

Fabio Boverio

Luoghi, tempi e futuri contingenti

1. Storia, distanza e assimilazione

Il Medioevo è diventato un'epoca che più di altre *imbarca storia* [1] nelle sue rappresentazioni popolari; un *mezzo* utilizzato come fonte di tematiche odierne o in cui collocare le inquietudini dell'attualità, tanto sociali quanto politiche. Si pensi al mutato interesse nell'America degli anni '60 per ciò che concerne l'idea di cavalleria che viene depotenziata a seguito di episodi come la guerra del Vietnam, che producono un'immagine della guerra radicalmente differente. Nel 1964 James Goldman scrive una *pièce* per il teatro dal titolo *The Lion in Winter* da cui viene tratta l'omonima pellicola quattro anni più tardi [2]. In questi due lavori, la fitta relazione familiare, che già nel testo richiama ambienti e comportamenti tipici di una società borghese, è esasperata nella resa cinematografica, in cui Peter O'Toole e Katherine Hepburn non concedono nulla a movenze e rapporti che richiamino un contesto *medievale*. Andrea Sani [3] ricorda come ciò fosse dovuto a quel tipo di atteggiamento che mirava alla derisione di miti ed eroi con l'intento di scardinare le regole *di genere*. Una sorte simile tocca anche al celeberrimo eroe popolare Robin Hood, che le contestazioni giovanili della fine degli anni Sessanta avevano portato al centro dell'orizzonte mitologico hollywoodiano, facendolo diventare specchio della contestazione del potere costituito.

Il Medioevo si è traslato in una grande metafora di se stesso. Si è assistito alla trasformazione/trasfigurazione di un periodo storico, che si è verificata anche in virtù della portata delle tematiche che in esso vennero enucleate e che di per se stesse anche oggi, in un'epoca costantemente segnata dalla tecnologia (e forse proprio per questo), portano a solleticare l'immaginazione.

Vi sono però altri due aspetti alla base di tale fenomeno: il *distanziamento* e l'*assimilazione*. *L'età di mezzo* ha maggiore presa

sulla nostra immaginazione quando un'accentuazione della lontananza la fa apparire come *contenitore di diversità* [4], in modo da soddisfare nello spettatore, che guardi film quali *Giovanna d'Arco* o *Il mistero dei Templari*, il desiderio di esotismo, provocando talvolta quel senso del meraviglioso che nasce nella visione di pellicole fantastiche come *Il Signore degli anelli*. Nel secondo caso va tuttavia tenuto presente che il riferimento al Medioevo suggerisce uno spostamento nello *spazio*, che trasporta lo spettatore letteralmente in un altro universo dotato di leggi proprie e di una geografia totalmente diversa dalla nostra, e non solo uno spostamento nel *tempo*, come nel primo caso. Il mondo messo in scena dalla filmografia fantastica e dall'epopea eroica di *Conan il barbaro* non è il nostro e lo spettatore deve concedere - nel gioco delle parti - un assenso sia al *tempo* delle immagini (un passato mitico) sia a un *luogo* alternativo (la *Terra di mezzo* ad esempio). In quello che si è chiamato *esotismo* ciò non accade, perché quanto si vede è solo distante nel tempo e fa sì che la nostra immaginazione si senta doppiamente appagata: per il senso del meraviglioso richiesto implicitamente allo spettatore e per il fatto che la stessa sensazione magica viene potenziata da un contesto di luoghi familiari che sappiamo appartenerci ed esser stati *nostri* nel corso della storia. La possibilità di istituire un collegamento, quasi un'*assimilazione*, fra i due mondi, quello del presente reale e quello di un passato reale-esotico, di cui avvertiamo le radici mitiche nel mondo in cui stiamo vivendo rende quanto mai calzante la frase pronunciata da Baudelaire, secondo cui dobbiamo riscoprirci eroici nelle nostre scarpe di vernice e nei nostri abiti eleganti.

2. Luci e ombre del Medioevo

Se questo è vero e il Medioevo risponde in qualche modo alle nostre esigenze di interferenza del magico e del mitologico nella vita quotidiana e concreta [5], allora esso diviene l'archetipo in cui per antonomasia oscillano due aspetti dell'immaginario comune,

egualmente distanti dal vero storico. Uno è quello della luce, dominato dai cavalieri e dalla possibilità di un *popolo fatato*; l'altro è quello delle tenebre, rappresentato dal potere del clero in cui talvolta appare sfumato il confine stesso tra bene e male. In *Giovanna d'Arco* ad esempio appaiono due espliciti livelli di ambiguità: da un lato una chiesa disumana e arrivista, più legata al bagliore dell'oro e dei commerci di anime che non alla luce divina; dall'altra la figura stessa del padre confessore della pulzella - interpretato da Dustin Hofmann - che assume sia le vesti dello psicologo che estrae la verità dal paziente sia il volto più oscuro e infido del demonio, pronto a mostrare l'inconsistenza della fede di Giovanna. Anche in una situazione come questa, in cui il regista Luc Besson cerca di mostrare scorci realistici di un passato barbarico e terribile nella sua inflessibilità e nelle sue manifestazioni di guerra e ipocrisia, emerge comunque l'esigenza di attingere a un *Medioevo mitico* lacerato tra il giorno e la notte, fra icona e realtà, tra gli ambienti bui e claustrofobici degli interrogatori e l'ampio respiro del sole sui prati imbianditi dall'oro del grano. Questa forma di dicotomia estetico-percettiva è sicuramente la più forte suggestione che il cinema porta come immagine emblematica di questo periodo storico, a livello sia fotografico che psicologico.

Se il Medioevo diventa l'archetipo dell'immaginario collettivo in cui queste opposte tendenze di ombra e luce si fronteggiano, è tuttavia da chiedersi se esista effettivamente - al di là di questo aspetto - un modello cinematografico omogeneo che lo rappresenti. Questo bipolarismo è solo la *scenografia* delle immagini, avente ancora le caratteristiche del *contenitore di modalità espressive*. La domanda viene allora a essere formulata in questa maniera: esiste un Medioevo cinematografico che possa dirsi un *modello*? E qualora la risposta risulti affermativa, di quale Medioevo si tratta?

3. Immagini consolidate

Se si esaminano i molteplici esempi di *cinema medievale*, che abbiano tale periodo storico come sfondo e scenografia, se ne ricava un caleidoscopico affresco dalle mille sfaccettature. Pur tuttavia è possibile rintracciare linee comuni che indicano ciò che vi è di analogo nei differenti stili di rappresentazione, quando naturalmente si dia maggiore rilevanza alle immagini rispetto ai temi sviluppati all'interno del racconto, per la ragione basilare che al cinema questi sono veicolati attraverso quelle. Non si può dunque che passare attraverso l'immagine e le sue motivazioni e in tal modo è possibile comprendere che esistono varie ragioni che convergono nel lasciare immutata la raffigurazione del Medioevo cinematografico, con tutte le sue intriganti falsità e i suoi affascinanti contrasti.

Una prima ragione può essere rintracciata in un motivo commerciale: spesso la filmografia di questo tipo si rivolge a un vasto pubblico le cui aspettative sono ben note e legate a quanto si è detto circa l'esigenza di immedesimazione nel superamento della distanza che viene prodotta nel ripensare quel passato. Il regista o la produzione devono dunque tenere in conto l'orizzonte di attesa dello spettatore, il quale si aspetta di vedere duelli, cavalieri valorosi, un conflitto di fede ecc.; ne sono un valido esempio *Le crociate*, uscito nelle sale cinematografiche nello scorso anno e *Il mistero dei Templari* del 2003, che riprende per l'ennesima volta la storia delle possibili eresie che hanno attraversato l'ordine dei cavalieri del Tempio e dell'ingente ricchezza da loro acquisita, che si vorrebbe nascosta in qualche luogo remoto della Terra.

Un secondo motivo, chiaramente espresso da Giuseppe Sergi [6], che rende difficile la rinuncia all'immagine *mitica* del Medioevo, è che tanto gli storici quanto gli appassionati, sono diventati tali inizialmente proprio grazie a quelli che ora vedono come errori e immagini parziali, ma ai quali, nonostante tutto, si sentono ancora legati e a cui fanno fatica a rinunciare:

È un medioevo essenzialmente tre-quattrocentesco (un medioevo finale, dunque), cupo o luccicante a seconda dell'orientamento ideologico di chi lo evoca, teatro di eroi mitici, dinastie ambiziose e popoli oppressi. [7]

Un terzo aspetto può invece essere individuato proprio nella relazione tra cinema e spettatore. A questo proposito, sembra assai utile la proposta di Julio Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg* [8], in cui l'autore esprime la tesi dei *concettimmagine* che sarebbero portatori di una *ragione logopatica*, che si esplica in una razionalità al tempo stesso logica ed emotiva, operante cioè sul piano linguistico-noetico e su quello affettivo. Le esperienze cognitive vengono compiute da parte dello spettatore in base a una risonanza emozionale con quanto sta vedendo, che lo porta a un livello di astrazione superiore a quello rappresentato nelle sequenze del film. L'immedesimazione, che spinge a protendersi verso lo schermo, è il passo decisivo che permette di vivere un'esperienza grazie alla quale si fissa un concetto. In questo senso l'intero film è un concettimmagine, composto a sua volta da concettimmagine atomici rintracciabili e identificabili con le singole scene. Cabrera sostiene poi che la differenza tra filosofia e concettimmagine è che la prima

pretende di sviluppare un universale senza eccezioni, il cinema mette invece in scena un'eccezione con le caratteristiche di universale. [9]

Se si considera questa affermazione dal punto di vista del concetto, si può concludere che esso è l'origine di un dibattito ideologico/filosofico che ha per oggetto un argomento sul quale il concettimmagine porta a riflettere *logopaticamente*. Se si considera invece dal punto di vista della ricezione delle immagini, allora si può notare che l'*eccezione* che viene mostrata è di volta in volta l'aspetto esotico che in quel particolare film è rappresentato, recepito dalla nostra empatia e dalla nostra emotività come *universale*; ci si trova dunque

nella posizione rischiosa di prendere costantemente la parte per il tutto, il particolare come simbolo ed esemplificazione dell'intero. Per usare le parole di J. Derrida, al cinema

si crede senza credere, ma questo credere senza credere resta pur sempre un modo di credere. Che l'immagine sia o non sia accompagnata dalla voce, sullo schermo si ha comunque a che fare con delle apparizioni alle quali lo spettatore crede e che talvolta addirittura idolatra, come nella caverna di Platone.
[10]

4. Immagini di immagini

Perdurano dunque immagini e fantasie collettive - radicate nelle coscienze - che, nella relazione tra il cinema che rappresenta e l'oggetto rappresentato, vengono a costituire l'idea diffusa di *Medioevo*. Occorre allora chiedersi se esista un *genere* di film che si possa considerare in senso stretto *medievale*. Sembrano delinearsi tre tipologie di film.

1. I lungometraggi il cui oggetto è dichiaratamente il Medioevo. A prescindere dalla correttezza delle idee di cui si fanno interpreti, in questo filone possiamo ricordare - oltre ai già citati *Giovanna d'Arco* e *Le Crociate - Elizabeth*, il famosissimo *Il nome della rosa* e il pregevole *I cavalieri che fecero l'impresa* di Pupi Avati. Vale la pena di osservare che in quest'ultimo film viene forse smantellato gran parte dell'immaginario medievale di cui si è parlato sino a ora: ci sono cavalieri resi umani, con paure, angosce, meschinità e ingenue purezze; gli eretici sono poveri contadini che non sbavano e non hanno apparenza luciferina; i preti sono superstiziosi, ma non sopra le righe; e soprattutto vi è un approccio spiazzante per quanto concerne il tema della *fede*. Nei film d'oltre oceano le reliquie sono sempre rappresentate come oggetti caratterizzati da un'aura mistica e inviolabile, come fulcro drammatico di una ricerca; qui invece la sindone, uno degli oggetti più sacri del mondo cristiano, viene presentata come un semplice lenzuolo che uno

dei cavalieri si infila sotto la tunica avvolgendola al proprio corpo in un gesto pratico e senza fronzoli.

2. Nel secondo gruppo si possono comprendere le pellicole che suggeriscono il Medioevo solo per analogia con gli ambienti e le scene che si è soliti collegare a quest'epoca. Si afferma l'immaginazione del senso comune, che fa catalogare come *medievali* situazioni di povertà, di oscurantismo, di vita misera e grama, di fronte a una casta benestante formata da un'*élite* di sangue che detiene il potere, ecc. Per richiamare due brevi esempi che, a livello di immagini, sono quanto di più lontano si possa immaginare dal Medioevo, si prendano in considerazione *Guerre stellari* di George Lucas e *Blade Runner* di Ridley Scott. Per quanto concerne il primo, l'immaginazione suggerisce collegamenti in base alla presenza dell'Impero, delle guardie, dei sovrani che vessano la popolazione e soprattutto - sembra quasi ridicolo affermarlo - per i duelli e le spade; poco importa se siano Laser o di acciaio di Toledo. Nel caso di *Blade Runner* invece il discorso è più sottile e pregnante: si tratta infatti di un'allegoria che lega direttamente il lontano futuro a temi e immagini del remoto passato. La distinzione luce/ombra è concettuale, è il *kipple* [11] incipiente che divora le case scolorendole mano a mano che ci addentriamo nei bassifondi, ma lascia intatte le zone del potere. Lo spazio è costruito verticalmente, dal basso verso l'alto: alla base troviamo la periferia degradata, dove colori dominanti sono il grigio scuro e il nero, in alto invece troneggiano gli edifici dei costruttori di uomini - la Tyrell Corporation - con vetrate incendiate dalla luce del tramonto: è il luogo in cui la *mente creatrice* o l'*intelletto agente* dà disposizioni alla zona intermedia (la polizia, costituita da edifici alti, ma mescolati con l'oscurità), che a sua volta dovrà agire sulla realtà inferiore della massa, dei *molti*. Ma la Tyrell è anche il posto dove vengono forgiati i nuovi uomini, l'Eden irraggiungibile se non al momento della nascita, che viene agognato per tutta l'esistenza, luogo in cui solo *il figliol prodigo* - per citare una frase di Tyrell - può fare ritorno. Quel figlio è un semidio, è l'angelo caduto nella vita e che da essa ritorna alla sorgente attraverso un'ascesa simbolica, rappresentata nel film da un ascensore, in cui vengono messe alla prova

le capacità noetiche, per mezzo di una partita a scacchi. Dio, il creatore dell'uomo nuovo, esplica le sue due attività più proprie: reggere il mondo e pensare, amministrare la realtà dei dati della produzione degli androidi e giocare a scacchi.

3. Nel terzo genere di film rientrano le pellicole che né per le immagini né metaforicamente richiamano il Medioevo, ma le cui tematiche sollevano quesiti e problemi filosofici che nel Medioevo sono nati o sono stati ampiamente discussi. In questo gruppo di lungometraggi si può spaziare nei generi più diversi; vi rientrano a buon diritto *Sliding Doors* e *Ritorno al futuro*, che mostrano visivamente un caso di controfattuali e uno di paradossi temporali. Per citare nuovamente il pensiero di Andrea Sani, si può dire che questi film riescano

a visualizzare i cosiddetti esperimenti mentali della filosofia, cioè quelle esperienze che empiricamente non si dimostrano fattibili, come, appunto, l'ipotesi dell'inesistenza del passato [12] o l'escursione nei mondi possibili. [13]

5. Cinema e filosofia

Il potere non è mai stato dell'oracolo. È sempre stato dei preti che lo interpretano. Anche se hanno dovuto inventare l'oracolo.

[Minority Report]

Soffermando l'attenzione sul terzo genere di film *medievali*, quelli cioè che, pur non mostrando alcun legame apparente fra la storia raccontata e il Medioevo, sono tuttavia legati a esso dalle tematiche filosofiche che sollevano, si dovrebbe naturalmente aprire una lunga digressione sulla questione se un film possa essere veramente *filosofico*, oppure non possa che limitarsi a esporre argomenti capaci, se attentamente interpretati, di far pensare alle linee fondamentali di pensiero di alcuni filosofi del passato.

Occorre chiedersi se, partendo solo da una manciata di suggestioni, ci si possa sentire legittimati a imbastire un discorso filosofico più corposo e articolato. Ci si deve chiedere quale diritto si abbia di leggere filosoficamente un film, destinato alla fruizione del grande pubblico e non a un'élite accademica, senza che ciò comporti un lavoro di interpretazione troppo forzata. Una risposta convincente si trova nelle pagine di Umberto Curi, *Un filosofo al cinema* [14], in cui l'autore sostiene che parte del gusto stesso di andare in una sala di proiezione è quello di interrogarsi in autonomia sulle *grandi questioni* che ci appassionano in quanto esseri viventi, rimettendo in gioco tutto un apparato più o meno conscio di sistemi filosofici che hanno dato loro origine o entro i quali - seppur inconsapevolmente - si sono generati. Questa è la linea di demarcazione tra quelli che si potrebbero definire spettatore *attivo* e spettatore *passivo*, tra chi semplicemente *vede* e chi cerca una completa *fruizione* della pellicola vista nella sala cinematografica. È altresì chiaro che - come sostiene invece Cabrera [15] - la suggestione ricevuta nel buio della sala non può essere che uno spunto incompleto, che indica una via concettuale interessante e in relazione con la nostra vita. La filosofia diventa il luogo cui approdare a partire dallo slancio iniziale, uno strumento per approfondire, confrontare e conoscere analiticamente ciò di cui si è avuto solo un barlume. Si tratta di un movimento che non va dalla filosofia al cinema, ma, al contrario, dal cinema alla filosofia.

Di qui allora, il fatto che, contrariamente a quanto si crede, poiché i filosofi pongono delle domande, degli appelli, delle violenze, è il cinema che viene incontro alla filosofia e non viceversa. Più precisamente, si deve concludere che non è la filosofia ad occuparsi di cinema, ma il cinema che si occupa di filosofia ponendo le domande. [16]

Il fulcro del discorso non è allora la competenza filosofica degli autori, registi e sceneggiatori, ma la qualità o modalità del loro interrogare. La filosofia è il *mezzo* per dare *risposta* ai quesiti posti

nella sala cinematografica.

Se si pensa specificamente al Medioevo, si può notare che la produzione filmica degli ultimi anni sta attingendo a piene mani alle stesse questioni che mossero Pier Damiani, Agostino, Boezio, Abelardo, Alano di Lilla e molti altri. È ancor più interessante notare come il genere che più di tutti traduce in forma cinematografica gli *esperimenti mentali* di quei filosofi risulti essere la fantascienza. Il motivo di tale relazione può forse essere individuato nella trascendenza come orizzonte ultimo delle rispettive speculazioni: da un lato Dio e il rapporto ragione-fede, dall'altro l'illimitato del cosmo o gli abissi dell'informatica e delle realtà virtuali. Al centro, come *trait-d'union*, resta pur sempre l'uomo: spinto ai confini del conoscibile, alla ricerca di un senso possibile o intento a porre rimedio al suo costitutivo essere finito. Il rapporto creatore-creatura rimane immutato nella sostanza; ciò che cambia è la forma della relazione che, nel riproporsi del problema, riporta all'attualità una parte significativa della speculazione medievale. Se si riflette su film come *Blade Runner* o il meraviglioso *Gattaca*, si nota come i termini del problema abbiano subito una traslazione e come sia ora l'uomo ad aver assunto il ruolo della divinità nel rapporto con la creatura-androide o la creatura-clone, aprendo nuovi orizzonti alla tematica della *potentia dei* e del libero arbitrio, mescolando riflessioni bioetiche a istanze di filosofia agostiniana e scolastica.

In un'esistenza frammentata come quella dell'uomo contemporaneo nella condizione del *postmoderno*, il cinema di fantascienza registra una profonda inquietudine e la mostra nello smarrimento di una vita scissa tra realtà e apparenza, dove il luogo dell'essere umano è la seconda, mentre all'autenticità della prima si può risalire solo attraverso un percorso che ricorda quanto proposto da Bonaventura da Bagnoregio nell'*Itinerarium mentis in Deum*. Il paragone risulta particolarmente calzante se si pensa a film come *Matrix*, *Il tredicesimo piano*, *Dark City*, *Memento*: la parte più rilevante della storia si svolge come una ricerca delle vestigia di Verità disseminate nell'universo di illusione nel quale i personaggi si trovano a vivere, assumendosi il compito di dilaniare il velo di Maya che circonda le false credenze nelle quali sono

inconsapevolmente immersi [17].

Un altro punto su cui riflettere può essere rappresentato dalla analogia per contrasto per cui nel passato del Medioevo si tende a Dio per *desiderio*, nella fantascienza per *manca*; allora vi era un senso di *comunità* nell'affrontare la vita e la morte, e anche l'ultimo momento dell'esistenza era vissuto con la speranza di una vita ulteriore, di un destino in cui le azioni compiute sulla terra avrebbero avuto una retribuzione, mentre nel mondo della fantascienza, e del *Cyberpunk* soprattutto, l'uomo è costantemente solo; gli manca una parte di anima che tende a ricostruire in universi fittizi e nell'illusione del possesso e del controllo della vita, il cui punto cardine è proprio la possibilità di vedere e modificare il futuro. Intorno a tale questione si sviluppa completamente *Minority Report* di Steven Spielberg.

6. Futuri contingenti

Il film, uscito nelle sale cinematografiche nel 2002, è tratto da un racconto di Philip K. Dick, lo scrittore che probabilmente più di ogni altro ha offerto spunti per trame fantascientifiche [18] e che oggi viene rivalutato dalla critica - ahimè dopo la morte - come uno dei massimi esponenti della letteratura fantastica *impegnata* e fondatore del genere *Cyberpunk*, entrato a far parte del panorama letterario nel 1981 con l'opera *Il neuromante* di William Gibson.

Minority Report propone alla riflessione filosofica due problemi notevoli: i controfattuali e il libero arbitrio. Per chi non avesse visto il film riassumo brevemente la trama: in un futuro prossimo, la polizia ha messo a punto un'istituzione denominata *Pre-Crimine*, che, grazie all'aiuto di tre soggetti precognitivi, riesce a prevedere i crimini per omicidio sia passionale sia premeditato con un anticipo sufficiente per organizzare una squadra di agenti da mandare sul posto e bloccare il potenziale assassino, il quale viene arrestato e messo in prigione. In seguito a una manipolazione dei ricordi dei precognitivi da parte del capo della corporazione, il protagonista del film scopre che egli stesso

sarà autore di un omicidio in un futuro non precisato. Le azioni che compirà lo porteranno invece a scegliere di non uccidere l'uomo che egli crede sia stato l'assassino di suo figlio e causa del fallimento del suo matrimonio. A questo punto i *precog* mostrano un ulteriore futuro nel quale egli sarà ucciso dal capo della corporazione, responsabile della meschina macchinazione. Al termine della storia, il poliziotto, come anche l'anziano burocrate, hanno davanti a sé la possibilità di scelta, trovandosi in una situazione già vista e di cui conoscono l'esito; entrambi, a quel punto, rigettano il futuro possibile nel quale il protagonista avrebbe ucciso un uomo innocente e il vecchio avrebbe posto fine alla vita del poliziotto. Il giorno seguente la Precrimine viene chiusa.

Il film, presentato in Italia con il titolo *Rapporto di minoranza*, gioca sulla possibilità della non-ineluttabilità dei futuri visti dai *precog*. Per ottenere infatti un verdetto preciso occorre che le tre profezie dei soggetti precognitivi siano in accordo tra loro; nel caso in cui uno dei tre (la minoranza, appunto) avesse una visione divergente rispetto agli altri due, vorrebbe dire che vi è una possibilità che le cose si verifichino altrimenti. Ora il problema è: che cosa vede la polizia nelle immagini dei *precog*?

Nella profezia essa vede un futuro possibile e contingente, in cui gli atti degli uomini si verificheranno secondo una certa modalità, se essi continueranno ad assecondare le proprie disposizioni d'animo. La polizia scarta quindi la possibilità, data dal rapporto di minoranza, secondo cui, per libero arbitrio, i soggetti osservati potrebbero decidere di non accordare la loro volontà con il loro desiderio o con la loro pulsione interna. La relazione che qui viene richiamata (prima della possibilità o meno del libero arbitrio) è quella su cui riflette anche Boezio circa i nodi temporali e la necessità degli enunciati riguardanti eventi futuri. L'interpretazione tradizionale rimaneva sul piano logico/gnoseologico interno alle proposizioni, chiedendosi che cosa si possa conoscere di quelle proposizioni e non degli eventi che esse riguardano. Lo scopo è cioè di attribuire un valore di verità a una proposizione esprimente un futuro contingente, come ad esempio

Domani Socrate terrà un discorso nell'agorà. Una frase come questa non avrebbe un valore di verità definito prima del momento in cui la si possa verificare; risulta così né Vera né Falsa, ma semplicemente *non vera*.

Boezio al contrario fa riferimento a una determinazione di carattere non epistemico, ma ontologico, e questo comporta che il valore di verità delle espressioni dipenda direttamente dal loro essere Vere o False. Si tratta di un rovesciamento rispetto al modo tradizionale di affrontare il problema: ciò che conta è l'evento denotato dalle proposizioni e non ciò che si può sapere di esse. Il passaggio da logica a ontologia è il punto di contatto tra il pensiero di Boezio e il problema presentato dal film *Minority Report*. Se si pensa al futuro non come a una linea, ma come a un albero, nel quale ogni nodo sia seguito da un bivio (esemplificando secondo una logica binaria) e ogni nodo sia rappresentato dall'evento in base al quale le diramazioni successive sono le possibili scelte che l'individuo può compiere e che porteranno a loro volta ad altri nodi/accadimenti, allora si dirà che l'enunciato espresso dalla proposizione in esame è Vero se e solo se l'evento si verifica, ma un valore di verità potrà essergli assegnato solo quando sarà l'evento a essere determinato. Per dire questo, in Boezio si parla di *semplicemente Vero* o *semplicemente Falso* in relazione all'enunciato, intendendo che la proposizione prenderà un valore di verità definito *solo nel futuro reale del mondo*. I due tipi di asserzione sono atemporali, ovvero la semplice verità/falsità non dipende dal momento in cui vengono proferite [19]. Per Boezio, la verità o falsità di una proposizione indefinita è detta *instabile*: asserire che la proposizione *p* è *semplicemente vera* (o falsa) non indica altro se non che quando si dice *Domani ci sarà una battaglia*, domani sarà assegnato a P un valore di verità Vero, se effettivamente la battaglia si verificherà.

Sino a qui abbiamo considerato enunciati che parlano di eventi futuri; ma che dire della conoscenza che la polizia della Pre-Crimine ha nel film? Essa possiede (sebbene in modo indiretto) una capacità di previsione, una profezia relativa agli eventi futuri. Ebbene, secondo

una posizione determinista il fatto che si diano premonizioni vere escluderebbe logicamente l'esistenza di eventi contingenti, e questo per la semplice ragione che, essendo possibile fare previsioni su *qualunque* evento che accadrà, anche il più insignificante è già sin da ora determinato all'interno di una catena causale di eventi sulla quale lo sguardo dei *precog* (ad esempio) apre una finestra e può liberamente sbirciare.

Boezio risolve la questione in modo differente. Se avessero ragione i primi, si potrebbe sostenere effettivamente che, se la predizione asserisce che un evento A si verificherà in un tempo k , allora la proposizione che esprime questo tipo di relazione sarà vera non solo al tempo k , ma anche prima. E quindi si avrebbe che A sia determinato anche prima di k . $P(k)$ sarebbe sempre Vero e A sempre determinato. Il punto diventa perciò quello di svincolare le proposizioni condizionali legate ai futuri contingenti dall'assegnazione di un determinato valore di verità. Questo, a parere di Boezio, è possibile solo se la predizione viene formulata nel modo corretto: è errato affermare che *Domani ci sarà una battaglia*, perché ciò suggerisce una necessità insita nell'evento; sarà invece meglio dire: *Domani ci sarà contingentemente una battaglia*. Questa apparente sottigliezza salva il libero svolgersi delle azioni e degli eventi, a prescindere da colui che li conosce. Una proposizione come l'ultima citata suggerisce infatti che non si deve escludere che il fatto potrebbe non verificarsi, benché si abbia la certezza che si verificherà. $P(k)$ dunque non diviene una necessità.

Tale modo di conoscere le cose contingenti e il futuro che si sviluppa a partire da desideri e passioni umane è, secondo Boezio, anche il modo che Dio ha di conoscere. Il futuro letto dai *precog* ha esattamente questa forma, confermata dal fatto che una delle tre predizioni può non combaciare con le altre due; si sottolinea quindi la contingenza del futuro che si verificherà, ma anche la possibilità da parte dell'uomo di svincolarsi dalla catena causale degli eventi e riappropriarsi della facoltà più alta che il Creatore gli ha donato: il libero arbitrio. La sua possibilità è testimoniata dal *rapporto di minoranza*, presente in ogni azione dell'uomo come parte conflittuale e

fondamentale del suo essere.

7. Libero arbitrio

Sorge un nuovo problema: se il futuro - pur contingente - è quello che si sa destinato a verificarsi ineluttabilmente in un tempo k , come è possibile che l'uomo possa svincolarsi da esso *dopo* che i *precog* lo hanno visto? È proprio la visione che si è aperta sul futuro a rendere necessario che quel momento si verifichi in quel modo. Per rispondere alla domanda è necessario rivolgersi al *De consolatione philosophiae*. Si può dire che i *precog* osservino nel futuro le *tendenze* dell'agire umano, ma solo avendo assunto certe premesse. Tali assunzioni consistono essenzialmente nella convinzione che, essendo un potenziale assassino, l'uomo osservato nella visione si trovi nella necessità del Fato e non invece nella possibilità della Provvidenza; il rapporto di minoranza tiene presente appunto questa seconda possibilità, che l'individuo possa riuscire a svincolarsi dalla catena causale in cui si è volontariamente inserito desiderando e rimanendo ancorato alle cose terrene.

Ma diamo la parola a Boezio:

... la provvidenza è il principio formale, immobile e semplice delle cose che devono essere attuate, il fato, invece, è il nesso mobile e l'ordine temporale di quelle cose di cui la divina semplicità ha posto l'attuazione; [20].

e ancora:

E come cerchi concentrici rotati intorno allo stesso asse, il più interno si trova più vicino alla indivisibile semplicità del punto centrale ... ecco: con procedimento analogo ciò che si allontana maggiormente dalla mente suprema risulta avviluppato da

maggior lacci del fato e, viceversa, un essere in tanto è libero dal fato in quanto più si avvicina a colui che è il punto centrale di tutto quanto. [21]

Secondo Boezio Dio ha una visione del futuro da una prospettiva esterna al tempo; osserva lo svolgersi delle vicende del mondo da un eterno presente per cui esse gli appaiono come un arazzo totalmente dispiegato, che non rende la sua sapienza una pre-scienza, ma semplicemente una scienza. Nel film invece, la polizia può godere solo di pre-scienza. La Pre-Crimine ha uno sguardo a metà fra quello dell'uomo ignorante del futuro e quello di Dio, che abbraccia il tempo nella sua completa interezza. Ciò che la polizia vede con l'aiuto dei *precog* non è l'universale, ma la tendenza dell'individuo a conservare nello scorrere del tempo la sua natura e il suo modo di agire.

Detto questo, il film compie un ulteriore passo avanti e viene a trovarsi su un altro terreno di riflessione. Spielberg e Dick mettono ora l'uomo nella possibile condizione di Dio, dandogli però la precognizione di un futuro possibile che, per quanto il rapporto di minoranza possa essere ritenuto influente, lascia comunque uno spiraglio per una scelta diversa. Da questo punto di vista il libero arbitrio non è più responsabilità del criminale, ma del poliziotto, nella scelta che questa volta egli deve compiere avendo tale conoscenza. Il meccanismo garante dell'ordine temporale e del potere esecutivo si deve vestire anche per questo degli abiti sacerdotali: uno dei personaggi del film, che svolge alcune delle mansioni di assistenza allo *sbobinamento delle memorie*, afferma: *per come lavoriamo con la storia di cambiare destini e tutto il resto, siamo molto più simili al clero che alla polizia*. E certo non è un'atmosfera laica quella che si respira nelle immagini del reparto che contiene la vasca dei *precog*, che non a caso è chiamato in modo informale *il Tempio*.

Nella società meccanicista dipinta da Spielberg, l'individuo sceglie di negare al suo prossimo il libero arbitrio in nome di un bene superiore: il benessere della società. La decisione dell'uomo, davanti al futuro quasi certo che nasce da un passato sicuro, è di negare la libertà individuale della scelta, e si possono ricordare gli eventi catastrofici

di una simile logica nelle immagini di un altro piccolo gioiello della cinematografia di questi anni, quale è stato *Equilibrium*. In entrambe le pellicole, il modo di considerare il libero arbitrio sottrae all'individuo non solo l'azione, ma anche la sua responsabilità, che invece sia per Boezio sia per Agostino erano centrali per giudicare un individuo.

E non invano sono riposte in Dio speranze e preghiere, che, quando sono giuste, non possono essere inefficaci. Contrastate, dunque, i vizi, coltivate le virtù ... Se non volete sottrarvi alle vostre responsabilità, non potete ignorare la profonda esigenza di onestà che è riposta in voi, poiché le vostre azioni si compiono sotto gli occhi di un giudice che vede ogni cosa. [22]

Nonostante questo meccanismo di precognizione/azione-necessaria appaia nella proposta del film in termini ineluttabili, tuttavia i due protagonisti delle previsioni riescono a scardinare la necessità a favore di un futuro che afferma la possibilità del mutamento. Che cosa rende mutabile l'evento che dovrà verificarsi e permette ai due di scegliere altrimenti? La risposta - crediamo - sarebbe accolta con favore da Agostino, in quanto è solo la *conoscenza* a fare uscire l'uomo dal dominio del fato. Per il vescovo di Ippona, l'intelletto è precisamente la facoltà fondamentale che attesta la superiorità umana nei confronti delle bestie: gli uomini non solo vivono, ma anche *sanno di vivere* e tale consapevolezza, non mancando di ragione, li rende *ordinati* e di anima più forte della tempra degli animali.

Osserva il gregge che pascola innanzi a te: esso non sa che cosa è ieri, che cosa è oggi ... legato all'attimo presente ... Duro per l'uomo che si gloria della sua umanità davanti alle bestie e pure guarda invidioso alla loro sorte felice; perché egli non vorrebbe che vivere come la bestia, libero dalla noia e dal dolore. Ma vuole invano, perché la sua volontà è diversa. [23]

Sapere e conoscere *il tempo* è il più grave cruccio dell'essere umano, sia per Nietzsche sia per Philip K. Dick, che parla attraverso le immagini del film, ma proprio questo fardello può essere la chiave per essere noi stessi utili alla vita e alla nostra anima. L'ordine a cui la ragione ci richiama è quello della legge eterna, citata da Agostino al principio del *De libero arbitrio*, quella forma perfetta in base alla quale cerchiamo costantemente di ordinare l'imperfetta *legge umana*; quella stessa che i costruttori di pseudouniversi [24] o i difensori della stabilità del reale nella società ritengono a torto di emulare.

E quindi è necessario dire che se un'anima virtuosa non può essere piegata a servire alla passione ... nessun'altra cosa la può fare piegare se non la propria volontà, o il proprio libero arbitrio. [25]

Uno stato totalitario e governato da uomini che credono ciecamente in una logica deterministica, come quello tratteggiato in modo preoccupante dal film *Minority Report*, riporta anche a un altro orizzonte di pensiero, quello abelardiano. Sembra che questa *macchina poliziesca* faccia propri, sino agli eccessi e al parossismo, i caratteri del peccato contro Dio tratteggiati dal logico medievale, decidendo di ritenere irrilevante l'atto nel suo compimento e scegliendo - per condannare l'individuo - di valutare solo i suoi *vizi dell'anima*, indipendentemente dal fatto che si attualizzino nella realtà. Abelardo è il primo a identificare l'origine e l'unico luogo del peccato con l'interiorità dell'uomo, il quale si trova a trasgredire il volere di Dio quando concede l'assenso all'inclinazione malvagia e meschina, e non aggrava né alleggerisce il proprio peccato per il fatto di riuscire o non riuscire nel proprio intento.

Emerge con grande chiarezza la differenza di fondo tra il pensiero medievale e le analogie che si sono sottolineate nel film: per il pensiero medievale la certezza e l'inopinabilità del verdetto è data non dall'uomo, sulla base di una conoscenza imperfetta del futuro e dell'animo altrui, ma da Dio; nel film è l'uomo stesso che, avendo

solo tracce sicure di un possibile comportamento futuro, decide arbitrariamente di agire in modo assoluto senza possibilità di appello, ponendosi al posto del Creatore.

Rimane da osservare che il film, così come è costruito, non può di fatto funzionare nel modo di narrare lo svilupparsi della vicenda. Si trova infatti un intoppo logico nelle sequenze e nelle motivazioni prospettate da Spielberg, che va collocato nella catena di ciò che il protagonista viene a sapere dai precognitivi. Tutto prende le mosse dal fatto che all'inizio John vede la previsione che mostra il suo omicidio nei confronti di un uomo a proposito del quale né sa chi sia, né conosce quale tipo di legame abbia con lui. Il fatto è che il poliziotto non si sarebbe mai messo in movimento se non gli fosse arrivata in mano la biglia di legno che testimonia la certezza di un suo atto futuro. Ma questa potrebbe arrivare fra le sue mani, solo presupponendo tutta la ricerca dell'uomo ancora ignoto a John, che diviene così l'antecedente necessario per la previsione dei *precog*, fonte in ultima istanza dell'inesco investigativo. La questione è che il poliziotto cerca attivamente l'uomo che crede avere ucciso suo figlio solo quando fortuitamente arriva in un complesso residenziale, dove altrettanto fortuitamente vede il suo nome, cosa che non avrebbe notato se non si fosse trovato in quel luogo a causa della premonizione.

In più: il vecchio funzionario della Pre-Crimine ha preparato l'inganno nella ovvia certezza che John avrebbe visto la biglia di legno con il suo nome inciso sopra, evento però che non poteva a sua volta essere necessario senza che il protagonista si trovasse in una determinata situazione, la quale infine non poteva verificarsi se non avendo già assistito alla previsione.

Il film, pur suggerendo interessanti riflessioni su temi di sapore medievale, è dunque costruito secondo una circolarità che denuncia l'ignoranza e la non considerazione proprio di quei problemi nella intelaiatura dell'impianto narrativo. Un errore di questo tipo non è invece presente nel racconto *Minority Report* di Philip Dick, composto nel 1956. Lo scrittore statunitense infatti risolve l'arcano in maniera più schematica, ma anche maggiormente corretta: ogni soggetto

precognitivo è fonte di una previsione, ciascuna differente dalle altre. Due sono in accordo su un punto: che Anderson avrebbe ucciso Kaplan. Questo fatto crea l'illusione di un rapporto di maggioranza in relazione all'esito dell'azione, quando in realtà le motivazioni che lo avrebbero causato sono assolutamente diverse tra loro. La differenza conduce, proprio per questa ragione, su due tracciati temporali diversi, ma con la stessa conclusione, la quale - a differenza di quanto accade nel film - vede il giovane poliziotto uccidere il vecchio per dimostrare che il sistema funziona, convinzione che sarebbe stata messa in dubbio se un omicida visto dai *precog* non avesse poi di fatto compiuto il gesto per assecondare il suo libero arbitrio.

I tre rapporti venivano uno dopo l'altro ... il primo era quello di Donna: in quel tracciato temporale Kaplan mi parlava del complotto ed io lo uccidevo subito. Jerry, leggermente sfalsato rispetto a Donna, si era servito del tracciato di quest'ultima, ed aveva preso in considerazione il fatto che io venissi a conoscenza di tale rapporto. In quel tracciato temporale tutto ciò che mi importava era di conservare il mio lavoro. Non era Kaplan che volevo uccidere; m'interessavano di più la mia posizione e la mia vita ... Quello di Mike fu l'ultimo. Venuto a conoscenza del primo rapporto, io avevo deciso di non uccidere Kaplan, e ciò aveva dato luogo al rapporto numero due. Ma, visto anche quel rapporto, io avevo di nuovo cambiato idea. Rapporto numero due, situazione numero due, e cioè la situazione che Kaplan voleva creare. Mentre invece alla polizia faceva comodo la situazione numero uno. Io pensavo alla polizia, capivo ciò che stava facendo Kaplan; il terzo rapporto invalidava il secondo così come il secondo invalidava il primo. [26]

Note

- [1] Utilizzando questo termine nel senso dell'antropologia, voglio indicare quel processo secondo il quale alcune forme di espressione culturale si trasformano

ed evolvono nel tempo grazie al fatto di essere ricettive nei confronti degli influssi storico/sociali delle diverse epoche e alla capacità che hanno di incorporarli in esse.

- [2] Nel 2003 ne è stata fatta una nuova versione con Patrick Stewart nella parte del Plantageneto e Glenn Close in quella di Eleonora d'Aquitania, la cui ricostruzione storica risulta maggiormente accurata nonostante la scarsità di mezzi di produzione e la versione esclusivamente televisiva. (*The Lion in Winter*, Andrei Koncalovskij, 2003).
- [3] Andrea Sani, *Il cinema, tra storia e filosofia*, Le Lettere, Firenze 2002.
- [4] A. Sani, *op. cit.*, p. 11.
- [5] A tal punto questa commistione di storia e mito è forte e indissolubile, che in molti siti internet dedicati al Medioevo come ad esempio www.medioevo.com, ci sono espliciti link a siti che trattano del fantastico e del Fantasy.
- [6] Si veda G. Sergi, *L'idea di medioevo. Tra senso comune e pratica storica*, Donzelli, Roma 1998.
- [7] Ivi, p. 25.
- [8] Julio Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- [9] Ivi, p. 26.
- [10] J. Derrida, *Il cinema e i suoi fantasmi*, in "Aut Aut" 309, 2002, p. 56.
- [11] È il termine utilizzato da Philip K. Dick nel suo romanzo *Gli androidi sognano pecore elettriche?* da cui è stato tratto per l'appunto *Blade Runner*, per indicare la condizione di degrado che - simile a una cosa viva - divora la città come un cancro espandendosi su luoghi e persone.
- [12] Una doverosa citazione è quella di un film di nicchia, che non ha fatto molto successo al cinema, ma che è un piccolo gioiello sia cinematograficamente che per la tematica che solleva proprio a questo riguardo è *Dark City* del 1998, diretto da Alex Proyas. Una pellicola che può a buon diritto essere confrontata con il pensiero di Pier Damiani, in particolare con la questione inerente alla modificabilità del passato per opera di Dio. Tale tematica si intreccia in esso con quella cartesiana circa l'esistenza del genio maligno che qui è rappresentata da quella sorta di divinità che modificano per il loro diletto e studio la mente di tutti gli umani allo scoccare di ogni mezzanotte.

- [13] A. Sani, *op. cit.*, p. 142.
- [14] U. Curi, *Un filosofo al cinema*, Bompiani, Milano 2006.
- [15] J. Cabrera, *op. cit.*
- [16] U. Curi, *op. cit.*, p. 189.
- [17] In *Matrix*, Neo stesso non cessa la sua ricerca nel momento in cui esce dal dominio della matrice. Quel passaggio serve solo per intravedere una porzione di Verità, la quale verrà poi completata nel corso dell'intera storia con la conoscenza della reale utilità degli umani per le macchine, con il sapere che gli permetterà di piegare l'illusione alla sua volontà e con l'incontro tra lui e il *Programmatore*, che svelerà a Neo il suo *essere stato calcolato* come errore necessario e programmato dalla Matrice.
- [18] Si pensi anche a film come *L'impostore*, *Atto di forza*, *Blade Runner*, *Paycheck*, *Screamers: urla dallo spazio* e *Scrutando nel buio*, la cui uscita è prevista per la fine del 2006 nelle sale cinematografiche.
- [19] Mentre per Aristotele una proposizione condizionale ha un valore di verità definito, così non è per Boezio.
- [20] Boezio, *La consolazione della filosofia*, Bur, Milano 2001, p. 315
- [21] *Ibidem*.
- [22] Ivi, pp. 387-389.
- [23] F. Nietzsche, *Considerazioni sulla storia*, Universale Einaudi, Torino 1943, p. 7.
- [24] Espressione di Philip K. Dick e successivamente ripresa dalla critica di Francesca Rispoli per indicare quegli uomini di potere che temendo il crollo di una realtà instabile, tendono a costruire su di essa immagini e simulacri di verità che possano durare.
- [25] Agostino, *De libero arbitrio*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1939, p. 30.
- [26] P.K. Dick, *Minority Report*, apparso sulla rivista "Fantastic Universe" nel gennaio del 1956, tradotto in italiano da Fanucci, in *L'uomo variabile*, Roma 1979.