

# CONTEMPORANEA

*Rivista di studi sulla letteratura  
e sulla comunicazione*

2 · 2004

387216



20 311 2004

PISA · ROMA

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI

MMV

MARIANGELA PRIAROLO  
*THERE IS NO SPOON*  
PERCEZIONE E REALTÀ NEL CINEMA HOLLYWOODIANO  
DI FINE MILLENNIO<sup>1</sup>

Il cinema sta alla società come i sogni stanno  
all'individuo

FRANÇOIS TRUFFAUT

**È** REALE il mondo che mi circonda? Sono davvero sicuro di essere sveglio e che questa tastiera su cui sto battendo la parola 'battendo' esista realmente? E se invece stessi solo sognando di scrivere un saggio intitolato *There is no spoon*, mentre invece sto dormendo profondamente? Poniamo che io sia preda di un'allucinazione così vivida e intensa da essere incapace di distinguere le mie percezioni dalla realtà: che cos'è reale, quello che io penso sia reale, che io *percepisco* come reale, o qualcos'altro che non riesco a cogliere? Facciamo finta che ciò che vedo qui, ora, di fronte a me, non esista, ma sia invece stato posto davanti ai miei occhi – o a quelli che *credo* siano i miei occhi – da uno stregone potentissimo o da uno scienziato pazzo? Che strumenti ho, che mezzi possiedo per distinguere la realtà dal sogno, dalle allucinazioni, dal risultato della manipolazione di qualcuno – o qualcosa – che dà alla mia mente tutte le impressioni che avrei se stessi davvero vivendo?

*What is real?* è la domanda che – con tono ironico – rivolge Morpheus, guardiano del sonno nella mitologia greca ma comandante dei risvegliati nel film *Matrix*, a Neo, il protagonista, sconvolto dallo sperimentare la facilità con cui si può essere ingannati nella convinzione che sembra la più scontata di tutte: quella di vivere in un mondo che esiste 'in carne e ossa'. Tale domanda è del resto una tra le più discusse e discutibili nella storia dell'uomo, tanto che su di essa si sono soffermati filosofi, scrittori, scienziati, artisti, poeti e addirittura, più recentemente, i sociologi.<sup>2</sup> Ciò che sorprende, dunque, e che fornisce l'occasione per le riflessioni che vorrei presentare in queste pagine, non è tanto la domanda in sé, ma il contesto – o meglio: *un certo* contesto – in cui essa è stata posta negli ultimi anni: il cinema hollywoodiano di intrattenimento.

Film come *Matrix*, *Il sesto senso*, *Fight Club*, *The Others* o *Vanilla sky*,<sup>3</sup> sono stati visti da milioni di spettatori in tutto il mondo, un buon numero dei quali, una volta uscito dal cinema, si è limitato probabilmente a comprare gli occhiali da sole di Keanu Reeves o a iscriversi a corsi di *kick boxing* per assomigliare a Brad Pitt, senza che la propria vita cambiasse di molto. Eppure tutte queste persone hanno *fatto esperienza*, vedendo questi film, di un problema cruciale per l'uomo ed il pensiero: il problema della realtà delle nostre percezioni. Ho usato l'espressione 'fare esperienza' per

1. Avvertenza. I film discussi in questo saggio sono caratterizzati da un 'colpo di scena', a effetto sorpresa. Si invita perciò chi non li avesse visti, ma avesse intenzione di farlo, a non proseguire nella lettura di queste pagine o almeno a dispensare l'autore dalla responsabilità di aver compromesso la visione dei film. Ho presentato una breve sintesi di queste pagine nell'articolo *Welcome to the desert of the real*, «Exibart on paper», 14, 2004, p. 19.

2. Si veda soprattutto D. DE КЕРСНОВЕ, *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, Bologna, Baskerville, 1992 e MARC AUGÉ, *La guerra dei sogni. Esercizi di ethno-fiction*, Milano, Eleuthera, 1998.

3. *Matrix* (*The Matrix*, USA, 1999, regia di Andy e Larry Wachowski); *Il sesto senso* (*The Sixth Sense*, USA, 1999, di M. Night Shyamalan); *Fight Club* (USA, 1999, di David Fincher); *The Others* (USA, 2001, di Alejandro Amenabar); *Vanilla sky* (USA, 2001, di Cameron Crowe). Va segnalato a titolo di curiosità che *Vanilla Sky* è il remake di un film di Amenabar del 1997: *Apri gli occhi* (*Abre los ojos*, Spagna-Francia-Italia) e che Tom Cruise, protagonista e produttore di *Vanilla Sky*, ha prodotto anche *The Others*.

sottolineare il fatto che in ognuna di queste pellicole il punto di vista dello spettatore e il punto di vista del protagonista del film *coincidono*. Ciò fa sì che quando, in *Fight Club*, Edward Norton-Jack comprende che Brad Pitt-Tyler è soltanto una sua proiezione mentale, quando, nel *Sesto senso*, Bruce Willis-Malcom Crowe realizza di essere morto, quando, in *Matrix*, Neo si risveglia, noi che stiamo guardiamo quel film lo capiamo assieme a loro, lo *esperiamo* nello stesso momento in cui loro lo esperiscono. Facciamo esperienza insieme ai protagonisti di aver preso un abbaglio, di esserci ingannati, tanto che per un istante più o meno lungo veniamo assaliti dal dubbio che forse ci siamo sbagliati anche noi, che forse anche noi stiamo facendo un sogno estremamente reale e forse, anche noi, siamo all'interno di una dimensione onirica, morti, folli o in coma.<sup>4</sup>

Nelle pagine che seguono tenterò di compiere, allora, un'indagine di carattere prevalentemente *concettuale* che si concentrerà, nello specifico, su *Matrix* e *Il sesto senso*. Utilizzando come strumenti i modelli teorici elaborati da due grandi pensatori del Seicento, Cartesio e Leibniz, vorrei così svolgere un'analisi *interna* di questi film, cercando di individuare e di illustrare i presupposti filosofici su cui, a mio parere, essi sono fondati. In tal modo si potrà forse gettare qualche luce, per estensione, anche sull'interesse crescente di Hollywood (e degli spettatori) per film che presentano visioni allucinatorie del mondo.

Certo.

Sempre che un mondo esista...

#### PRIMO TEMPO. IL DUALISMO MENTE-CORPO IN CARTESIO E MATRIX

Il cinema è un'invenzione senza futuro

ANTOINE LUMIÈRE

L'invito a diffidare di ciò che vediamo e l'ipotesi della possibile irrealtà del mondo che abbiamo davanti agli occhi è stata la tesi portante di una scuola filosofica dell'antichità, l'Accademia, per divenire in seguito una corrente di pensiero che ha attraversato – e minacciato – l'intera storia della filosofia: lo scetticismo. Più che come un insieme di tesi, lo scetticismo si costituisce come un *atteggiamento filosofico*, un atteggiamento antidogmatico che intende sottoporre al dubbio anche le certezze più resistenti. Si comprende bene, allora, il motivo per cui uno dei periodi storici che ne ebbe maggior timore fu il periodo della Rivoluzione Scientifica, l'età in cui la filosofia iniziava a credere di poter affermare con precisione matematica com'è *realmente* fatta la natura.<sup>5</sup> La replica dello scettico alle certezze del 'filosofo naturale' – espressione usata nel Seicento per indicare lo scienziato – consisteva infatti nella messa in discussione, da un lato, della nostra capacità di conoscere qualcosa e, dall'altro, dell'esistenza stessa dell'oggetto delle indagini scientifiche: il mondo dei corpi. Se molti filosofi decisero di ignorare le istanze degli scettici, uno di essi, René Descartes, li prese invece talmente sul serio da fondare proprio sulle rovine dello scetticismo la verità della scienza.<sup>6</sup> A tale fondazione sono per l'appunto dedicate

4. È per questo motivo che ho deciso di concentrare la mia attenzione su queste pellicole e non su film come *Blade Runner* (o gli altri numerosi film tratti dall'opera di Philip K. Dick, narratore *par excellence* della difficoltà di distinguere la realtà dal sogno o l'allucinazione) o *The Truman Show*, dal momento che, appunto, in questi il punto di vista del protagonista e quello dello spettatore *non* coincidono, o non coincidono *del tutto*. Sui film ispirati a Dick si vedano il recente F. DENUNZIO, *Pieghe del tempo: i film di guerra e di fantascienza da Philip Dick a Matrix*, Roma, Editori Riuniti, 2002 e PH. K. DICK, *Minority Report*, Roma, Fanucci, 2003, raccolta di racconti dickiani da cui sono stati tratti film.

5. Cfr. l'ormai classico A. KOYRÉ, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione* (1948), Torino, Einaudi, 2000.

6. Così l'esergo delle *Meditazioni*: «Già da qualche tempo mi sono accorto che, fin dai miei primi anni, avevo

le *Meditazioni Metafisiche*, nelle quali verrà dimostrato da Cartesio non soltanto che la nostra ragione è uno strumento *valido* per conoscere i corpi, ma anche che tale conoscenza è *indipendente* dalla loro esistenza.

Lasciando da parte la spiegazione e il merito delle argomentazioni cartesiane, bisogna però mettere in evidenza almeno due elementi. Innanzitutto va rilevato che Cartesio amplia l'argomento dello scetticismo fino a sottoporre al dubbio – divenuto pertanto dubbio *iperbolico* – anche quelle verità che nemmeno gli scettici osavano discutere, le verità matematiche: potremmo infatti ipotizzare, secondo Cartesio, l'esistenza di un dio ingannatore e onnipotente che ci sta mentendo *anche* sulle verità che la nostra ragione non riesce a negare nemmeno in sogno. In secondo luogo – e perciò – la certezza su cui deve essere fondata la scienza, il «punto archimedeo» su cui poggiare il sapere, sarà solo quella che potrà resistere anche a un simile dubbio. Tale certezza, com'è noto, è per Cartesio l'esistenza dell'io. È questo il senso del *co-gito ergo sum*: anche se un dio onnipotente e malvagio mi sta ingannando nelle cose che mi sembrano più indubitabili, ebbene, «m'inganni fin che vorrà, egli non potrà mai fare che io non sia nulla, *fino a che penserò di essere qualcosa*».<sup>7</sup> La conoscenza dell'esistenza del *soggetto*, l'io, è quindi per Cartesio *precedente* a quella dell'esistenza dei corpi (conosciamo cioè il mondo a partire dall'io, e non viceversa) e *indipendente* rispetto ad essa (so che esisto indipendentemente dal fatto che i corpi, compreso il mio, esistano). In questa direzione, una delle conseguenze più importanti dell'affermazione cartesiana della priorità della conoscenza dell'io rispetto al mondo è il fatto che l'io e il mondo risultano essere due 'cose' radicalmente diverse e indipendenti tra loro, o, detta in termini cartesiani, che la mente e il mondo dei corpi sono due sostanze realmente distinte. È questo il famoso (e famigerato) *dualismo* cartesiano, il dualismo mente-corpo (*res cogitans/res extensa*). Bisogna però aggiungere anche un altro elemento: perché infatti alla conoscenza dell'esistenza dell'io si aggiunga la conoscenza del *mondo* e della sua *esistenza*, perché la conoscenza si allarghi in definitiva a qualcosa di più del mero sapere che io esisto, si deve anche provare che *Dio esiste e non è ingannatore*, ma anzi è garante della verità. Nonostante io non abbia un accesso diretto al mondo, un accesso attraverso i sensi e il corpo – ipotesi che, lo si è visto, viene respinta da Cartesio – potrò comunque avere la certezza che quello che penso corrisponde effettivamente al mondo com'è di fatto fuori di me se avrò la certezza che Dio non mi inganna. Una volta stabilito dunque che Dio esiste e non è ingannatore, potrò anche dimostrare che i corpi esistono: infatti, dal momento che ho una «propensione invincibile» – ossia una sensazione irresistibile – a credere che lì fuori ci sia davvero un mondo, a credere che il mondo, i corpi esistano realmente, se ciò non fosse vero, se non ci fosse nulla oltre alla mia mente, allora Dio mi ingannerebbe, perché non avrei nessuno strumento per correggere questa sensazione. Dio però non è ingannatore: *ergo* i corpi esistono. Capiamo bene l'importanza che ha in Cartesio l'affermazione della veracità di Dio: se infatti, dopo aver messo in campo l'ipotesi di un dio ingannatore e onnipotente, non riuscissi ad avere la garanzia che Dio non mi inganna, non potrei mai avere la certezza che le cose *fuori di me* sono proprio così come le conosco, non potrei cioè sapere con *sicurezza* se i contenuti del mio pensiero, le idee che (mi) rappresentano il mondo,

accolto come vere una quantità di false opinioni, onde ciò che in appresso ho fondato sopra principi così mal sicuri, non poteva essere che assai dubbio ed incerto; di guisa che m'era d'uopo prendere seriamente una volta in vita mia a disfarmi di tutte le opinioni ricevute fino allora in mia credenza, per cominciare tutto di nuovo dalle fondamenta, se volevo stabilire qualche cosa di fermo e di durevole nelle scienze». *Meditazioni Metafisiche* (1641), 1 *Meditazione*, in Cartesio, *Opere Filosofiche*, Roma-Bari, Laterza, 1992, vol. 1, p. 17. Su questo tema si veda E. CURLEY, *Descartes against the Skeptics*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

7. *Meditazioni Metafisiche*, cit., p. 24 (corsivo mio).

descrivono qualcosa che esiste proprio in questo e in quel modo; e nemmeno potrei essere certo che vi sia *tout court* qualcosa fuori di me. La certezza della scienza viene quindi guadagnata da Cartesio soltanto a prezzo di delegare a Dio, a un'entità che mi trascende e trascende il mondo, la verità del mio rapporto col mondo. Non soltanto il corpo non è affidabile, ma il rapporto tra la mia mente e il mondo è un rapporto *inessenziale*, garantito esclusivamente dalla veracità di Dio, dal suo non essere ingannatore.

Richiamiamo ora alla mente il nucleo di *Matrix* che interessa il nostro discorso.

Neo, di giorno grigio programmatore di *software*, di notte *hacker borderline* ed emaciato, vive con la sensazione di essere prigioniero di un sogno. Lo vediamo passare nottate davanti al computer a cercar di dare una risposta alla domanda «che cos'è Matrix?», risposta che forse potrebbe essergli fornita da un certo Morpheus. Contattato parallelamente da una splendida e leggendaria *hacker* di nome Trinity, e da un agente (della polizia?) chiamato Smith, Neo riesce finalmente a conoscere Morpheus, che gli offre la soluzione alla sua profonda inquietudine: vedere Matrix «con i propri occhi». Prima che Neo ingoi la pillola rossa che gli darà accesso alla vera conoscenza, Morpheus lo avverte che ciò che gli sta dando «non è altro che la verità. Niente di più e niente di meno». Vediamo dunque Neo risvegliarsi dentro a una specie di bozzolo, posto tra altri milioni di bozzoli contenenti uomini, donne e bambini, esseri umani che vengono usati dalle Macchine per ottenere energia elettrica. È questa la risposta: *Matrix* non è altro che un *sogno* creato per le menti degli uomini, un *sogno collettivo*, necessario affinché i corpi dell'umanità addormentati nei bozzoli sopravvivano il più a lungo possibile per continuare a fornire nutrimento alle Macchine, sole e vere padrone del mondo. I risvegliati – tra cui Neo riveste cristologicamente la carica di Eletto («the One»), e dunque di «salvatore del mondo», come ironizza Cypher, il traditore – sfruttano le proprie conoscenze tecnologiche, implementandole di continuo con l'introduzione di *software* nelle proprie menti. In questo modo i ribelli portano avanti la Resistenza, in una continua battaglia, da una parte, con i tanti agenti Smith che solcano *Matrix* cercando di uccidere le loro menti, e, dall'altra, con le infinite seppie di ferro – le sentinelle – che attentano alla nave pirata ospite dei loro corpi nel mondo reale.

Ora, dando per scontata la *suspension of disbelief* che si deve accordare ad ogni film per tacito accordo e lasciando da parte alcune battute fuorvianti, capiamo piuttosto intuitivamente che *Matrix* è un film *cartesiano*, in quanto dipende essenzialmente da una condizione teorica: il *dualismo mente-corpo*.<sup>8</sup> Pensiamo, ad es., alla questione della sensibilità: se ciò che ci sembra reale è *Matrix*, se quello che vediamo, il mondo in cui siamo convinti di vivere, in cui *degli uomini dentro a bozzoli* sono convinti di vivere, è di fatto un'allucinazione collettiva, significa che la nostra esperienza sensibile, il *nostro corpo e i nostri organi di senso*, è del tutto *irrelevante* per il costituirsi della nostra conoscenza del mondo. Accettando la plausibilità di *Matrix*, si è costretti ad ammettere che la crescita e la vita di Neo all'interno di *Matrix*, l'apprendimento del linguaggio, il cercare lavoro, l'andare a ballare, sono tutte attività che la sua mente svolge *indipendentemente* da ciò che avviene *nel e al suo corpo*. Se gli organi di senso, il *modo in cui è fatto il nostro corpo*, sono irrilevanti per il tipo di esperienza che abbiamo delle cose del mondo, significa che non c'è nessun rapporto *causale*, nessun rapporto *essenziale* tra il mondo, tra i corpi, il nostro corpo, e le nostre cono-

scenze. In questo senso il *rapporto* tra un concetto, tra un contenuto della mente e la modificazione del corpo, la sensazione, sarebbe pressoché arbitrario.<sup>9</sup> Non solo: va rilevato il fatto che le Macchine svolgono proprio il ruolo che Cartesio attribuiva al dio ingannatore. Esse infatti truccano la mente umana in modo da farle credere di abitare in una certa città, vivere in un certo periodo storico (il 1999), e condurre un certo tipo di vita. Senza riuscire a trovare un'altra entità trascendente e *veritiera* (ruolo rivestito da Morpheus) nessun uomo in *Matrix* può uscire dal sogno in cui le Macchine lo hanno allevato. Se dunque, fuori *Matrix*, non esistesse nessun risvegliato ribelle, le menti degli uomini non avrebbero alcun mezzo per essere certe di essere all'interno di un sogno collettivo, per distinguere insomma l'illusione dalla realtà.

Potrebbe però a questo punto sorgere una domanda – una volta accettata, almeno per ipotesi, la plausibilità e la coerenza di questo film: come mai, tranne rari casi molto speciali (come Neo, ma anche, in un passato antecedente, Trinity e Cypher), la maggior parte delle menti collegate a *Matrix* non ha nessuna *sensazione* di vivere in un sogno? Come mai quasi nessuno sospetta che la realtà non sia quella in cui vive? O, detta in altro modo, qual è l'elemento che permette agli uomini imbozzolati di attribuire *realtà* al mondo in cui credono di vivere, a far sentire loro come reale un'allucinazione? Penso che la risposta possa essere la seguente: la congruenza dei loro sogni, la *coerenza* che le percezioni allucinatorie, i sogni di ogni individuo che vive in *Matrix*, hanno tra loro. Di ciò ci occuperemo dunque nel paragrafo seguente.

#### SECONDO TEMPO. LA COERENZA DELLE APPARENZE: LEIBNIZ E IL SESTO SENSO

Il cinema continua a essere il testimone e l'ermeneuta più lucido della propria crisi e della mutazione che sta investendo – con lui – anche la forma del mondo che lo produce e lo consuma.<sup>10</sup>

Per comprendere meglio la tesi enunciata nel paragrafo precedente – ossia che è la coerenza tra le mie esperienze e quelle altrui a farmi percepire come reale qualcosa che reale non è – è forse utile evocare il pensiero di un filosofo che ha elaborato una spiegazione della realtà proprio in questi termini: Gottfried Wilhelm Leibniz. In un breve scritto del 1683, *Sul modo di distinguere i fenomeni reali da quelli immaginari*,<sup>11</sup> Leibniz sostiene, ad es., che, per capire quali fenomeni – nel senso letterale di *ciò che appare* – siano davvero reali, abbiamo a disposizione una serie di 'indizi'. Uno di questi, quello che più ci interessa, è giustappunto la *congruenza*: «congruente sarà un fenomeno, quando consta di una pluralità di fenomeni dei quali si può dar ragione gli uni in base agli altri [...] sarà poi congruente, se mantiene le consuetudini di altri fenomeni in cui ci siamo imbattuti sovente». Se vedessimo infatti «degli uomini che viaggiano per aria in groppa agli Ippogrifi di Ariosto», non potremmo non dubitare «se stiamo sognando o siamo desti», dal momento che un simile fenomeno, un simile evento, sarebbe incoerente con tutto ciò che ci è mai accaduto di vedere. L'indizio più valido della realtà del mondo è così «il consenso con tutta la serie [dei fenomeni] della vita, massimamente se molti altri affermano che la stessa cosa è

8. Che il dualismo sia determinante per le cyberculture e per *Matrix* è stato di recente rilevato da Allison Muri (cfr. *Of Shit and the Soul: Tropes of Cybernetic Disembodiment in Contemporary Culture*, «Body and Society», 9, 2003, pp. 73-92). Una posizione simile è condivisa anche da Shelley Budgeon (cfr. *Identity as an Embodied Event*, «Body and Society»).

9. Queste ultime riflessioni sono ispirate alle tesi che Hilary Putnam presentava nel saggio *Cervelli in una vasca*, in H. PUTNAM, *Ragione, verità e storia* (1981), Milano, il Saggiatore, 1985, pp. 7-27.

10. G. CANOVA, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2000, p. 3.

11. G. W. Leibniz, in *Opera Philosophica et Juridica*, ed. D. Breda e M. Mugnai, Torino, 1999, vol. 1, pp. 248-51.

congruente con i loro fenomeni» (p. 249). Se dunque vivessimo in un sogno collettivo, un sogno «ben ordinato», ciò sarebbe per Leibniz sufficiente perché si possa parlare legittimamente di realtà: «nessun argomento può dimostrare assolutamente che vi siano i corpi, e nulla vieta che l'oggetto della nostra mente siano dei sogni ben ordinati, che siano giudicati veri da noi e, quanto all'uso, per coerenza reciproca *equivalgano al vero*» (p. 250, corsivo mio). Né si potrebbe accusare Dio di essere ingannatore, ma anzi, «bisognerebbe rendergli grazie per aver fatto in modo che i fenomeni, non potendo essere reali, fossero almeno coerenti, e averci offerto così, in ogni uso della vita, qualcosa di equivalente ai fenomeni reali» (p. 250). Capiamo dunque innanzitutto che Leibniz *dissolve* il problema dell'esistenza del mondo esterno, in quanto egli ritiene che per l'agire umano sia irrilevante che vi sia qualcosa di realmente esistente oltre a quello che noi *percepriamo* come realmente esistente;<sup>12</sup> in secondo luogo, per Leibniz la credenza nella realtà del mondo esterno continuerebbe a darsi fino a che permanga la congruenza tra i fenomeni, indipendentemente dunque dal fatto che *esista* una vera realtà, che esista un mondo reale al di fuori degli oggetti delle mie percezioni. Se dunque Leibniz ha ragione, quella che Hannah Arendt chiama la «sensazione di realtà», ossia la convinzione pre-filosofica che esista un mondo di cui facciamo parte, è strettamente legata alla coerenza di ciò che mi accade, di ciò che percepisco con ciò che ho percepito in passato (e percepirò in futuro) e con ciò che percepiscono gli *altri*.<sup>13</sup> In questo senso, i dubbi sull'esistenza del mondo esterno comincerebbero a venirmi solo se vedessi qualcosa che non è coerente con le mie esperienze e con quelle degli altri.<sup>14</sup> Ecco la ragione per la quale le persone che vivono in Matrix possono credere serenamente di star vivendo nel mondo reale: perché *ognuno di loro sogna lo stesso sogno*, e nello stesso sogno interagisce *coerentemente* con le esperienze (oniriche) degli altri.

L'importanza del *riconoscimento intersoggettivo* (vale a dire la *congruenza* delle mie esperienze con le mie esperienze precedenti e con quelle degli altri) per l'attribuzione della realtà a ciò che esperiamo si manifesta in maniera evidente anche e soprattutto nel *Sesto senso*. La trama del film è piuttosto lineare: proprio la sera in cui ha ritirato un prestigioso premio alla carriera, di fronte agli occhi terrorizzati della moglie, lo psicologo dell'infanzia Malcolm Crowe viene gravemente ferito a colpi di pistola da un antico paziente ormai cresciuto. Prima di suicidarsi, l'ex bambino difficile rimprovera aspramente lo psicologo di non averlo, a suo tempo, aiutato. La scena successiva vede il protagonista seguire da lontano un bambino palesemente timido e disadattato che, una volta scorto il pedinatore, si

12. Questo dipende anche dal fatto che secondo Leibniz la realtà dei corpi è in ultima analisi riconducibile a quella delle menti, le celebri *monadi*, sostanze spirituali a cui sole spetta il titolo di realtà. Rispetto a Cartesio dunque in Leibniz non c'è dualismo, non ci sono cioè due tipi di sostanze (mente e corpi) di natura eterogenea, ma «plurimonia», essendo le infinite sostanze di cui è costituito l'universo tutte di natura spirituale. Su Leibniz e per una bibliografia introduttiva a tali questioni si veda M. MUGNAI, *Introduzione alla filosofia di Leibniz*, Torino, Einaudi, 2001, in part. cap. quinto.

13. «la nostra 'fede percettiva' [...] la nostra certezza che ciò che si percepisce possiede un'esistenza indipendente dall'atto di percepire, dipende interamente dal fatto che l'oggetto appaia come tale anche agli altri e sia dagli altri ammesso e riconosciuto. Senza questo *riconoscimento* tacito da parte degli altri non potremmo nemmeno prestar fede al modo in cui appariamo a noi stessi» - H. ARENDT, *La vita della mente* (1978), Bologna, il Mulino, 1987. L'espressione «fede percettiva» è di M. Merleau-Ponty cfr. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile* (1964), Milano, Bompiani, 2003, pp. 29 ss.

14. Un caso esemplare è in questo senso il comportamento dei domestici in *The Others*. All'inizio del film, in un momento in cui, quindi, né noi né Nicole Kidman sappiamo che lei e i figli sono morti, i domestici, che sono morti e lo sanno (ma noi, e la Kidman, no), *suonano alla porta* e affermano, mentendo, di aver risposto a un annuncio. Verso la fine del film, quando Nicole Kidman sta cominciando a capire di essere morta, vediamo i domestici passare attraverso i muri, ossia comportarsi come fantasmi, laddove prima che lei e noi lo scopriremmo, essi usavano le porte. Se la Kidman li avesse visti comportarsi così anche prima di sapere che lei e loro erano morti il film sarebbe stato comple-

dà alla fuga. Un po' alla volta apprendiamo, insieme a Malcolm, che il bambino, Cole Sear, figlio di madre sola e indaffarata ma solerte e affettuosa (la vediamo seduta di fronte allo psicologo mentre aspettano che Cole ritorni da scuola), ha un problema piuttosto particolare: vede «la gente morta». Iniziamo così a conoscere le sue esperienze e i tanti, terribili fantasmi che gli girano intorno, a volte, addirittura, picchiandolo. Parallelamente lo psicologo – che, memore della pistolettata, decide di prendere sul serio quello che Cole dice – soffre un'evidente crisi coniugale. La moglie non gli parla, è sempre imbronciata, si disinteressa dei resoconti sui progressi che sta facendo nella terapia del bambino, sta sempre davanti alla televisione a riguardare il film del loro matrimonio, e – forse – è innamorata di un altro. Vediamo così Malcolm annunciare a Cole che, per dedicarsi di più alla moglie, è costretto a interrompere la terapia. Il bambino, ormai affezionato, protesta affermando di essere convinto che soltanto *quello psicologo* potrà aiutarlo a difendersi dalle anime dei morti. Così, puntualmente, il protagonista rimane e la storia si compie. La soluzione risiede nell'*aiutare i fantasmi*: Malcolm spiega infatti a Cole che probabilmente questi spiriti vagabondi vogliono che lui li aiuti a saldare i conti col passato. I fantasmi si mostrano al bambino perché il bambino *vede* sia i vivi che i morti; questa capacità di percepire entrambi i mondi dovrà quindi essere usata da lui per comunicare ai vivi i messaggi dei morti. Il consiglio viene messo in opera, smascherando subito un omicidio, con il risultato che i fantasmi si trasformano da orribili presenze a simpatici amici con cui fare due chiacchiere. Quanto alle difficoltà matrimoniali dello psicologo, Cole suggerisce discretamente di parlare alla moglie quando sta dormendo. Malcolm accetta il consiglio e, la sera seguente, le sussurra nell'orecchio di amara. E in quello spaventoso istante, tra le lacrime e il sogno, la moglie risponde con una domanda («perché mi hai lasciato?») mentre la fede nuziale *del marito* le cade di mano, rotolando sul pavimento. Malcolm, e chi sta guardando il film, capisce così la verità: la sera in cui gli hanno sparato, Malcolm è morto, e, cosa ben più grave, non se n'era accorto! Lo psicologo si è sbagliato sul dato più essenziale di tutti, la differenza tra la vita e la morte.

Come ha fatto a sbagliarsi? Come ha fatto a non capire di essere morto, nonostante i due fondamentali indizi fornitigli dal bambino verso la metà del film («Non sanno di essere morti e non si vedono tra loro»)? Dal punto di vista dei detrattori di questo film, lo psicologo non ha capito di esser morto perché il regista ha *barato*. Sfruttando le risorse date dal montaggio, Shyamalan è stato infatti libero di mostrare solo alcune parti delle azioni del protagonista. Il punto, però, è che tale procedimento non è sleale ma *intenzionale*, in quanto è proprio ciò che permette al regista di *non dover mostrare* quelle azioni e quelle relazioni che ci farebbero capire che Malcolm è un fantasma. Sfruttando il linguaggio ellittico del cinema, infatti, Shyamalan ha utilizzato il tempo *discreto* del film, che lo spettatore sintetizza in un flusso *continuo*,<sup>15</sup> per permettere alle esperienze del protagonista e a quelle dello spettatore di convergere, di essere appunto *congruenti*, anche se tali esperienze non sono affatto identiche tra loro.<sup>16</sup> Anche *Il senso senso*, come *Matrix*, sembra quindi confermare

15. Su tale questione si sofferma C. PIAZZESI, *L'intermittenza dell'esserci – In margine a Les jours où je n'existe pas di J.-C. Fitoussi*, in corso di stampa sulla rivista «Filmcronache» di cui l'autrice mi ha gentilmente anticipato il manoscritto.

16. Facciamo un esempio: quando Malcolm, morto, arriva trafelato nel ristorante e si siede al tavolo della moglie cosa accade? Che cosa succede di solito quando entriamo in un ristorante di lusso dove siamo attesi? Normalmente – pare – un addetto all'accoglienza del ristorante, schermato l'ingresso vero e proprio, chiede se si ha la prenotazione, e, ricevuta risposta, ci accomoda al nostro tavolo. Malcolm però non incontra nessuno, o piuttosto nella sceneggiatura del film non è prevista alcuna scena su un eventuale incontro di Malcolm con il *maitre* del ristorante.

la spiegazione della *sensazione di realtà* illustrata da Leibniz: ciò che ci fornisce tale sensazione, ciò che fa sì che, in linea di massima, non mettiamo in discussione la realtà che percepiamo è il fatto che altre persone la percepiscono come noi, che quello che percepiamo io ieri è coerente con quello che percepisco oggi, e quello che percepisci tu è coerente con quello che percepisco io. Ciò che mi fa credere che ciò che vivo sia reale è dunque il fatto che la congruenza 'personale', ossia la coerenza delle esperienze che mi riguardano, è coerente con la congruenza 'intersoggettiva', ossia la coerenza delle esperienze altrui con le mie.

Questo ci porta a una considerazione: appare evidente che entrambi i film di cui ho parlato si reggono su una credenza implicita, la convinzione che vi sia una distinzione tra *conoscere la realtà*, avere la certezza indubitabile che la realtà esista, e *sentire la realtà*, avere la sensazione che il mondo in cui stiamo vivendo sia reale. Sia *Matrix* che *Il sesto senso* (ma si potrebbero citare anche *Fight Club*, *Vanilla Sky* e *The Others*) presuppongono cioè che sia possibile *in linea di principio* una differenza tra le nostre sensazioni e la verità, *tra le nostre percezioni e la realtà*. Io potrei percepire qualcosa che non esiste, un *mondo* che non esiste, continuando tuttavia a sentirlo (vederlo, toccarlo, odorarlo) come se fosse reale. Se non vi è nessuno che trascenda le mie conoscenze (Morpheus, o il bambino *medium*), qualcuno che stia *fuori* dal mio mondo illusorio e abbia la forza, la *capacità*, di trarmi fuori dall'inganno in cui vivo, allora sono destinato a sognare per sempre, a ingannarmi per sempre sulla realtà delle mie percezioni. Senza un Dio veritiero e onnipotente insomma non saprò mai se le mie sensazioni sono causate da un mondo esistente o da un enorme imbroglio. Del resto, che tale paura faccia parte del nostro modo di sentire non dipende (soltanto) dalla nostra storia, dalle categorie scettiche contro cui il pensiero occidentale si è sempre difeso, quanto piuttosto dalla fase che sta attraversando *attualmente* la società in cui viviamo. Nella nostra narcisistica «società dello spettacolo»,<sup>17</sup> infatti, molti di noi sono attraversati dal pensiero che forse la nostra conoscenza del mondo non coincide con quello che sentiamo esistere, che percepiamo come realmente esistente. Ciò dipende probabilmente dal fatto che, come ha scritto Guy Debord, nella società dello spettacolo «il mondo sensibile è stato sostituito da una selezione di immagini che esiste al di sopra di esso, e che nello stesso tempo si è fatta riconoscere come il sensibile per eccellenza».<sup>18</sup> Questa parzialità delle immagini a cui abbiamo accesso non può che accentuare quindi il sospetto che il mondo reale sia completamente diverso da come lo vediamo (anche qualora si sia convinti della verità di quello che vediamo). Non solo: da quello che si è detto dovrebbe risultare quanto una simile distinzione tra 'conoscere' e 'sentire' sia debitrice al dualismo di origine cartesiana: se ritengo infatti che la percezione che ho *normalmente* del mondo, la mia esperienza sensibile del mondo, non ha alcun valore conoscitivo, nemmeno il più scontato (sapere che quello che vedo e sento esiste), se penso che sia possibile che la mia *sensazione della realtà* sia differente dalla mia *conoscenza della realtà*, dalla certezza che ciò che esperisco esiste, allora significa che vedo il mio corpo come del

tutto *irrelevante* per il mio rapporto con il mondo, tanto che potrei anche non avere nessun corpo (essere morto come Malcolm). Il corpo in questo senso potrebbe benissimo essere «quella che chiamiamo 'immagine residua del sé'» come recita Morpheus a Neo, un'illusione che si aggira tra altre illusioni. Questa convinzione latente si chiarisce ancor più se si riflette su quanto entrambi i film discussi giochino sull'identificazione tra il punto di vista del protagonista e quello dello spettatore per aumentare l'impatto drammatico della rivelazione che la realtà in cui il protagonista credeva di vivere era invece illusoria. Il 'colpo di scena' del film prevede infatti che anche lo spettatore condivida, prima, le illusioni e, poi, l'agnizione del protagonista, e soprattutto condivida lo stato emotivo, l'*intensity*,<sup>19</sup> conseguente alla rivelazione. Ciò che dovrebbe farmi saltare sulla sedia quando guardo *Il sesto senso*, insomma, non è tanto il fatto che esistano i fantasmi, convinzione a cui ho aderito più o meno tranquillamente con l'iniziale *suspension of disbelief*, quanto il capire che anch'io potrei essere un fantasma e non essermene accorto.<sup>20</sup> Questo però implica che io accetti tacitamente la convinzione che la mia mente, la mia anima, è distinta dal mio corpo, dal momento che, come ormai sappiamo, è tale presupposto che rende possibile affermare che le mie esperienze sensibili, le mie percezioni, potrebbero restare identiche anche se il mondo di cui faccio esperienza non esiste del tutto. Ma, se si riflette un momento, si comprende che tale credenza cadrebbe immediatamente se solo io rifiutassi di considerarmi dualisticamente, come un'anima e un corpo, e guardassi, ad es., a me stesso come a un ente naturale, un *organismo vivente che fa parte di un ambiente*.<sup>21</sup> Se dunque io riuscissi a concepirmi, per usare un termine di Martin Heidegger, come un «essere-nel-mondo», se riuscissi cioè a non vedere la mia relazione con la realtà come qualcosa che si *aggiunge* alle mie percezioni, bensì come qualcosa che è *costitutivo* dell'esistenza stessa delle mie percezioni – in quanto io esisto (e percepisco) solo perché c'è un mondo, e non viceversa – allora non potrei mai mettere in dubbio che esista davvero un mondo esterno a me. In questo senso il dualismo mente-corpo risulta essere speculare al dualismo soggetto-oggetto, dove il soggetto è la mia mente, la mia anima, e l'oggetto il mondo dei corpi – tra cui si trova il mio – e della cui reale esistenza non posso mai essere certo.

In conclusione, sta qui, a mio parere, una delle ragioni fondamentali per cui anche il cinema di *entertainment* propone oggi film che presentano la possibilità di 'vivere in un sogno' come una possibilità reale: fondandosi sul presupposto del dualismo mente-corpo e prevedendo che tale presupposto sia condiviso dagli spettatori (in quanto, come si è visto, è grazie a tale condivisione che si produce la sorpresa che il film richiede per essere un film 'riuscito'), essi rivelano infatti quanto la convinzione che l'anima e il corpo siano due entità distinte sia radicata nel sentire contemporaneo, nonostante gli 'addetti ai lavori' al dualismo non credano ormai più.<sup>22</sup> Ciò invece non dovrebbe stupire, se solo si pensa alla capillarità della diffusione nella nostra

19. Sul concetto di *intensities* si è soffermato Fredric Jameson in *Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism*, Duke University Press, 1991.

20. Fondati su questo 'colpo di scena' sono soprattutto, oltre a *Il sesto senso*, *Vanilla sky* e *The others*.

21. Un'ipotesi di questo tipo, il 'naturalismo biologico', è quella elaborata, nell'ambito del dibattito attuale sulla natura della mente, da John Searle: cfr., ad es., il recente *Mente, linguaggio, società. La filosofia del mondo reale* (1998), Milano, Cortina, 2000.

22. Mi riferisco non soltanto alle posizioni dei neuroscienziati (neurobiologi, neuropsicologi, neurologi etc.) ma anche al dibattito tra i filosofi della mente, nel quale risulta molto difficile trovare qualcuno che accetti di considerare la mente una sostanza distinta dal corpo, propendendo la maggior parte dei filosofi per una spiegazione della mente di tipo 'materialistico'. Sulla filosofia della mente si vedano almeno M. DI FRANCESCO, *Introduzione alla filosofia della mente*, Roma, NIS, 1996; S. NANNINI, *L'anima e il corpo. Un'introduzione storica alla filosofia della mente*, Roma-Bari, Laterza, 2002; e i saggi raccolti in *L'io della mente. Fantasie e riflessioni sul sé e sull'anima* (1981), a cura di D. Dennett e D. R. Hofstätter, Milano, Adelphi, 1985.

nella coerenza generale del film, essendo Malcolm un fantasma. Se Malcolm avesse incontrato un *maître*, infatti, questi non lo avrebbe degnato di un'occhiata, *perché non avrebbe potuto vederlo* (è innegabile che una simile accoglienza farebbe venire a chionque qualche sospetto sul proprio *status* esistenziale). Capiamo allora che, per non accorgersi di esser morto, dunque, Malcolm esiste, compie azioni e intrattiene relazioni solo quando *noi lo vediamo sullo schermo*, laddove, per noi spettatori, *potrebbe* continuare ad agire e anche ad esistere quando non lo vediamo (potrebbe appunto essere stato bloccato dal *maître* all'ingresso). Ringrazio la regista Susanna Nicchiarelli per avermi fatto notare questo elemento fondamentale del film.

17. Cfr. G. DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, 1967; C. LASCH, *La cultura del narcisismo* (1979), trad. it., Milano, Bompiani, 2001 e M. PEZZELLA, *Narcisismo e società dello spettacolo*, Roma, manifestolibri, 1996.

18. DEBORD, *La société du spectacle*, cit., p. 36.

società dei disturbi dell'alimentazione, spesso prodotti da un rifiuto patologico della corporeità,<sup>23</sup> così come al successo della chirurgia estetica<sup>24</sup> o delle chat, frutto della considerazione del proprio corpo come un accessorio o una suppellettile di cui liberarsi per dare spazio al proprio vero io.<sup>25</sup> Simili processi di allontanamento, o meglio, di alienazione del corpo dalla concezione che si ha della propria identità sono infatti possibili se e solo se il corpo viene considerato come qualcosa di distinto, di irrimediabilmente diverso dalla propria mente, la propria anima, sola e legittima depositaria dell'io.<sup>26</sup> In questa direzione, per usare le parole di Gianni Canova, «il cinema si offre come il linguaggio (o, più ambiziosamente, come il sapere) che più di ogni altro segnala l'attrazione del corpo per la sua smaterializzazione».<sup>27</sup>

PIERPAOLO ANTONELLO  
IL PASTO NUDO:  
CANNIBALISMI POSTMODERNI  
E ANTROPOLOGIE DEL CORPO<sup>1</sup>

CHE il corpo sia diventato il terreno di esplorazione espressiva privilegiato nella cultura postmoderna è un fatto talmente acclarato che non credo serva argomentarlo ulteriormente. Le determinanti culturali di questo spostamento sono ampiamente note: l'indebolimento del soggetto moderno, assieme alle sue conseguenze formali, la nuova «depthlessness» della cultura contemporanea, la dominanza di immagine e simulacro,<sup>2</sup> nonché il processo di mercificazione dei prodotti culturali e artistici, la deriva feticistica dei nostri rapporti col mondo oggettuale, hanno spostato l'assiologia rappresentativa della nostra contemporaneità verso la superficie di eventi, cose, individui, recuperando il corpo a una nuova attenzione estetica, e anzi confinando su di esso tutti gli interessi semantici e simbolici di gran parte della cultura contemporanea.

Dal punto di vista epistemologico questo passaggio può anche essere letto come un completo scavalco di quel dualismo cartesiano che, strumento concettuale tra i più caratteristici della modernità, aveva privato «il corpo del suo mondo, e di tutte quelle formazioni di senso che si fondano sull'esperienza corporea, attraverso cui il mondo ci è direttamente alla mano».<sup>3</sup> Si assiste di conseguenza a una ricomposizione di quelle dicotomie imposte dalla modernità rispetto alle polarità spirito/corpo, mente/materia, natura/cultura secondo un processo di radicale reificazione dell'individuo, insieme al recupero di tutte le basi materiali delle sue determinazioni individuali verso un pieno monismo fiscalista e informazionale, di cui tutta una serie di nuove espressioni artistiche sono indice e testimonianza stringente – dal crescente interesse per l'intelligenza artificiale e per i cyborg nella rappresentazione hollywoodiana contemporanea, ai fenomeni espressivi che ripropongono il tropo del 'cannibalismo' nelle sue varie declinazioni metaforiche.

Questo saggio si concentrerà in particolare su quest'ultima occorrenza nel tentativo di articolare più puntualmente il significato non solo estetico, ma soprattutto antropologico e culturale dell'antropofagia così come è stata usata e rappresentata nell'ultimo quarto di secolo, con particolare riferimento alla scena italiana. Nel far questo tenterò di proporre una griglia interpretativa che possa riconsiderare una serie di motivi, temi, e immagini postmoderni in una chiave epistemica che lavori con una serie di discontinuità storiche 'classiche', quasi vichiane, ma che non sono estranee a quel paradigma 'continuista' proposto da Bruno Latour nel suo *Nous n'avons jamais été modernes*.<sup>4</sup> Partendo da considerazioni sul cannibalismo sacrificale primitivo e muovendo attraverso una storia del corpo e delle sue manipolazioni, tenterò di spiegare come l'uso della rappresentazione antropofagica in epoca postmoderna

23. Su ciò si vedano S. BORDO, *Il peso del corpo* (1993), Milano, Feltrinelli, 1997; U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1997; e R. A. GORDON, *Anoressia e bulimia. Anatomia di un'epidemia sociale* (2000, 3<sup>a</sup> ed. ampliata), Milano, Cortina, 2004.

24. Cfr. L. NEGRIN, *Cosmetic Surgery and the Eclipse of Identity*, «Body and Society», 8, 2002, pp. 21-41.

25. Cfr. C. LASCH, *L'io minimo* (1984), Milano, Feltrinelli, 1996.

26. Tale alienazione, come ha mostrato Guy Debord, è del resto resa necessaria dalla società dello spettacolo, la società in cui viviamo, a fondamento della quale è stata posta proprio la categoria dell'apparire. Cfr. G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, cit. Per una lettura positiva del tema dell'apparenza si veda soprattutto H. ARENDT, *La vita della mente*, cit., capitolo primo.

27. G. CANOVA, *L'alieno e il pipistrello*, cit., p. 140.

1. Il nucleo argomentativo di questo saggio è stato presentato per la prima volta nell'agosto 1998 alla conferenza *Antropofagia. Releituras* (UERJ, Rio de Janeiro, Brasile) con il titolo *Canibalismos contemporaneos: os limites do novo corpo*. Devo alle numerose discussioni avute con João Cezar de Castro Rocha, organizzatore della conferenza, molti degli spunti teorici qui sviluppati.

2. F. JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 6 e 16.

3. U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2<sup>a</sup> ed., 1987, p. 40.

4. B. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991; trad. it. *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Milano, Elèuthera, 1995.