempati gemelli, l’arrivo in ufficio, le bevute di birra in compagnia dell’amico di sempre, al quale confidare inoltre la ricorrente aspirazione ad andare lontano.¹⁶

I meccanismi psicologici che hanno condotto Truman ad accettare in modo acritico la “normalità” del mondo di Seahaven sono stati certamente il principio di associazione delle idee e l’abitudine, mirabilmente analizzati dal filosofo empirista inglese David Hume nel *Trattato sulla natura umana* del 1740. Egli definisce il principio di associazione come «una dolce forza che comunemente s’impone» e che rappresenta per la mente ciò che la forza di gravità rappresenta per la natura: «Le proprietà che danno origine a quest’associazione e fan sì che la mente venga trasportata da un’idea all’altra sono tre: rassomiglianza, contiguità nel tempo e nello spazio, causa ed effetto».¹⁷

Nel caso di Truman (oltre alla funzione “normalizzatrice” della routine quotidiana) sono stati inventati diversi espedienti associativi per trattenerlo sull’isola, primo fra tutti la paura dell’acqua, ottenuta con l’associazione di causa (l’acqua) ed effetto (il falso annegamento del padre), dopo che il giovane protagonista aveva insistito per una gita

¹⁶ CURI, *Lo schermo del pensiero*, p.140.

¹⁷ David HUME, *Trattato sulla natura umana*, Libro I, sez. IV, Laterza, Roma-Bari 1978, p.22.

in barca, sviluppando così anche un forte senso di colpa per essere stato la causa indiretta della presunta morte del padre. Così, diventa gioco facile per il regista sfruttare anche l'associazione per somiglianza, facendo in modo che Truman trovi una barca semiaffondata vicino al molo che dovrebbe attraversare per prendere un traghetto, oppure un cane ringhiante, così come ringhiante e fastidioso è il cane che tutte le mattine lo assale prima di salire sull'automobile per recarsi al lavoro.

Ma l'aspetto filosoficamente più importante del film sta certamente nel ruolo svolto dall'abitudine: una disposizione psicologica ad aspettarci un fatto, o un oggetto, quando un altro si mostra, per il semplice motivo che li abbiamo visti più volte congiunti in una relazione di contiguità spaziale e/o successione temporale. Hume ha particolarmente approfondito questo "meccanismo" nella sua analisi critica del principio di causalità, mettendo in luce una debolezza intrinseca del modo di procedere del pensiero umano, ovvero l'induzione. Quest'ultima consiste in un'operazione mentale per cui, dall'osservazione di un certo numero di casi particolari, noi inferiamo la totalità dei casi, ovvero una "regola". Così, per esempio, quando abbiamo visto più volte congiunti due fatti (l'acqua e il soffocamento, il fuoco e il calore, il mattino e l'alzarsi del sole...), siamo portati dall'abitudine ad aspettarci l'uno quando si mostra l'altro, attribuendo a questo nesso il carattere della "necessità".

Ora, l'empirismo scettico di Hume ha esattamente contestato il carattere "necessario" di questo nesso (causa-effetto) poiché esso, al di là della contiguità spaziale e della successione temporale, non è mai empiricamente constatabile, nonostante su di esso si fondi non solo l'organizzazione pratica della nostra vita quotidiana, ma lo stesso pensiero scientifico, alla ricerca delle "regolarità" della natura.

Tutto ciò che impariamo dall'esperienza è che, in passato, certi fatti tra loro simili (cause) sono sempre stati seguiti da altri fatti tra loro simili (effetti), e noi ci aspettiamo che ciò accada anche in futuro; ma questa attesa non è giustificata dall'esperienza, essendo piuttosto il presupposto ingiustificabile dell'esperienza. In altre parole, noi pensiamo all'interno di un "circolo vizioso": effettuiamo l'induzione (generalizzazione da casi particolari) perché crediamo nell'uniformità della natura, ma crediamo nell'uniformità della natura solo perché finora è stata uniforme, quindi per abitudine, non per dimostrazione logica.¹⁸

¹⁸ HUME, *Trattato sulla natura umana*, Libro I, sez. III, pp.100-106.

Per convincerci velocemente e ironicamente della critica humeana, possiamo ricordare la famosa parabola del “tacchino induttivista” di Bertrand Russell:

Fin dal primo giorno questo tacchino osservò che, nell'allevamento dove era stato portato, gli veniva dato il cibo alle 9 del mattino. E da buon induttivista non fu precipitoso nel trarre conclusioni dalle sue osservazioni e ne eseguì altre in una vasta gamma di circostanze: di mercoledì e di giovedì, nei giorni caldi e nei giorni freddi, sia che piovesse sia che splendesse il sole. Così arricchiva ogni giorno il suo elenco di una proposizione osservativa in condizioni più disparate. Finché la sua coscienza induttivista non fu soddisfatta ed elaborò un'inferenza induttiva come questa: “Mi danno il cibo alle 9 del mattino”. Questa concezione si rivelò incontestabilmente falsa alla vigilia di Natale, quando, invece di venir nutrito, fu sgozzato.¹⁹

Così, come la favola del “tacchino induttivista”, anche il film *The Truman Show* si rivela (probabilmente al di là delle intenzioni dello stesso autore) un tragicomico “esperimento mentale” sui limiti dell'induzione e a sostegno della natura probabilistica della conoscenza umana. Infatti, la fede nell'uniformità della natura e dei comportamenti umani, da parte di Truman, ad un certo punto entra in crisi, una crisi determinata proprio dalla rottura di quell'uniformità su cui si basavano le inconsapevoli abitudini e le conseguenti inferenze induttive del protagonista. Quando cade un riflettore dal cielo, quando piove solo sulla sua testa, quando “resuscita” il padre “morto”, quando la radio parla solo di lui, quando l'ascensore diventa un piccolo ufficio, ecc. comincia ad incrinarsi la fiducia nella regolarità, e quindi nella sensatezza, del mondo che lo circonda e nella mente di Truman si insinua il dubbio scettico, quel dubbio che lo spinge a cercare la “verità”.

Certamente senza l'abitudine, che ci dà la presunta sicurezza che il corso della natura non faccia scherzi, noi non potremmo organizzare la nostra vita quotidiana, non sapremmo regolarci per il futuro, non sapremmo adattare i mezzi ai fini, non potremmo impiegare le nostre capacità per produrre un qualsiasi effetto. Ma l'abitudine spiega la congiunzione che noi stabiliamo tra i fatti (verità di fatto), non la loro congiunzione necessaria (verità di ragione). Persino l'improbabile previsione utilizzata per mostrare la possibilità della contraddizione di una verità di fatto («il sole domani non sorgerà») nel film in qualche modo si realizza, quando, per esigenze organizzative, il regista fa

¹⁹ Bertrand RUSSELL, cit. in A.F. CHALMERS, *Che cos'è questa scienza?*, Mondadori, Milano 1979, p.24.

sorgere il sole alle due di notte, mentre la “legge induttiva” che si era formato Truman gli diceva che il sole sarebbe sorto, più o meno, verso le sette del mattino!

Certamente nella nostra realtà quotidiana noi continuiamo a credere, senza drammi e con un altissimo indice di probabilità, che «il sole domani sorgerà», che pioverà in un’area più o meno vasta e non solo sulla nostra testa, che non cadranno riflettori dal cielo, ecc. Ma l’“esperimento mentale” rappresentato dal film, rendendoci più consapevoli dei meccanismi psichici che stanno alla base della nostra “costruzione” del mondo, ci mette in guardia, non solo del fatto che un mutamento nelle “regole” della natura è del tutto concepibile, ma, soprattutto, che è concepibile un mutamento delle regole della nostra vita sociale, con le quali ci siamo formati la nostra identità, poiché queste regole sono state costruite con gli stessi meccanismi dell’abitudine e dell’induzione, per cui sappiamo che possono, e a volte devono, cambiare!

5.3. Il risveglio della coscienza

C’è una sequenza centrale del film che rappresenta il “risveglio della coscienza” di Truman, un “risveglio” certamente non improvviso, ma preparato da tutti i precedenti inconvenienti che hanno progressivamente minato la sua certezza nella realtà circostante. Infatti, dopo aver visto, tra l’altro, la moglie che incrociava le dita in una foto ricordo del matrimonio, e dopo aver sentito, per un guasto tecnico, la radio parlare solo di lui, il suo nuovo atteggiamento scettico gli permette di “vedere” quello che prima gli passava semplicemente davanti agli occhi.

Alla moglie rinchiusa con lui nell’automobile rivela la seguente verità:

Tra un momento passerà una donna su una bici rossa, subito dopo un uomo con dei fiori e subito dopo un maggiolino con il paraurti tutto ammaccato! Guarda: donna, fiori, eh, eccolo lì, eccolo lì, eccolo lì il maggiolino tutto ammaccato, esatto! Lo vuoi sapere come lo so? Te lo dico: fanno un anello, girano intorno all’isolato, tornano indietro e girano di nuovo intorno. Girano e rigirano, capito? Girano e rigirano!

La nuova sensibilità “paranoica” di Truman gli permette di comprendere che la realtà sociale costruita intorno a lui è un copione che viene ripetuto tutti i giorni per quasi tutta la vita.

Ora, se nella finzione filmica (“esperimento mentale”) il copione si rivela palesemente come un copione cinematografico, nella nostra quotidiana realtà psicosociale noi viviamo immersi all’interno di copioni di cui, normalmente, non

conosciamo la natura di copione. Si tratta degli inconsapevoli copioni sociali, culturali o subculturali, che determinano ampiamente il nostro comportamento e il nostro modo di pensare, quindi la nostra identità. Si tratta dei copioni di come si sta a tavola, di come ci si saluta, di come si impiega il tempo libero, ma anche di come ci si corteggia, di cosa è bene e bello desiderare, di come ci si deve atteggiare verso coloro che non appartengono alla nostra cultura. Si tratta quindi di come ci conformiamo alla nostra società e di come ci formiamo i pregiudizi e gli stereotipi che contribuiscono alla “costruzione” di ciò che chiamiamo il nostro “io”.

Ora, secondo Hume, l’idea dell’unità e dell’identità dell’io è altamente problematica: «ciò che chiamiamo mente, non è altro che un fascio o collezione di percezioni differenti, unite da certe relazioni, e che si suppongono, sebbene erroneamente, dotate di una perfetta semplicità e identità».²⁰

Questo significa che noi non abbiamo di noi stessi alcuna idea razionalmente fondata! Dal punto di vista empiristico, non c’è nessun buon motivo per affermare che quel “fascio di percezioni” sia effettivamente “mio”, cioè proprio di un “essere pensante” che chiamo “io” o (cartesianamente) *res cogitans* e che costituirebbe un riferimento unitario e stabile nel tempo.

In polemica con la prospettiva cartesiana, secondo la quale l’esistenza dell’io non avrebbe bisogno di essere dimostrata, in quanto oggetto di un’autoevidenza originaria, Hume, fedele al suo presupposto empiristico, contesta la stessa esistenza della nozione di “io” che, per essere tale, dovrebbe permanere sempre identica a stessa nella mente di un uomo. Ma, osservando attentamente le nostre impressioni e idee, scopriamo che non esistono mai tutte insieme e che sono in continuo cambiamento, a volte lento e quasi impercettibile, altre volte più repentino e traumatico, come nella vicenda del trentenne Truman che, verso la fine del film, si trova a chiedere: «Io chi sono?»

La prospettiva cartesiana non viene solo criticata, ma completamente capovolta: non è la coscienza (io, *cogito*, anima) a rendere possibili le percezioni, ma, viceversa, sono le percezioni a determinare la coscienza,

la mente è una specie di teatro, dove le diverse percezioni fanno la loro apparizione, passano e ripassano, scivolano e si mescolano con un’infinita varietà di atteggiamenti e di situazioni. Né c’è, propriamente, in essa nessuna semplicità in un dato tempo, né identità

²⁰ HUME, *Trattato sulla natura umana*, Libro I, sez. IV, p.220.

in tempi differenti, qualunque sia l'inclinazione naturale che abbiamo ad immaginare quella semplicità e identità.²¹

Anche quando Kant dedurrà la presenza di una “regia” tra le diverse percezioni che si affacciano sul palcoscenico della mente, chiamandola Io penso, non penserà ad una “sostanza”, ma ad un'unità formale, ovvero ad un'attività sintetica dell'esperienza (tramite le categorie) che ha la sua sede nell'intelletto.

La metafora del teatro per rappresentare la mente umana si addice perfettamente alla “teatralità” dell'esistenza di Truman. Un altro dei possibili significati filosofici del film può infatti riscontrarsi in ciò: così come l'identità della coscienza di Truman è stata “costruita” dal regista, grazie al coordinamento dei copioni di tutti gli attori e dell'intero set televisivo, la presunta identità della coscienza umana è solo un “costrutto” dovuto all'attività percettiva del soggetto che, vivendo immerso in un “mondo”, si forma un'idea di sé dipendente da quel mondo. Possiamo però aggiungere che: così come Truman, grazie a certi eventi traumatici, entra in una “crisi d'identità” che gli consente di iniziare un processo di emancipazione da un mondo falso e non libero, noi, acquisendo la consapevolezza filosofica dei meccanismi che stanno alla base della costruzione del nostro “io”, possiamo eventualmente iniziare un processo di emancipazione dal nostro – heideggeriano – “esser-gettati”, prendendo le distanze, e facendo i conti, con i nostri pregiudizi, le nostre precomprensioni, i nostri stereotipi e i nostri atteggiamenti, regalandoci la possibilità di un'esistenza più autentica.²²

Nel film c'è una scena, di valore altamente simbolico, in cui Truman, dopo l'ennesimo inconveniente tecnico che mina la sua certezza nella realtà di Seahaven, con un gesto della mano impone all'autobus, alle automobili e alle persone che lo circondano di fermarsi, inscenando una sorta di epoché (sospensione del giudizio), per permettere a se stesso di riflettere, prendendo le distanze dall'acritica accettazione di quel mondo, come invece aveva sempre fatto fino a quel momento della sua vita.

5.4. Le illusioni dei sensi

Nel film *Matrix*, di Lana e Andy Wachowski (1999), nel futuro del 2199, la guerra tra le macchine “intelligenti” e gli umani si è conclusa con la sconfitta di questi ultimi. Chiusi in un enorme “vivaio-prigione”, all'interno di vasche contenenti una sorta di

²¹ Ivi, p.221.

²² HEIDEGGER, *Essere e tempo*, pp. 221-226.

liquido amniotico, tutti gli uomini dormono un sonno artificiale, mentre un software super-potente (“The Matrix”, ovvero “La Matrice”) proietta nel loro cervello l’illusione di vivere nell’anno 1999, in un mondo conosciuto, oggettivo e coerente.

Le macchine, in una storica inversione dei ruoli, “allevano” gli uomini in queste vasche per ricavare dal loro corpo l’energia necessaria al loro funzionamento e alla loro sopravvivenza. Tutta l’umanità continuerebbe a vivere in questa realtà simulata, una sorta di cyberspazio, se non ci fosse Morpheus, capo di un gruppo di ribelli non assoggettati a Matrix, che crede nell’imminente avvento di un “Eletto”, Neo, destinato a liberare gli esseri umani dalla loro inconsapevole schiavitù.

Dopo che Neo, al cospetto di Morpheus, ha accettato di ingerire la pillola rossa, di fronte al suo evidente turbamento, il leader dei ribelli gli rivolge le seguenti parole:

Hai mai fatto un sogno tanto realistico da sembrarti vero? E se da un sogno così non ti dovessi più svegliare? Come potresti distinguere il mondo dei sogni da quello della realtà?

La scena prosegue con la “metamorfosi” di Neo, o meglio, ciò che l’Eletto scambia per una sua violenta metamorfosi è, in realtà, il suo “risveglio” da un “sogno” elettronicamente indotto che durava da tutta la vita. Le domande che Morpheus rivolge a Neo, per prepararlo alla scioccante verità, costituiscono una delle argomentazioni che Cartesio utilizza per sostenere l’atteggiamento gnoseologico del dubbio metodico nella faticosa ricerca di un primo barlume di certezza.

Cartesio, nelle *Meditazioni metafisiche*, nel tentativo di mostrare la validità universale del suo nuovo metodo, e l’inaffidabilità del sapere già esistente, si chiede se siamo proprio sicuri dell’esistenza di ciò che vediamo, tocchiamo, udiamo. Dapprima argomenta questo dubbio scettico con la considerazione che, poiché i sensi qualche volta ci ingannano, essi possono ingannarci sempre. In un secondo momento, di fronte all’auto-obiezione: «come potrei io negare che queste mani e questo corpo sono miei?», si ricorda che, spesso, si hanno nei sogni impressioni o sensazioni simili a quelli che si hanno nella veglia, senza che si possa trovare un criterio di distinzione tra le une e le altre:

Quante volte m’è accaduto di sognare, la notte, che io ero in questo luogo, che ero vestito, che ero presso il fuoco, benché stessi spogliato dentro il mio letto? È vero che ora mi sembra che non è con occhi addormentati che io guardo questa carta, che questa testa che io muovo non è punto assopita [...] Ma, pensandoci accuratamente, mi ricordo d’essere stato spesso ingannato, mentre dormivo, da simili illusioni. E arrestandomi su

questo pensiero, vedo così manifestamente che non vi sono indizi concludenti, né segni abbastanza certi per cui sia possibile distinguere nettamente la veglia dal sonno.²³

Certamente Cartesio giungerà, dopo lunghe catene di ragionamenti, a “dimostrare” la certezza del proprio “io” come *res cogitans* e del mondo esterno come *res extensa*; ma la realtà ontologica del *cogito*, come sostanza separata dal corpo, è stata, ed è, filosoficamente criticabile; mentre concepire i corpi esterni come “cose estese” non significa ancora conoscerne la realtà, ma solo poterli comprendere e manipolare geometricamente.

Una versione contemporanea del dubbio cartesiano (insinuato da Morpheus nella mente di Neo) ci viene fornita anche dal filosofo statunitense Hilary Putnam:

Si immagini che un essere umano (potrete immaginare di essere voi stessi questo personaggio) sia stato sottoposto a una operazione da uno scienziato crudele. Il suo cervello (o il vostro) è stato distaccato dal resto del corpo e posto in una vasca piena di sostanze nutrienti che lo mantengono in vita. I terminali nervosi sono stati collegati a un computer super-scientifico che fa sì che la persona di cui quello è il cervello abbia l'illusione che tutto sia perfettamente normale. Gli sembrerà che vi siano persone, oggetti, il cielo e così via, ma, in realtà, tutto ciò che quella persona sente non è che il risultato degli impulsi elettronici trasmessi dal computer ai terminali nervosi. Il computer è così perfezionato che, se la persona cercherà di alzare una mano, gli impulsi trasmessi dal computer faranno sì che egli “veda” e “senta” la mano che si alza. Inoltre, cambiando il programma del computer, lo scienziato crudele potrà far sì che la vittima “provi” (anche come allucinazione) qualsiasi situazione o ambiente lo scienziato voglia fargli provare. Lo scienziato potrà anche cancellare il ricordo dell'operazione al cervello, cosicché la vittima crederà di aver sempre vissuto in questo ambiente.²⁴

La situazione immaginaria costruita da Putnam, per mettere in discussione alcune delle assunzioni comunemente accettate riguardo alle cause della nostra esperienza sensibile, corrisponde quasi esattamente al tipo di vita ideato per gli esseri umani dalla Matrice nel film dei fratelli Wachowski. Nella scena del “risveglio” di Neo è come se il “cervello nella vasca” potesse finalmente uscire dalla vasca stessa per riprendersi sia il corpo che la realtà.

Dopo l'incipit di Cartesio nel ricondurre il problema della conoscenza dal presunto oggetto esterno al soggetto intelligente che lo considera (“soggettivismo moderno”),

²³ René DESCARTES, *Meditazioni metafisiche*, I, in *Opere*, vol.1, a cura di Eugenio GARIN, Laterza, Bari 1967, pp. 200-201.

²⁴ Hilary PUTNAM, *Ragione, verità e storia*, Arnoldo Mondadori, Milano 1989, p.12.

anche l'empirismo di Locke e Berkeley ha contribuito alla “de-realizzazione” del mondo esterno. Il primo, arrivando a definire la “sostanza” di cui sarebbero fatte le cose (*substratum*) una *x* sconosciuta, un «qualcosa che io non conosco affatto»; il secondo, arrivando addirittura a negare l'intera esistenza del mondo materiale esterno alla coscienza.

John Locke, analizzando un oggetto materiale qualsiasi (un pezzo di piombo), per scoprirne la sostanza che lo costituirebbe, così argomenta:

Se a un qualcuno venisse domandato, quale sia il soggetto cui si trovano inerenti il colore e il peso, non avrebbe niente da dire se non che si tratta di parti estese e solide; e se gli si domandasse a che cosa sia inerente questa solidità e questa estensione, egli non si troverebbe in una posizione molto migliore di quell'indiano [...] il quale, dopo che ebbe detto che il mondo è sostenuto da un grande elefante, si sentì chiedere su che cosa poggiasse l'elefante, al che rispose: su una grande tartaruga; ma poiché si insisteva per sapere che cosa sosteneva questa tartaruga dalla schiena così ampia, rispose: qualcosa, che non sapeva che fosse.²⁵

Secondo il fondatore dell'empirismo, quindi, sia il senso comune che i filosofi hanno sempre dato il nome di “sostanza” a questo ipotetico e sconosciuto sostrato delle cose che, in realtà, si pone totalmente al di là delle nostre possibilità conoscitive.

George Berkeley, assumendo l'empirismo di Locke come punto di partenza e facendo suo il principio cartesiano secondo il quale i soli “oggetti” della conoscenza umana sono le idee, giunge in primo luogo a dire che ciò che noi chiamiamo “cose” non sono altro, per quanto ne possiamo sapere, che “collezioni di idee”. In secondo luogo, le idee, per esistere, hanno bisogno di essere percepite, ovvero il loro *esse*, sostiene Berkeley, consiste nel loro *percipi* (*esse est percipi*):

Certe verità sono così immediate, così ovvie per la mente che basta aprir gli occhi per vederle. Tra queste credo sia anche l'importante verità che tutto l'ordine dei cieli e tutte le cose che riempiono la terra, che insomma tutti quei corpi che formano l'enorme impalcatura dell'universo non hanno alcuna sussistenza senza una mente, e il loro *esse* consiste nel venir percepiti o conosciuti. E di conseguenza, finché non vengono percepiti attualmente da me, ossia non esistono nella mia mente né in quella di qualcun altro spirito creato, non esistono affatto.²⁶

²⁵ John LOCKE, *Saggio sull'intelligenza umana*, Libro II, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 325-326.

²⁶ George BERKELEY, *Trattato sui principi della conoscenza umana*, Parte I, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 34-35.

Questo significa che non esiste una sostanza corporea o una materia, nel senso in cui comunemente s'intende, cioè come oggetto esterno e immediato della nostra conoscenza. Berkeley, interpretando gli "oggetti" solo come "idee", ed esistendo queste solo come percepite, giunge ad una forma di "immaterialismo spiritualistico" che concepisce come unica sostanza reale lo spirito che percepisce le idee. In terzo luogo, dal momento che le idee devono indubbiamente avere una causa, e non potendo questa essere una presunta materia esterna all'io, Berkeley giunge (nel *Trattato sui principi della conoscenza umana*) a identificare tale causa con uno Spirito superiore, che è Dio. È vero che noi possiamo agire sulle idee che già abbiamo, unendole e variandole liberamente con l'immaginazione, ma il nostro spirito non ha alcun potere sulle idee percepite attualmente, come questa mela o questo tavolo. Per queste idee, più forti, più vive, più ordinate e coerenti di quelle raggruppate dagli uomini con l'immaginazione, bisogna supporre che siano prodotte nei nostri sensi da Dio, e quelle che noi chiamiamo "leggi di natura", sono le regole fisse e i modi costanti mediante i quali Dio produce in noi le idee dei sensi.

Questo Dio di Berkeley sembra quindi agire, nei confronti dello spirito umano, in modo analogo a Matrix nei confronti degli uomini-schiavi (o "cervelli nella vasca"), anche se le motivazioni del suo agire rendono la Matrice più simile al "Genio maligno" di Cartesio che non al Dio saggio e benevolo di Berkeley.

Il "Genio maligno", per Cartesio, è un'ipotesi plausibile, dato che, nelle fasi iniziali della ricerca di un fondamento del sapere, al riguardo non si sa alcunché. Esso, oltre all'inganno dei sensi (dubbio metodico), potrebbe ingannarci facendoci apparire chiare e distinte le cosiddette "verità eterne" (le verità logico-matematiche), che in realtà potrebbero essere false e assurde. In tal modo il dubbio si estende a ogni cosa diventando universale, ovvero diventando dubbio iperbolico.

In modo analogo Matrix, per mantenere "schiavi" gli esseri umani per tutta la vita (al fine di ricavare dal loro corpo l'energia elettrica necessaria al funzionamento delle macchine), li inganna, facendo loro credere di vivere una vita normale, fatta di ambienti, oggetti, persone e relazioni, mediante una neuro-stimolazione interattiva costante del loro sistema nervoso.

In una delle scene che precedono il "risveglio" dell'Eletto, così Morpheus parla a Neo:

Matrix è ovunque. È intorno a noi. Anche adesso, nella stanza in cui siamo. È quello che vedi quando ti affacci alla finestra, o quando accendi il televisore. L'avverti quando vai a

lavoro, quando vai in chiesa, quando paghi le tasse. È il mondo che ti è stato messo davanti agli occhi per nasconderti la verità. Credi sia aria quella che respiri ora?

Ma il film di Lana e Andy Wachowski, oltre a stimolare riflessioni sulle gnoseologie dell'età moderna (tramite le notevoli analogie con i dubbi cartesiani e con la riduzione empiristica delle “cose” alle “idee” del soggetto senziente), può rappresentare anche un ottimo “concetto visivo” del nucleo centrale della *Critica della ragion pura* di Kant, ovvero la distinzione tra fenomeno e noumeno nel rapporto conoscitivo tra soggetto e mondo.

5.5. Fenomeno e noumeno: «il cucchiaino non esiste»

Morpheus, per far comprendere a Neo il tipo di “realtà” in cui era sempre vissuto (prima di essere liberato dalla schiavitù elettronica di Matrix), lo introduce nel programma di caricamento “Struttura”, definito in seguito dallo stesso Morpheus come la «proiezione mentale del tuo io digitale». Neo, che faticosamente comincia ad intuire quello che gli sta succedendo, chiede: «Questo non è reale?». Morpheus risponde: «Che cosa vuol dire reale? Dammi una definizione di reale! Se ti riferisci a quello che percepiamo, a quello che possiamo odorare, toccare e vedere, quel reale sono semplici segnali elettrici interpretati dal cervello».

Morpheus, mostrando a Neo un'immagine di New York del 1999, prosegue:

Questo è il mondo che tu conosci, il mondo com'era alla fine del XX secolo e che ora esiste solo in quanto parte di una neuro-stimolazione interattiva che noi chiamiamo Matrix. Sei vissuto in un mondo fittizio Neo! Matrix è un mondo virtuale elaborato al computer.

Questa scena tra il leader dei ribelli e l'Eletto, oltre a racchiudere la spiegazione di ciò che accade nel film, rappresenta perfettamente il concettimmagine di ciò che lo stesso Kant chiama “rivoluzione copernicana” nella teoria della conoscenza. Kant sostiene e dimostra che ciò che noi chiamiamo ingenuamente “realtà” è, invece, una nostra “rappresentazione”. Non nel senso di un soggettivismo percettivo, per cui ogni individuo, avendo un apparato percettivo leggermente diverso da un altro, vedrebbe le cose con sfumature diverse (diversi colori, sapori, odori...), ma nel senso di una modalità comune a tutta la specie umana nel percepire il mondo circostante (fenomenismo, dal greco *phainòmenon* = che appare). Per comprendere questa

concezione bisogna tener presente che l'atto della conoscenza è un rapporto, precisamente il rapporto tra un soggetto conoscente (l'uomo) e un oggetto da conoscere (cose, fatti e loro relazioni). Ora, la "rivoluzione copernicana" operata da Kant nello studio di questo rapporto consiste in ciò: come Copernico, per spiegare i moti celesti, aveva ribaltato i rapporti fra lo spettatore e le stelle (quindi fra la Terra e il Sole), Kant, per spiegare la scienza, ribalta i rapporti tra soggetto e oggetto: non è più la mente (soggetto) che si modella passivamente sulla realtà (oggetto), bensì la realtà che si modella sulle forme a priori attraverso cui la mente la percepisce.

In una scena significativa del film, Neo, condotto presso l'Oracolo, incontra un bambino, potenziale eletto, che sta "piegando" un cucchiaino con la mente. Di fronte allo sguardo interrogativo di Neo il bambino risponde:

B: Non cercare di piegare il cucchiaino. È impossibile. Cerca invece di fare l'unica cosa saggia: giungere alla verità.

N: Quale verità?

B: Che il cucchiaino non esiste.

N: Il cucchiaino non esiste?

B: Allora ti accorgerai che non è il cucchiaino a piegarsi, ma sei tu stesso!

Questo comporta che noi uomini non avremo mai a che fare con la cosiddetta "realtà", la "cosa in sé" (che Kant denomina con il termine greco noumeno), ovvero la realtà considerata indipendentemente da noi, bensì solo con la realtà quale ci appare (fenomeno), filtrata dalle strutture a priori con cui la nostra mente rielabora e organizza i dati sensibili.

Così si esprime lo stesso Kant nella sua "Introduzione" alla *Critica della ragion pura*:

Non c'è dubbio che ogni nostra conoscenza incomincia con l'esperienza [...] Ma sebbene ogni nostra conoscenza cominci con l'esperienza, non perciò essa deriva tutta dalla esperienza. Infatti potrebbe essere benissimo che la nostra stessa conoscenza empirica fosse un composto di ciò che noi riceviamo dalle impressioni e di ciò che la nostra propria facoltà di conoscere vi aggiunge da sé (stimolata solamente dalle impressioni sensibili); aggiunta, che noi propriamente non distinguiamo bene da quella materia che ne è il fondamento, se prima un lungo esercizio non ci abbia resi attenti ad essa, e non ci abbia scaltriti alla distinzione.²⁷

Il «lungo esercizio» con cui Kant ha studiato la nostra facoltà conoscitiva lo ha portato a individuare due forme a priori della sensibilità, il senso esterno (spazio) e il

²⁷ Immanuel KANT, *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari 1985, pp. 39-40.

senso interno (tempo), e dodici forme a priori dell'intelletto (le categorie). Con le due forme della sensibilità gli stimoli ricevuti dal mondo esterno (x sconosciuta) vengono ordinati “uno accanto all'altro”, secondo le modalità della geometria euclidea e “uno dopo l'altro”, secondo una successione temporale; con le dodici forme dell'intelletto quei dati vengono “pensati”, “interpretati”, assumendo un significato per noi:

Senza sensibilità nessun oggetto ci sarebbe dato, e senza intelletto nessun oggetto verrebbe pensato. I pensieri senza contenuto sono vuoti, le intuizioni senza concetti sono cieche.²⁸

Nella grande metafora costituita dal film *Matrix*, noi spettatori (che sappiamo quello che tutti gli uomini “schiavi” del film non possono sapere) abbiamo il privilegio di conoscere quello che per gli “uomini nella vasca” è il noumeno inconoscibile, ovvero un complesso sistema di neuro-stimolazione interattiva, in grado di inviare impulsi elettrici all'intero sistema nervoso degli uomini, che il loro cervello interpreta con le modalità tipiche comuni a tutta la specie (le “forme a priori” di Kant). Ovviamente, il risultato dell'interpretazione che il cervello fa degli stimoli elettrici ricevuti costituisce il fenomeno, ovvero non la realtà (“in sé”), ma la rappresentazione (“per noi”) della realtà che, nel caso specifico del film, come rivela Morpheus a Neo, è la ricostruzione virtuale di com'era il mondo alla fine del XX secolo.

È chiaro che, se usciamo dalla metafora filmica, nemmeno il “mondo vero” del 2199, nel quale viene introdotto Neo dopo la liberazione, è veramente il “mondo vero”, ma è sempre il fenomeno di una realtà sconosciuta che, dall'esterno del soggetto, invia segnali interpretati dal soggetto stesso tramite le intuizioni pure di spazio-tempo e le categorie dell'intelletto. Prendendo sul serio il film, si potrebbe dire che, se il mondo fuori da *Matrix* è il fenomeno (di un mondo “in sé” sconosciuto), il mondo virtuale creato da *Matrix* è il fenomeno del fenomeno (di cui *Matrix* costituirebbe il noumeno).

²⁸ Ivi, p. 94.

Nota bibliografica

- ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. di Alberto de Zùccoli, Principato, Milano 1988.
- George BERKELEY, *Trattato sui principi della conoscenza umana*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Julio CABRERA, *Da Aristotele a Spielberg*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Umberto CURI, *Lo schermo del pensiero*, Raffaello Cortina, Milano 2000.
- René DESCARTES, *Meditazioni metafisiche*, I, in *Opere*, a cura di Eugenio Garin, Laterza, Bari 1967.
- G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, Firenze 1979.
- Martin HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. it. di Pietro Chiodi, Longanesi, Milano 1976.
- David HUME, *Trattato sulla natura umana*, Laterza, Roma-Bari 1978.
- Immanuel KANT, *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari 1985.
- John LOCKE, *Saggio sull'intelligenza umana*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- PLATONE, *Repubblica*, trad. it. e introduzione di Mario Vegetti Laterza, Bari 2007.
- PLATONE, "Simposio", in *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- Hilary PUTNAM, *Ragione, verità e storia*, Arnoldo Mondadori, Milano 1989.
- Bertrand RUSSELL, cit. in A.F. Chalmers, *Che cos'è questa scienza?*, Mondadori, Milano 1979.
- Andrea SANI, *Il cinema tra storia e filosofia*, Le Lettere, Firenze 2002.
- Antonio SANTUCCI (a cura di), *Il pensiero di David Hume*, Loescher, Torino 1972.
- Arthur SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad.it. di Nicola Palanga, Mursia, Milano 1969.
- Jean-Pierre VERNANT e Pierre VIDAL-NAQUET, *L'universo, gli dèi, gli uomini*, Einaudi, Torino 2001.