

Silvano Tagliagambe*

Tra vedere e non vedere: lo spazio intermedio di Stanley Kubrick

*“È da quando ho saputo che sarei diventato cieco
che ho cominciato ad amare la pittura”¹.*

1. “Decostruire la vista” pensandola assieme al suo rovescio

In un libro pubblicato nel 1990, dal titolo programmatico *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (*Memorie di un cieco. L'autoritratto e altre rovine*)², Derrida “decostruisce” la vista, pensandola assieme al suo rovescio, la cecità. Gli interrogativi posti da questa sua opera sono intriganti, stimolanti e inquietanti: si vede davvero quando si dice di vedere? E che cosa si vede quando si crede di vedere? Che cosa significa “vedere”, quando la visione si scopre coinvolta, complicata, addirittura costituita nel suo intimo da un aspetto di cecità e condizionata da esso?

Il testo è la risposta di Derrida a una domanda del museo del Louvre che aveva messo in mostra, sotto il titolo generale di “*Parti pris*”, una serie di esposizioni in cui era stato chiesto a un autore noto di organizzare un percorso di immagini e pensiero su un argomento a sua scelta, utilizzando la ricchissima collezione del più grande museo francese. L'autore-organizzatore ha accompagnato la sua mostra con una “Prefazione” che, con le riproduzioni delle opere selezionate, è stata poi oggetto di un libro. Il ciclo, al quale hanno partecipato esponenti del mondo della cultura come Jean Starobinski, Peter Greenaway, Hubert

* Ringrazio Giuseppe Varchetta per aver letto in anteprima questo saggio e avermi dato preziosi suggerimenti per integrarlo con riferimenti che lo hanno reso più completo, migliorandone la struttura.

¹ D. Del Giudice, *Nel museo di Reims*, in Id., *I racconti*, Einaudi, Torino 2016, p. 5.

² J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Catalogue de l'exposition du Louvre (Oct.1990-Janv.1991), RMN, Paris 1990, tr. it. a cura di F. Ferrari, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003.

Damisch, Julia Kristeva, si ispirava alla regola, sintetizzata nel titolo, che ogni selezione, ogni scelta, è una presa di posizione, un partito preso appunto, al di là di ogni pretesa di neutralità o di asettica oggettività. Come sottolinea il curatore dell'edizione italiana della performance di Derrida Federico Ferrari nella sua Postfazione: "I commissari invitati erano liberi di definire una griglia interpretativa e di metterla poi alla prova, di esporla in atto nelle sale di un museo. Il discorso critico creava la mostra, e non il contrario"³.

Derrida ha scelto come *leitmotiv* appunto "Memorie dei ciechi", selezionando ritratti o disegni che raffiguravano un cieco. A partire da questo "oggetto" della propria esposizione veniva posta la domanda se un cieco potesse disegnare e, meglio ancora, se per disegnare non si dovesse assumere, come presupposto e come condizione di possibilità, quella di essere cieco. Quello di Derrida, sottolinea ancora Ferrari,

è dunque, in modo essenziale, un testo sull'accecamento che sta all'origine del disegno; un testo sull'invisibile che avvolge l'origine del disegno", sulla forza cieca che spinge e guida l'autore: "colui che disegna è, infatti, cieco al tracciarsi del tratto, non vede ciò che fa. In lui agisce una sorta di accecamento a priori che gli impedisce di porre come oggetto visibile e rappresentabile ciò che permette l'atto di disegnare."⁴

Questa forza cieca viene tematizzata e problematizzata in modo esplicito allorché l'artista sceglie come soggetto della propria opera occhi ciechi, come ciò che guida la sua mano e lo strumento che usa, matita o pennello che sia, che agiscono al posto della vista, accecandola. Derrida sceglie dunque come proprio punto di vista per trattare il tema proposto dal Museo la questione delle condizioni di possibilità di disegno, supponendo – ecco il suo "partito preso" – che la cecità possa essere una o addirittura l'unica condizione per poter esercitare questa forma artistica, in quanto l'autore non può vedere ciò che traccia la mano, ed è quindi costretto a ricordare, ad affidarsi alla memoria, a rappresentare l'invisibile o, meglio, l'invisto. Egli cita in proposito Baudelaire il quale nel suo breve scritto *L'art mnémonique* mette in evidenza che "di fatto, i buoni e veri disegnatori disegnano sempre secondo l'immagine inscritta nel loro cervello, e non dal vero. [...] Allorché un vero artista approda all'esecuzione definitiva della propria opera, il modello finisce per essergli più d'impaccio che d'ausilio"⁵.

³ Ivi, p. 163.

⁴ Ivi, p. 165

⁵ C. Baudelaire (1863). *Le Peintre de la Vie Moderne*, CreateSpace Independent Publishing Platform, UK, 2018, V.

L'origine del disegno va dunque assegnato alla memoria, piuttosto che alla percezione, e alla vista in particolare, in quanto, commenta Derrida, “la visibilità del visibile non può, per definizione, essere vista, allo stesso modo della diafanità della luce di cui parla Aristotele”⁶.

Quanto sia problematica la “visibilità del visibile” lo rilevano le conoscenze che stiamo via via acquisendo del meccanismo della visione, che ne mettono in evidenza il carattere ricostruttivo e non immediatamente percettivo. Particolarmente significativa in proposito è la ricerca di Maturana e collaboratori⁷ che ha preso avvio dalla seguente domanda: “Che rapporto c’è tra l’occhio e il cervello della rana a prescindere dal riferimento ad uno stimolo esterno?”. Per rispondere a questa domanda gli autori si valsero di un affinamento tecnico rivelatosi di fondamentale importanza, vale a dire l’abbandono dei metodi di stimolazione con luce diffusa e l’impiego, al loro posto, di stimoli “figurati” di varia intensità, estensione e forma, esattamente localizzabili nelle coordinate del campo visivo (e quindi nella retina), non solo statici, ma anche in movimento. In questo modo essi poterono constatare che per nutrirsi le rane si avvicinano ai piccoli insetti che costituiscono la loro preda e lanciano la loro lingua lunga e sottile rapidamente, ritrattandola in bocca con la preda attaccata a essa. La riuscita di questa operazione è assicurata dal fatto che le loro cellule retiniche rispondono a oggetti in movimento. Infatti, se dinanzi alla rana poniamo un oggetto statico, ad esempio una mosca uccisa dallo sperimentatore, la rana non è in grado di vederla: l’immagine della mosca si forma nella sua retina, ma l’informazione non viene elaborata dal cervello. Il sistema percettivo della rana, pertanto, più che registrare la realtà, la costruisce. L’occhio non si limita a trasmettere semplici impulsi luminosi, bensì parla al cervello con un linguaggio già altamente organizzato e interpretato, per cui la rana vede soltanto ciò che è preliminarmente selezionato e comunicato dal suo organo visivo. Gli autori della ricerca ne trassero la conclusione che la percezione non è determinata dall’ambiente esterno ma “costruita” dal sistema nervoso interno, nel senso che essa riflette non le caratteristiche del contesto circostante, bensì l’invarianza anatomica e funzionale del sistema nervoso nel suo accoppiamento strutturale e nelle sue interazioni con il contesto medesimo.

Prendendo avvio da questi risultati Humberto Maturana, in collaborazione con Francisco Varela, ha elaborato un nuovo paradigma per lo studio degli organismi viventi, basato sul concetto di autopoiesi. Un sistema autopoietico è:

⁶ J. Derrida, *op. cit.*, p. 63.

⁷ H.R. Maturana, J.Y. Lettvin, W.S. McCulloch, H. Pitts, *Anatomy and Physiology of Vision in the Frog (Rana pipiens)*, “The Journal of General Physiology”, 1960, July 1, tr. it. *Che cosa l’occhio della rana comunica al cervello della rana* in V. Somenzi (a cura di), *La fisica della mente*, Boringhieri, Torino 1969, pp. 172-204.

un sistema dinamico che viene definito come un'unità composita, come una rete di produzione di componenti che: a) attraverso le loro interazioni rigenerano ricorsivamente la rete di processi che li producono, e b) realizzano questa rete come un'unità attraverso la costituzione e la specificazione dei suoi confini nello spazio nel quale esistono.⁸

Un sistema di questo genere è autonomo: pur essendo, ovviamente, aperto alle interazioni con l'ambiente, nel senso che scambia con quest'ultimo materia, energia, informazione, è però caratterizzato da quella che possiamo chiamare "chiusura operativa", definizione che vale a far capire che:

il risultato dei suoi processi coincide con quegli stessi processi. Il concetto di chiusura operativa è pertanto un modo per specificare classi di processi che, nel loro funzionamento, si rinchiudono su se stessi a formare reti autonome. Tali reti non ricadono nella classe dei sistemi definiti da meccanismi di controllo esterni (eteronomi), ma al contrario in quella definita da meccanismi interni di autoorganizzazione (autonomi).⁹

Maturana e Varela propongono di considerare ogni sistema vivente come un'organizzazione autopoietica alla base della cui attività interna c'è, come operazione fondamentale, una funzione di ricorsione. Essi hanno applicato questa impostazione allo studio del sistema nervoso, considerato a tal scopo come una rete neurale chiusa, i cui cambiamenti sono pienamente specificati dalla sua connettività, nel senso che ogni variazione nella sua struttura ha origine da una modificazione nelle proprietà dei neuroni che la compongono. In questo senso non è possibile rintracciare, all'interno della sua organizzazione, nessun tratto caratteristico che consenta di discriminare tra cause interne ed esterne che agiscono sulla dinamica dei cambiamenti di stato. Questa discriminazione può essere fatta solo da un osservatore esterno, che guardi al sistema nervoso come unità.

In quanto rete neuronale chiusa, il sistema nervoso non ha né input, né output: essendo il prodotto specifico della sua attività la riproduzione della propria organizzazione interna, attraverso la modificazione delle strutture in cui essa si estrinseca, non c'è, nel suo caso, differenza tra produttore e prodotto, e dunque il suo essere è inseparabile dal suo agire.

A supporto e ulteriore conferma di questa commistione inestricabile di essere, percepire e agire c'è uno straordinario documentario che mo-

⁸ H. Maturana, *Autopoiesis: Reproduction, Heredity and Evolution*, in E. Zeleny (Ed.), *Autopoiesis, Dissipative Structures and Spontaneous Social Order*, Frederick A. Praeger Publisher, Boulder, Colorado, USA, 1980, pp. 52-53.

⁹ F. Varela, E. Thompson & F. Rosch, *La via di mezzo della conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. 170-171.

stra, come meglio non si potrebbe, l'incidenza del dispiegarsi del gesto corporeo attraverso la mano. Si tratta del film che François Campaux ha girato nell'inverno del 1945-46 prima a Parigi e poi a Nizza nell'*atelier* di Matisse, che aveva allora 76 anni ed era all'apice della sua fama di artista, consacrata con l'attribuzione proprio in quegli anni della Legione d'Onore. Il film deve la sua notorietà soprattutto alla sequenza rallentata dell'artista intento a raffigurare il viso di una modella, che documenta con evidenza quello che egli, per sua stessa ammissione, aveva cercato di occultare:

Io ho sempre tentato di dissimulare i miei sforzi, ho sempre sperato che le mie opere avessero la leggerezza e l'allegria della primavera che non lascia mai sopporre la fatica che è costata. Temo per questo che i giovani, non vedendo che l'apparente facilità e le trascuratezze del disegno, se ne servano come di una scusa per risparmiarsi determinati sforzi che io ritengo invece necessari.¹⁰

La sequenza rallentata rivela, attraverso la decomposizione cinetica del gesto, ciò che l'occhio non sarebbe mai in grado di vedere:

Davanti alla cinepresa il pittore all'opera è cieco, privo della sua vista, non è che una mano, un movimento staccato dal suo corpo. "Io sono guidato, non guido", si espone a dire Matisse paragonando il percorso della sua matita sul foglio di carta "al gesto d'un uomo che cercasse, a tentoni, il suo cammino nell'oscurità".¹¹

In effetti ciò che a velocità normale sembrava un movimento rapido e risoluto al rallentatore si articola e si decostruisce, mettendoci in condizione di

soffermarci su ciascuno dei momenti che compongono l'atto della creazione, suddivisi in esitazioni, in attese, in riflessioni, in correzioni e in riprese d'un gesto che poco prima ci era apparso determinato e frutto d'una unica colata. C'installiamo così nel flusso d'un pensiero, ci accomodiamo nei suoi meandri.¹²

Rivedendosi nella sequenza rallentata l'artista confida il suo disagio paradossalmente accompagnato da una sorta d'incanto:

Mi sono sentito messo in mutande, nudo, in mezzo al pubblico... Ma era una lezione indimenticabile per me... Sono stato sconvolto dal rivedermi al rallentatore... Che cosa strana! All'improvviso si vede il lavoro della mano,

¹⁰ H. Matisse. *Écrits et propos sur l'art*. Hermann, Paris 1972, p. 312.

¹¹ Cit. in L. Aragon, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, Paris 2006, p. 29

¹² Cit. in Y.-A. Bois, *Matisse and Picasso*, Flammarion, Paris 2001, p. 204.

del tutto istintivo, sorpresa dalla cinepresa e decomposto... Questa sequenza mi ha costernato... Mi sono domandato per tutto il tempo: "Ma sei proprio tu a farlo? Che diavolo posso fare adesso?" Ero privo di punti di riferimento... Non riconoscevo né la mia mano, né la mia tela... E in ansia mi chiedevo: "è sul punto di fermarsi? Sta per continuare? Che direzione prenderà?" Mi sorprendevo vedere la mia mano andare avanti e continuare sino a un punto finale... Di solito quando inizio un disegno sono preso da timor panico, se non addirittura preda dell'angoscia. Non ho però mai avuto tanta paura come quando ho visto al rallentatore la mia povera mano andare alla ventura, come se avessi gli occhi chiusi.¹³

Se è corretto dare una risposta affermativa alla domanda di Paul Valéry: "E perché non concepire come un'opera d'arte l'esecuzione di un'opera d'arte", la sequenza rallentata di cui stiamo parlando va considerata un autentico capolavoro, perché mostra nei dettagli la genesi e la realizzazione dell'opera di un artista come Matisse. Ha ragione Aragon a dire che è come se "il pensiero venisse fotografato, con la danza del pennello, i suoi ripensamenti, i suoi pentimenti, il meccanismo delle associazioni d'idee"¹⁴.

In un'intervista a Rosamond Bernier su *Vogue* (1949), Matisse riprende e approfondisce ciò che aveva già confidato a Bressaï al momento dell'uscita del film:

Non mi ero ancora reso conto di ciò che facevo. Ho avuto improvvisamente la sensazione d'essere nudo e che tutti potessero vederlo. Ne sono rimasto profondamente confuso. Cerchi di comprendermi bene, non si trattava di esitazione. Cercavo inconsciamente di stabilire la relazione tra il soggetto che mi apprestavo a disegnare e le dimensioni del mio foglio. Non avevo ancora cominciato a esibirmi.¹⁵

Straordinaria è l'ammissione di Matisse di essere cieco, privo della sua vista, quando è all'opera, e il paragone che egli fa del percorso della sua matita sul foglio di carta al gesto d'un uomo che cercasse, a tentoni, il suo cammino nell'oscurità. Questa testimonianza ci fa capire meglio le ragioni profonde della convinzione espressa da Derrida quando scrive che

il tema dei disegni dei ciechi è innanzitutto la mano. La mano si avventura, si precipita, certo, ma lo fa al posto della testa come per precederla, prevenirla e proteggerla. Parapetto. L'anticipazione preserva dalla precipitazione.

¹³ Cit. in Brassai, (1997). *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris 1997, pp. 316-317.

¹⁴ L. Aragon, *Henri Matisse, roman*, cit., p. 324.

¹⁵ R. Bernier, *Matisse designs a new church*, "Vogue", 15 feb. 1994, pp. 131-132

La mano avanza nello spazio per essere la prima a prendere, per portarsi in avanti nel movimento della presa, del contatto o dell'apprensione: un cieco in piedi esplora a tentoni l'estensione che deve riconoscere senza conoscere ancora – e quel che paventa in verità è il precipizio, la caduta e l'aver già superato qualche linea fatale, a mano nuda o armata (l'unghia, il bastone o la matita). Se disegnare un cieco è in primo luogo mostrar delle mani, questo significa far notare così ciò che si disegna con l'aiuto di ciò con cui lo si disegna, il proprio corpo come strumento, il disegnatore del disegno, la mano delle manipolazioni, delle manovre, delle maniere, i giochi di mano o il lavoro della mano, il disegno come chirurgia. Che cosa significa “con” nell'espressione “disegnare con le mani”? Quasi tutti i disegni di ciechi potrebbero intitolarsi “Disegno con la mano” come se si dicesse “Disegno fatto a mano”.¹⁶

Secondo Derrida per capire ancora meglio e più in profondità questo approccio alla pittura e al disegno occorre pensarlo e porlo in stretta connessione con la questione dell'autoritratto, poiché, ovviamente, l'artista che lo esegue, allorché si disegna non vede se stesso: l'autoritratto è pertanto l'esempio paradigmatico del momento in cui il disegnatore è cieco. E dal momento che l'essere cieco riguarda il “disegnato” (l'oggetto della rappresentazione) o il pittore-autoritrattista (il soggetto il quale rappresenta) ci si trova di fronte a una perdita (perdere la vista – perdersi di vista): “L'autoritratto di un cieco che racconta la propria storia in prima persona [...]. Autoaffermazione silenziosa, ritorno a sé, rapporto a sé, senza vista né contatto”¹⁷.

Ogni autoritratto è uno specchio che inghiotte l'autore, il quale scompare, non può che scomparirvi per riapparirvi nei nostri occhi: “noi siamo i suoi occhi o il doppio dei suoi occhi”¹⁸. Per questo l'autoritratto, commenta Ferrari,

è sempre anche la rovina del viso, il suo frantumarsi in mille sguardi e in mille ricordi. È ciò che resta, un insieme di resti e di residui. Esperienza originaria dello sguardo, lutto della vista che non può afferrare la propria identità, lacrima che cola dagli occhi, occhi che si perdono, fino ad accendersi, nell'oscurità delle pupille. L'autoritratto è sempre rovina e porta ad aggirarsi tra le rovine.¹⁹

L'autoritratto e /o il disegno, pertanto, devono essere, con tutta evidenza, riferiti alla nozione di “rovina”:

¹⁶ J. Derrida, *op. cit.*, pp. 14-17.

¹⁷ Ivi, p. 22.

¹⁸ Ivi, p. 84.

¹⁹ Ivi, pp. 172-173.

Rovina è qui ciò che accade all'immagine a partire dal primo sguardo. Rovina è l'autoritratto, il viso fissato come memoria di sé, ciò che resta o ritorna come uno spettro non appena al primo sguardo su di sé una raffigurazione si eclissa. La figura allora vede la propria visibilità intaccata, perde la propria integrità senza disintegrarsi, poiché l'incompletezza del monumento visibile dipende dalla struttura eclittica del tratto, solamente rimarcata, impotente a riflettersi nell'ombra dell'autoritratto.²⁰

Si registra così uno iato, una frattura tra vivere e vedere. Il pittore, mentre fa il proprio autoritratto, non solo vive, ma sta esercitando in modo palese la propria arte, per cui si sente nel pieno della propria vitalità e attività: eppure non vede, non si vede, almeno non lo può fare direttamente e senza il ricorso ad artifici. Dunque, vita e vista non coincidono, per cui non è corretto assumere la seconda come presupposto per valutare la presenza della prima. Possiamo addirittura spingere questa mancanza di convergenza e concomitanza tra la vista e la vita fino a dire che è proprio "l'accecamento che apre l'occhio"²¹ in quanto "perdendo la vista l'uomo non perde gli occhi. Anzi, è proprio allora che l'uomo comincia a pensare gli occhi. I suoi e non quelli di qualsiasi animale"²².

Giova ricordare che è stato in particolare Bion a evidenziare quanto possano nuocere alla conoscenza la luce troppo abbagliante e gli occhi eccessivamente spalancati e a sottolineare per questo la necessità di "gettare un raggio di intensa oscurità all'interno, in modo che qualcosa sinora passato inosservato alla luce abbagliante dell'illuminazione possa luccicare ancor più in quella oscurità"²³. In nota Grotstein scrive: "Si tratta della citazione esatta di Bion, durante la mia analisi con lui nel 1976. Menzionò di averla tratta da una delle lettere di Freud a Lou Andreas Salomé (Freud, Andreas-Salomé, 1966)"²⁴.

Ed è stato ancora Bion a ricordare che "Freud disse di doversi accecare artificialmente per poter concentrare tutta la luce su un punto oscuro"²⁵.

2. Stanley Kubrick: *Eyes Wide Shut*

Questa sottolineatura del fatto che occhi eccessivamente aperti sono, inevitabilmente, condannati a non vedere è al centro, fin dal titolo stesso,

²⁰ Ivi, p. 91.

²¹ Ivi, p. 154.

²² Ivi, p. 159.

²³ Cit. in J.S. Grotstein (2010). *Un raggio di intensa oscurità*, Raffaello Cortina, Milano 2010, p. 324.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

dell'ultimo film di un maestro del cinema, Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* del 1999, che gioca sull'accostamento contraddittorio di occhi contemporaneamente spalancati e chiusi e indica una malattia dello sguardo, l'incapacità di vedere, malgrado l'apertura delle palpebre, anzi proprio per questo. Rispetto al romanzo del 1925 da cui è tratto, *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler, ambientato nella Vienna di inizio Novecento, incentrato sul potere liberatorio dei sogni – che scavando negli aspetti più profondi e nascosti dell'universo interiore possono aiutare l'uomo a superare le sue crisi di fronte all'esistenza e a riappropriarsi della propria vita – il film sembra maggiormente interessato a indagare, più che il rapporto tra la realtà e la dimensione onirica, proprio la relazione tra visione e cecità.

È interessante ricordare che anche Kubrick per avviare e approfondire la sua riflessione sul nesso tra visione e cecità e tra visibile e invisibile prende avvio da un autoritratto, sotto forma di autoscatto questa volta, realizzato nel 1949:



Mimesi 2016

Di questa fotografia ci fornisce un'analisi dettagliata e profonda Simone Furlani²⁶, il quale osserva che:

Il fotografo si colloca esattamente davanti allo specchio, perpendicolare a esso. È una perpendicolare perfetta, che semplicemente inverte la direzione del vedere. Lo specchio riproduce e trasforma il soggetto nell'oggetto del vedere, nell'oggetto dello scatto. La riflessione è semplice e diretta, quasi scontata. Chi osserva la foto è indotto (forse anche costretto) a sostituirsi all'autore, a prendere il suo posto, a collocarsi nella sua stessa posizione.²⁷

²⁶ S. Furlani, *L'immagine e la scrittura. Le logiche del vedere tra segno e riflessione*, Mimesis, Milano-Udine, 2016, pp. 34 e ss.

²⁷ Ivi, p. 34.

A questo piano occupato da Kubrick e dall'osservatore esterno che vi aderisce si affianca un secondo piano riflessivo, quello della macchina fotografica con l'obiettivo, anch'esso perpendicolare all'osservatore,

piano che si frappone tra lo specchio e Kubrick, e che pone al centro della fotografia una distanza interna alla foto, immanente all'immagine. Interrotta la riflessione semplice complessiva (quella dell'autore e dell'osservatore esterno), il vero oggetto di questa immagine diventa la distanza visiva interna alla stessa immagine. L'obiettivo della macchina fotografica segna il piano di un rapporto visivo che l'autore rappresentato all'interno dell'immagine e l'osservatore esterno osservano a distanza, da un punto di vista separato.²⁸

Al centro della fotografia vi è lo specchio, al quale lo scatto viene fatto aderire, e che non è utilizzato semplicemente come superficie riflettente, ma anche in modo da sfruttarne la trasparenza, per far sì che la profondità riflessa in esso, a esso interna e contrapposta al punto di vista dell'osservatore, appaia in perfetta continuità con lo spazio reale e con la distanza che separa l'osservatore esterno dall'immagine, mettendo in rapporto diretto, anzi unendo, lo spazio reale e lo spazio riflesso nello specchio e fondendo così realtà e riproduzione, il reale e il reale riflesso. Questo oggetto centrale dell'immagine, attorno al quale essa è strutturata, diventa così

il fuoco di una riflessione che prevede distanze diverse, diversi piani distinti, il fuoco di centri concentrici distribuiti allontanandosi gradualmente sia nella direzione che fuoriesce dall'immagine, sia nella direzione opposta, quella che sprofonda all'interno dell'immagine dirigendosi verso il suo sfondo. Lo specchio diventa un piano trasparente che si assottiglia e mette in contatto due distanze, due profondità, e, pertanto, due riflessioni contrapposte.²⁹

Si può in questo modo apprezzare tutta la genialità di questo auto-scatto che conferma quanto sia importante l'autoritratto, in tutte le sue forme, per capire che cosa significhi vedere, quali ne siano i presupposti e per mettere a fuoco la relazione tra visibile e invisibile che sempre l'accompagna ed è implicita in esso. Lo scopo che si prefiggeva Kubrick costruendo un'immagine così complessa è infatti quella di "fotografare il vedere, isolarne le dinamiche, mettere al centro della sua fotografia gli scarti, le profondità e i rapporti che lo consentono"³⁰, proponendo una

²⁸ Ivi, p. 35.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Ivi, p. 36.

“riflessione sulla struttura del vedere coniugata e persino subordinata alla visione della realtà, come se si trattasse di definirne le condizioni senza astrarre dal suo concreto esercizio”³¹.

C'è dunque una continuità ben precisa nel pensiero e nell'opera di questo geniale regista, testimoniata dalla relazione che lega questo autoscatto giovanile al suo ultimo film, impegnato anch'esso a interrogarsi sulle logiche del vedere e sulle ragioni per cui occhi pur ben spalancati possono non riuscire a farlo.

3. La visibilità comporta una non-visibilità

Congedandosi dalla vita con questa sua opera Kubrick vuole dunque richiamare l'esigenza imprescindibile di interrogarsi su un tema estremamente rilevante sul piano filosofico generale oltre che, in modo più specifico, su quello dell'estetica. Si tratta della relazione tra il visibile e l'invisibile e della convinzione che, contrariamente a ciò che usualmente si pensa, la vita, il vissuto, vadano fatti rientrare nell'ambito di pertinenza di ciò che non si vede, e non di ciò che è sotto gli occhi di tutti. dell'invisibile, e non in quello del visibile. Assunto enunciato con chiarezza dal teologo, filosofo e matematico russo Pavel Florenskij nella sua opera del 1914 *La colonna e il fondamento della verità*, articolata in dodici lettere, la prima delle quali, non a caso, è dedicata all'idea che esistano due mondi, quello del visibile e quello dell'invisibile, e che quest'ultimo non sia affatto il regno dell'irrealtà, ma, al contrario, vada considerato come ciò senza il quale non potremmo neppure riuscire a concepire il primo, in quanto è la condizione originaria dell'apparire, dell'essere in luce. Come viventi siamo comprensibili unicamente nell'invisibile, a partire da esso: il perché, ricorda Florenskij, ce la spiegava già Plotino, il quale ci definiva esseri anfibi, costretti a vivere in due mondi che si contraddicono l'un l'altro, per cui la nostra esistenza si sviluppa nello spazio intermedio tra di essi³². Analoga convinzione viene espressa da Merleau-Ponty³³ in un passo estremamente incisivo, ripreso non a caso da Derrida:

Gennaio 1960. Principio: non considerare l'invisibile come un altro visibile “possibile” o un “possibile visibile per un altro”. [...] L'invisibile è là senza essere oggetto, è la trascendenza pura, senza maschera ontica. E in fin dei

³¹ Ivi, p. 37.

³² P. A. Florenskij, (1906). *I tipi di crescita*, in *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*. (pp. 81–120). Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 82.

³³ M. Merleau-Ponty, (1964). *Le visible et l'invisible*. Texte établi par Claude Lefort, Éditions Gallimard, collection “Bibliothèque des Idées”, Paris 1979.

conti anche i “visibili” stessi sono solo centrati su un nucleo d’assenza. Porre il problema: la vita invisibile, la comunità invisibile, l’altro invisibile, la cultura invisibile. Fare una fenomenologia dell’“altro mondo”, come limite di una fenomenologia dell’immaginario e del nascosto (Merleau-Ponty 1964, p. 262).³⁴

E ancora:

Quando dico dunque che ogni visibile è invisibile, che la percezione è impercezione, che la coscienza ha un “*punctum caecum*”, che vedere è sempre vedere più di quanto si veda – non si deve intenderlo nel senso di una contraddizione. Non si deve immaginare che io aggiunga al visibile [...] un non visibile. Si deve comprendere che è la visibilità stessa a comportare una non-visibilità.³⁵

L’ assunto dal quale prendeva avvio la sua fondamentale opera teologica, quello dei due mondi, Florenskij lo coniugava con un altro, che gli proveniva dalla lettura delle *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij, di cui è necessario per questo richiamare qui un motivo conduttore di straordinario rilievo: un’immagine dell’“io”, espressione di una forza incontrollabile, dell’insopprimibile, dell’inconcepibile, del caos non gestito e “addomesticato” da alcuna autentica forza interiore. Il risultato è quella che, acutamente, Dostoevskij percepisce e descrive in modo straordinariamente lucido ed efficace come una malattia: “Sono un uomo malato... sono un uomo cattivo. Un uomo che non ha nulla di attraente. Credo di esser malato di fegato”³⁶.

La malattia dell’uomo del sottosuolo risiede nella mancanza di ogni senso del limite, nella sua indisponibilità a riconoscere ostacoli e vincoli alla possibilità di orientare liberamente il proprio pensiero e la propria coscienza, superando quelli che egli considera i pregiudizi dei valori dettati dalla morale dominante e dei significati imposti dalle usuali categorie che utilizziamo per descrivere la realtà. Questa mancanza del limite si manifesta in lui a tratti come risentimento, e a tratti come *hýbris*, sotto forma di tracotanza, eccesso, superbia che induce a considerare del tutto insignificanti e privi d’interesse sia gli altri, sia la vita stessa che si agita intorno a lui. È proprio l’analisi fredda e spinta all’eccesso di tutto ciò che lo circonda, nella vana speranza di poterlo dominare con la superiorità del proprio pensiero e della consapevolezza critica che ne risulta, dilatata oltre ogni ragionevole misura al punto da soffermarsi a soppesare anche i particolari e i dettagli più insignificanti, a impedire all’uomo del sottosuolo di agire nella vita: “Il fatto, signori miei, è che io mi considero una

³⁴ J. Derrida, *op. cit.*, pp. 71-72.

³⁵ Ivi, p. 280

³⁶ F. Dostoevskij (1864) *Memorie dal sottosuolo*, tr. it. a cura di G. Pacini, Feltrinelli, Milano 1995, p. 23.

persona intelligente forse soltanto perché in tutta la mia vita non sono stato capace né di cominciare né di portare a termine mai nulla”³⁷.

L'immediato frutto di questo iper-esercizio del pensiero e della consapevolezza critica diventa allora, fatalmente, l'inerzia: “E infatti il più diretto, il più legittimo e immediato frutto della coscienza è appunto l'inerzia, e cioè il cosciente starsene lì seduti con le braccia in croce”³⁸.

La relazione che si stabilisce nel sottosuolo tra questa coscienza ipertrofica e questo stato di immobilismo, questa scelta deliberata di non fare proprio nulla, è talmente stretta e indissolubile da indurre il protagonista a parlare di “inerzia cosciente”³⁹. L'uomo del sottosuolo è costantemente alla ricerca di un senso oltre l'evidenza del reale, che conferisca nuova luce alle cose, soddisfacendo il suo spasmodico desiderio di diversità e di alterità: persegue con ostinazione il massimo di visibilità possibile, per poter esercitare, su ciò che viene così esposto in modo trasparente alla vista, la sua spietata e dissacrante analisi critica. L'incapacità di riuscire a dare un contenuto effettivo a questa sua velleitaria aspirazione lo conduce alla disperazione e lo fa cadere nella frustrazione. Anziché riconoscere questo suo scacco egli lo assume come elemento di superiorità nei confronti dell'idiozia degli uomini d'azione che, incapaci di pensare, si adattano, inconsapevolmente, alle circostanze dell'esistenza, diventandone vittime e schiavi: “Tutte le persone immediate, tutti gli uomini d'azione sono attivi proprio perché sono limitati e ottusi”⁴⁰.

A questa loro presunta idiozia egli contrappone così l'orgoglio smisurato della propria interiorità, considerata espressione della capacità di andare al di là degli stili di pensiero usuali e dei modi consolidati di organizzazione dell'ethos: “L'uomo ha soltanto bisogno di una volontà autonoma, qualunque sia il prezzo e quali che siano le conseguenze”⁴¹.

Al contrario dell'uomo d'azione, superficiale, che vive nell'immediatezza, vede nel muro un ostacolo e si ferma a una realtà circoscritta all'evidenza, l'uomo del sottosuolo non si arrende al limite del muro pur sapendo di non poterlo abbattere:

Che cosa sa la ragione? La ragione sa soltanto ciò che ha avuto il tempo d'imparare (c'è qualcosa che forse non saprà mai; certo ciò non è consolante, ma perché non dirlo?), mentre la natura umana agisce nella sua integrità, con tutto ciò che è in lei, sia coscientemente che incoscientemente, e anche se mentisce, essa però vive.⁴²

³⁷ Ivi, p. 38.

³⁸ Ivi, p. 36.

³⁹ Ivi, p. 56.

⁴⁰ Ivi, p. 36.

⁴¹ Ivi, p. 45.

⁴² Ivi, p. 47.

Come fa notare Lev Šestov, in realtà però:

ciò che avviene nell'anima dell'uomo del sottosuolo non assomiglia minimamente al "pensiero", e meno che mai a una "ricerca". Egli non "pensa", si agita, si agita disperato, batte da tutte le parti, cozza contro tutti i muri. Si infiamma senza tregua, raggiunge le cime più alte per precipitare poi sa Dio in quali abissi. Non sa più governarsi, una forza infinitamente più potente di lui lo tiene in pugno [...]. Egli "ha visto" che né le "opere della ragione" né nessun'altra "azione umana" potranno salvarlo. Ha indagato, e con quale attenzione, con quale soprannaturale tensione, tutto ciò che l'uomo può costruire con l'aiuto della ragione, tutti quei palazzi di cristallo, e si è persuaso che non erano palazzi, bensì pollai, formicai, poiché sono stati tutti costruiti in base a un principio di morte: "due più due fa quattro". E via via che ne prende atto, l'"irrazionale", l'inconcepibile, il caos primordiale, che spaventa la coscienza ordinaria più d'ogni altra cosa, prorompono dal fondo della sua anima. Per questo, nella sua "teoria della conoscenza" egli rinuncia alla certezza, e accetta come suo fine supremo l'ignoranza. Per questo osa opporre alle evidenze argomentazioni di burla e di scorno, facendo le boccacce con la mano in tasca. Per questo, egli esalta il capriccio incondizionato, imprevisto, eternamente irrazionale, e se la ride di tutte le "virtù" umane.⁴³

L'uomo del sottosuolo, il quarantenne, funzionario in pensione, che "vivacchia" nel suo cantuccio e pensa a se stesso, studia i complessi movimenti della propria psiche, analizza impietosamente le contraddizioni in cui si dibatte e si compiace di questa analisi, ne fa la propria ragione di vita al punto di contrapporla a ogni impulso all'azione, facendo un bilancio di questa sua condizione non può fare a meno di trarre una sconsolata conclusione: "Comunque, io sono fermamente convinto che non soltanto una coscienza troppo lucida, ma addirittura ogni forma di coscienza è una malattia"⁴⁴.

Eccolo il secondo assunto che Florenskij mutua da Dostoevskij: l'idea che la coscienza, quando è ipertrofica, quando le si conferisce un peso eccessivo, rendendola un tratto non soltanto caratteristico, ma esclusivo della persona umana, è una malattia. È una malattia perché pretende di vedere e di controllare tutto, e s'illude di poterlo fare, finendo così con l'identificare tutto ciò che si può sapere e conoscere con ciò che si può vedere, che si può osservare, escludendo, di conseguenza, dall'orizzonte del proprio sapere tutto ciò che non risulta illuminato dalla luce e visibile. Anche questo secondo assunto di Florenskij, curiosamente ma non troppo, a questo punto, viene fatto proprio da Merleau-Ponty e ripreso da Derrida:

⁴³ L. Šestov (1929) *Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime*. Adelphi, Milano 1991, pp- 81-82.

⁴⁴ F. Dostoevskij, *op. cit.*, p. 27.

Ciò che essa [la coscienza] non vede, non lo vede per ragioni di principio, non lo vede perché è coscienza. Ciò che essa non vede è ciò che in essa prepara la visione del resto (come la retina è cieca nel punto in cui si diffondono in essa le fibre che permetteranno la visione (Merleau-Ponty 1964, p. 281)⁴⁵..

È di estremo interesse, a questo proposito, ricordare *La carriola*, una novella di Pirandello del 1917, pressoché contemporanea quindi delle riflessioni di Florenskij su questo tema. In essa possiamo leggere:

Ora la mia tragedia è questa. Dico mia, ma chi sa di quanti! Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina, perché ogni forma è una morte. Pochissimi lo sanno; i più, quasi tutti, lottano, s'affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala, credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; perché non riescono a staccarsi più da quella forma moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d'esser vivi. Solo si conosce, chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, i casi, le condizioni in cui ciascuno è nato. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è più in essa, perché se fosse, noi non la vedremmo; la vivremmo, questa forma, senza vederla. E morremmo ogni giorno di più in essa, che è già per sé una morte, senza conoscerla. Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto. Conoscersi è morire.⁴⁶

Quando si prova a osservare la vita e a interrogarla, dice dunque Pirandello in perfetta sintonia con Florenskij, il pensiero si trova in una di quelle situazioni critiche, così ben delineate e analizzate da Cora Diamond, determinate dal fatto di avere a che fare con qualcosa che non può essere semplicemente descritto, rappresentato o pensato, perché esige un approccio non concettuale e astratto, bensì incarnato: “Ciò che mi interessa”, ella scrive, “è l’esperienza che la mente fa *quando non è in grado di contenere quello che incontra*. Può anche portare alla follia questo tentativo di tenere insieme nel pensiero ciò che non può essere pensato”⁴⁷. L’esempio al quale l’autrice si riferisce per illustrare questo tentativo è particolarmente significativo. Si tratta di una poesia di Ted Hughes, composta alla metà degli anni cinquanta, intitolata *Six Young Men*:

⁴⁵ J. Derrida, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁶ L. Pirandello, (1917). *La carriola, Novelle per un anno*, Mondadori, Milano 1990, pp. 558-559.

⁴⁷ C. Diamond, *The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy*, “Partial Answers”, n. I, 2003, pp. 1-26 (tr. it. *L’immaginazione e la vita morale*, a cura di P. Donatelli, Carocci, Roma 2006, p. 176 (Il corsivo è mio).

Il poeta guarda la foto di sei giovani uomini sorridenti, seduti in un luogo che gli è familiare. Egli conosce bene la sponda ricoperta di mirtillo, l'albero e il vecchio muro della foto; i sei uomini nell'immagine avrebbero potuto sentire la valle sotto di loro echeggiare il rumore dell'acqua che scorre, proprio come fa adesso. Quattro decenni hanno sbiadito la foto, che risale al 1914. Gli uomini sono profondamente, pienamente vivi: uno di loro abbassa gli occhi timidamente, un altro mastica un filo d'erba, un altro ancora "è ridicolo, col suo orgoglio da galletto". Nel giro di sei mesi dalla data in cui la foto era stata scattata, tutti e sei gli uomini erano morti. Nella fotografia, dunque, può essere pensata anche la morte di questi uomini: il terribile "lampeggiare e dilaniare" della guerra che si abbatte su questi sorrisi ormai spenti e marciti da quarant'anni.

L'esperienza che la poesia di Hughes evoca è, per Diamond, un esempio di ciò che ella chiama *difficoltà della realtà*, il suo *attrito rispetto al pensiero*, quel *residuo di opacità* che impedisce a quest'ultimo di dominarla, di renderla completamente trasparente a se stesso e di contenerla, rappresentandola nella sua pienezza.

Questa difficoltà è quella che si avverte allorché si cerca di esprimere e "cogliere" la vita, che è invisibile e indicibile, in quanto di fronte a essa qualsiasi referenza linguistica esibisce tutta la sua povertà e subisce un inevitabile scacco. Il suo movimento si sottrae al glorioso universo dei significati. Essa non può rappresentarsi, non può fare il proprio autoritratto, per riallacciarsi all'argomentazione di Derrida: e nessun vivente, in quanto parte esso stesso della vita, può eseguirne un'effigie senza ricorrere ad artifici, teorici in questo caso, a modelli che la semplificano e ne riducono, irrimediabilmente, la pienezza e la ricchezza.

La scienza può dunque produrre della vita solo rappresentazioni artificiali e semplificate, modelli appunto, e ciò non può certo essere considerato uno smacco del pensiero che essa esprime e della ragione, in quanto si tratta di una limitazione che dipende dalla natura intrinseca di quello che, in questo caso, è il loro oggetto della conoscenza, vale a dire la vita appunto, che dispiega la sua opera in una zona d'ombra impermeabile a un pensiero che non ne ammette la presenza e l'incidenza, in quanto condizionato dall'idea che per conoscere sia indispensabile vedere, disporre di un orizzonte luminoso nel quale poter collocare ciò che si deve offrire allo sguardo.

Ecco perché interpellare la vita senza chiamare in causa l'invisibile e l'ombra, aggrappandosi all'idea che il processo della conoscenza sia l'esteriorizzazione di una luce originaria che deve illuminare tutto ciò che si espone allo sguardo, significa, come scrive Pirandello, tradire il vivente per condannarlo a un destino di morte.

La vita, ribadisce Cora Diamond, ci mette per questo continuamente di fronte ad esperienze le quali

ci fanno sentire come se ci fosse qualcosa, nella realtà, che resiste al nostro pensiero – qualcosa, forse, che è doloroso nella sua esplicitabilità (e in questo senso difficile); o magari qualcosa che, nella sua inesplorabilità, ci meraviglia e ci incute rispetto. *Noi sentiamo le cose in questo modo*. Ma altri potrebbero semplicemente non avvertire in ciò che noi sentiamo in questo modo, quel tipo di difficoltà che ha a che vedere con la fatica, con l'impossibilità o il tormento di comprendere qualcosa fino in fondo.⁴⁸

Proprio in questa difficoltà e in questo tormento, *nel sentire le cose in questo modo*, che impedisce alla mente di contenerle, sta il senso profondo dell'esperienza etica e di quella estetica: e proprio per questo queste esperienze esprimono e colgono

un senso di difficoltà che ci sospinge oltre quello che possiamo pensare. Tentare di pensare significa *avvertire il proprio pensiero che si scardina*. I nostri concetti, la nostra vita ordinaria con i concetti oltrepassano questa difficoltà come se non ci fosse; la difficoltà, se proviamo a vederla, *ci scaraventa fuori dalla vita*, è mortalmente raggelante [...]. In quest'ultimo caso, la difficoltà risiede nell'impressione che la realtà opponga resistenza al nostro modo di vita ordinario e ai nostri modi ordinari di pensare: comprendere una difficoltà significa sentire che siamo scaraventati fuori dal nostro modo di pensare, o dal modo in cui presumiamo di pensare; significa *sentire* che il nostro pensiero è incapace di abbracciare ciò che sta cercando di raggiungere.⁴⁹

Sentire questa difficoltà, questa separazione tra pensiero e realtà, ci fa capire che il significato profondo della nostra esperienza e del nostro vissuto che dobbiamo riuscire a cogliere si colloca sempre in un "centro decentrato", in un territorio di frontiera, in uno *spazio intermedio* tra il passato e il futuro, tra il dentro e il fuori. Significa comprendere d'avere a che fare con un'emozione che si sente, appunto, e che non può essere semplicemente descritta, rappresentata o pensata, proprio perché "appartiene alla carne e al sangue"⁵⁰, e dunque al corpo in tutta la sua fisicità. Tutti conosciamo questi momenti e avvertiamo che la percezione che ne abbiamo è profondamente radicata e innervata nelle nostre membra, per cui il tipo di conoscenza che ne emerge non è concettuale e astratta, bensì *incarnata*. Sentire il fatto che, nella poesia di Hughes, i giovani siano profondamente vivi e, *contemporaneamente, assolutamente morti* vuol dire rifiutare il gioco linguistico in cui non c'è contraddizione tra questi due aspetti, in quanto li si colloca, come momenti successivi, nella sequenza temporale del prima e del dopo, che smorza ed elimina

⁴⁸ Ivi, pp. 176-177.

⁴⁹ Ivi, p. 184 (I corsivi sono miei).

⁵⁰ Ivi, p. 196.

ogni tensione dialettica tra di essi. Il senso estetico ed etico della poesia di Hughes si smarrisce completamente se essa viene inserita in questo gioco, che la priva della sua capacità di riferirsi a “presenze capaci di spodestare la nostra ragione”⁵¹ e di “sperimentare il nulla”⁵². Questo nulla è il risultato della capacità di tenere insieme, mantenendole compresenti, le due dimensioni contraddittorie della vita e della morte, del visibile e dell’invisibile, delle nostre origini più remote e del futuro più lontano, che può essere squarciato e prefigurato solo dall’immaginazione, e di proiettarle in uno spazio (il mondo intermedio tra di esse) in cui il confine che le attraversa non è la linea di demarcazione che le separa, ma l’interfaccia che prende forma, assume consistenza e ci fa sentire in un *altrove* che il pensiero non riesce a contenere. Il linguaggio, invece, ha questa capacità, in quanto ha la possibilità di mettere se stesso in discussione: e lo stesso effetto riesce a conseguirlo non solo l’ultimo film di Kubrick, ma l’intera sua opera cinematografica, che si radica in un’antinomia dalla quale non possiamo prescindere e ne esplora in profondità tutte le pieghe.

4. Il mondo intermedio

Il mondo intermedio, al quale ci siamo appena riferiti, costituisce, non a caso, un’altra delle dimensioni esplorate da Kubrick. La ricerca concernente questo specifico aspetto prende avvio, anch’essa, dall’autoscatto così attentamente e profondamente analizzato da Forlani, il quale ne mette in rilievo un’altra caratteristica rilevante:

Come l’autore, anche chi osserva questa immagine, pur restando coinvolto dalla riflessione, è indotto a staccarsene, a prenderne le distanze. Autore e fruitore finiscono per trovarsi in una posizione decentrata che consente loro di riconoscere le relazioni oggettive che strutturano il vedere, il vedere in generale. [...] L’effetto finale ottenuto non è più la sensazione di una riflessione diretta, del sostituirsi dell’osservatore all’autore. Al contrario, l’effetto è quello di un affiancarsi dell’osservatore all’autore rappresentato nella fotografia: fruitore e autore dell’immagine si ritrovano entrambi a osservare i rapporti visivi che strutturano il vedere, [...] tanto che sembrano condividere uno spazio comune, sembrano seduti allo stesso tavolo.⁵³

⁵¹ Ivi, p. 194.

⁵² S. Weil, *La personalità baumaine, le juste et l’injuste*, in “La Table Ronde”, n. 36, 1950, poi in *Écrits de Lontre*, Gallimard, Paris 1957, tr. it. *La persona e il sacro*, in *Oltre la politica*, a cura di R. Esposito, Bruno Mondadori, Milano 1996 p. 85.

⁵³ S. Furlani, *op. cit.*, pp. 35 e 36.

Lo spazio comune tra l'autore e l'osservatore sottolinea l'incidenza di quest'ultimo nel processo di "lettura" dell'immagine, che si palesa per questo come "luogo di mediazione di possibili significati"⁵⁴, che vengono selezionati "all'interno di una rete di segni molto più ampia e mobile"⁵⁵, che costituisce la struttura invisibile che fa da sostegno a ciò che viene effettivamente percepito e lo carica di significati inespressi, come nel caso della foto dei sei giovani uomini guardata da Ted Hughes nella sua poesia, di cui parla Cora Diamond. Questo nesso tra ciò che si vede nell'immagine e il complesso di segni a cui essa rimanda è all'origine e alla base di quella "differenza insuperabile tra realtà e immagine"⁵⁶ in seguito alla quale quest'ultima va considerata l'espressione e la reificazione di questo scarto.

È qui che mostra allora tutta la sua efficacia e le sue potenzialità un altro concetto-cardine di Florenskij, quello di *sdvig* (*scarto*), che egli introduce per evidenziare la ricchezza inesauribile degli eventi e dei processi che vengono di volta in volta indagati e l'apertura che ne consegue, che impedisce che lo sviluppo della conoscenza possa essere adeguatamente rappresentato dalla figura del cerchio che si chiude su se stesso. Esso presuppone ed esige invece il riferimento alla spirale, una linea curva che, tornando su se stessa, anziché chiudersi, genera ininterrottamente dei cerchi senza centro, proprio a causa della presenza irriducibile di questo scarto. Questa idea svolge una funzione fondamentale anche nel percorso di costruzione dell'identità personale e della relazione con l'altro. Al contrario della differenza, nella quale i termini coinvolti e i soggetti implicati puntano soprattutto a definire ciascuno la propria specificità, con la conseguenza di restare chiuso all'interno di essa, nello scarto la distanza tra le identità in gioco le mantiene in tensione, lasciando aperta la ricchezza del confronto e consentendo di far emergere squarci su possibilità inattese di interazione e scambio. Si genera in tal modo uno spazio intermedio, un "tra" che permette di uscire da una prospettiva puramente identitaria e istituisce con l'altro e il diverso una relazione che non significa assimilazione e che è la condizione e al contempo lo scopo di un dialogo autentico, nel quale le rispettive posizioni si scoprono reciprocamente e via via elaborano le condizioni che renderanno possibile un incontro effettivo. Può così emergere lentamente un ambito di intelligenza condivisa in cui ognuno può cominciare a comprendere l'altro. È proprio la presenza dello scarto, dunque, che dà consistenza e spessore all'altro, un altro che non sia soltanto una proiezione immaginaria di sé, ma sia davvero una persona con una propria identità con la quale dia-logare per far nascere qualcosa che sia realmente comune.

⁵⁴ Ivi, p. 72.

⁵⁵ Ivi, p. 71.

⁵⁶ *Ibidem*.

C'è dunque più di una convergenza e di un'assonanza tra lo *sdvig* di cui parla Florenskij e l'idea di Derrida dell'autoritratto come specchio che inghiotte l'autore, il quale scompare, per riapparirvi negli occhi di chi guarda l'autoritratto medesimo, e dunque dell'altro. Inteso in questo senso l'autoritratto costituisce il risultato di un processo di continuo rimbalzo tra interno ed esterno che impedisce la cristallizzazione del soggetto raffigurato e svolge la funzione di una sorta di "specchio differenziale" in cui l'identico si riflette e può cominciare a comprendersi guardandosi dall'esterno, attraverso gli occhi altrui. Significati e riferimenti che sono ampiamente presenti anche nell'autoscatto di Kubrick.

Questo problema dello spazio intermedio è pertanto strettamente correlato alla questione del rapporto tra visibile e invisibile che si presenta anche in un altro aspetto: quello conseguente al fatto che l'uomo vive contemporaneamente in due mondi diversi, che si contraddicono l'un l'altro, ma che tuttavia non possono, e non devono, essere disgiunti l'uno dall'altro. A ribadire con efficacia questa situazione esistenziale di fondo già evidenziata, come si è visto, da Plotino, è stato Hegel in un passo di straordinaria lucidità e attualità:

L'educazione spirituale, l'intelligenza moderna producono nell'uomo *questa opposizione che lo rende anfibio in quanto egli deve vivere in due mondi che si contraddicono l'un l'altro*, cosicché anche la coscienza erra in questa contraddizione e, sbalottata da un lato all'altro, è incapace di trovare per sé soddisfazione nell'uno o nell'altro. Infatti, da un lato noi vediamo l'uomo prigioniero della realtà comune e della temporalità terrena, oppresso dal bisogno e dalla necessità, angustiato dalla natura, impigliato dalla materia, in fini sensibili e nel loro godimento, dominato e lacerato da impulsi naturali e da passioni, dall'altro egli si eleva a idee eterne, a un regno del pensiero e della libertà, si dà come volontà leggi e determinazioni universali, spoglia il mondo della sua animata, fiorente realtà e la risolve in astrazioni, in quanto lo spirito fa valere il suo diritto e la sua dignità solo nell'interdire e maltrattare la natura, a cui restituisce quella necessità e violenza che ha subito da essa.⁵⁷

Dunque, l'uomo è, nella sua costituzione profonda, un qualcosa di duale e antinomico, un impasto di istinti irriflessi e di passioni, che sembrano governarlo, di vincoli materiali di cui pare prigioniero, da una parte, e di capacità di innalzarsi alle forme più sublimi della creatività, liberandosi da quella schiavitù, dall'altra.

Per comprendere la natura di questa antinomia radicale, scrive Florenskij, basta riferirsi al nostro corpo, che è

⁵⁷ G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 19722, p. 65.

la materializzazione del nostro istinto, della nostra vita più profonda, della nostra vita primordiale, [...] una pellicola che separa l'ambito dei fenomeni da quello dei noumeni. Se vogliamo, il nostro corpo può essere paragonato allo strato di *terreno* che separa la zona delle radici di una pianta da quella delle foglie e dei frutti. Il confine del corpo separa il buio del sottosuolo, cioè il subcosciente, dalla luce della coscienza; e con ciò essa, vicina anche al nostro spirito, divenendo simbolo viene allontanata e si fa evidente. La comprensione è allontanamento. Il corpo è la soglia concretizzata della coscienza, il *limen* dell'allontanamento, il *pathos* di grado zero della distanza. Quel che è *oltre* il corpo, dall'*altra* parte della pelle, è quella stessa tensione di autosvelamento, pur se celata alla coscienza; quel che è da *questa* parte della pelle è la datità immediata dello spirito, che perciò non è estrinsecata *al di fuori* di esso. Comprendendo mascheriamo e smettendo di comprendere smascheriamo noi stessi.⁵⁸

Questa antinomia radicale è l'aspetto che vuole evidenziare anche Primo Levi con la metafora del centauro, apparsa per la prima volta nel racconto fantascientifico *Quaestio de Centauris*, che compare nel volume *Storie naturali*, pubblicato nel 1966⁵⁹. Suo protagonista è Trachi, un *giovane* centauro di duecentosessanta anni nato dall'unione di un uomo con una cavalla sull'isola di Colofone. Con il riferimento a questa metafora lo scrittore intende sottolineare la spaccatura e la scissione insite nella natura umana e nella sua condizione, conseguenza del fatto che "l'uomo è centauro, groviglio di carne e di mente, di alito divino e di polvere"⁶⁰. Questa simultanea coesistenza di coscienza e desiderio, di razionale e irrazionale esige un equilibrio che è difficile da raggiungere e da mantenere, che viene inevitabilmente distrutto dall'oscillazione verso l'una o l'altra delle due metà, come appunto accade all'uomo del sottosuolo di Dostoevskij, tutto sbilanciato dalla parte della coscienza. Anche lo stesso centauro, il quale vive la duplicità della propria condizione e la scissione che caratterizza le creature come lui, è esposto di continuo al rischio di esibire uno solo dei due aspetti di sé, intanto perché avverte la difficoltà di esprimere la complessità della propria natura e sa quanto arduo e ai limiti dell'impossibile sia renderla visibile agli occhi altrui, e poi perché il fatto di riconoscere l'esistenza di una sua parte impulsiva e di vivere, conseguentemente, la situazione di complessità e di divisione che essa comporta, non significa di per sé saperla

⁵⁸ P.A. Florenskij (1917) *Lo strumentario*, in Id., *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini e di A. Gorelov, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 206.

⁵⁹ P. Levi (con lo pseudonimo di Damiano Malabaila), *Storie naturali*, Einaudi, Torino 1966. Prima di essere incluso nelle *Storie naturali*, il racconto era già apparso sulle colonne della rivista "il Mondo", in data 4 aprile 1961.

⁶⁰ P. Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino 1975, p. 9.

comprendere e gestire e non è garanzia di riuscire a farlo. Per essere in grado di centrare questo arduo obiettivo è necessario collocarsi in uno spazio intermedio tra i due estremi, mantenendoli compresenti e cercando di governare l'inevitabile tensione che si genera tra di essi e di produrre un'autocoscienza in grado di afferrare l'ineffabilità di questa condizione ibrida.

Il riferimento a uno spazio intermedio così inteso non solo è ben presente nel complesso dell'opera cinematografica di Stanley Kubrick, ma costituisce anzi un suo motivo conduttore che consente di dipanarsi, districarsi e orientarsi, come un autentico filo d'Arianna, nella ricchezza, apparentemente labirintica, dei temi affrontati nelle sue pellicole.

Infatti, secondo Giangiuseppe Pili, autore di un pregevole e intrigante volume dedicato alla filosofia del cinema di questo regista⁶¹, a fare da collante tra le sue opere cinematografiche è l'incredibile lancio dell'osso bianco che, in *Odissea nello spazio*, si trasforma in pochi fotogrammi in un'eburnea astronave. Questa non è soltanto la rappresentazione di un'idea piuttosto astratta che viene semplicemente espressa e mostrata, vivificata in un caso reale e in immagini concrete: è molto di più, come precisa subito l'autore. Senza la ragione che forma le idee e le riunisce secondo i suoi principi, cioè senza il riferimento a questo invisibile, ancora una volta, che la sorregge e la struttura, l'immagine in questione non avrebbe senso. Ecco perché, per capirla, noi spettatori

dobbiamo rallentare i fotogrammi e poi i pensieri per restituire tutto il passaggio che in *2001* è compreso. Ma Kubrick, nell'interesse dei suoi film, ci dà un'idea di quello che sta in mezzo che, da un punto di vista cronologico, comprende proprio tutti i suoi lavori: dagli ominidi al futuro è la natura di ciò che sta in mezzo che dobbiamo capire. Ciò che sta tra un osso e un'astronave congiunti insieme dall'idea che entrambi sono strumenti e forme degli esseri umani. La storia dell'umanità, dunque.⁶²

Aggiungiamo un ulteriore tassello a questa spiegazione, per renderla ancora più perspicua. Florenskij in un suo breve scritto autobiografico, nel quale parla di sé stessa in terza persona, ci dona una riflessione di straordinaria profondità che serve allo scopo:

Florenskij [...] ritiene che ogni sistema sia correlato in modo non logico, ma teleologico, e vede in questa frammentarietà e contraddittorietà logiche

⁶¹ G. Pili, *Anche Kant amava Arancia meccanica. La filosofia del cinema di Stanley Kubrick*, Prefazione di S. Tagliagambe, editrice *petite plaisance*, Pistoia 2019.

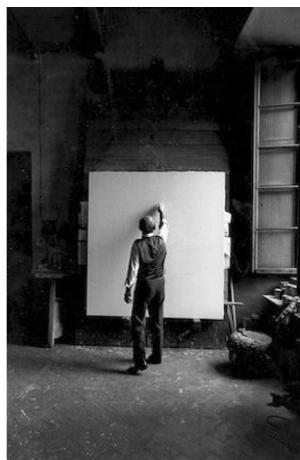
⁶² Ivi, p. 38.

l'inevitabile conseguenza del processo stesso della conoscenza, che ai livelli inferiori crea modelli e schemi e a quelli superiori simboli. Quella del linguaggio dei simboli è una delle questioni fondamentali della teoria della conoscenza.⁶³

Dunque. il processo della conoscenza ai livelli superiori si vale di simboli, e non più di modelli e schemi. Occorre capire bene che cosa comporti l'adozione di questo strumento: nella sua idea originaria, come ci insegna il pensiero platonico, è insita l'idea di frattura da ricomporre, di un confine che separa e distanzia, ma nello stesso tempo unisce attraverso la precisa rispondenza dei bordi. Un elemento chiave per comprendere il processo creativo di cui il simbolo è parte imprescindibile è infatti la *tessera hospitalis* la quale, allorché spezzata in una parte visibile, inalterata, e in una temporaneamente staccata, invisibile, costituisce parte sostanziale del discorso sulla creatività. Un processo artistico è infatti creativo nel senso più alto se l'idea traspare nello spazio reale, spazio che assume pertanto dimensione universale e poetica. Un'opera d'arte ben riuscita costituisce, da questo punto di vista, la parte visibile della tessera nella quale si specchia un'intera totalità culturale che, sebbene invisibile, costituisce elemento integrante di quella visibile. Il significato profondo del simbolo non sta però in una delle due parti materiali che esso congiunge, o in entrambe, bensì nel luogo del contatto e della reciproca rispondenza e perfetta congiunzione dei loro bordi, cioè nel confine immateriale che, come detto, le separa e nello stesso tempo le congiunge e le da combaciare.

È l'aspetto che troviamo mirabilmente espresso nei gesti di tagliare la tela di Lucio Fontana, sapientemente ed efficacemente ricostruiti nella seguente fotografia di Ugo Mulas, che aiuta a capirne non solo il senso, ma anche l'esecuzione.

⁶³ P.A. Florenskij, "Avtoreferat", in Id., *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini e A. Gorelov, cit., pp. 8-9.



Didascalia. Mulas così descrive il modo in cui è stato costruito questo scatto: “Capii come il momento preparatorio, quello che precede il taglio, era il più importante, quello decisivo. Allora ho pregato Fontana di fingere di fare dei tagli. Così abbiamo messo una tela nuova sulla parete, e Lucio si è comportato come quando aspetta di fare un taglio, col suo stanley in mano, appoggiato alla tela, in alto come se il lavoro iniziasse in quell’attimo: lo si vede di spalle, si vede una tela dove non c’è ancora niente, c’è soltanto una tela e lui nell’atteggiamento di chi comincia a lavorarci sopra. È il momento in cui il taglio non è ancora cominciato e l’elaborazione concettuale è invece tutta chiarita. Cioè quando vengono a incontrarsi i due aspetti dell’operazione: il momento concettuale che precede l’azione, perché quando Fontana decide di partire ha già l’idea dell’opera, e l’aspetto esecutivo, della realizzazione dell’idea. Forse proprio per questa concentrazione e aspettativa concettuale Fontana ha chiamato i suoi tagli di quadri *Attese*. Fatta questa foto abbiamo tolto la tela e sostituito con un quadro finito fatto d’un solo grande taglio. Fontana ha messo la mano nel punto terminale del taglio, e in una delle foto che ho fatto la mano di Fontana è mossa, come se avesse proprio in quello momento completato la corsa: non si capisce che quella è una foto fatta apposta, dove il taglio preesiste.

È dunque qui, nel taglio, che coglie, esprime e raffigura il “nulla” dello spazio intermedio, di ciò che sta in mezzo, carico di un profondo significato simbolico, che si realizza la concettualizzazione dell’astratto, quella che Florenskij definisce, non a caso, “una delle questioni fondamentali della teoria della conoscenza”.

Possiamo allora dire che in tutti i suoi film, in un modo o nell’altro, Kubrick lavora su uno spazio intermedio, su ciò che sta *tra* l’osso bianco del passato più remoto dell’umanità e l’astronave che rappresenta il suo futuro, e invita lo spettatore a colmare il vuoto tra questi due estremi, formandosene via via un’idea sempre più precisa nella sua mente in uno straordinario processo di sintesi. E l’operazione in questione è tanto più ardita in quanto questi opposti radicali egli li vuole far pensare non in successione, dislocandoli in tempi e anche in spazi mentali diversi, ma teorizzandone e praticandone la coesistenza e la simultaneità. Ecco affacciarsi allora l’*ambiguità*, che giustamente viene presentata nelle pagine di Pili come la chiave interpretativa per comprendere non solo i film del regista sul sesso, come *Eyes Wide Shut* e *Lolita*, ma anche tutte le altre sue pellicole.

5. Ragione e sentimento

Occorre fermarsi un attimo su questo punto proprio perché è cruciale. Le neuroscienze oggi ci dicono quanto profetica sia stata la rappresentazione della natura articolata, composita e contraddittoria del nostro corpo che ci è stata proposta da Florenskij. Se si prendono in esame le ricerche di Joseph LeDoux, il neuroscienziato statunitense al quale si devono gli studi pionieristici sulla connessione tra il cervello e le emozioni e sull’intelligenza emotiva, si può facilmente verificare come alla base di esse vi sia l’idea guida che per capire veramente cosa siano i sentimenti, come ad esempio la paura e l’ansia, si debba in primo luogo separarli e distinguerli dagli stimoli suscitati da essi e che generalmente li accompagnano. Esperimenti con persone esposte a questi stimoli mostrano infatti che esse non hanno alcun sentimento consapevole di paura: la loro amigdala, però, viene attivata dalla minaccia e dà il via a reazioni corporee inconsce come l’aumento della sudorazione, l’accelerazione del battito cardiaco e la dilatazione delle pupille; ciò mostra che la rilevazione della minaccia e la risposta connessa sono indipendenti dalla consapevolezza conscia: sono *manifestazioni corporee* che non presuppongono l’intervento della mente.

Sentimenti, come quello di paura, sorgono quando *acquistiamo coscienza* del fatto che il nostro cervello ha *inconsapevolmente* rilevato un pericolo. Tutto inizia quando uno stimolo esterno, elaborato dai sistemi

sensoriali del cervello, è classificato *a livello non consapevole* come una minaccia. Gli output dei circuiti di rilevamento delle minacce innescano un aumento generale dello stato di eccitamento del cervello mentre i segnali provenienti dalle risposte comportamentali e fisiologiche del corpo sono inviati al cervello, dove diventano parte della risposta non conscia al pericolo. L'attività cerebrale viene quindi monopolizzata dalla minaccia e dagli sforzi per affrontare i danni che essa preannuncia. La minaccia aumenta la vigilanza: l'ambiente viene monitorato per capire perché siamo eccitati in questo modo specifico. L'attività cerebrale correlata a tutti gli altri obiettivi (mangiare, bere, sesso, denaro, autorealizzazione, ecc.) viene soppressa. Se, grazie alla memoria, il monitoraggio ambientale rivela che sono presenti minacce "conosciute", l'attenzione si focalizza su questi stimoli che sono *consciamente* "colpevoli" dello stato di eccitamento. La memoria ci permette quindi di sapere che "paura" è il nome che diamo a esperienze di questo tipo: a partire dall'infanzia *costruiamo modelli* di ciò che somiglia all'essere in uno di quegli stati che etichettiamo con la parola "emozioni". *Quando i diversi fattori o ingredienti sono integrati nella coscienza*, si ha un'emozione, nello specifico il sentimento conscio di paura. Ma questo può avvenire solo se il cervello coinvolto ha *i mezzi cognitivi per creare esperienze conscie e interpretarne il significato e il contenuto* in termini di implicazioni per la propria sopravvivenza e il proprio benessere. In caso contrario, le risposte del cervello e del corpo sono una *forza motivazionale inconsapevole* che si esprime sotto forma di risposte automatiche agli stimoli provenienti dell'ambiente esterno che dirigono il comportamento con l'obiettivo di rimanere in vita, senza l'intervento di un sentimento di paura vero e proprio come risultato di un'elaborazione secondaria di queste risposte, frutto appunto della capacità di interpretarne il significato e il contenuto e di farne oggetto di una riflessione al livello della coscienza. Solo se si verifica la presenza di questo specifico sentimento come parte del processo complessivo si può parlare di ricorso al cervello conscio, che apre le porte a una strategia per perseguire la sopravvivenza e per prosperare, non limitata all'esperienza in atto e al caso particolare, ma che include anche la capacità di prevedere come comportarsi in circostanze analoghe e di evitare situazioni che espongono ai rischi già sperimentati.

Ciò che chiamiamo *emozioni* sono dunque *sentimenti consci assemblati cognitivamente, vale a dire costrutti psicologici* elaborati a partire da reazioni corporee inconsapevoli e da *meccanismi* e *automatismi* per rilevare e rispondere alle minacce. I sistemi cerebrali che rilevano gli stimoli minacciosi e controllano le risposte comportamentali e fisiologiche indotte da questi stimoli non devono pertanto essere descritti in termini di paura come sentimento conscio.

Nel loro insieme, i risultati di queste ricerche si sono dimostrati fondamentali per individuare l'origine delle nostre emozioni e i meccanismi che le regolano, nonché per chiarire numerosi aspetti dei disturbi neurologici o psicologici della sfera emotiva e per trarre indicazioni preziose per la loro terapia, in particolare nel caso dei disturbi d'ansia (un'emozione molto vicina alla paura).

Così LeDoux riepiloga e spiega il proprio itinerario di ricerca:

Ho iniziato il mio lavoro sulla base neurale della paura condizionata stabilendo quali sono le aree del sistema uditivo necessarie perché lo SC uditivo susciti le risposte di congelamento e di aumento della pressione sanguigna. Quindi, sfruttando tecniche di tracciamento delle connessioni anatomiche, ho individuato i possibili obiettivi di uscita delle principali aree di elaborazione uditiva. Uno degli obiettivi suggeriti dagli studi di tracciamento era l'amigdala. Quando abbiamo leso o scollegato dal sistema uditivo questa zona, le risposte di paura condizionata sono venute meno. All'interno dell'amigdala abbiamo anche trovato una zona che riceve l'input dello SC uditivo (l'amigdala laterale, LA) e si collega a una zona (l'amigdala centrale, CeA) che trasmette le uscite ad aree-bersaglio a valle che controllano, in modo separato, le risposte condizionate di congelamento e quelle pressori. Inoltre, nella zona di ingresso della LA siamo stati in grado di individuare le cellule che ricevono sia lo SC uditivo sia la scossa dello SI. Questa è stata una scoperta particolarmente importante perché si pensava che l'integrazione di SC e SI a livello cellulare fosse necessaria affinché si realizzasse il condizionamento alla paura. Dopo avere identificato il circuito e i cambiamenti cellulari coinvolti nel processo, ci siamo rivolti ai meccanismi molecolari che nella LA sottostanno all'apprendimento e all'espressione della paura condizionata, molti dei quali erano stati scoperti da Kandel e altri negli invertebrati.⁶⁴

A suo giudizio quindi l'elaborazione dell'amigdala è automatica e non richiede né la consapevolezza conscia dello stimolo né il controllo conscio della risposta. Questa sua convinzione è suffragata e corroborata da numerosi studi che mostrano come l'amigdala sia in grado di elaborare le minacce e di innescare risposte condizionate senza che una persona sia consapevole dello stimolo reale e senza che provi alcun sentimento di paura. Il sentimento vero e proprio è invece il risultato dell'intervento successivo di un livello di consapevolezza assente in questa prima fase.

A questo proposito c'è un altro aspetto fondamentale da ricordare. Il termine sistema limbico è stato coniato negli anni Cinquanta da Maclean⁶⁵, per indicare un complesso sistema funzionale definibile come cer-

⁶⁴ J. Ledoux, *Ansia. Come il cervello ci aiuta a capirla*, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. 57.

⁶⁵ P.D. Maclean, P.D. (1952). *Some psychiatric implications of physiological studies on frontotemporal portion of limbic system (visceral brain)*, "Electroencephalography and Clini-

vello viscerale, anatomicamente situato in una posizione strategica tra le aree deputate alle funzioni somatiche e quelle vegetative; tale sistema si inquadra dal punto di vista filogenetico nella teoria del cervello uno e trino, ovvero della coesistenza di tre livelli evolutivi sovrapposti:

- il cervello rettiliano (integrato nel tronco cerebrale e responsabile delle risposte istintuali);
- il cervello paleomammifero (sistema limbico);
- il cervello neomammifero (comprendente la corteccia cerebrale).

Il concetto di sistema limbico ha avuto una notevole fortuna; tuttavia ancora oggi è enfatizzata la sua ormai datata caratterizzazione di sistema prevalentemente sottocorticale e relativamente autonomo, trascurando le sue connessioni con la neocorteccia, senza le quali non potremmo essere come siamo, ossia reagire come reagiamo, ma essere anche in grado di modulare intenzionalmente le nostre reazioni.

LeDoux⁶⁶ ha contestato seriamente l'idea che il sistema limbico sia l'unico sistema cerebrale in cui siano generate le emozioni. Diverse regioni limbiche non sono infatti direttamente implicate nei processi emotivi mentre diverse aree corticali lo sono, con alcune conseguenze significative:

- a. se il sistema limbico partecipa ai processi emotivi, questo non costituisce né l'unico né il principale sistema deputato alla loro elaborazione;
- b. alcune aree limbiche, come l'ippocampo per la memoria, sono collegate ai processi cognitivi;
- c. non è corretto isolare il sistema limbico sottocorticale dall'attività della coscienza, come se fosse un modulo indipendente;
- d. nella comprensione degli aspetti neuropsicologici della vita affettiva è indispensabile tenere conto delle capacità introspettive e dei relativi circuiti;
- e. gli studi sulle emozioni si sono interessati prevalentemente della paura e della reazione di lotta o di fuga di Cannon, ma il mondo affettivo è infinitamente più ampio e presenta facoltà molto diverse e di ordine superiore.

cal Neurophysiology”, 1952, 4(4), 407-18. Retrieved from <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/12998590>; Id. *The limbic system ("visceral brain") and emotional behavior*, “A.M.A. Archives of Neurology and Psychiatry”, 1955, 73(2), 130-4. Retrieved from <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/13227663>.

⁶⁶ J.E. LeDoux, *Evolution of human emotion*, in “Progress in brain research”, 2012, Vol. 195, pp. 431-442, <https://doi.org/10.1016/B978-0-444-53860-4.00021-0>; Id., *Ansia, come il cervello ci aiuta a capirla*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

Il sistema limbico è da considerare come la struttura cardine dell'integrazione fra esperienza, emozione, stress, dolore, reazioni neurovegetative e somatiche: di fatto è quindi il *trait d'union* tra psiche e soma, un'interazione in cui la corteccia cingolata gioca un ruolo di primo piano.

È proprio questo che ci consente di sostenere, contro il dualismo cartesiano, che mente e corpo costituiscono un'unità inscindibile, che non è più possibile separare in modo dualistico. Nella teoria delle emozioni si comincia finalmente a tenere nella dovuta considerazione il ruolo della coscienza e dell'introspezione, quindi, sul piano neuropsicologico, la funzione dei sistemi implicati nella cognizione, e in particolare della corteccia prefrontale laterale e mediale, della corteccia parietale e dell'insula. LeDoux ha avuto il merito di sottolineare la natura composita delle emozioni, evidenziando come a una manifestazione di primo ordine (gli stimoli e le prime codificazioni inconscie e sottocorticali delle emozioni) sia associata quella di secondo ordine introspettiva in cui si diventa coscienti dell'emozione medesima e dello stimolo che l'ha prodotta: l'ulteriore elaborazione comprende sia la memoria sia l'attività mentale in grado di modulare le risposte e gestire al meglio il comportamento, che nell'uomo non è stereotipato.

Quindi, nonostante che il sistema limbico e quello neurovegetativo vengano generalmente descritti come se fossero indipendenti dalla cognizione e focalizzando l'attenzione sui soli meccanismi riflessi delle risposte neurovegetative, da oltre venti anni è conosciuto il ruolo della corteccia cingolata anteriore (ACC), della corteccia dell'insula, della corteccia orbitofrontale (OFC) e di quella prefrontale ventromediale (vmPFC) come sedi corticali di integrazione con il sistema simpatico e parasimpatico: queste, come detto, costituiscono la base anatomica e funzionale dell'inscindibile unità di mente-corpo.

Eccoli dunque l'impasto, la coesistenza e l'ibridazione di istinto e ragione, di automatismi incontrollati e di coscienza che caratterizza l'essere umano e che si manifesta nel modo stesso in cui si sviluppano la sua sfera emotiva, l'intero impianto dei suoi sentimenti. Quell'impasto, quella coesistenza e quell'ibridazione che costituiscono il filo conduttore dell'intera filmografia di Kubrick, per il quale, come scrive Pili, l'essere umano è un "gomitolo di infiniti spettri animali, avrebbe detto un Cartesio post-meditazioni metafisiche, è una complessità inscindibile"⁶⁷. A un estremo l'osso bianco: "la violenza è perdurante, l'eterna sostanza di una storia iniziata milioni di anni fa. Il sesso è una delle spinte insopprimibili degli esseri umani. Né la violenza né il sesso si possono estinguere con la sola forza della ragione"⁶⁸. Dall'altra l'astronave, "uno strumento di cono-

⁶⁷ G. Pili, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁸ Ivi, p. 46.

scenza. È vero, lo abbiamo compreso, che un'astronave è uno strumento e, in quanto mezzo, è tra due estremi: noi e il nostro obiettivo. Esso è il punto intermedio tra l'uomo e il suo sogno. E il sogno dell'uomo non è la violenza e non è neppure il sesso"⁶⁹.

Il fatto che l'osso bianco e l'astronave non possano essere pensati in successione, come momenti della storia umana che appartengono a due sue fasi separate, a due anelli differenti della stessa catena, legati da una relazione cronologica contraddistinta da un "prima" e da un "poi", ma vadano considerati insieme, come coesistenti e inestricabilmente connessi, ci fa capire perché la violenza non possa cessare con la raffinazione dell'intelletto, la brutalità non diminuisca, ma si trasformi con la sofisticazione della mente.

6. Dall'"Io" al "Sé"

Nonostante ciò, sostiene Pili, "Kubrick, era uno che credeva nella ragione, *pur con tutti i suoi limiti*". Egli:

non è un filosofo che mette in dubbio le migliori qualità della natura umana. Ma è feroce e spietato con i suoi limiti che, appunto, sono molti e spesso tali da oscurare anche la sua parte migliore. L'essere umano ricerca l'ignoto come categoria del possibile che apre ogni genere di speranza. Come in Kant, tale speranza è generica, non esplicita in forme definitive, chiare e, quindi, rassicuranti. C'è sempre il dubbio di una alternativa non altrettanto gradevole. Ma, come dice Kant nella prima critica, è questo quello che ci è dato, in quanto esseri razionali finiti. Questo attiene alle nostre capacità cognitive, alla nostra possibilità di dominare il mondo attraverso la nostra conoscenza, fornita dal nostro intelletto e dalla nostra ragione. Esseri limitati come siamo, l'ignoto è la forma della possibile salvezza.⁷⁰

Ma, secondo Pili, c'è un altro punto su cui Kant e Kubrick si toccano profondamente. È la convergenza sulla seguente conclusione del primo:

nessuno è in grado di determinare con piena certezza, in base a un qualsiasi principio, che cosa effettivamente lo renderà felice: perché, per questo, sarebbe necessaria l'onniscienza. È impossibile, quindi, agire secondo principi determinati in vista della felicità⁷¹

⁶⁹ Ivi, p. 47.

⁷⁰ Ivi, pp. 78-79.

⁷¹ I. Kant (1788) *La fondazione della metafisica dei costumi*, tr. it., Rusconi, Milano 1994, p. 117.

Una delle scene di Kubrick in cui si esprime meglio e nel modo più esplicito questa concezione filosofica è quello il soldato Joker in *Full Metal Jacket* spiega perché, contrariamente ai suoi commilitoni, ha avuto il coraggio di uccidere il cecchino donna che chiedeva pietà: “Io volevo soltanto fare riferimento alla dualità dell’essere umano, signore”, spiega al suo superiore. E alla domanda di questi, che gli chiede che cosa significhi questa sua affermazione, risponde con sicurezza: “L’ambiguità dell’uomo, una teoria junghiana, signore”⁷².

Questo riferimento a Jung merita di essere chiarito e approfondito. Per comprendere in che senso si possa e si debba parlare di ambiguità dell’uomo occorre partire da una delle più intense definizioni che Jung dà del Sé:

la dissoluzione della personalità mana, ottenuta rendendo coscienti i suoi contenuti, ci riconduce naturalmente a noi stessi, vale a dire a qualcosa che è e che vive, teso tra due immagini del mondo e le loro forze oscuramente intuite, ma chiaramente sentite. Questo “qualcosa” ci è estraneo eppure vicinissimo, coincide con noi eppure non è da noi conoscibile, è un centro virtuale di costituzione talmente misteriosa che può esigere tutto, la parentela con gli animali e con gli dei, con i cristalli e con le stelle, senza farci meravigliare e senza suscitare la nostra disapprovazione. Questo qualcosa esige effettivamente tutto ciò, e noi non abbiamo in mano nulla da opporre con qualche diritto a questa richiesta, ed è perfino salutare ascoltare questa voce. Io ho definito questo centro come il Selbst.⁷³

Con il passaggio dall’“Io” al “Sé” Jung evidenzia dunque in modo esplicito e rafforza l’idea dell’uomo come un essere *antinomico*, articolato in due fasi, una non individuata e impersonale, coincidente con l’inconscio, che non è per nulla un qualche cosa di inerte, che se ne stia semplicemente lì, bensì è una componente che partecipa a pieno titolo alla vita dell’individuo e che subisce, in relazioni a ciò, modificazioni interne e a sua volta incide sugli equilibri interni della psiche umana; e l’altra individuale e personale. Queste due parti sono ovviamente collocate in tempi diversi: la seconda è fortemente radicata nel presente, nel “qui” e “ora” del vissuto di ogni singolo uomo; la prima invece è un anello del tempo lungo dell’evoluzione umana, ed è l’eco di fenomeni e processi remoti, che tuttavia non può essere in alcun modo considerata un *passato cronologico*, che a un certo punto si realizza e si risolve nell’individuo, in quanto parlare, come fa Jung, di “centro virtuale” tra queste due componenti significa sostenere che esse *coesistono* e sono irriducibili l’una all’altra.

⁷² G. Pili, *op. cit.*, p. 80.

⁷³ C.G. Jung (1928) “L’Io e l’inconscio”, in *Opere*, vol. 7, Boringhieri, Torino, 1983, pag. 233.

Ciò rende subito chiaro il fatto che quello che chiamiamo “individuo” è in effetti una “coppia”, formata dal residuo di una fase originaria, preindividuale e indeterminata, che ha origini lontane, e da qualcosa che è invece ancorato saldamente all’oggi. Tra questi due elementi della coppia s’instaura un equilibrio metastabile, carico di possibilità e alternative diverse alle quali il soggetto è continuamente aperto ed esposto, per cui esso risulta sempre portatore di ulteriori possibili identificazioni.

Nel processo dinamico che ne scaturisce, un ruolo fondamentale è svolto dal confine tra le due componenti, che non è, ovviamente, qualcosa di materiale e non “sta” da alcuna parte, non può essere reperito nel piano dell’osservazione e dell’esperienza data e tuttavia struttura quest’ultima, insiste nell’esperienza pur senza essere presente in essa. La sua è una funzione, che Jung qualifica con l’aggettivo “trascendente”, osservando che con questa definizione

non si deve intendere niente di misterioso, di sovra sensoriale o di metafisico per così dire, bensì una funzione psicologica che, data la sua natura, può essere paragonata a una funzione matematica che ha lo stesso nome ed è una funzione di numeri immaginari e reali. La “funzione trascendente” psicologica risulta dall’unificazione di contenuti “consci” e contenuti “inconsci”.⁷⁴

Ovvero, come preciserà in seguito:

fare i conti con l’inconscio comporta un processo o, a seconda dei casi, anche una sofferenza o un lavoro, cui è stato dato il nome di “funzione trascendente”, trattandosi di una funzione che si fonda su dati reali e immaginari o razionali e irrazionali, e che getta quindi un ponte sul solco che separa la coscienza dall’inconscio. È un processo naturale, una manifestazione dell’energia che si sprigiona dalla tensione tra i contrari, e consiste in una successione di processi fantastici che emergono spontaneamente in sogni e visioni.⁷⁵

È interessante e importante rilevare che qui, proprio nel nucleo fondamentale della sua concezione della psiche, Jung si riferisca in modo manifesto a una terminologia kantiana:

La funzione trascendente non procede senza meta, ma conduce alla rivelazione dell’uomo *essenziale*. Dapprima è un puro e semplice processo naturale, che in certi casi si svolge senza conoscere e senza partecipazione, e deve anzi affrontare la resistenza dell’individuo imponendosi con la forza. Il processo

⁷⁴ C.G. Jung, “La funzione trascendente”, 1916 (manoscritto), 1957 – 1958 (prima edizione) in ID, *Opere*, vol.8, Boringhieri, Torino, 1976, p. 83.

⁷⁵ C.G. Jung (1917/1943) “La psicologia dei processi inconsci” Edizione definitiva, “Psicologia dell’inconscio”, in *Opere*, vol. 7, Boringhieri, Torino, 1991, p. 81.

ha per senso e meta la realizzazione della personalità *originariamente contenuta nel germe embrionale in tutti i suoi aspetti*. È l'attuazione e il dispiegarsi dell'originaria *totalità potenziale*.⁷⁶

Per capire questo riferimento a Kant occorre ricordare la distinzione da lui operata tra la sfera della *Realität*, categoria della qualità, che designa la *totalità della determinazione possibile* di una determinata cosa, e i concetti di *Dasein*, di *Existenz* e di *Wirklichkeit*, cioè l'effettualità, come dominio del "qui e ora". È chiaro che la prima, proprio perché si riferisce al possibile allo stato puro, è fuori dal tempo: tuttavia non può essere considerata influente ai fini del reperimento e del consolidamento di un ordine all'interno di esso, in quanto progettare (un nuovo ordine, ad esempio, o una nuova forma di vita) significa riuscire a *vedere e a pensare altrimenti* l'effettualità (l'oggetto che si ha di fronte, qui e ora, nello spazio e nel tempo) cogliendo le alternative della sua modalità di presentazione, insite nel suo specifico orizzonte di realtà. Così facendo non si esce, ovviamente, dalla *totalità della determinazione possibile dell'oggetto medesimo*, cioè dalla sua *Realität*: si va invece al di là dello specifico modo in cui si è abituati a considerarlo sulla base delle modalità percettive usuali ed egemoni.

Questo approccio rende chiaro che la *Realität*, la "totalità della determinazione possibile della res" può essere assunta in qualità di oggetto della conoscenza: per farlo bisogna però passare dal concetto di confine tra mondo fenomenico e sistema delle idee come rigida linea di demarcazione a quello di "barriera di contatto", vale a dire di interfaccia e zona cuscinetto di collegamento tra ambiti distinti, nel caso specifico tra la *Realität* medesima, appunto, e l'*Existenz* o effettualità.

Per ritornare a Jung ciò significa, concretamente, che l'equilibrio metastabile che si stabilisce tra l'indeterminato e il preindividuale, da una parte, che nel Sé si manifesta sotto forma anche di inconscio collettivo, e la componente conscia, individuale e personale, è aperto alla *totalità della determinazione possibile* della persona: proprio perché ambisce a raggiungere questa totalità potenziale, la funzione trascendente deve permettere agli opposti di dialogare, di confrontarsi e quindi di incontrarsi su un piano di pari dignità, evitando ogni rischio di sbilanciamento, che per Jung rappresentava la base per la patologia.

Ecco perché per "centrare" questo obiettivo occorre impostare e sviluppare un dialogo intrapsichico in cui il confine abbia una duplice funzione: quella di *distinguere* ma anche quella di *unire* ciò che è conscio e ciò che è inconscio. Solo così la funzione trascendente potrà produrre un continuo scorrimento della linea di separazione/collegamento tra i

⁷⁶ Ivi, p. 111. (I corsivi sono miei).

due ambiti coinvolti. Se con il dialogo si verifica l'oltrepasamento delle distinzioni già date, ciò non significa che la funzione trascendente perda il carattere della distinzione: attraverso di essa affiorerà un nuovo atteggiamento sia della coscienza, sia dell'inconscio. La nuova coscienza che emergerà alla fine di questo processo, tuttavia, non saturerà né esautorerà mai l'inconscio: "questa funzione si chiama trascendente perché rende possibile passare organicamente da un atteggiamento all'altro, vale a dire senza perdita dell'inconscio"⁷⁷

7. Un "kantiano cinematografico"

Possiamo allora capire perché e in che senso Kubrick possa essere considerato un kantiano cinematografico. L'attenzione che egli rivolge costantemente alla dualità, all'ambiguità e alla compenetrazione di tendenze opposte è anche l'espressione di una profonda visione antropologica, storica e sociale dell'essere umano profondamente segnata dal tentativo di rappresentare la realtà nella sua totalità. Per questo il suo è un "cinema della totalità". Kubrick

ritiene che la realtà sia al di fuori del soggetto e vada investigata con ogni mezzo possibile. Egli non propone mai una visione del mondo trascendente, perché è di quei pensatori che ritiene la realtà bastevole a se stessa. E allo stesso tempo, come abbiamo visto, egli è anche un pensatore del limite. Ovvero, nonostante il fatto che l'uomo si giochi tutta la sua partita all'interno di questo mondo, egli ha la necessità di oltrepassare i suoi stessi confini, come la ragione tende a oltrepassare i suoi. Così, il risultato non è liberatorio perché non c'è un'altra realtà da favoleggiare o da scoprire ma, allo stesso tempo, mostrando i limiti delle possibilità umane, mostra anche i limiti stessi della nostra concezione della realtà. E allora, come Kant prima di lui, anche Kubrick lascia sempre aperta la porta all'inatteso, alla possibilità della speranza. Non una speranza precisa, non una speranza chiara e concreta, una speranza senza miracoli e senza salvatori. Ma una apertura dell'intelletto verso una salvezza possibile che non è un'utopia ma una vita pienamente umana ai limiti della natura umana.⁷⁸

Certo, Kubrick è feroce con l'umanità. Non lascia passare nulla: e lo fa proprio perché il suo sguardo è costantemente rivolto alla totalità di aspetti, che non si possono escludere o sottacere senza perdere qualcosa e senza ingannare qualcuno. Per questo, come sostiene ancora Pili, egli

⁷⁷ C.G. Jung, *La funzione trascendente*, cit., p. 88.

⁷⁸ G. Pili, *op. cit.*, pp- 83-84.

non è letteralmente capace di dedicare un film esclusivamente agli spiriti angelici dell'anima umana, perché questi sono intrinsecamente legati con le pulsioni violente del suo intimo. E quindi il dilemma morale è l'espressione di una costante natura ambivalente che lotta non solo per stare al mondo ma anche per riuscire ad esserne al di là e non esserne del tutto mai capace.⁷⁹

Dietro questa intransigenza, dietro questa ferocia nel rappresentare e denunciare senza sconti tutte le debolezze umane c'è però, ancora una volta, il miracolo della trasformazione, in pochi fotogrammi, dell'osso bianco in un'eburnea astronave: prodotto di incomparabile forza ed efficacia di quel linguaggio dei simboli che, secondo Florenskij, come si è visto, è una delle questioni fondamentali della teoria della conoscenza. Questo simbolo ha una sola interpretazione possibile: un'incondizionata ammirazione per la forza e la potenza di quella ragione che, pur avendo i suoi limiti, rende comunque l'uomo capace di vincere quella polvere da dove egli stesso è venuto e dove non potrà evitare di tornare.

Anche questa conclusione è in profonda sintonia con la filosofia di Kant: in particolare con quella fase della riflessione di quest'ultimo che precede immediatamente la sua rivoluzione copernicana, in cui centrale e imprescindibile è il ruolo del corpo. Mi riferisco, in particolare, alla *Vorlesung Kants über Ethik*, pubblicata nel 1924 da Paul Menzer, che raccoglie le lezioni di etica da lui tenute nel 1775-81, alla vigilia della prima edizione della *Critica della ragion pura*, laddove egli scrive:

il corpo costituisce la condizione assoluta della vita, a tal punto che noi non possiamo avere un'idea di un'altra vita se non mediante il nostro corpo e non ci è possibile usare della nostra libertà se non servendoci di esso [...]. È mediante il corpo che l'uomo ha un potere sulla sua vita.⁸⁰

Per questo il corpo va accettato per quello che è, con i suoi limiti, i suoi vincoli, i suoi gravami, i vizi di cui è portatore: ma anche con le sue potenzialità presso che inesauribili. Per rendersene conto bastano alcuni numeri, evidenziati dai risultati delle neuroscienze: il nostro cervello ha all'incirca 100 miliardi di neuroni, ognuno dei quali possiede in media 1.000 sinapsi che lo collegano ad altri neuroni: centomila miliardi di connessioni cerebrali per ognuno di voi. Ciascuna delle sinapsi può trovarsi in media in dieci possibili stati funzionali, per cui il numero dei possibili stati cerebrali raggiunge il milione di miliardi (10^{15}). Questi numeri ci

⁷⁹ Ivi, p. 88.

⁸⁰ I. Kant, *Eine Vorlesung Kants über Ethik Philosophia practica universalis*, P. Menzer (ed), Rolf Heise, Lenght, 1924. Raccoglie le lezioni di etica tenute da Kant nel 1775-81, alla vigilia della prima edizione della *Critica della ragion pura*. Trad. italiana a cura di A. Guerra, *Lezioni di etica*, Laterza Roma-Bari 2004, p. 270.

devono far capire cosa sia il nostro cervello e quali siano le sue possibilità: come ha acutamente osservato Italo Calvino, uno che il suo cervello lo ha saputo usare nel modo migliore, è un'immensa scacchiera in cui sono possibili talmente tante mosse che neppure in una vita che durasse quanto l'universo s'arriverebbe a giocarle tutte.

Dentro ciascuno di noi c'è dunque l'infinito, un microcosmo paragonabile per complessità al macrocosmo dell'universo. Questa complessità infinita l'uomo è libero di usarla come vuole: per provare vertigine e stordimento, come il sole che illumina tutto, troppo, di cui parlava Platone nella *Repubblica*, sottolineando che proprio per questo non lo si può guardare a lungo; per accecarsi artificialmente, come raccomandava Freud, al fine di poter concentrare tutta la luce su un punto oscuro e vedere di più, "gettando un raggio di intensa oscurità all'interno, in modo che qualcosa sinora passato inosservato alla luce abbagliante dell'illuminazione possa luccicare ancor più in quella oscurità"; o per rimanere confinato nell'oscurità di quella caverna che è al centro dell'omonimo mito platonico.

Insomma, ci dice Kubrick, lo si può usare per creare e innovare, seguendo le orme di questi maestri del pensiero; o ci si può servire di esso soltanto per copiare e confermare, scegliendo di essere un volgare replicante, uno che trascorre la sua vita intrappolato in una costante coazione a ripetere ciò che è già stato detto e fatto. Come diceva con la sua graffiante e dissacrata ironia Søren Kierkegaard: "Scrivere un libro è oggi la cosa più semplice di tutte, qualora se ne prendano secondo un costume consolidato 10 anteriori sulla stessa materia e da tutti insieme se ne tragga un 11° sulla stessa materia".

Tra vedere e non vedere: lo spazio intermedio di Stanley Kubrick

This essay proposes a parallelism between Derrida's philosophical thought and Kubrick's cinematographic work concerning, in particular, the relationship between visible and invisible, between seeing and not seeing.

In his work *Memoirs of the blind*, Jacques Derrida explores issues of vision, blindness, self-representation. In his opinion drawing is itself blind; as an act rooted in memory and anticipation, drawing necessarily replaces one kind of seeing (direct) with another (mediated). For Derrida the finger-eye guided by the mind and by the memory that provides insight: every self-portrait is a memoir, reflecting the "story," the "history" that was, is, and will be.

Kubrick was a true master of the medium of film and treated it as an art form, something which reveals to us fundamental aspects of the human condition: in his opinion this condition is such that we can only perceive the world through our senses. These perceptions pass through our brains and are "theory soaked" with our own views, assumptions, concepts, prejudices and desires in order to make any kind of sense or meaning of them. This theory soaking process involves attaching our fantasies to these perceptions.

Fantasy therefore is a necessary part of interpreting the world and this means, for the subject at least, that the perceived world is never really free from fantasy and separating this from objective reality is an extraordinarily hard process. Indeed, at the extreme, it is impossible.

KEYWORDS: Visible, Invisible, Picture, Memory, Perception, Imagination