

FILM FANTASTICI E MONDI POSSIBILI

ANDREA SANI

Liceo Scientifico 'Leonardo da Vinci', Firenze

1. È possibile un pensiero per immagini?

Il rapporto tra cinema e filosofia può essere affrontato da due punti di vista diversi: dal punto di vista dell'*estetica cinematografica* e dal punto di vista della *filosofia del cinema*. L'estetica cinematografica analizza e valuta filosoficamente il cosiddetto 'linguaggio cinematografico', cioè quegli elementi linguistici che sono caratteristici del cinema e che lo differenziano dalle altre forme d'arte, come l'uso delle inquadrature, il movimento, il montaggio, ecc. Testi-chiave di questa impostazione filosofica sono i due libri di Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento* (1983) e *Cinema 2. L'immagine-tempo* (1985)¹. Invece, la filosofia del cinema consiste nel ricercare in un film la presenza di classiche problematiche della storia della filosofia. È questa la prospettiva di indagine che assumeremo in questa sede, e che è esemplificata anche nel recente saggio di Julio Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film* (1999), e in quello di Umberto Curi, *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia* (2000)².

Naturalmente, la domanda fondamentale che nasce in chi si pone da questo punto di vista è la seguente: ma la filosofia può davvero esprimersi attraverso immagini? Esiste, cioè, la possibilità di un pensiero che sia distinto da quello discorsivo?

Una tradizione filosofica che in ultima analisi risale a Platone sembra escludere il valore filosofico delle immagini. I pensatori 'platonici' sostengono che la filosofia non ha alcun bisogno di figure sensibili: la metafisica consiste nel cogliere, al di là delle apparenze visibili, una realtà invisibile e astratta, quella delle idee. La conoscenza filosofica non richiede gli occhi del corpo, ma esclusivamente l'uso degli occhi della mente. Platone stigmatizza, per esempio, il cinico Antistene che ha gli occhi del corpo per vedere il cavallo, ma non ha gli occhi della mente per vedere la «cavallinità», cioè, la realtà invisibile dell'idea.

Nel VII libro della *Repubblica*, Platone descrive una sorta di primitiva 'sala cinematografica'. Nel racconto mitico, Platone immagina che alcuni schiavi siano incatenati, sino dall'infanzia, in una caverna sotterranea e che siano costretti a vedere solo il fondo della caverna. Su questo fondo vengono proiettate le ombre di piccole statue. I prigionieri, che non hanno mai visto altro, vedono le ombre e pensano che questa sia la realtà. La situazione dello schiavo dentro la caverna rappresenta metaforicamente la conoscenza sensibile, che si attua grazie alle immagini dei sensi. Quella sensibile, però, a giudizio di Platone, è una conoscenza ancora imperfetta. Il vero filosofo è colui che non

guarda più le ombre proiettate nel buio della caverna (cioè le immagini) ma che esce all'aria aperta e conosce direttamente le cose, le quali, nel mito, simboleggiano le idee. Un filosofo platonico, dunque, ci inviterebbe oggi a uscire dal cinema (corrispondente alla caverna platonica), cioè, a *rifiutare* le immagini per rivolgerci direttamente verso le idee.

Una corrente filosofica diversa da quella platonica – e che si può far risalire ad Aristotele – critica la trascendenza delle idee e rivaluta la dimensione sensibile e con essa il mondo delle immagini, delle rappresentazioni e dell'arte.

Platone condanna l'arte figurativa perché considera le immagini sensibili della pittura e della scultura «imitazioni di imitazioni», cioè copie della realtà sensibile, a sua volta riproduzione sbiadita del mondo delle idee. Stando all'esempio formulato da Platone, un letto dipinto non è che la copia del letto sensibile, il quale è già una copia dell'idea del letto. Dunque le arti figurative non ci fanno conoscere alcuna verità, sono soltanto ingannatrici, come lo è la poesia (epica o lirica, tragica o comica), che imita le azioni e i sentimenti umani.

Aristotele, invece, nella *Poetica* rivaluta l'arte: anche per lui le immagini degli artisti sono imitazioni (*mimesis*), ma non in senso passivo, bensì in senso creativo, in quanto rappresentano non ciò che è realmente accaduto (come fa la storia), ma ciò che può accadere, ossia il verosimile, il possibile. L'arte, infatti, imita le cose che possono succedere a chiunque si trovi nelle circostanze considerate. La tragedia greca, per esempio, descrive personaggi che, pur essendo singoli individui, diventano tipi esemplari di comportamenti o caratteri, e come tali universali. I protagonisti delle tragedie, quali Edipo o Antigone, oltre a essere individui particolari, sono anche simboli che vengono fatti agire «in corrispondenza alle leggi della verosimiglianza o della necessità»³. L'arte, dunque, secondo Aristotele, è in grado di rappresentare un oggetto universale non per mezzo di concetti, cioè di nozioni universali, *come fa la scienza*, ma per mezzo di immagini, che sono rappresentazioni individuali.

2. Il cinema pensa?

In generale, alla concezione platonica che denigra la conoscenza per immagini, si può obiettare che talvolta le figure sensibili possono aiutare a capire anche il pensiero astratto. Per esempio, la variazione di una grandezza può essere compresa meglio con l'ausilio di un grafico, cioè tramite l'immagine di una curva, che attraverso una serie di cifre. Ma anche i cerchi usati dal matematico Eulero sono molto utili per visualizzare i ragionamenti di tipo sillogistico, dato che con le loro reciproche posizioni rappresentano graficamente relazioni fra classi.

D'altra parte, l'utilizzo di figure è stato spesso sfruttato dai filosofi per far comprendere teorie molto difficili ai non filosofi. Lo stesso Platone, che pure ritiene imperfetta la conoscenza sensibile, nei suoi dialoghi ricorre spesso ai «miti», che sono, in fondo, immagini mentali. Si pensi, per esempio, al mito della biga alata nel *Fedro*, che simboleggia la concezione dell'anima umana divisa in tre facoltà: l'anima irascibile

(simboleggiata dal cavallo bianco), quella concupiscibile (simboleggiata dal cavallo nero) e quella razionale (simboleggiata dall'auriga).

In realtà, pensare consiste nel mettere in rapporto le idee attraverso simboli che le rappresentano. Questi simboli possono essere parole, ma anche – perché no? – figure in movimento. A tale riguardo, già Leibniz, in uno scritto del 1677, intitolato *Dialogo*, asseriva che «I pensieri possono prodursi anche senza vocaboli», precisando, però, subito dopo, «ma non senza altri segni»⁴. Nulla vieta che questi segni siano appunto i piani e le sequenze cinematografiche, correlati fra loro in modo creativo dal montaggio, inteso come vera e propria *sintassi* filmica⁵.

Anche il cinema, quindi, attraverso le sue immagini può mettere in gioco problemi astratti e complesse questioni filosofiche. Non è detto, però, che soltanto i film molto dialogati, teatrali, possiedano una valenza speculativa. Persino una pellicola 'spettacolare' destinata al grande pubblico è in grado di esprimere un messaggio filosofico. Alcuni film fantastici o di fantascienza, per esempio, nel descrivere fenomeni insoliti o straordinari, alludono – consapevolmente o inconsapevolmente – alle problematiche dei filosofi. Per inciso, va precisato che è possibile rilevare la presenza di teorie filosofiche anche in pellicole che in nessun modo si sono proposte esplicitamente di trattarle. Infatti, come osserva Umberto Eco, un testo (e quindi anche un film) è una «macchina per generare interpretazioni», al di là delle stesse intenzioni dell'autore⁶.

In particolare, alcuni film fantastici riescono a visualizzare i cosiddetti *esperimenti mentali* (o ideali, *Gedankenexperimente*), cioè quelle esperienze che in pratica non si dimostrano fattibili, ma che si ipotizzano per avanzare spiegazioni dei fatti ordinari che a un esame superficiale possono apparire non problematici (come, per esempio, il numero delle dimensioni).

3. Esperimenti mentali

Il concetto di *esperimento ideale*, in realtà, è introdotto in un contesto scientifico e risale a Galileo Galilei, se non addirittura ad Archimede. Tale tipo di esperimento consente agli scienziati di sfuggire alla concretezza e alla specificità delle situazioni reali, usando, come ha affermato lo stesso Galileo, gli «occhi della mente» e non «gli occhi della testa». Galileo talvolta, non potendo realizzare esperimenti in un laboratorio reale per mancanza di strumenti tecnici adeguati, ricorre a un laboratorio ideale, cioè immaginario, in cui «suppone» l'assenza di forze, «immagina» piani perfettamente levigati, e si «raffigura» il movimento nel vuoto. Sulle orme di Galileo, Albert Einstein propone 'esperimenti impossibili' idealmente condotti alla velocità della luce, i cui risultati, pur non essendo ottenuti sul piano pratico, forniscono utili indicazioni logiche relative a determinate conseguenze fisiche.

Il cinema di fantascienza è in grado di farci vedere – anche con «gli occhi della testa» e non solo con «gli occhi della mente» – degli analoghi esperimenti proposti dalla filosofia che non si possono effettuare nella vita quotidiana. Fra i più insoliti esperimenti mentali visualizzati dai film di fantascienza, si può ricordare, per esempio, quello del

«cervello in una vasca», volto a mettere in dubbio la realtà che ci circonda, e proposto dal filosofo statunitense Hilary Putnam nel libro *Ragione, verità e storia* (1981).

Putnam immagina che uno scienziato pazzo estragga il cervello dal corpo di un uomo, lo ponga in una vasca piena di liquido nutriente e lo connetta a un computer appositamente programmato per simulare la vita corporea. Il cervello continua a credere di avere un corpo e di compiere esperienze, mentre in realtà tutto questo non è che l'illusione dettata dal computer dello scienziato.

A questo punto, Putnam si chiede: chi ci assicura che anche noi non siamo cervelli in una vasca, condannati a illuderci sulla nostra reale situazione? Riaffiora, quindi, in una forma modernizzata, il celebre dubbio scettico proposto anche da René Descartes (Cartesio): chi ci garantisce dell'esistenza di ciò che vediamo, tocchiamo, udiamo? E se ci fosse un genio maligno a orchestrare l'intera nostra esperienza tenendoci nell'inganno? Per vincere questi dubbi, Descartes deve dimostrare l'esistenza di un Dio onnipotente e non ingannatore. Solo sulla veracità e bontà divina si potrà così fondare l'esistenza del mondo esterno e il valore della nostra ragione.

Come ha fatto notare anche il filosofo del linguaggio Diego Marconi, l'ipotesi del cervello in una vasca è stata ripresa nel ciclo cinematografico di *Matrix* (1999 e 2003), diretto dai fratelli Larry e Andy Wachowski, che hanno descritto il destino di un'umanità ridotta a uno stato larvale, e la cui mente è controllata da un gigantesco computer, la Matrice, che fa vivere gli uomini in una specie di sogno continuo

4. Concettidea e concettimmagine

Volendo approfondire il discorso sul rapporto cinema-filosofia, si può ricorrere al libro dell'argentino Julio Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*. In questo saggio che ha avuto un notevole successo, Cabrera propone un'interessante categoria utilizzabile per far risaltare il contenuto filosofico di alcuni film: il *concettimmagine*, che contrappone al *concettidea*.

I concettidea sono i concetti astratti tradizionali, presenti nei trattati di filosofia. I concettimmagine, invece, sono immagini (mentali nella letteratura, visive nel cinema), che riescono a rappresentare problematiche universali concernenti il mondo, l'uomo o i valori, garantendo anche un coinvolgimento emotivo e non solo cognitivo. Infatti, i concettimmagine comunicano informazioni e contemporaneamente offrono un'esperienza viva delle problematiche affrontate, in modo da generare una forma particolarmente intensa di comunicazione. Per Cabrera, il concettimmagine trasmette conoscenze utilizzando un linguaggio che egli definisce *logopatico*, ossia in grado di raggiungere lo spettatore attraverso l'emozione. Cabrera chiama *razionalità logopatica* una ragione che garantisce una chiave di accesso al mondo fondata sulle emozioni e sulla sensibilità. Anche la letteratura si serve di concettimmagine, ma i concettimmagine del cinema garantiscono una specie di «superpotenziamento» delle possibilità concettuali della letteratura, perché, oltre a servirsi delle parole, utilizzano altri strumenti espressivi dotati di forte impatto emotivo: «È il potere produttivo e riproduttivo dell'immagine

in movimento – afferma Cabrera – a segnare l’aspetto saliente del cinema, nonché il suo tratto distintivo: un qualcosa che è possibile solo grazie alla tecnica della fotografia in movimento. La spazialità e temporalità particolari del cinema, la sua quasi infinita possibilità di montaggio e rimontaggio, d’inversione e spostamento di elementi, la configurazione del suo particolare ‘taglio’ delle immagini è appunto ciò che fa la differenza»⁷. Il concettimmagine cinematografico può essere costituito da un intero film, dalle vicende di un personaggio, più raramente da una sola scena o da un solo fotogramma, poiché esso dev’essere capace di attivare nello spettatore un’esperienza emotiva.

All’inizio del suo libro, Cabrera cita come esempio di film in grado di offrire un concettimmagine, *Intolerance* (1916), di David Wark Griffith, che, come risulta dallo stesso titolo della pellicola, traduce in termini cinematografici definiti «impattanti» una riflessione a proposito dell’intolleranza. Il pensatore argentino prosegue poi con una serie di accostamenti tra film e filosofi che ripercorre, in parallelo, la storia del pensiero occidentale e quella del cinema.

5. Vico e gli universali fantastici

La proposta di Cabrera, ritenuta da molti particolarmente «innovativa», ha in realtà un precedente famoso. Infatti, i concettimmagine teorizzati nel libro *Da Aristotele a Spielberg* assomigliano molto agli *universali fantastici* (o *generi fantastici* o anche *caratteri poetici*) di cui parla Giambattista Vico nella *Scienza Nuova* (1725, 1730 e 1744).

Per Vico, che su questo punto riprende la *Poetica* di Aristotele, gli universali fantastici sono immagini poetiche (o fantastiche) che possono rappresentare caratteri tipici (cioè universali) della realtà e della vita: la poesia è espressione di verità, cioè di una visione del mondo, addirittura di una metafisica, sia pure per mezzo di immagini (naturalmente mentali). Gli universali fantastici esprimono caratteri tipici del mondo e della vita, non attraverso un concetto astratto o *universale ragionato* (che corrisponde perfettamente al *concettidea* di Cabrera), ma piuttosto attraverso un ritratto, ossia un personaggio *concreto* e le sue vicende. L’universale fantastico è, insomma, la personificazione o tipizzazione di un contenuto conoscitivo a carattere generale⁸. Per esempio, il personaggio di Achille nell’*Iliade* di Omero è l’universale fantastico che personifica in un’immagine il valore del coraggio e di tutti i suoi attributi, così come il personaggio di Ulisse, nell’*Odissea*, è l’universale fantastico che personifica l’astuzia. Analogamente, secondo Cabrera, *Armonica*, il protagonista (Charles Bronson) del film di Sergio Leone *C’era una volta il West* (1968) è il concettimmagine dello spirito di vendetta⁹.

Gli universali fantastici citati da Vico appartengono a opere letterarie, mentre i concettimmagine di cui parla Cabrera sono reperibili in un film. Tuttavia, lo stesso Cabrera ammette che nella categoria dei concettimmagine rientrano anche le immagini (mentali) fornite dalla letteratura: infatti, la letteratura «ha fatto man bassa dei concettimmagine lungo tutta la sua storia», dato che quest’ultima «promuove un’esperienza in chi legge, vi esercita un potenziale emotivo, anch’essa avanza pretese di

verità e universalità»¹⁰ e sviluppa concetti su un piano *metaforico*, proprio come sostiene Vico.

Dunque, il merito di Cabrera è più che altro quello di aver esteso anche al cinema l'intuizione vichiana degli «universali fantastici», originariamente riferiti alla letteratura.

6. *La vita è meravigliosa*

Per chiarire meglio in che modo i concettimmagine del cinema possano esprimere idee filosofiche, si può prendere in considerazione il bellissimo film del regista americano Frank Capra, *La vita è meravigliosa* (*It's a Wonderful Life*, 1946), puntualmente trasmesso ogni anno in televisione durante le festività natalizie,

Questo film si basa su un'invenzione fantastica che può ricondursi alle teorie di Leibniz. Benché il capolavoro di Frank Capra sia pure analizzato da Julio Cabrera, stranamente Cabrera non mette in relazione *It's a Wonderful Life* con le teorie di Leibniz, ma, per contrasto, con la filosofia pessimistica di Schopenhauer.

Il protagonista di *La vita è meravigliosa* è George Bailey (James Stewart), che fin da ragazzo mostra grande generosità e altruismo. Alla morte di suo padre, George abbandona tutti i suoi progetti e rinuncia agli studi universitari, pur di mandare avanti la Società di costruzioni che il padre ha fondato, allo scopo di offrire case a buon mercato a piccoli borghesi e artigiani. George supera anche l'ostilità del vecchio milionario Henry Potter, finanziere avido e senza cuore. Però la vigilia di Natale, Billy, il vecchio zio di George, smarrisce ottomila dollari della Società, ed espone quest'ultima al rischio del fallimento. Allora George, preso dalla disperazione, afferma che preferirebbe non essere mai nato e vorrebbe uccidersi. Ma Dio gli fa incontrare un aspirante angelo, Clarence Odbody, che deve compiere una buona azione importante per meritarsi le ali.

Clarence salva dal suicidio George Bailey, mostrandogli come sarebbe stata la vita nella sua cittadina di Bedford Falls senza di lui, e quali sarebbero state le conseguenze per le persone che ama se egli non fosse mai nato. La comunità senza George Bailey, e senza il suo contributo, si sarebbe trasformata in un inferno. Questa consapevolezza fa tornare a George la voglia di vivere. George comprende il valore della sua esistenza e, una volta a casa, scopre che i suoi amici hanno raccolto fra loro la somma mancante e salvato la Società di costruzioni.

7. Leibniz e la teoria dei mondi possibili

Nel film di Capra, l'aspirante angelo Clarence chiede a Dio di rivelare a George un 'mondo possibile' che non si è mai realizzato, e in cui George non esiste, ossia un universo alternativo che risiede nella mente divina. Ebbene, i *mondi possibili* sono appunto uno dei temi filosofici più suggestivi affrontati da Leibniz, e di cui le sequenze del film di Capra rappresentano, appunto, i concettimmagine.

In una sua opera del 1710, i *Saggi di Teodicea*¹¹, Leibniz chiarisce che i mondi possibili sono universi che non si trovano nello spazio e nel tempo, ma che 'abitano' (cioè *sussistono*) nella mente di Dio. Dunque non sono mondi esistenti, ma mondi

soltanto pensati da Dio, e che risultano in sé non-contraddittori. Il mondo creato è solo uno degli infiniti mondi possibili che Dio avrebbe potuto ugualmente creare e in ciascuno dei quali i fenomeni della natura e gli eventi della storia sono diversi rispetto a quelli degli altri mondi.

Secondo Leibniz, nei vari mondi possibili possono trovarsi individui *simili*. Nel nostro mondo, per esempio, esiste un uomo, di nome Giulio Cesare, che attraversa il Rubicone e diventa dittatore dei Romani, mentre in un altro mondo possibile è presente un Giulio Cesare simile al nostro che però *non* attraversa il Rubicone. Questo Giulio Cesare di un altro mondo possibile simile al nostro Cesare (ma non identico ad esso), è detto, nell'odierna terminologia logica, la *controparte* (o controfigura) del Cesare reale. In altri mondi possibili, invece, Giulio Cesare addirittura non esiste.

Leibniz riprende la teoria dei mondi possibili dai Padri della Chiesa che, prima ancora dei pensatori scolastici medievali, paragonano Dio a un saggio architetto che, per creare il mondo, esamina una serie di modelli ideali dei possibili universi tra i quali far cadere la propria scelta. A giudizio di Leibniz, Dio poteva portare all'esistenza *solo uno* dei mondi possibili, perché gli universi si escludono l'un l'altro. Ed essendo perfetto e dotato di volontà buona, tra tutte le combinazioni Dio ha scelto il mondo migliore, cioè quello che contiene la massima quantità possibile di bene, e che è, appunto il mondo in cui 'attualmente' viviamo.

L'ottimismo di Leibniz sembra però smentito dall'innegabile realtà del male. Infatti, se il nostro mondo è il «migliore dei mondi possibili», perché in esso vi accadono crimini di ogni genere? Leibniz scrive i *Saggi di Teodicea* per giustificare la scelta divina di questo mondo, malgrado la presenza in esso del male. La tesi di Leibniz è che il male è una componente necessaria del bene complessivo dell'opera divina.

8. Un racconto fantastico leibniziano

Per illustrare meglio questa concezione, Leibniz conclude i *Saggi di Teodicea* con un racconto fantastico molto 'cinematografico', di cui è protagonista Teodoro, gran sacerdote dei romani all'epoca dei re etruschi (VI secolo a.C.)¹². Il racconto di Leibniz rielabora un celebre dialogo sul fato dell'umanista Lorenzo Valla, dal titolo *De libero arbitrio*. È proprio questo testo leibniziano che presenta curiose analogie con il film di Frank Capra.

Nella narrazione di Leibniz, il gran sacerdote Teodoro si chiede perché Giove abbia permesso a Sesto Tarquinio, figlio del settimo re di Roma, Tarquinio il Superbo (534-510 a.C.), di violentare Lucrezia, matrona romana e moglie di Collatino. Il crimine di Sesto provocò la cacciata dei re etruschi da Roma (509 a.C.) e la fine della monarchia. Teodoro, per avere una risposta alla sua domanda, si reca ad Atene e dorme nel tempio della dea Pallade Atena. In sogno, la dea guida Teodoro nel palazzo dei mondi possibili, che è strutturato a forma di piramide. Ogni piano contiene un appartamento, e ogni appartamento rappresenta un mondo possibile. In ciascun appartamento c'è un libro, con la storia del mondo che Atena e Teodoro stanno visitando. Teodoro, che non si

trova al vertice della piramide ma in un appartamento intermedio, cerca in questo libro la storia di Sesto Tarquinio. Mette il dito sulla riga che gli interessa e vede apparire magicamente (oggi si direbbe in modo 'olografico') ciò che la linea descrive in forma sommaria. In questo mondo, Sesto non violenta Lucrezia, perché un oracolo lo avverte del delitto che egli potrebbe commettere.

Teodoro passa poi in un altro mondo, cioè in un altro appartamento più alto, e vede un'altra vita possibile di Sesto, in cui egli evita, in un modo diverso, il suo destino criminale. Via via che si procede verso la cima, gli appartamenti sono sempre più belli e rappresentano mondi sempre più perfetti. Giunto in vetta, Teodoro cade in estasi di fronte alla perfezione del migliore dei mondi possibili, quello reale. La dea lo soccorre e lo fa ritornare in sé mettendogli una goccia di liquore divino sulla lingua. Atena gli fa capire che il delitto di Sesto Tarquinio giova a grandi cose: rende libera Roma dalla monarchia etrusca, fa nascere la repubblica, dalla quale, poi, deriverà un grande impero. Quel delitto era nulla di fronte alla totalità degli avvenimenti del nostro mondo. Dopo questa visione, Teodoro si risveglia, rende grazie alla dea, e rende giustizia a Giove.

9. In un mondo possibile tutto è connesso

Ritorniamo a *La vita è meravigliosa* di Capra. Anche nel film del 1946, Dio – tramite l'aspirante angelo Clarence – fa vedere al protagonista un mondo possibile (nel senso stabilito da Leibniz) in cui egli non è mai nato, e gli mostra che tale mondo sarebbe stato peggiore del suo.

Leibniziana è poi l'idea, presente nella stessa pellicola, che gli aspetti negativi del mondo in cui viviamo siano necessari per l'esistenza di quelli positivi, per cui il male esiste solo nella parzialità delle cose e degli eventi, ma svanisce nella considerazione del tutto, che appare invece come mirabile armonia. Nella vita di George Bailey esistono anche momenti di grande disperazione che però, una volta superati, fanno apprezzare maggiormente il bene.

«Musicisti egregi – scrive Leibniz – spessissimo mescolano dissonanze agli accordi, per eccitare e quasi pungere l'ascoltatore, e, dopo averlo reso ansioso di ciò che sta per succedere, rallegrarlo riportando tutto all'armonia»¹³.

Anche il pubblico di *It's a Wonderful Life* subisce una sorte analoga a quella dell'ascoltatore di musica descritto da Leibniz: chi vede il film di Capra passa dall'ansia per la sorte di George Bailey alla gioia per il lieto fine, con una commozione che stringe alla gola. Gli spettatori non svengono come Teodoro alla vista del migliore dei mondi possibili, ma ricevono comunque una forte scossa emotiva, messi di fronte alla rappresentazione di una vita veramente «meravigliosa».

Ma nella pellicola interpretata da James Stewart troviamo anche un altro tema caratteristico della filosofia di Leibniz: l'idea che *tutto è connesso*. Infatti, l'incredibile esperienza vissuta da George Bailey dimostra come sia intricato il rapporto che lega e condiziona la vita di ogni uomo a quella di tutti gli altri. Nella dimensione parallela, in cui George Bailey non esiste, suo fratello Harry è morto a quattordici anni per un

incidente sul ghiaccio. Infatti, al momento dell'incidente, non c'era George a salvarlo, com'è invece accaduto nella vita reale. Ma allora sono morte anche tutte le altre persone che il fratello, da militare, ha salvato durante la Seconda Guerra Mondiale.

Ammettere una variazione (che non si è verificata) nel comportamento di un individuo, o addirittura supporre che egli non sia mai esistito, ci costringe a ipotizzare mutamenti non solo nell'esistenza di altre persone, ma anche nello stesso *habitat* circostante. Nelle pagine conclusive dei *Saggi di Teodicea*, Leibniz parla di Corinto, riferendosi al mondo possibile nel quale Sesto Tarquinio non ha violentato Lucrezia, come di «una città situata tra due mari, *simile* a Corinto», ma non *identica* alla Corinto del nostro universo. Analogamente, la Bedford Falls del mondo possibile nel quale George Bailey non esiste, è anche urbanisticamente diversa da quella in cui vive il protagonista del film e ha persino cambiato nome, perché si chiama «Potterville», essendo caduta nelle mani del perfido Signor Potter.

Dunque, all'interno di un mondo possibile, il cambiamento di un singolo fatto provoca la trasformazione di quella che Leibniz chiama una «serie di cose», e, alla fine, di tutto il mondo.

10. *Sliding Doors* di Peter Howitt

Così il filosofo statunitense David Lewis ha spiegato l'idea leibniziana dell'*inseparabilità* che caratterizza gli elementi di un mondo possibile, secondo cui qualunque proprietà di un oggetto si riflette su tutti gli altri:

Le differenze non vengono mai una alla volta, ma a moltitudini infinite. Prendete, se vi riesce, un mondo diverso dal nostro *solo* per il fatto che Cesare non ha attraversato il Rubicone. Il suo dilemma e le sue ambizioni sono le stesse che nel mondo attuale? E le regolarità del suo carattere? Le leggi psicologiche esemplificate dalla sua decisione? Gli ordini del giorno del suo accampamento? La preparazione delle barche? Il suono dei remi che si tuffano? Tenete invariato *tutto* il resto dopo aver fatto un solo cambiamento, e non avrete affatto un mondo possibile¹⁴.

Anche nel più recente film di Peter Howitt, *Sliding Doors* (1998), si conferma l'intuizione di Leibniz secondo la quale cambiare anche un semplice particolare di un mondo significa – in ultima analisi – cambiarlo *tutto*, a causa del profondo legame che intercorre fra gli eventi.

Il regista Howitt sviluppa le vicende vissute da Helen (Gwyneth Paltrow), la protagonista del film, in due diversi mondi possibili. La divaricazione fra le 'vite parallele' di Helen si pone subito, all'inizio della pellicola: se Helen prenderà la metropolitana, avrà un destino completamente diverso rispetto a quello della sua *controparte*, che invece perderà la coincidenza nella sotterranea. Nel primo mondo possibile, Helen scoprirà che il suo fidanzato Gerry (John Lynch) la tradisce, ma in compenso incontrerà l'affascinante James (John Hannah) nella metropolitana. Nel secondo mondo possibile, invece, verrà scippata appena uscita dal taxi e continuerà la relazione con il fidanzato ignorando il tradimento, almeno per un certo periodo. La semplice variazione di una circostanza

minima come l'apertura o la chiusura delle porte scorrevoli del *métro* (cioè, delle *sliding doors*), può trasformare la sorte di una persona e della realtà che la circonda¹⁵.

11. Modalità e mondi possibili

Circa i mondi possibili, va ricordato che la teoria relativa è stata utilizzata da Leibniz anche per trattare i problemi relativi alla *logica modale*, che ha per oggetto lo studio degli enunciati concernenti *necessità*, *possibilità* e *contingenza*. Questi enunciati sono detti, appunto, «modali» perché si riferiscono ai *modi* in cui le proposizioni possono essere vere (necessariamente vere, contingentemente vere, ecc.). I mondi possibili servono per spiegare il *significato* delle proposizioni modali e, in particolare, servono per stabilire le loro condizioni di *verità*.

A tale riguardo, Leibniz sostiene che le proposizioni *logicamente* necessarie sono quelle che sono vere in tutti i mondi possibili; dunque, un'affermazione come « $2 + 2 = 4$ » è logicamente necessaria perché rimarrebbe vera anche in un mondo completamente diverso dal nostro¹⁶. A suo giudizio, necessarie sono tutte le cosiddette «verità di ragione» della logica o della matematica circa gli enti astratti. Invece, la proposizione «Cesare attraversò il Rubicone» è contingente (cioè, non necessaria) perché in qualche mondo possibile non è vera. Infatti, nella mente di Dio sussistono dei mondi possibili in cui Cesare (o, per meglio dire, un Cesare simile al nostro) non attraversa il Rubicone. Contingenti sono, secondo Leibniz, tutte le «verità di fatto», quindi anche le verità storiche relative alle azioni degli individui.

In tal modo, Leibniz pensa di superare il necessitarismo di Spinoza, secondo il quale ogni evento del nostro mondo risulterebbe invece logicamente necessario. «E se si volessero respingere assolutamente i puri possibili, – scrive Leibniz – si distruggerebbero la contingenza e la libertà, perché, se non vi fosse nulla di possibile se non ciò che Dio ha effettivamente creato, ciò che Dio crea sarebbe necessario; e volendo creare, Dio avrebbe potuto creare soltanto quell'unica cosa, senza alcuna libertà di scelta»¹⁷.

La teoria modale di Leibniz fondata sui mondi possibili è stata riproposta e sviluppata dal logico e filosofo statunitense Saul Kripke¹⁸.

12. Condizionali controfattuali

Nell'ambito della odierna teoria logica dei mondi possibili, sono emerse anche sottili questioni relative agli enunciati *condizionali controfattuali*, ovvero: contrari-ai-fatti, contrari a come stanno effettivamente le cose. Per esempio, «Se Luigi XVI, nel 1791, fosse riuscito a fuggire dalla Francia, allora la rivoluzione francese avrebbe avuto un esito diverso», oppure «Se George Bush fosse comunista, allora non sarebbe presidente degli Stati Uniti», ecc. I controfattuali, il cui antecedente è sempre falso, formalizzano il periodo ipotetico dell'irrealtà, della forma *Se accadesse A, allora accadrebbe B*.

Una parte significativa della nostra conoscenza è abitualmente espressa da enunciati controfattuali. Ci chiediamo spesso, infatti, che cosa accadrebbe *se* fossero realizzate certe condizioni. E questa conoscenza è valida anche se può darsi che gli eventi possibili di cui parliamo non diventeranno mai attuali. Anche in fisica si concepiscono spesso

stati di cose che non si verificheranno mai. Galileo, per esempio, si immagina cosa accadrebbe a un corpo se non subisse l'influenza di una forza esterna. Gli storici, invece, non hanno molta simpatia per i giudizi controfattuali: è infatti un luogo comune che la storia non si fa con i *se*.

La teoria dei mondi possibili può aiutarci a capire le condizioni di verità di un enunciato controfattuale. Infatti, giudicare vero un enunciato controfattuale come quello citato sopra relativo a George Bush, presuppone un esperimento mentale di questo genere: innanzi tutto si immagina una classe di mondi possibili abbastanza simili al nostro in cui è vero che Bush è comunista, e poi si constata che in tutti questi mondi Bush non è presidente degli Stati Uniti. Una tale analisi dei controfattuali è stata sviluppata dal logico americano David Lewis nel suo libro *Counterfactuals* (*Controfattuali*, 1973).

Film come *La vita è meravigliosa* e *Sliding Doors* visualizzano simili esperimenti mentali, cioè formulano ipotesi contrarie ai "fatti" rappresentati nella pellicola, del tipo: «Se George Bailey non fosse mai esistito, Bedford Falls sarebbe diventata un inferno», oppure: «Se Helen avesse preso la metropolitana, avrebbe incontrato l'affascinante James», ecc., e mostrano un universo possibile in cui si realizza l'antecedente (e quindi il conseguente) di questi controfattuali. Nello stesso tempo, i due film provano che l'esistenza e le azioni dei due protagonisti sono *contingenti*, appunto perché ci presentano vicende alternative, realizzate in un *altro* mondo possibile.

13. La natura dei mondi possibili

Ma qual è la natura ('ontologica') dei mondi possibili? In altri termini, che grado di realtà hanno questi mondi? Leibniz, come sappiamo, li considera pensieri nella mente di Dio, che sussistono sin dall'eternità in quello che egli chiama *le pays des possibles*. Nel Novecento, le posizioni filosofiche riguardo alla natura ontologica dei mondi possibili sono molto diversificate. Si va, per esempio, dalla concezione di Rudolf Carnap che considera i mondi possibili come mere costruzioni linguistiche, sino al realismo modale 'estremo' di David Lewis, che li ritiene tanto reali e concreti quanto il mondo attuale: i mondi possibili sarebbero entità come il nostro mondo, composte di 'cose' al pari del nostro stesso universo. Gli abitanti di altri mondi che giudichiamo 'possibili' possono a buon diritto chiamare il loro mondo 'attuale', proprio come gli abitanti di altri tempi possono chiamare 'presente' il loro tempo (che per noi risulta passato o futuro)¹⁹.

Il regista di *La vita è meravigliosa* sembra assumere la posizione di Leibniz, considerando i mondi possibili come pensieri nella mente di Dio. Infatti, dal film si capisce che il mondo 'reale' è uno solo (quello in cui si svolgono le vicende di George Bailey descritte a partire dall'inizio della pellicola), mentre l'universo alternativo mostrato al protagonista risiede *in mente Dei*, e risulta visualizzabile soltanto grazie a un intervento divino. Invece, Peter Howitt, il regista di *Sliding Doors*, pare propendere per la posizione realista di David Lewis: i mondi possibili sono una sorta di universi paralleli, tant'è vero che il montaggio del film ce li mostra appunto 'in parallelo', cioè

alternando gli eventi che si svolgono in un mondo a quelli che si svolgono in un altro, cosicché tutt'e due le vicende relative ad Helen vengono accreditate del medesimo grado di realtà²⁰.

C'è una differenza tra la concezione dei mondi possibili di Lewis e quella espressa nel film di Howitt. Mentre per Lewis gli universi sono isolati tra loro, cioè non hanno relazioni reciproche di tipo spazio-temporale o causale (non sono *compossibili*), nell'epilogo di *Sliding Doors* le due storie parallele della protagonista confluiscono in modo misterioso l'una nell'altra, *violando il principio logico di non-contraddizione*.

Saul Kripke ha notato che non esiste alcun telescopio così potente da farci vedere un altro mondo possibile, così come non esiste alcuna navicella spaziale che sia in grado di portarci in un mondo di questo genere: i mondi possibili non sono simili a «distanti pianeti»²¹. Tuttavia, i logici hanno sottovalutato le potenzialità del cinema. Infatti, grazie a film come *Sliding Doors* e *La vita è meravigliosa*, i mondi possibili... li possiamo comodamente *visitare*, restando seduti nella nostra poltrona.

NOTE

¹ Deleuze si rifà alle considerazioni sul cinema espresse da Henri Bergson nelle sue lezioni al Collège de France sulla storia dell'idea di tempo (1902-1903), e nelle opere *L'evoluzione creatrice* (1907) e *Il pensiero e il movente* (1934). Significativo per l'estetica cinematografica è anche il saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936).

² Su questo punto, cfr. anche [17].

³ [1] 1451b, 9-10.

⁴ [10] p. 174.

⁵ Il regista Sergej Michajlovic Ejzenstejn, massimo esponente russo dell'espressionismo cinematografico, interpretava il montaggio come "creazione di pensiero" e lo definiva come «un'idea che nasce dallo scontro di inquadrature indipendenti o addirittura opposte l'una all'altra». In altri termini, per Ejzenstejn la composizione delle sequenze nel montaggio è finalizzata non tanto alla narrazione pura e semplice, ma a coinvolgere lo spettatore in un vero e proprio processo creativo di pensiero. Per esempio, nel film *Ottobre - I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (*Oktjabr'*, 1928), dedicato alla Rivoluzione russa del 1917, l'immagine di Kerenskij (Vladimir Popov) viene associata a una serie di inquadrature che rappresentano un pavone che fa la ruota, un busto di Napoleone, una fila di bicchieri di cristallo e una schiera di soldatini di stagno. In tal modo, il montaggio (definito in questo caso "intellettuale") suggerisce agli spettatori l'idea delle ambizioni di potere di Kerenskij, ma anche quella della fragilità della sua posizione politica e dell'inconsistenza della sua forza militare.

⁶ Naturalmente, quello che conta è dimostrare la pertinenza dell'interpretazione con argomentazioni convincenti.

⁷ [2] p. 15. A giudizio di Cabrera, le immagini cinematografiche «non distraggono ma rendono coscienti; non sviano l'attenzione ma, al contrario, ci fanno sprofondare in una realtà dolente e problematica, come nemmeno la parola scritta a volte riuscirebbe a farlo» ([2] p. 29). In effetti, un film può far 'sentire' agli spettatori un problema filosofico sulla loro pelle, attraverso l'identificazione con i protagonisti della pellicola.

⁸ Vico attribuisce la creazione degli «universali fantastici» a un'umanità ancora fanciulla: «I primi uomini, come fanciulli del genere umano, non essendo capaci di formar i generi intelligibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici, da ridurvi come a certi modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascun suo genere somiglianti» ([18], § 209, p. 112).

⁹ [2] pp. 16-17.

¹⁰ [2] p. 15.

¹¹ [11] pp. 373-770.

¹² *Ivi*, pp. 722-731.

¹³ [11] vol. I, p. 223.

¹⁴ [13], p. 235.

¹⁵ Il tema dei mondi possibili è stato abbondantemente saccheggiato dal cinema, ma anche dai *comics*. Per esempio, un riferimento ai mondi possibili è presente in una bella storia a fumetti di Topolino, scritta e disegnata dal più grande autore Disney italiano, Romano Scarpa. Si tratta di *Topolino e le dolcezze di Natale (Mickey et les douceurs de Noël)* apparsa sul numero 2426 del 16 dicembre 1998 di *Le Journal de Mickey*, un settimanale francese, e ripubblicata poi sul nostro *Topolino* n. 2405 del 1/1/2002. L'episodio è una divertente parodia disneyana del film di Frank Capra *La vita è meravigliosa*, nella quale Babbo Natale mostra a Topolino un altro mondo possibile in cui egli non esiste, e gli fa vedere come sarebbe stata la città di Topolinia senza di lui. Se Mickey non vi avesse mai abitato, Topolinia si chiamerebbe *Gambaburgo* e il fuorilegge *Gambadilegno* sarebbe sindaco. Inoltre, senza *Topolino* come amico, *Pippo* sarebbe diventato un povero senz'atetto, *Orazio* avrebbe commesso tanti sbagli sul lavoro da finire in prigione, i nipotini *Tip e Tap* vivrebbero all'orfanotrofio, e Minni sarebbe diventata un'acida zitella.

¹⁶ Una simile tesi è espressa chiaramente da Leibniz nel saggio *Sulla natura della verità, della contingenza e dell'indifferenza e sulla libertà e predeterminazione* (1685-86), laddove egli afferma che le cosiddette «verità eterne» (cioè le verità necessarie): «Non soltanto saranno vere finché ci sarà il mondo, ma sarebbero state tali anche se Dio avesse creato il mondo in un modo totalmente diverso» (in [12] p. 72).

¹⁷ [9] II, p. 95.

¹⁸ Kripke ha reso più fine e articolata la teoria leibniziana dei mondi possibili introducendo il concetto chiave di *relazione di accessibilità* tra mondi. Egli, inoltre, rifiuta la teoria delle controparti, e, a differenza di Leibniz, ritiene che i nomi propri (come 'Adamo', 'Cesare', ecc.) siano *designatori rigidi*, cioè designino lo stesso individuo in tutti i mondi possibili. Se diciamo che Giulio Cesare avrebbe potuto non attraversare il Rubicone, per Kripke intendiamo parlare proprio di *quell'*individuo – Giulio Cesare – in un *altro* mondo possibile, e non di una controparte del 'nostro' Cesare.

¹⁹ «Io sottolineo – scrive Lewis – che non identifico in alcun modo i mondi possibili con rispettabili entità linguistiche. Io li assumo come rispettabili entità a pieno diritto. Quando professo un atteggiamento realistico intorno ai mondi possibili intendo essere preso alla lettera (...). Se qualcuno mi chiede cosa sono (...) posso solo invitarlo ad ammettere che egli sa qual sorta di cosa sia il nostro mondo attuale e quindi spiegargli che gli altri mondi sono molte più cose di questo tipo, che non differiscono quanto al genere ma quanto alle cose che vi succedono. Il nostro mondo è solo un mondo tra gli altri (...). Voi credete già nel nostro mondo attuale. Io vi chiedo solo di credere in più cose di questo genere» [13] pp. 85-87.

²⁰ Su questo punto, cfr. le penetranti osservazioni di U. Curi in [3] pp. 151-152.

²¹ [8] p. 15.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Aristotele, *Dell'arte poetica*, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1974.
- [2] Cabrera J., *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film* (1999), Bruno Mondadori, Milano 2000.
- [3] Curi U., *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, Raffaello Cortina, Milano 2000.
- [4] Curi U., *Ombre delle idee*, Pendragon, Bologna 2002.
- [5] Curi U., *Un filosofo al cinema*, Bompiani, Milano 2006.
- [6] Deleuze G., *Cinema 1. L'immagine-movimento* (1983), Ubulibri, Milano 1989.
- [7] Deleuze G., *Cinema 2. L'immagine-tempo* (1985), Ubulibri, Milano 1989.
- [8] Kripke S., *Nome e necessità* (1972), Bollati Boringhieri, Torino 1980.
- [9] Leibniz G. W., *Die philosophische Schriften*, a cura di C. I. Gerhardt, 7 voll., 1875-1890, Berlino.
- [10] Leibniz G. W., *Scritti di logica*, Zanichelli, Bologna 1968.
- [11] Leibniz G. W., *Scritti filosofici*, II voll., UTET, Torino 1967.
- [12] Leibniz G. W., *Scritti sulla libertà e sulla contingenza*, a cura di A. Sani, Clinamen, Firenze 2003.
- [13] Lewis D., Controfattuali e possibilità comparativa, in *Leggi di natura, modalità, ipotesi*, a cura di C. Pizzi, Feltrinelli, Milano 1978.
- [14] Lewis D., *Counterfactuals*, Blackwell, Oxford 1973.
- [15] Platone, *Repubblica*, Laterza, Bari 1997.
- [16] Putnam H., *Ragione, verità e storia* (1981), Arnoldo Mondadori, Milano 1989.
- [17] Sani A., *Il cinema tra storia e filosofia*, Le Lettere, Firenze 2002.
- [18] Vico G., *La Scienza nuova* (1744), 2 voll., Laterza, Roma-Bari, 1974.