

ENDOXA/PROSPETTIVE SUL PRESENTE

10, 59,

GENNAIO 2026

ENDOXA

Prospettive sul Presente

V: Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli
Dipartimento di Giurisprudenza



 MIMESIS EDIZIONI

ISSN 2531-7202

www.endoxai.net

ISSN 2531-7202

Endoxa – Prospettive sul presente, 10, 59, GENNAIO 2026

À LA TARANTINO

- | | | |
|----|---------------------------|--|
| 7 | ERNESTO C. SFERRAZZA PAPA | <i>A te che leggi - Editoriale</i> |
| 10 | TOMMASO GAZZOLO | <i>Tarantino: l'immagine e la storia</i> |
| 16 | SAVERIO FATTORI | <i>La sigaretta più buona</i> |
| 21 | PIER MARRONE | <i>Iper-realtà e voci degli dèi</i> |
| 28 | LUISA SODOMACO | <i>Fireflies: frammenti notturni</i> |
| 32 | CRISTINA RIZZI GUELFI | <i>Arrendiamoci a convulse chincaglierie</i> |
| 40 | JACOPO VOLPI | <i>L'emergenza del fattuale e la resistenza della ragione: sulle tracce di Tarantino</i> |
| 44 | FEDERICA CELENTANO | <i>Dissezionare/trasfigurare l'uomo: l'enigma del potere nel cinema di Tarantino</i> |
| 49 | ENRICO PALMA | <i>L'esistenza come conto aperto: Kill Bill e lo spirito della vendetta</i> |
| 54 | GABRIELE DE FILIPPO | <i>“Ti ricordo? ”: un racconto ispirato ai presupposti filosofici di Tarantino</i> |
| 59 | NICOLÁS SALVI | <i>La forma del mondo: Pulp Fiction e il limite del pluralismo</i> |
| 65 | | <i>Informazioni sulla rivista</i> |

À LA TARANTINO

A TE CHE LEGGI - EDITORIALE



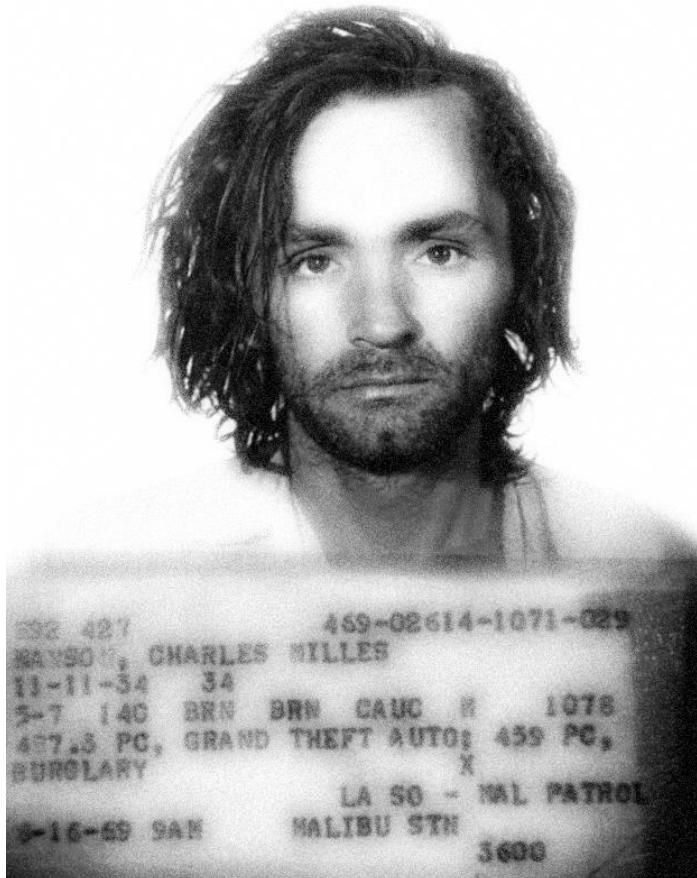
ERNESTO C. SFERRAZZA PAPA

Ci vorrebbero parole che improvvisamente vomitassero sangue. Vorrei prendere le frasi, ridurle a monconi e tirarteli in faccia uno dopo l'altro, caro il mio lettore. Fosse per me, ti legherei a una sedia obbligandoti a guardarmi torturare, strizzare, mutilare i concetti. Non posso farlo, ma ti assicuro che vorrei. L'ho proposto, mi hanno detto di no. Qui non si fanno queste cose, hanno sentenziato dalla Direzione. Pazienza. Ma detto fra me e te, e mi raccomando che rimanga un nostro segreto, ti giuro che farei di tutto perché le lettere, queste lettere, la elle la e la ti l'altra ti la e la erre la e, saltassero fuori dallo schermo, si vendicassero della tua pigrizia (a proposito: cosa stai facendo mentre mi leggi? Davvero non hai di meglio da fare?), ti costringessero a tenere gli occhi aperti e fissi. Forse è il linguaggio, forse è tutta questione di apprendere una lingua balorda e ruvida, precisa e senza freni. Prendere le lettere, mescolarle per bene e versarmi il tuo fastidio con un cubetto di ghiaccio di quello che non si scioglie. Me lo bevo volentieri alla tua, e un altro giro te lo offro volentieri, fatti solo infastidire ancora un po'. Dovrei fulminarti con frasi che ti si ficcassero per sempre nel cervello, come l'improvviso e infame insulto di uno sconosciuto che poi tira dritto. Sarebbero come quelle cisti che il medico ti sconsiglia di togliere, troppo pericoloso, tanto vale abituarsi. Quella lingua una volta mi apparteneva, sapevo come usarla, ora l'ho persa, e nello scambio ci ho guadagnato brutte cravatte e tre giorni di

reflusso se bevo. Ma se mi concentro, ti assicuro che i modi per maltrattarti a dovere li trovo, caro il mio lettore, amico mio. Da un momento all’altro potrei insultarti, quando meno te lo aspetti ti potrei intimare a restare seduto e leggere quello che ho da dirti mentre azzanno la tua vitaminica colazione.

Il mio cruccio è che non posso. Il problema di chi scrive è non poter costringere a leggere. Lo ammetto: per questa volta, hai una pistola in più di me. Ma almeno fidati, caro mio. Ci abbiamo provato, e ti assicuro che non era facile. Ci siamo detti “facciamo la filosofia di Tarantino, vi ricordate il libro di Green e quell’altro?”, ma Dio ce ne scampi dal fare la filosofia di Tarantino, guardarla con occhi abituati a calmare tutto. Facciamo filosofia con Tarantino, a questo punto. Io ho annuito lentamente, ho fatto sì sì, ma aggiungi questo segreto a quello di prima: io non ho mai capito cosa diavolo significhi fare filosofia con. Ci sediamo allo stesso tavolo e registriamo parole in libertà per poi aggiungerci le note? Proprio no, questa cosa di fare filosofia insieme a qualcuno non l’ho mai capita, che poi Tarantino nemmeno c’è, non sa che vogliamo fare filosofia con lui, chi lo ha avvertito? Tu gli hai detto qualcosa? E poi: ma siamo sicuri che lui voglia, che gli faccia piacere? Io ho i miei sacrosanti dubbi su questo, e nessuno me li toglie. E allora cosa è venuto fuori, ti chiederai tu, amico lettore. Ma tu già sapevi cosa trovarci, tu sei di quei lettori là, si era capito subito. Beh, cosa dovevamo dirti per farci stringere la mano? Che il cinema di Tarantino sfida l’etica comune perché mostra il rapporto strettissimo tra emancipazione, giustizia e violenza? Volevi te lo dicesse così? E cosa te ne fai? Lo sappiamo tutti, lo so io, lo sai persino te. Abbiamo visto Django, Kill Bill 1 e 2, Bastardi senza gloria, anche i bambini sanno che Tarantino propone un cinema dell’emancipazione in cui gli oppressi a suon di botte si vendicano dei loro oppressori e finalmente si liberano. “La storia”, mi dirai, “immagino abbiate scritto qualcosa sulla storia, una dimensione fondamentale per la poetica tarantiniana; in lui c’è una riscrittura della storia, testimonianza di un’eccedenza del cinema tar” guarda, io ti fermo subito, perché anche questo lo sappiamo: Hitler che crepa in quel modo là, la sua faccia crivellata per la nostra soddisfazione, il massacro di Cielo Drive sventato a lattine di birra in faccia. La storia che non è destino. La vendetta. Il dominio. La morale. Ma non ti preoccupare, io finora ho scherzato, forse ci troverai anche questo, così non sarai deluso e tornerai a trovarci. Però non chiedere di più, soprattutto non chiederlo a me. Io non posso dirti adesso cosa abbiamo fatto. Non sarebbe giusto, non sarebbe corretto, e poi sarebbe troppo facile, davvero troppo facile. E aggiungici questo: io non ho tempo, sono pieno di inghippi, ho molte questioni da risolvere. Seriamente, non voglio offenderti amico mio, ma dubito tu abbia di meglio da fare. Ti ricordi poco fa, quando ti ho chiesto cosa stessi facendo e non mi hai risposto? Beh, io scommetto che sei ancora lì, mi ci gioco la bevuta che ci faremo quando verrai a chiedermi conto di cosa ti ho detto, delle mie insinuazioni. Te lo prometto: se la cosa ti brucerà ancora e vorrai vendicarti, io ti aspetterò. Nel frattempo hai letto fin qua, tanto vale leggere anche il resto.

L'IMMAGINE E LA STORIA



TOMMASO GAZZOLO

1. In un'intervista del 2016, in occasione dell'uscita di **The Hateful Eight**, Tarantino ricordava: «in tutti i miei film c'è qualcuno che finge di essere altro. Che poi riesca o meno nel suo intento, te ne accorgi dal fatto che alla fine del film resti vivo o muoia». È questo il principio che fa funzionare il suo cinema: la *violenza* viene trattenuta, ritardata, non irrompe nella realtà, finché quest'ultima è sostenuta e strutturata attraverso la *finzione*.

La finzione, pertanto, non è ciò che si oppone alla “realtà”, al “vero”: al contrario, è ciò attraverso cui la realtà può, come si è detto, prendere forma. Dove cade la finzione, dove essa viene “scoperta” e viene meno, non è una qualche “verità” a rivelarsi, ma solo una violenza priva di ogni senso e significato a irrompere.

The Hateful Eight ne è, evidentemente, un esempio chiaro. Come lo è **Django**, in cui solo nel rivelarsi della finzione dello schiavo che si spaccia per “valletto” e del cacciatore

di taglie diventato “negriero”, la violenza si scatena, finalmente, libera, priva di ogni sua forma istituzionale (la schiavitù). E lo stesso meccanismo è presente in *Inglourious Basterds*.

Ma il cinema di Tarantino non ha smesso di prolungare e trasformare la propria riflessione sulla relazione tra verità e finzione, giungendo, in **C'era una volta a...Hollywood**, a compiere quel che, già nei precedenti film, era rimasto tra le righe. La finzione, infatti, non è soltanto ciò che impedisce alla violenza di *apparire* come tale, nella sua insensatezza – non, cioè, come meccanismo interno al funzionamento della realtà, ma come ciò che de-istituisce la realtà stessa, che la fa crollare, lasciando al suo posto solo una scia di sangue. Con *C'era una volta a...Hollywood*, Tarantino compie uno spostamento, che dovremo provare a individuare.

2. Di quest’ultimo, anche i film precedenti recano una traccia. Come si è detto, il principio narrativo di essi è che la finzione non è la verità – che essa è il fingere una verità diversa da essa, la cui scoperta infine provoca lo scatenamento della violenza. **Django** non è, ma solo “finge” di essere un uomo libero, così come **Warren** “finge” di possedere una lettera di Abramo Lincoln, che egli sa, tuttavia, esser falsa. Tuttavia, le cose sono, a ben vedere, meno evidenti. Ci si dovrebbe infatti chiedere: che cosa sarebbe la verità che la finzione occulta?

Prendiamo il caso di Django. Come è stato più volte notato, quando Django termina la sua vendetta, libera la moglie e si realizza, pertanto, finalmente come uomo libero, ci appare, nell’ultima scena, vestito esattamente come Calvin Candie. Cosa significa? Che egli è “libero” solo in quanto è divenuto il *suo* stesso padrone? In realtà, non è una dialettica a funzionare, qui. È, piuttosto, l’ultima serie di realizzazioni del principio per cui l’unico vero modo di essere libero di Django è il suo poter fingere di *essere qualcun altro*.

La differenza tra schiavo e libero, nel film, non è una differenza di *status*, ossia una differenza che riguarda il problema se Djano “sia” giuridicamente uno schiavo o un uomo libero. In effetti, noi non abbiamo idea se egli sia Django un “uomo libero” o *finha* – con la complicità di Schultz – di esserlo, se abbia mai davvero perso giuridicamente perso il proprio *status* di schiavo, e acquisito quello di libero, e come. Ma questo perché la distinzione libero/schiavo non riguarda il suo “vero” *essere* rispetto a ciò che egli finge di essere. Al contrario: ciò che rende Django libero è proprio il suo poter non essere se stesso, che solo la finzione gli consente.

È in quanto liberamente finge di non essere chi egli è, che Django è “se stesso”, è il “vero” Django. Lo è in quanto indossa liberamente i vestiti da “valletto” (si veda lo scambio di battute con Bettina: « “Tu che fai per il tuo padrone?” / “Non hai sentito che non sono uno schiavo?” / “Cioè adesso sei libero?” / “Sí, libero” / “Ti vesti così perché piace a te?” »). Lo è in quanto il suo non essere uno schiavo non lo rende per questo un uomo libero, il suo essere nero non lo rende per questo un nero “come gli altri” (altro scambio memorabile di battute tra Big Daddy e Bettina: “Django non è uno schiavo, Django è un uomo libero (*is a free man*), lo capisci? Non si può trattare come tutti gli altri negri di qui, perché non è

come tutti gli altri negri di qui (*cause he ain't like any of the other niggas around*), è chiaro?” / “Tu vuoi che lo tratto come uomo bianco (*like white folks*)?” / “No! Questo io non l’ho detto. / “Allora non so che vuoi, Big Daddy” / “Sí, sí, lo vedo”). Lo è, infine, in quanto indossa gli stessi abiti di Candie, atto finale che sembra voler dire: a differenza di Candie, che deve *rappresentare se stesso* per poter esistere (deve *credere* di essere Candie, per poterlo essere), io sono libero perché posso essere un altro.

Si potrebbe dire, allora, che il “vero” Django non esiste che nel suo fingersi sempre un altro, fino alla fine. Che, cioè, la verità è la finzione stessa.

Anche la lettera di Lincoln, in *The Hateful Eight*, quando viene infine riletta, per l’ultima volta, viene intesa e amata dai due nel suo essere falsa, nella *verità* della sua falsità. È questa la struttura del rapporto tra verità e finzione. La lettera di Lincoln dapprima viene spacciata, con un inganno, *come se fosse* vera (ed è quindi una lettera falsa, una lettera che viene falsamente presentata come vera).

Poi, l’inganno viene scoperto e ammesso (« Nessuna delle persone qui dentro l’emporio ha mai avuto una corrispondenza con Abramo Lincoln [...], meno di tutti quel negro lí »). Allora essa si presenta *come* falsa, una falsa lettera che non vale nulla, contraffatta, non veritiera, cui non si deve dare alcun credito, la cui lettura non suscita più la commozione dei personaggi. Infine, con l’ultima scena, la lettera torna a sprigionare la sua bellezza, il suo fascino: in quanto la sua falsità viene assunta consapevolmente dai personaggi, ora essi rimangono incantati dalla *verità* della falsità della lettera, ne vedono finalmente la verità, subiscono gli effetti di verità che la finzione, ora può produrre.

È stato suggerito come vada anche considerata la possibilità che nel regime narrativo del film la lettera possa essere vera, cioè che possa essere stata scritta da Lincoln e che Warren abbia strategicamente mentito dichiarandola falsa. Il cambiamento repentino degli eventi e la necessità di stringere nuove alleanze, infatti, potrebbero aver spinto il maggiore a rivedere i suoi piani e ammettere di aver inventato il documento per avvicinarsi a Mannix, il personaggio su cui crede di poter fare maggiore affidamento – oltre che su Ruth e O.B., che comunque saranno uccisi a breve.

Ma non occorre, in fondo, pensare necessariamente che Warren finga che la lettera sia falsa. La lettera, piuttosto, è *vera* proprio in quanto falsa – ed è proprio per questa verità della sua falsità che, infine, raggiunge il suo scopo. Perché se, infine, Warren e Mannix stringono un’ultima alleanza, se il messaggio di Lincoln è giunto, in questa scena, a destinazione (uomo nero e uomo bianco sono, finalmente, insieme: la schiavitù è finita, gli uomini si riconoscono come uguali), è perché Mannix accetta che non si tratta più, di fronte alla lettera, se stabilire se essa sia vera o falsa.

Mannix accetta ciò che Warren ha in fondo tentato di far capire agli altri per tutto il film: che la verità della verità non esiste, che non c’è nessuna garanzia, nessuna “verità”, cioè, che possa funzionare da *criterio* per distinguere tra vero e falso – e criterio “trascendente” rispetto a questa distinzione.

Questo è il punto essenziale. Se intendo la verità come l’opposto della finzione, il vero come l’opposto del falso, allora devo poter assumere che è *vero* che il vero è distinto dal

falso. Per Tarantino, però, tale assunzione è impossibile. Resta allora l'altra strada: ammettere che la verità non è il contrario della funzione, ma che essa stessa è finzione, è ciò che solo la funzione può infine produrre.

3. Come si è accennato, con *C'era una volta a...Hollywood* queste suggestioni giungono ad essere esplicitamente tematizzate, e a fondare in modo diverso la relazione tra verità e finzione, tra realtà, storia e *fiction*. C'è una ragione evidente. È come se ci fosse voluto Manson per ricordare a Tarantino quanto fosse illusorio pensare che la violenza priva di senso che irrompe non fosse una violenza "reale", ma la negazione della "realità".

Tarantino scopre ora che così non è: che nella realtà – la nostra realtà, la nostra storia, che è strutturata attraverso le finzioni che permettono di dare ad essa forma –, non c'è solo la violenza "istituzionalizzata", praticata e riprodotta attraverso procedure che le consentono di avere sempre un certo significato. C'è anche la sua stessa negazione: l'irrompere, cioè, di una violenza insensata, che non è in alcun modo né anticipabile né "assimilabile". La violenza come trauma. Quella, per Tarantino, rappresentata dall'eccidio di Cielo Drive, dall'omicidio di **Sharon Tate**, dalla stupidità assoluta di tre assassini che compiono un atto privo di ogni significato.

La schiavitù (*Django*), il West (*The Hateful Eight*), il nazismo (*Inglourious Basterds*): in tutti questi casi – pur estremi – Tarantino ha potuto tener ferma la distinzione tra una violenza politica, organizzata (costitutiva della realtà), e la violenza caotica e priva di senso che irrompe con il collasso della realtà stessa. Quella che è stata chiamata la trilogia del "revisionismo storico", continua, cioè, a pensare la *violenza pura* – la violenza come trauma, come "reale" e non "realità" – come *fuori* dalla storia. Tanto che si tratterà, qui, di servirsi di essa come ciò che si *vendica* della storia, che irrompe come catastrofe che distrugge la storia.

Con *C'era una volta a...Hollywood* le cose cambiano. La violenza pura fa ora parte, infatti, della storia. Non serve affatto a "vendicarsi" contro di essa, dal momento che ne è parte integrante. Ed allora il senso della finzione si sposta. La finzione non è più ciò che permette alla storia di tenere sotto controllo l'irrompere di una violenza insensata che viene a distruggerla. È ciò che *redime* la storia *dalla* violenza insensata che essa contiene.

Sembrerebbe, a questo punto, che finzione e verità si separino; che, cioè, ora Tarantino opponga la finzione del cinema alla verità storica. Nulla di più sbagliato, però. Perché se c'è redenzione, se il cinema può redimere la storia, è proprio perché la finzione è in grado di far apparire la verità che la storia ha negato, ha distrutto.

Una verità che non è, ovviamente, quella "empirica", dei fatti per come sono accaduti. È una pratica di giustizia: "vero", qui, è lasciare che le cose possano essere ciò che devono essere. E' il fare in modo che la storia corrisponda a quanto avrebbe dovuto accadere. Se ciò avviene in un cinema *sul* cinema, nel film più meta-cinematografico di Tarantino, non è per isolare la storia dalla finzione: al contrario, è per ricordare come solo attraverso la finzione si possa dare la verità. Per rivendicare il diritto della finzione di redimere la storia da se stessa.

4. Tutto ciò chiede di essere precisato. Che redenzione sarebbe, si potrebbe infatti replicare, quella che non può realmente fare che ciò che è realmente accaduto non lo sia, ma solo fingere, attraverso il racconto, che non sia avvenuto?

Ma l'obiezione sarebbe fondata se, per Tarantino, l'obiettivo fosse quello di convincere lo spettatore della "realità della finzione". Il che, però, non è. Il punto, infatti, non è che la finzione possa essere scambiata per la realtà, ma, come si è detto, che la realtà stessa non esiste se non attraverso la finzione che le consente di strutturarsi. E' ciò a fare del cinema, per Tarantino, tutto il contrario di un'arte "onirica", arte del sogno, bensì ciò che andrebbe chiamata propriamente una "storiografia": il cinema è un discorso vero sulla storia. E', anzi, *il discorso vero sulla storia*, se quest'ultima non accade mai se non per mezzo delle finzioni attraverso cui può raccontarsi. Difficile, da questo punto di vista, trovare un cinema più "americano" di quello di Tarantino, se è vero, come ha scritto Wim Wenders, che l'America, la sua realtà "storica", non è altro che «il grande schermo cinematografico» in cui essa, direi, proietta se stessa. E se il cinema di Tarantino è quello dell'iperrealità, lo è nel senso del simulacro: non ciò che, attraverso le immagini, nasconde la vera realtà, ma ciò che si dà come immagine per celare il fatto che la realtà che rappresenta è nient'altro che un'immagine.

In *Inglourious Basterds*, il racconto – Hitler che viene ucciso – non serve a "redimere" dall'interno la storia, ma a vendicarsi di essa dall'esterno. L'immagine non giunge ancora a coincidere con la realtà. Occorreva, allora, un film che fosse in tutto e per tutto una riflessione sull' America, per poter fare del cinema non una finzione contro la storia, ma una finzione che produce e dunque racconta la storia stessa.

Quando Margot Robbie – Sharon Tate entra nel cinema a vedere un film della "vera" Sharon Tate, la "vera" Tate non è, in realtà, a sua volta che un'immagine in un film. È, ancora, un'effetto di simulazione assoluta: perché, dopotutto, se Margot Robbie finge di essere Sharon Tate, è per celare il fatto che è Sharon Tate stessa a impersonare Sharon Tate, a non essere che l'immagine di Sharon Tate. Se Sharon Tate non può essere realmente uccisa, è perché non è mai stata altro che un'immagine creata dal cinema, e che solo il cinema continua a far vivere.

Occorre evitare ogni giudizio – e ogni riflessione su cose del tipo "la filosofia di Tarantino". Ripetiamo: il cinema di Tarantino non può essere separato, e giudicato, da quell'utopia assoluta con cui egli identifica il cinema stesso e, con esso, l'America. Da questo punto di vista, il cinema è redenzione, per Tarantino, proprio perché solo nel suo essere un'immagine Sharon Tate è "vera", è cioè realizzata per ciò che ella realmente è, e così salvata da ogni morte, da ogni violenza.

A poco vale denunciare le implicazioni "ideologiche" di questa concezione, quali che siano. Se si intende restare all'interno del cinema di Tarantino, occorre infatti prendere sul serio e fino in fondo la sua pretesa di essere la realtà o, più correttamente, di mostrare che esiste solo l'iperrealità. Il punto, allora, è che non è la "vera" Sharon Tate che viene impersonata nel film, ma che l'impersonare Shartton Tate è il modo in cui Sharon Tate

diviene se stessa, appare come tale. Così la storia: non si tratta di ripeterla, per modificarla e “redimerla”, ma di capire che la storia non esiste che come sua ripetizione, che essa diviene se stessa solo nel suo essere narrata e raccontata – attraverso il cinema.

LA SIGARETTA PIU' BUONA



SAVERIO FATTORI

È il 31 dicembre del 1986, tardo pomeriggio. Il bar del Ponte della Bastia è posto in posizione strategica, giri prima del ponte a sinistra e vai a Filo, verso il Mezzano e le Valli di Comacchio, prosegui per la Statale Adriatica verso la riviera, mare bruttino ma tanta fica, ti infili a destra e sprofondi nella Romagna dell'entroterra, misteriosa, difficile da codificare: i romagnoli in cosa si differenziano dagli emiliani? Domanda assurda, con mille risposte inutili. Quando si fa filosofia sul carattere degli abitanti di queste terre ogni descrizione di destreggia tra l'affabilità, la cialtroneria, e la cupezza, restituendo in ultima

analisi una specie di essere umano simile a un parallelepipedo che alterna superfici spigolose e nette ad altre tondeggianti. Sta di fatto che da sempre quello che viene descritto come il più simpatico della classe, il più simpatico dell'ufficio, il più simpatico del bar, è un individuo abietto e destinato ad autodistruggersi lentamente tra gli applausi e le risate di un pubblico intorpidito.

Il bar a metà degli anni Ottanta il bar della Bastia è popolatissimo, frequentato da anziani con un piede nella fossa e da fauna selvatica giovanile con cattive abitudini. Un gruppo di ragazzini staziona nella zona dei videogames, hanno tra i sedici e i diciassette anni, col motorino è un viaggio lunghissimo arrivare da Molinella fino lì, ma devono comprare il fumo per la festa dell'ultimo dell'anno. Hanno preso una sbaraccata di freddo dalla quale ancora non si riprendono, nasi che gocciolano e mani congelate sui termosifoni, ma il cioccolato spagnolo è un richiamo troppo forte, ha una mitologia tutta sua. Il galoppino che li intrattiene in attesa del pusher ufficiale è di Massa Lombarda. Perché "lombarda", cosa c'entra con la Romagna? Altra domanda inutile. Forse in qualche biblioteca comunale nel libricino scritto e auto stampato da un sedicente storico locale troverete risposte affascinanti che al momento mi sento di ignorare. Il buffo galoppino ha i capelli lunghi dietro e una giacca militare con tanto di gradi. Lo chiamano Il Freak. Continua a grattarsi all'altezza delle palle e inizia a illustrare una sua teoria sulla sigaretta migliore del mondo. Dice di non farsi fregare dai film e dalle cazzate. Non è vero che la sigaretta più buona è quella che ti accendi a letto dopo che hai scopato una figa. Dopo che ha scopato un uomo non ha voglia di niente. E quando non hai voglia di nulla al massimo sei sereno. Di certo non felice. E quando sei giovane del concetto di serenità non te ne frega un cazzo.

La sigaretta più buona, quella della piena felicità è quella che ti accendi dopo che ti sei fatto una pera, una pera di eroina. Solo in quel momento estrae una Marlboro da un pacchetto sdrucito e la incendia con uno zippo che puzza di inferno, dà una boccata, strizza gli occhi, poi li fissa uno per uno, ha occhi azzurriссими, di un azzurro chiaro sbiadito che per poco diventa bianco, la pupilla è a capocchia di spillo, due spilli che sembrano pungere i gazzini in punti molto sensibili. Lo guardano senza capire quasi nulla delle sue parole. Eppure, da qualche parte del cervello colpiscono. E di botto il loro cervello si dimentica della figa, del cioccolato spagnolo, e della festa dell'ultimo dell'anno. Il tipo con il fumo tarda, in un primo tempo il galoppino li rassicura, poi la barista lo chiama al telefono a gettoni che sta sotto il tabellone con la classifica del campionato provinciale di boccette. È un gioco popolare, tutto di mano, proletario, senza il lusso e l'enfasi della stecca, nessun Paul Neuman all'orizzonte. I ragazzini adesso non hanno più freddo ma sono presi da certi pensieri negativi. Qualcosa è andato storto di sicuro, un Capodanno senza fumo non è un Capodanno. Ma Dino si sta rigirando in mano il pacchetto di Marlboro come fosse un dado. E gli altri lo fissano. La sigaretta più buona... quando Il Freak torna sembra arrabbiato, è arrabbiato con il tipo che doveva portare il cioccolato spagnolo, dice non si fa così, lui si gioca la credibilità, non è questo il modo. Pare che qualcosa nella catena della distribuzione si sia inceppato, il galoppino parla di una retata degli sbirri al bar della stazione di Bagnacavallo, se volette sapere perché un paese di chiama Bagnacavallo trovate un

maledetto storico locale, io non ne so nulla, i ragazzini invece sanno bene che le retate sun rapimentogure retoriche immaginate, ma non sanno come reagire a quella sporca menzogna, alla delusione s'affaccia una rabbia intrappolata, il galoppino è uno che è stato in galera, si dice per una rapimento legato a gente di via, gente terrona, gente pericolosa. E quando i reati non sono legati al solito spaccio di droga, la faccenda si complica, dono delinquenti veri quelli, ed è meglio stare in difesa e guardarli alla televisione. Però credere alle retate dell'antidroga è un po' come credere agli unicorni. Forse era meglio fermarsi ad Argenta, ecco cosa iniziano a pensare i ragazzini, una prostituta vende corpo e fumo lungo l'argine del Reno, ma è tutto scadente, sia il corpo, gelatinoso e sfatto, che l'hashish, il mediocre giallo libanese buono per i giorni feriali ma insufficiente nei giorni da celebrare, siano ricorrenze religiose o laiche. E poi ricordano ancora un pacco recente rimediato dalla meretrice del Reno, un nero marocchino reclamizzato come droga raffinatissima a ventimila lire al grammo ma dagli effetti blandi. Il nero marocchino richiede una buona manualità, non si tratta di scaldare il caccolo sul palmo della mano stando attenti a non bruciarsi, e di mischiarlo al tabacco per poi rollarlo, no, il nero ha la consistenza del pongo e va strofinato fino a farne un sottile vermicello che percorrerà tutto il segmento della canna, accoccolato al tabacco. Ma dopo due giri al parco della stazione i cinque ragazzini si erano guardati in faccia, aspettando un'epifania che tardava ad arrivare, Dino che aveva procurato la bazza aveva iniziato con un rosario di Adesso sale. Adesso arriva. Ma non era salito quasi nulla, e il cervello era rimasto disgraziatamente pulito. Era lui il garante di questo fallimento, il capo branco che perdeva credibilità e che doveva cercare la riabilitazione al Ponte della Bastia vantandosi di conoscere questo Freak, uno che conosceva anche i mafiosi terroni. E invece stava finendo così, mestamente, ai piedi del Capodanno. Niente figa, niente fumo. Niente di niente.

E come se il Freak improvvisamente si fosse reso conto di un momento di sbandamento nella gerarchia dei cinque ragazzini incollati alle sedie che di solito sono occupate dai vecchi che guardano le partite di boccette, abbozza un sorriso indecifrabile e con un cenno chiama da parte Fabietto, ignorando volutamente Dino che infatti si incupisce. I due escono al gelo, come se la comunicazione fosse davvero preziosa e riservata. Da dentro il gruppo scruta i movimenti, poi i due spariscono dalla visuale, Fabietto è un bel ragazzino biondo, muscoli tondi, sembra americano, troppo timido per le ragazze ma è pronto a sbocciare da un momento all'altro, avviato a una vita sentimentale che si prospetta felice sul lungo termine. Si dice che in carcere si prendano malattie e cattive abitudini sessuali, il cattivo pensiero di Fabietto molestato dal Freak si affaccia. Quando tornano pieni di freddo lo sguardo di Fabietto è difficile da interpretare, come se il cervello fosse uno straccetto tirato da una parte e dall'altra da un branco di cani affamati di diversa razza e dimensione. Ma poi ogni cane ha il suo pezzo di stoffa e arriva uno stato di quiete. La quiete è un sorriso ambiguo, quasi da busone, ricorda una canzone che fa Paolo Paolo pa Paolo maledetto. Un sorriso tra l'imbarazzo e la paura. Fabietto ha un pugno chiuso e tremante, è la mano destra, la sinistra massaggia col nervoso la coscia fasciata dai Levi's 501 originali. Il Freak è alle sue spalle, mani incrociate, nessun altro adulto del bar è interessato alla scena, sono

immersi tutti in una bolla impermeabile ad altri mondi. Anche il tempo si è fermato. Fabietto tiene quattro involucri di stagnola, sono sottilissimi, raffinati, non è la consistenza volgare del fumo, però qualcosa contengono, nella tasca del piumino un cartoccio da salumiere custodisce quattro siringhe sottili come i saragli che pescava col babbo dal molo di Porto Corsini fino a pochi anni prima. C'è di sicuro di mezzo la proiezione della sigaretta più buona del mondo, anche più buona di quella che si fuma dopo aver scopato. Anche se a vederli così sembrano cinni che la figa l'hanno vista solo in foto. A Fabietto della figa non frega nulla, frega nulla di nulla, qualcosa di speciale gli sta salendo al cervello, una nuvola che lo rende allo stesso lontanissimo dai fatti della vita e invischiato fino al collo, adesso ha una pacificazione stampata in faccia che nessun pittore saprebbe rendere. Non resta che accendersi la Marlboro più buona di sempre. La prima di tante.

Il Freak, al secolo **Gianni Lacerenza**, il 31 marzo del 1987 fu trovato morto nel cesso del bar della stazione di Bagnacavallo, il barista gli aveva negato le chiavi, ma lui aveva scassinato la serratura, overdose, nessun mistero, a parte quello di come aveva potuto trovare ancora una vena praticabile.

Dino Ripamonti era un bravo operaio, meccanica di precisione, nell'aprile del 1989 era già caporeparto, unico vizio quello per gli impianti stereo, sulla sua Fiat Uno Turbo montava un impianto Technics con tanto di casse poste del bagagliaio. Quando la sieropositività lo rincorse fuori tempo massimo perse la ragione, ricominciò a farsi come non si era mai fatto, si trasferì in una casa occupata a Bologna e si mise in affari con un transessuale senza pappone, il trans si appartava e Dino arrivava a derubarlo, fingendo di derubare anche il brasiliiano. Nessuno denunciava. Quando morì al reparto infettivi di Bologna Dino pesava 39 chili braccato e messo all'angolo dal virus fascista e bacchettone.

Fabietto, **Fabio Ripamonti**, morì in un incidente stradale la notte di Capodanno del 1992, la transizione dall'eroina verso alcool e cocaina era sembrata di tutto vantaggio, ma lo aveva reso più spregiudicato alla guida della berlina tedesca che papà gli aveva passato appena patentato. Le due ragazze morte nell'incidente con lui erano bellissime, di quella bellezza che la morte non dovrebbe premettersi se avesse un minimo di decenza.

Gianni Frascari, dopo essere scappato più volte dalla più nota tra le comunità di recupero, aveva convinto i genitori di essere redento, dopo avere acquistato a credito trenta grammi da eroina a credito da uno zingaro si era chiuso in casa, non aveva spacciato nemmeno un ventino e quando si era reso conto del debito la paranoia lo aveva assalito, il padre, guardia giurata, non si sarebbe più perdonato di non aver custodito meglio la pistola in dotazione.

Franco Bernardi una volta ripulito lavorava nell'azienda agricola dei genitori, al bar andava di rado, lo chiamavano il fattore, oppure il fattone, per ricordargli l'antico vizio. Un giorno di agosto dopo una manovra incauta tra il suo campo e l'argine di un canale di bonifica era rimasto schiacciato dal suo trattore Same, la foto su Il Carlino Bologna era datata, fatta ai tempi in cui era fattone, e non fattore.

Il quinto disgraziato è sopravvissuto con poche soddisfazioni per sé e per gli altri, scrive roba che non interessa quasi a nessuno e non dà reddito.

IPER-REALTÀ E VOCI DEGLI DÈI



PIER MARRONE

La mente è vorace nelle sue fantasie. Nessun obiettivo le risulta sufficientemente lontano, a meno che non abbia da incappare in insormontabili paradossi logici, ma questo, come accade nei paradossi dell'onnipotenza, può accadere solo successivamente alla spinta dell'immaginazione verso i territori dell'impossibilità e della voracità.

A chi di noi non è mai capitato di immaginare di vincere il Superenalotto, che credo sia la lotteria che ha raggiunto numerose volte il montepremi più alto nelle lotterie europee? Magari avremmo pensato una cosa di questo genere, di fronte a montepremi giganteschi: “me ne basterebbe un centesimo!”. Ma poi saremmo andati avanti. Perché non un decimo? Perché non la metà? Perché non tutto il montepremi e che tutti gli altri vadano in malora? Allora potremmo fare un sacco di cose con tutti questi soldi. Molto meglio vadano a noi che a quegli smidollati dei nostri amici e dei nostri colleghi, privi di fantasia. Beneficenza, munificenza, un attico a Dubai, un appartamento nella Trump Tower a Manhattan, un pied-a-terre a Miami: nulla guasterebbe. E nulla sarebbe in fondo immeritato, perché di fronte alla fortuna e al caso che cosa c’entreranno mai il merito, la remunerazione, la colpa? Tuttavia, nemmeno questo è vero, perché questa mente vorace ci fa intendere che non sarebbe male che questa fortuna capitasse proprio a noi, che siamo in credito con la vita. Chi non pensa di non essere in credito con la vita? Avremmo dovuto avere di più di quello che abbiamo, perché non riusciamo a rassegnarci al fatto che vivere significa spesso venire a patti con le proprie frustrazioni. E avere delle frustrazioni è realmente una cosa che ci meritiamo? Nessuno di noi lo pensa.

La frustrazione indica che nella nostra mente si rappresenta un pezzo di vita che ci è stato sottratto. Quasi mai ci viene in mente che se non abbiamo avuto accesso a una risorsa, questo è accaduto perché la medesima risorsa è stata resa indisponibile per qualcun altro. Troviamo parcheggio vicino a casa e qualcun altro dovrà girare a vuoto un'ora prima di rientrare a casa; passiamo una serata di divertimento e sesso con quella persona che ci piace così tanto, qualcun altro magari starà soffrendo; otteniamo un avanzamento di carriera che qualcun altro non avrà. Vogliamo, vogliamo, vogliamo. Siamo delle macchine desideranti, ecco quello che siamo quando la mente si libera dalle preoccupazioni meccaniche della quotidianità e ci consente la visione della vita che non abbiamo avuto.

In *Kill Bill volume 2* ci sono alcune battute interessanti su questa deriva incontrollabile del desiderio nelle celebri considerazioni di Bill su **Superman**, il suo eroe preferito. La grafica del fumetto non è gran che, ammette Bill, ma la sua filosofia è insuperabile. Da quello che segue si capisce che cosa **Bill/Quentin Tarantino** intende per “filosofia”. Mentre altri supereroi quando indossano il loro costume entrano in un avatar che li rende irriconoscibili, per **Superman/Clark Kent** non è così. Peter Parker non è Spider Man. Lo diventa quando indossa il suo iconico costume. Mentre Clark Kent è **l'avatar** di Superman. Il costume di Superman sono gli occhiali e l'abito da impiegato di Clark Kent. È il modo in cui Superman vede gli esseri umani: deboli, privi di prospettive di elevazione personale che vadano oltre una quotidianità grigia, vigliacchi, con una autostima inesistente racchiusa in vite banali e indistinguibili le une dalle altre. Si capisce allora che cosa Bill/Quentin Tarantino intenda per “filosofia”: è il modo in cui Superman allucina la realtà, ma è anche il modo in cui noi stessi alluciniamo Superman/Clark Kent.

Alcuni di noi sono sempre stati dei semidei che hanno scordato di esserlo: sembrerebbe questo l'insegnamento che ci trasmette Superman/Clark Kent. Per lui piuttosto **La Sposa/Uma Thurmann** è come Superman. La moglie fedele, la madre amorosa senza altre ambizioni che cucinare dolci in una cucina spaziosa è l'analogo dell'abito impiegatizio dozzinale di Superman: un personaggio che lei non può essere davvero, Questa è una sorta di naturalismo etico, che ritorna spesso nei film di Tarantino. Non si sfugge alla propria natura. Non sei diventato un killer, un killer è quello che realmente sei. Nel compimento di azioni eccezionali si rivela la tua vera natura, non nella meccanica ripetitiva della vita quotidiana. E chi di noi si rassegna facilmente a non essere quel genere di persona incapace di compiere azioni eccezionali: intervenire a difesa di un disabile bullizzato da una baby gang, soccorrere un anziano che ha avuto un infarto e salvargli la vita, salvare un bambino che sta annegando, rompere il finestrino di una vettura, dentro la quale sotto il sole di agosto, sta cucinando un neonato, dimenticato dai genitori, rimanere nel proprio paese invaso dal nemico per combattere per la sua libertà? Forse anche noi siamo questi eroi qui e l'avatar della nostra vita quotidiana è una finzione in attesa di essere svelata, solo che la vita che ne dia l'opportunità.

Noi non siamo in contatto con l'eccezionalità degli eroi, tantomeno dei supereroi dei fumetti, ma di questi ultimi non sottovaluterei la portata normativa in una visione allucinata delle nostre capacità. I supereroi sono nella cultura pop – quale cultura non ha oramai una

dimensione pop? – i succedanei (assieme agli sportivi eccezionali) dei semidei delle culture dove le religioni avevano ancora un ruolo di strutturazione delle forme sociali e non erano limitate all’interiorità della coscienza, come oramai accade nelle nostre società, che si fingono secolarizzate, ma dove il fenomeno religioso risorge in molte forme, semplicemente perché fa parte di una parte insopprimibile dell’essere umano. Ma di quale parte precisamente? Forse l’allucinazione ha a che fare con noi, con la nostra coscienza più strettamente di quanto avremmo mai pensato possibile. Qualcuno potrà forse dire che non è bellissimo stendersi sul divano e stare a fantasticare nel tardo pomeriggio di una calda sera d'estate o durante una rigida nevicata, protetti dal calore della nostra abitazione e dei nostri cari? Sognare a occhi aperti è quanto noi facciamo molto spesso. Pensateci: quante volte lo fate durante la vostra giornata. Vi immaginate le cose che potrebbero succedere, o le cose come avrebbero potuto succedere, senza mai stancarvi. Se siete appassionati di lettura, dopo alcune ore avete bisogno di una pausa, se siete appassionati del cinema di Quentin Tarantino forse non sarete in grado di rivederne più di qualcuno durante un intero mese. Ma vi stancate mai di immaginare? Vi stancate mai di fantasticare? Con che cosa entriamo in comunicazione quando ci immaginiamo corsi di eventi alternativi?

Che l’immaginazione sia lo strumento più potente del quale ci abbia dotati l’evoluzione, io non ho il minimo dubbio. Animali debolissimi, che facilmente potrebbero essere sopraffatti da uno scimpanzè, siamo noi a dominare il mondo e gli scimpanzè dentro questo mondo e non il contrario, perché siamo in grado di progettare soluzioni, ossia di utilizzare l’immaginazione a fini strumentali, interrogandola con la coscienza, anche quando questo fine sembra essere collocato in un impossibile potenziamento, come per i supereroi, per i semidei, per gli dei, che amiamo e che vorremmo ci ispirassero. Questo momento – noi che guardiamo i prodotti della nostra immaginazione con la consapevolezza della coscienza – non ha a che fare necessariamente con qualche forma di apprendimento, come ci insegnano i sogni a occhi aperti ai quali non sappiamo rinunciare. E nemmeno l’apprendimento stesso, i cui meccanismi ci restano in gran parte ignoti. Apprendiamo a orientarci nel mondo attraverso la percezione sensoriale, ma questa non ha un legame né necessario né sufficiente con la coscienza. Siamo coscienti di questa percezione perché vediamo che abbiamo degli organi di senso disposti nello spazio (e forse questa è una delle ragioni per cui pensiamo al tempo come a un’esperienza spazializzata). Se qualcuno poi ritenesse che la percezione sensoriale debba essere considerata equivalente, sovrapponibile, co-estesa, anche solo parzialmente, alla coscienza, allora si troverebbe avviluppato in una serie di difficoltà inestricabili. Dovrebbe ammettere che anche le amebe siano dotate di coscienza. Non mancano naturalmente posizioni di questo genere, come il pampsichismo, che ritiene che tutti gli oggetti siano dotati di coscienza. Dovremmo però essere consequenti e sostenere che anche i globuli bianchi ameboidi, che divorano i batteri che infestano il sangue, dopo averli evidentemente percepiti, sono dotati di coscienza.

La coscienza sembra essere qualcosa di diverso, che ha che fare intimamente con l’introspezione. È stata questa la tesi iniziale di Julian Jaines, uno psicologo divenuto molto noto quando negli anni Settanta del Novecento pubblicò un volume molto controverso, *Il*

crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza. La coscienza costituisce uno dei settori di ricerca e speculazione che hanno dato origine alle teorie più varie. La comunità degli studiosi è attualmente d'accordo almeno su un punto: la coscienza è un oggetto o un processo naturale. Non dovrebbe essere necessario ricorrere a spiegazioni extraturali per comprenderla. Il fatto è che di questa comprensione noi siamo privi. E questo è frustrante e sconcertante. Siamo in grado di disporre atomi su una striscia di grafene, ma non siamo in grado di comprendere la nostra comprensione introversiva di quanto stiamo facendo. Quanto al fatto che la coscienza sia un prodotto dell'evoluzione darwiniana, non ci sono grandi dubbi, ma come sia emersa dalla mente e dai processi evolutivi è ancora materia di speculazione. Del resto, né Wallace né Darwin, che formularono indipendentemente il concetto di **selezione naturale**, sapevano bene come darne una spiegazione scientifica all'interno del processo evolutivo. Wallace, semplicemente, vi rinunciò, attribuendola un intervento divino. Darwin in maniera analoga la attribuì a quell'insieme di forze “inizialmente impresse dal Creatore in poche forme”. Non si tratta, è chiaro, di spiegazioni, quanto piuttosto del dare un nome a un problema. Né la coscienza sembra essere necessaria all'esperienza. La coscienza, infatti, non è una copia dell'esperienza. Lo si può comprendere facilmente ripensando ai nostri vissuti. I ricordi delle nostre esperienze passate non sono un calco di come queste esperienze siano state da noi vissute. Jaynes utilizza un esempio particolarmente efficace. “Per esempio, pensate all'ultima volta che avete nuotato: moltissime persone, invece della complicata esperienza multisensoriale, così come si è svolta realmente, tendono a vedere sé stesse nuotare come se si guardassero dall'alto, o da un punto della vasca – cosa che ovviamente non hanno mai fatto.” La coscienza va per conto proprio. “La memoria cosciente non copia l'esperienza ma la ricostruisce così come «dev'essere stata»”.

Secondo Jaynes ci sono degli equivoci radicali in queste concezioni della coscienza, il principale dei quali è stato considerare la coscienza come un dato naturale sottratto al tempo, come fosse un elemento della tavola periodica degli elementi. Si tratta di un equivoco fatale, poiché, al contrario, la coscienza deve essere concepita come un processo che ha una storia, ossia come una funzione che ha potuto assolvere a differenti ruoli. È la storia di una consapevolezza di avere un mondo interiore, che alla fine ci porta a riflettere su Clark Kent/Superman come modelli normativi. Tuttavia, quando è iniziato questo mondo interiore? Ci deve essere una connessione con l'evoluzione e l'acquisizione del linguaggio, dal momento che non potremmo nemmeno pensare di avere un modello, se non ci fosse il linguaggio che ci consente questa mossa autoriflessiva. Le risposte a questo problema sono altamente speculative, dal momento che al massimo possiamo fare affidamento a degli indici indiretti e a qualche prova archeologica. Che ci sia stata un'evoluzione che ha permesso tutto questo, sembra però essere sufficientemente chiaro.

Non ci fu un **fiat** che improvvisamente fece sì che alcuni individui incominciarono a parlare. La comparsa del linguaggio coincide forse con la comparsa di gruppi organizzati nella caccia a prede di grandi dimensioni. Questo tipo di attività richiede diverse abilità cooperative, che solo il linguaggio può soddisfare, come ad esempio la pianificazione delle

azioni per catturare e uccidere le prede. Questa evoluzione era resa necessaria dallo sviluppo di aree del cervello dedicate alla produzione linguistica e secondo Jaynes ha dalla sua delle evidenze archeologiche come una anomala produzione di utensili durante il Pleistocene, poiché il linguaggio favorisce la pianificazione razionale, indispensabile in questo genere di compiti, che richiedono una specifica focalizzazione dell'attenzione. Ciò ci deve indurre a pensare che il linguaggio non sia comparso prima di cinquantamila anni fa.

La coscienza è uno spazio narrativo e di questo non potremmo essere completamente consapevoli, se gli esseri umani non avessero anche sviluppato quello straordinario strumento di registrazione che è la scrittura e gli archivi che a questa sono associati, i quali mimano la dimensione spaziale della coscienza, che si muove dentro l'interiorità per rimodellare ricordi e esperienze, per pianificare il futuro, per interrogarsi su sé stessa, ossia per poter dire "io". Nei documenti scritti più antichi, incluse le parti più antiche dell'*Iliade*, non c'è nessuna chiara tematizzazione di un "io" interiore, come avverrà invece nella più recente *Odissea*. Ma allora come venivano prese le decisioni? A noi sembra chiaro che la decisione presuppone un processo di accettazione consapevole, magari anche passivo, di una procedura e/o di un ordine. Ma questo è davvero necessario? Jaynes non ne è affatto convinto. Per eseguire un comando dobbiamo sapere che cosa significa 'eseguire' o che cosa vuol dire 'comando'? Per implementare una procedura dobbiamo essere consapevoli che ogni procedura è un algoritmo che esegue un compito in un numero finito di passi (che poi è la definizione di 'algoritmo')? Allora come facciamo a guidare un'automobile dopo aver fatto l'esame della patente venti anni fa? Sono processi automatici sepolti sotto la struttura della coscienza, che subentrano alla coscienza? Quetsa sembrerebbe la risposta che molti di noi darebbero.

Jaynes segue un sentiero alternativo. La coscienza è un'acquisizione storica recente. È il prodotto di una storia evolutiva. Questo è il motivo del suo scetticismo a proposito della possibilità che le macchine possano mai pensare. Una macchina non ha una storia evolutiva. Ha la storia che noi ci abbiamo messo dentro. Dalle testimonianze che abbiamo pare che in tutte le civiltà, almeno fino all'epoca rappresentata dagli strati più arcaici di opere come l'*Iliade*, le decisioni venivano prese perché gli esseri umani sentivano delle voci dentro la propria testa, che attribuivano agli dèi. Delle allucinazioni uditive, che potevano produrre anche delle allucinazioni visive, che rimandavano a una realtà ulteriore, ma non per questo meno presente di quella quotidiana. Il mondo era abitato dagli dèi, che prendevano momentanea dimora dentro le nostre teste, o almeno in quelle dei nostri antenati. È una struttura che Jaynes chiama **mente bicamerale**, proprio come se nella nostra mente albergassero due centri, uno di decisione e uno di esecuzione, uno deputato al potere legislativo, l'altro al potere esecutivo. Non erano due menti, ma era una mente con due parti. Nessuna delle due era cosciente nel senso della mente narrativa che ci consente di dire "io". La coscienza nel nostro senso non c'era. È un'idea davvero così sconvolgente? In fin dei conti gli esseri umani ai quali noi apparteniamo possono fare la maggior parte delle cose che fanno ogni giorno senza avere una chiara evidenza di quanto

stanno facendo che salga alla coscienza. La nostra vita è immersa nella anonimità del *Dasein*, avrebbe detto il giovane Heidegger. Era quanto facevano gli esseri umani per mezzo della loro mente bicamerale. La loro vita non è difficile pensare fosse immersa in ritmi regolati dalla luce, dalle stagioni, dalla natura insomma, che la rendeva estremamente abitudinaria. I problemi potevano naturalmente presentarsi, ma è facile pensare fossero interpretati come perturbanti questo ordine naturale. Questa frattura dell'abitudine naturale (un'inondazione, un incendio, una bestia feroce che cerca di attaccare il nostro gruppo di cacciatori-raccoglitori) generava uno stress, che poteva dare origine a quelli che oggi verrebbero interpretati come episodi psicotici e come allucinazioni in gran parte probabilmente uditive. A questa iper-realtà gli esseri umani non potevano opporre nulla, perché non c'era una coscienza riflessiva in grado collocarsi sullo sfondo dell'esperienza. Ciò che accedeva nella mente *era* l'esperienza.

Questo resoconto speculativo è in fondamentale accordo con alcune idee mediate dagli storici delle religioni, e principalmente con quella che individua nella dialettica tra sacro e profano la cifra dell'esperienza religiosa. Nelle società arcaiche tendenzialmente tutto ha a che fare con il sacro, poiché gli esseri umani sono in contatto con gli dèi e con figure divine (ninke, elfi, spiriti dei fiumi, spiriti delle montagne), che fanno parte del loro mondo, così come gli oggetti naturali. Società di questo genere sono necessariamente fortemente gerarchizzate e le figure in contatto più costante con gli dèi (sacerdoti, oracoli, re taumaturghi) sono al vertice della piramide sociale. E continuano a rimanervi ancora a lungo quando la mente bicamerale comincia a crollare. Questo crollo, secondo Jaynes, ha una datazione molto recente e si colloca attorno al 1000 a. C., quando nella letteratura greca parole come *thumós* (quanto è riferito alla dimensione emotiva), *phrénes* (quanto è riferito alla complessiva dimensione mentale), e soprattutto l'impegnativa semantica di *psyché* (anima) non ricorrono più per indicare una dimensione oggettiva esterna, ma un'esperienza personale interna. Anche nell'Antico Testamento i profeti sono ciò che rimane di un'umanità bicamerale, alcuni probabilmente oramai semi-bicamerali, vestigia di una mente che non aveva necessità di coordinazione complesse, come si avviavano a essere le civiltà che la rivoluzione agricola aveva generato con la conseguente esplosione demografica.

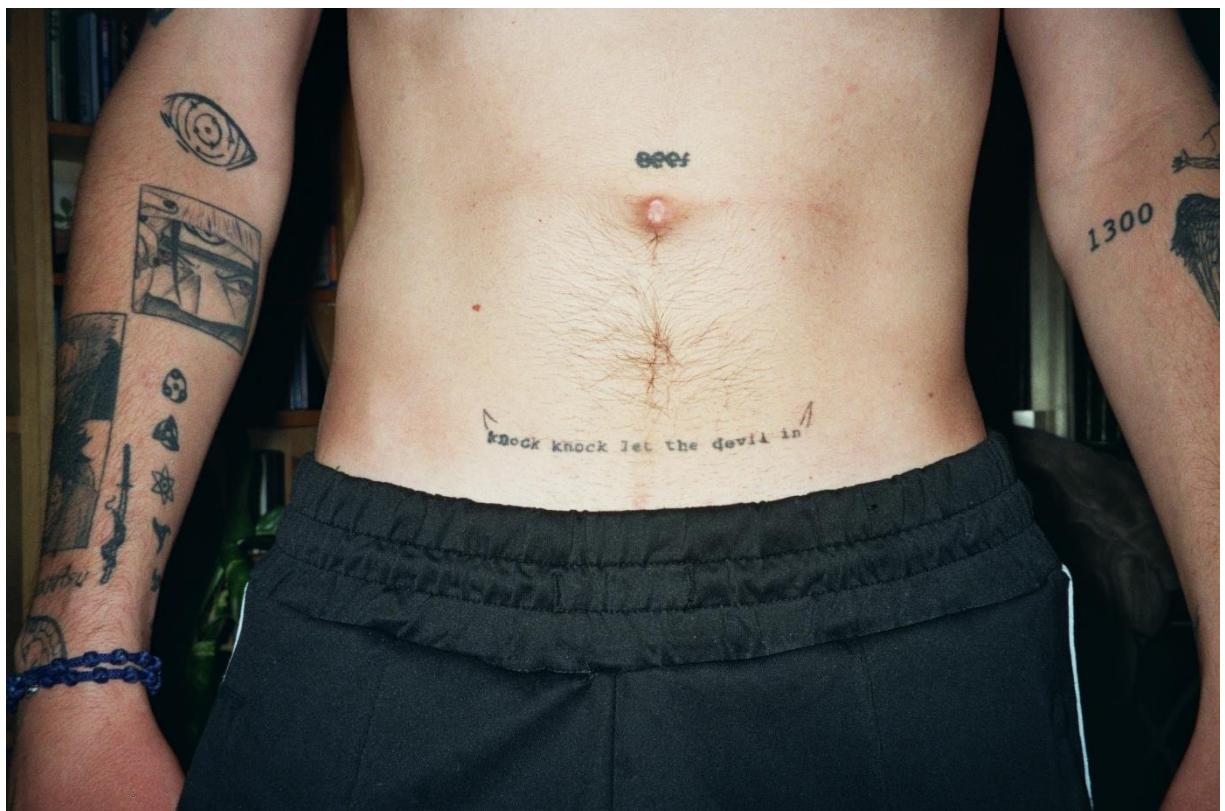
Questa crisi della mente bicamerale è testimoniata dalla nascita della filosofia, in maniera molto chiara, dalla svalutazione progressiva del mito a favore del logos, dalla condanna dei poeti che si trova, ad esempio in Platone. Queste vestigia, secondo Jaynes, permangono ancora oggi, ad esempio negli individui schizofrenici, nei culti sciamanici che ancora esistono, negli individui che affermano di sentire la presenza di dio (come Don Peppone nei romanzi di Guareschi, che intrattiene un dialogo diretto con Gesù), mentre la voce degli dèi è stata progressivamente sostituita dalla voce della coscienza.

Forse anche con questi strumenti deve essere interpretato il monologo di Bill sui supereroi, che, appunto, disegna una divisione netta tra umani che diventano supereroi (come accade anche per i grandi fuoriclasse dello sport) e supereroi che si mescolano agli umani, che abitano un mondo largamente comune con chi è parte di quella realtà

bicamerale o semi-bicamerale che è stato il passato della mente e che alcuni, come Bill, sentono e vivono come il futuro della propria coscienza.

FIREFLIES: FRAMMENTI NOTTURNI

LUISA SODOMACO



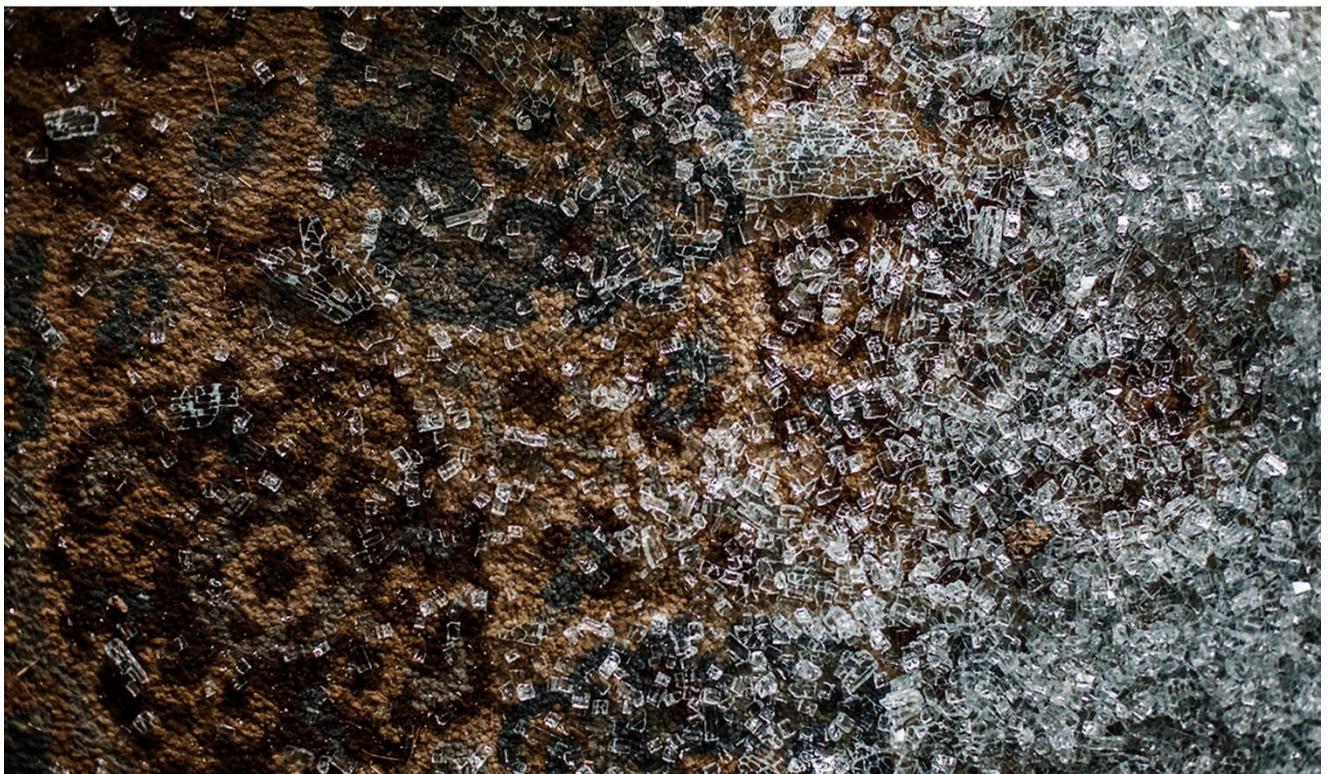






ARRENDIAMOCI A CONVULSE CHINCAGLIERIE

CRISTINA RIZZI GUELFI



“Violence is part of this world and I am drawn to the outrageousness of real life-violence. It isn't about lowering people from helicopters on to speeding train, or about terrorists hijacking something or other. Real life-violence is you are in a restaurant and a man and his wife are having an argument and all of a sudden the guy gets so mad at her, he picks up a fork and stabs her in the face. That's really crazy and comic-bookish – but it also happens; that's how real life comes kicking and screaming into your perspective in real life.”

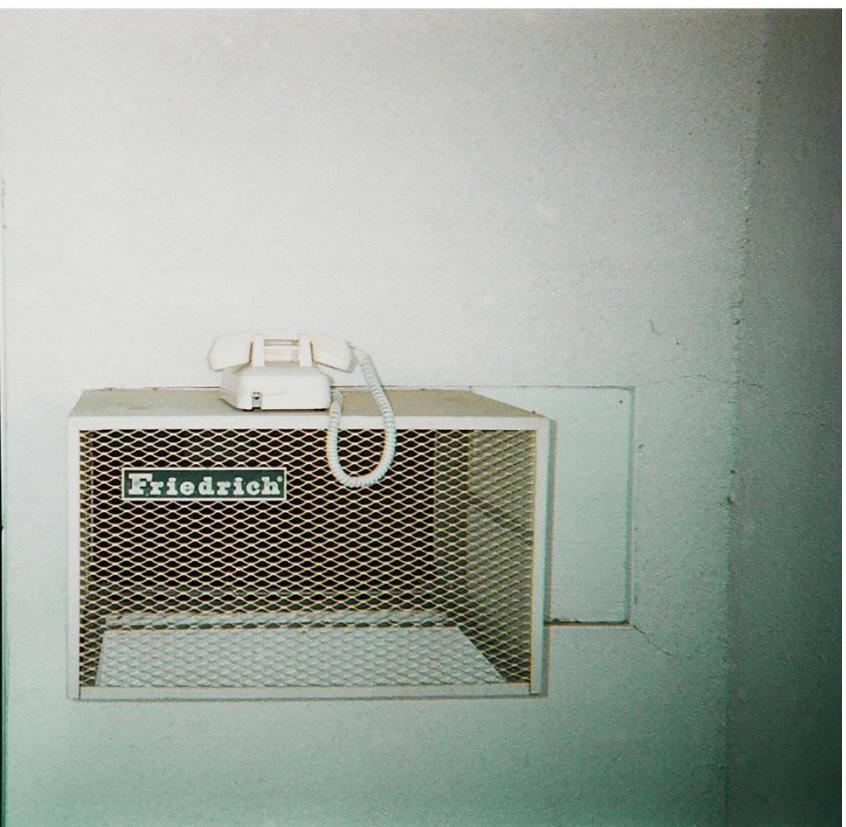
Quentin Tarantino

L'odore di fritto. Avevo letto da qualche parte dell'importanza del fritto nella storia. Ogni volta che si consuma qualcosa, il fritto è di sottofondo. Sarà una risata sulle scale con un libro di puericultura sotto il braccio sinistro e una calza smagliata. Sarà quello strano odore nell'angolo di quel negozio di calamite a portare scompiglio, sarà la resistenza, l'impianto salvavita e lo scoppiare della lavatrice rumorosa. sarà per colpa di ogni cosa e di ogni scusa. Comunque lo sanno tutti. Anche i maglioni misto lana scoloriti al di là del monitor. In questo paese di tubi catodici ci sono sempre stati assassini. O solo finti indiani mascherati e incastrati in riserve, diventati polpette da servire sugli schermi televisivi.

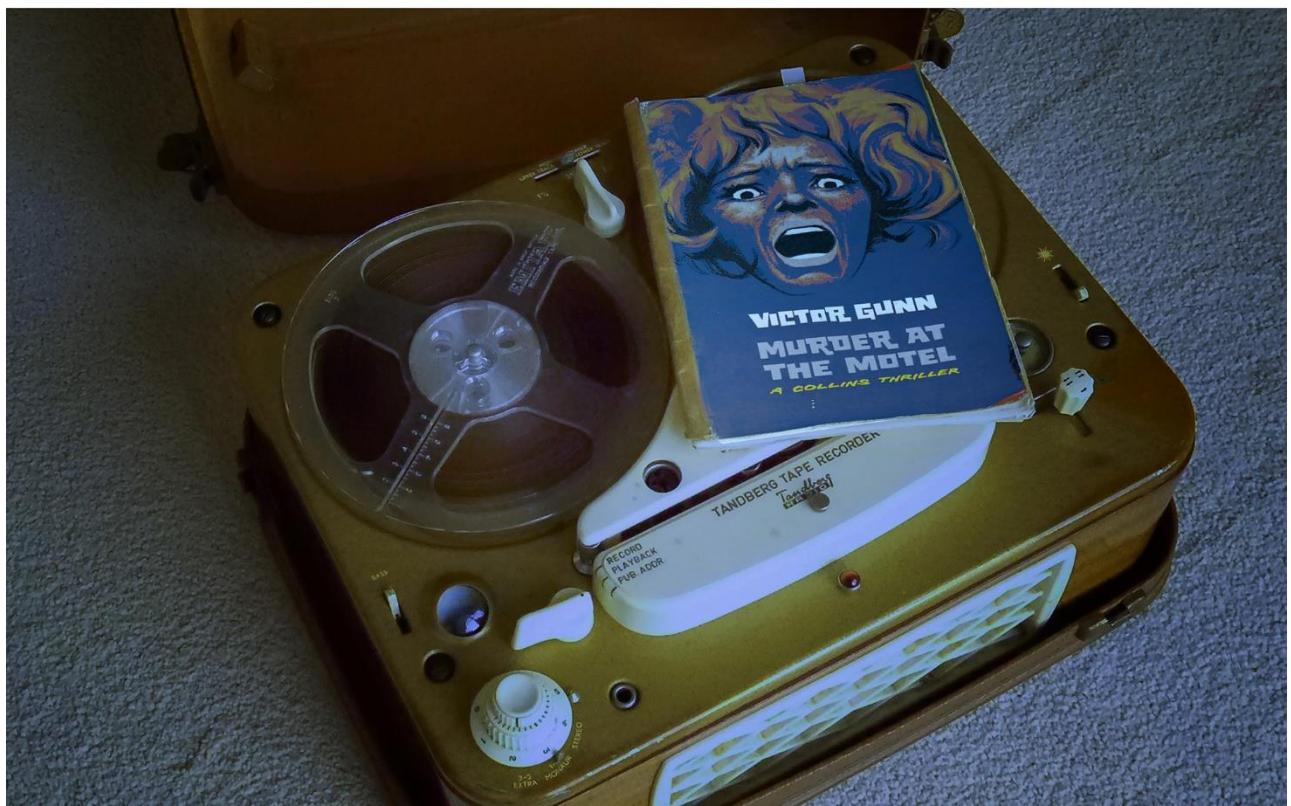












L'EMERGERE DEL FATTUALE E LA RESISTENZA DELLA RAGIONE: SULLE TRACCE DI TARANTINO



JACOPO VOLPI

1. Questo breve scritto non coltiva il desiderio di esprimere un'opinione definitiva su un problema spinoso, controverso, continuamente suscettibile di discussione e di critica. Cercando di trarre piccoli spunti di analisi da alcune opere cinematografiche tarantiniane, vuole solo provare ad abbozzare una prospettiva, a tracciare uno scorciò di riflessione su una questione, a veder bene, significativa, e con la quale può accadere, sovente, di rapportarsi. Mi riferisco alla evidenza o emergenza del fattuale, all'ipotesi dell'affiorare, incontrollato, di una dinamica sulla quale non abbiamo, tragicamente, potere o capacità (se non flebili) d'azione, su cui non si può esercitare un controllo che possa dirsi concreto e tangibile. Del resto, può accadere che una certa situazione non ci soddisfi né ci aggradi, eppure si è costretti ad accettarla, a prenderne (malinconica-mente) atto; o che un evento si manifesti, e poco o nulla si possa fare per ‘tamponarlo’ o – fuor di metafora – limitarlo. Tale dinamica può riguardare – pur nelle ovvie differenze che li contraddistinguono – sia fatti naturali, che fatti sociali e culturali, o entrambi nella loro peculiare congiunzione.

Non vi è dubbio, infatti, che, se il nostro corpo venisse intaccato nella sua sfera organico-biologica, tale incidenza verrebbe subito ricondotta ad una dimensione, di-remmo così, ‘naturale’: un breve malanno, una malattia di medio o lungo termine, o, ancor peggio, una patologia grave, rappresentano alcunché di ‘naturale’, in cui la for-za del ‘biologico’ fa emergere, con tutta schiettezza, la sua fattualità. E la sfortuna che colpisce una persona nella malattia non è facile da accettarsi in forma razionale o ragionevole – e genera tormento –, a meno che (ma anche questa opzione potrebbe non essere sufficiente) non si decida di percorrere una traiettoria di matrice teologico-finalistica. Se invece ci si accorda ad una dimensione esclusivamente incardinata entro un orizzonte immanentistico (lato

sensu inteso), risulta difficile poter attribuire, realmente, una ‘volontà’ o una teleologia a tutto quell’insieme di fenomeni che siamo soliti ricondurre alla sfera del ‘naturale’.

Ma oltre alla ‘minaccia’ del biologico, si manifestano, nella vita – degli individui, come delle società –, episodi al confine fra il naturale e il social-culturale, in cui la ra-dice degli eventi si pone sulla frontiera tra la cosiddetta agency umana (con i suoi difetti intrinseci e i suoi limiti estrinseci) e il decorso di uno sviluppo naturale: sono ciò che, nel senso comune quotidiano, ad esempio, si definiscono ‘disgrazie’, o ‘sventure’, che dir si voglia. La “disgrazia” è il ‘ponte’ che consente di prendere atto che anche là dove subentra il fattore sociale e storico-culturale, si ha a che fare, in ogni caso, con lo scontro, inevitabile, col fattuale, il quale ci pone dinanzi, nella sua crudezza e virulenza, la necessità di accettare l’accaduto. Il dispiegarsi di questi fenomeni è invero molto più complesso, a seconda che il fatto naturale, o quello sociale, sia più o meno preponderante. Vi sono, quindi, da un lato, le calamità (naturali, appunto), ma, anche, dall’altro lato, le catastrofi (accidentali), in cui pur l’umano contribuisce con la sua poca perizia o scarsa negligenza (individuale, politica, sociale).

2. Ma il fattuale concerne non solo la sfera del ‘naturale’ o l’ambito, diremmo così, del ‘natural-sociale’, ma anche il terreno del social-culturale, quel contesto che riguarda esclusivamente (quantomeno su un piano di astrazione) l’essere umano quale soggetto che opera nella storia e nella società – al netto, chiaramente, delle influenze ambientali e organiche. Azioni storiche e sociali degli uomini che possono bensì perseguire esigenze cooperanti e positive, ma, altresì, conflittuali e negative, quando le istanze valoriali sono sospese per restituire alla forza e alla potenza un margine di operatività illimitato. Esempi eclatanti di tali ultime dinamiche si hanno allorché l’essere umano si lascia trascinare – al di là delle regole (individuali, sociali, giuridiche) e di tutto ciò che appare deontologicamente determinato – da quell’abisso che talora lo attraversa, da quella pulsione indeterminata e informe che può portarlo a compiere gesti inconsulti o inaspettati, e lo proietta verso condotte intollerabili o ingiuste. E tali condotte potranno, sì, essere sanzionate – socialmente o giuridicamente –, ma una volta compiute si sono realizzate: così, chi le ha poste in essere deve riconoscerle ed ammetterle, e chi le ha subite dovrà tentare di accettarle, in un groviglio esistenziale che mai offrirà pace interiore. All’esito di queste ipotetiche dinamiche di ammissione e di riconoscimento, scaturite da episodi ‘polemici’ e ‘litigiosi’, può svilupparsi un confronto segnato dallo scambio e dal dialogo, ma possono altresì generarsi dinamiche estreme di conflitto, che, con il loro acutizzarsi, possono condurre a ipotetiche forme (endemiche e immobilizzanti) di stasis. In tal caso, nessuna forza di reazione istituzionale sembra capace di arginare l’emergere del fattuale, e ad un fatto può solo seguire un altro fatto, in un nesso causale pragmaticamente e psicologicamente determinato. Ed è questa – mi sembra di poter notare – la collocazione e l’orizzonte prospettico in cui si situano gli episodi tarantiniani: nel passaggio in cui il reciproco e positivo riconoscimento non trova uno sbocco risolutivo e soddisfacente, e si genera un circuito, autodistruttivo, contrassegnato dall’immanente persistenza del conflitto.

3. Allora, il fattuale si alimenta e si nutre di se stesso, come vuole raccontarci, appunto, Quentin Tarantino in opere cinematografiche celebri, come nei due volumi di **Kill Bill** (2003 e 2004), o in **The Hateful Eight** (2015). Il fatto che si nutre del fatto è, qui, ad esempio, la vendetta, decorso spassionato, deprivo di regole orientative, che viene nutrito, ‘alimentato’, fino all’approssimarsi dell’epilogo, sperato e insperato al contempo, che è la distruzione totale dell’ambiente e delle relazioni che circondano i personaggi, conducendo al loro integrale annichilimento.

In questa prospettiva, anche le istituzioni giuridiche divengono – ad esempio nelle parole di Oswaldo Mobray, il ‘Nuovo Boia di Red Rock’ (nel già citato *The Hateful Eight*, e nel film impersonato da Tim Roth) – una gracile soglia, una coltre sottile volta ad occultare la semplice e chiara esigenza di vendetta, che si alimenta solo di se stessa e del fatto a cui deve rispondere. Il Boia diviene il tenue confine con cui la violenza diventa diritto, ma che invero svela con evidenza la forza centrifuga che alimenta il desiderio di rispondere alla spietatezza del fattuale attraverso un ulteriore fatto, altrettanto spietato. L’attività del Boia (quest’ultimo portavoce, nell’opera, della giustizia ‘giuridica’) diviene il fatto immerso nell’anestetico dei valori, e ne esce più ‘mansueta’, più ‘appetibile’, e meno evidente nella sua (apparente) fatalità. Il ciclo della vendetta, invece, aspira a restituire il nesso causale alla sua portata concreta, per de-signare un mondo in cui i valori sono estromessi, e la potenza del fattuale possa esprimere tutta la sua, vorace e autodistruttiva, violenza nuda, in cui natura e cultura si annullano, e il fatto è liberato da ogni sostrato ‘innocuo’ che lo limiti nella sua percezione sociale, per sprigionare l’univocità del suo essere. La ricerca della vendetta, per Beatrix Kiddo (impersonata da Uma Thurman), la protagonista di *Kill Bill*, non è solo vendetta fine a se stessa, ma è restituire alle cose del mondo il loro posto necessario, per riconfigurare l’ordine dei fatti nella loro ‘pulsione’ più misteriosa e insondabile.

Non è, dunque, soltanto questione di ‘giustizia di frontiera’ – come fa emergere Mobray nel confronto dialettico con John Ruth (Kurt Russell), il cacciatore di taglie rappresentante, in un certo senso, della ‘giustizia civile’ (ancora in *The Hateful Eight*) –, ma è anche l’urgenza (quasi pulsionale) di rassegnare le dimissioni dinanzi all’incapacità di rispondere con metodi razionali a fenomeni ed eventi irrazionali. E cosa vi è, in effetti, di più ‘irrazionale’ di un fatto, che avviene perché avviene, e che si compie per il solo fatto (appunto) che si compie, emergendo dalla contingenza. La risposta, pertanto, non può che avvenire sullo stesso terreno, come i personaggi di Tarantino sembrano sapere piuttosto bene, nonostante vi sia l’esigenza di ancorarsi – per i soggetti ‘in scena’ – ad una normatività legale che sia in grado di confondere i piani (sul piano strategico), o la necessità – per il pubblico – di restituire un orizzonte di senso all’intricato diramarsi di eventi violenti e incontrollati (prima del dispiegarsi della catastrofe).

E quando le voci della ragione si stagliano, quando il dialogo prende corpo, in alcune opere del cineasta statunitense sembra emergere il difetto, intrinseco, della parola, che non

riesce a sanare la situazione, che non è in grado di lenire; il logos che non può rimedio al factum e alle forme con cui si esibisce e brutalmente si espone. Il fatto irrazionale (arazionale?) non può essere domato con il privilegio del dialogo, e il gio-co, pertanto, si consuma sulle abilità apprese, sulle mosse strategiche introiettate per rispondere al male del mondo e all'apparire del tragico – si pensi alla capacità con cui Beatrix Kiddo (in Kill Bill, Vol. 2) riesce ad uscire dalla bara, in cui era stata sepolta viva da Budd, grazie al metodo del ‘pugno delle cinque dita che esplodono’ insegnato-le dal Maestro Pai Mei; o alla abilità con cui la stessa Kiddo (stavolta in Kill Bill, Vol. 1) si svincola dal rischio della violenza carnale, nel frangente in cui si libera dallo sta-to di coma. Kiddo agisce nel circuito della violenza, vi opera dall'interno, è eroina, ma anche antieroina (poiché agisce sul crinale che divide giustizia e ingiustizia, con-fondendole), prosegue indefessa, e dà corso alla sua vendetta.

4. Nel delinearsi del limite sancito dal fattuale l'essere umano vive costantemente, ancorché da questo possa talora svincolarsi, opponendo una resistenza che si appella alla forza della ragione, esistenzialmente vissuta ed eroicamente esercitata. Ragio-ne che, in prima istanza, non sembra capace di rappresentare un valido baluardo dinan-zi al concatenamento invincibile della spirale negativa con cui, in determinate circo-stanze, i fenomeni si sviluppano, ma che, in seconda istanza, trova la propria modalità di opposizione in forme di resistenza che persistono nella pervicace volontà di affer-mare un orizzonte segnato dalla argomentazione e dalla ragionevolezza – quella ragio-nevolezza che Tarantino fa alle volte affiorare dai suoi personaggi, e che si alterna ai moti inquieti delle esigenze della sopraffazione (o, diversamente, alle dinamiche della reazione dettata dall'offesa alle proprie, personali, sfere vitali). Non già, dunque, la ragione isolatamente considerata, ma la forza della ragione che persiste, apre vanchi razionali nel terreno della distruzione incontrollata. Allo stesso tempo, la ragione – preventiva (e operante ante-factum) o lenitiva (e agente post-factum) che sia – ha, nondimeno, dei limiti strutturali; e allora l'essere umano, sembra rammentarci Tarantino, è invitato ad ammettere, con tragica disperazione, che all'episodio fattuale, in alcuni frangenti, nulla o poco possa opporvi, e sia costretto suo malgrado ad accet-tarlo, pur nel rifiuto, emotivo ed esistenziale, di conferirgli una ragione, un senso, che pur nel fatto non vi è, né prima né dopo, giacché, altrimenti, non sarebbe ciò che co-munemente denomineremmo, crudamente e banalmente, ‘fatto’. E allora, gli scorci di riflessione che alcune opere tarantiniane ci offrono, sembrano voler primariamente evidenziare anche questa alternanza: l'avvicendarsi, nella società, fra l'emergere del fattuale, che segna orizzonti apparentemente invincibili, e la possibilità di dischiudere spazi di riconoscimento normativo e di positiva costruzione sociale e intersoggettiva. Alternanza in cui si gioca il senso della convivenza e il rapportarsi pacifico della società, a cui ciascuno di noi può contribuire, nei limiti delle forze tracciate, ma anche seguendo orizzonti che trovano nelle forme di resistenza individuale e collettiva sbocchi concreti per immaginare dimensioni altre e nuove possibilità.

DISSEZIONARE/TRASFIGURARE L'UOMO: L'ENIGMA DEL POTERE NEL CINEMA DI TARANTINO



FEDERICA CELENTANO

Quando si è posti dinanzi al compito di provare a dire qualcosa sulla esigua ma densa produzione tarantiniana si è sempre presi dalla tentazione di diventare impertinenti, provocatori, inutilmente eccessivi. Il rischio è sempre quello di incappare in una ruminante retorica della dissacrazione, o, al contrario, in un'analisi tecnica e asettica dei meccanismi narrativi che regolano le condotte anomale dai personaggi. Certo non si può pensare Tarantino senza evocare temi cruciali come quello della violenza o dell'autorità, tuttavia, il continuo rifarsi ai luoghi comuni (che, come tutti i luoghi comuni, pure pongono le basi

su parziali verità), spesso conduce a estinguere le domande e gli enigmi che necessariamente si vogliono irrisolvibili in qualsivoglia produzione artistica che intenda definirsi tale. Ridurre Tarantino a slogan iconici della cultura pop, se da un lato garantisce una memorabilità che non gli può esser sottratta — e che si rivolge al suo essere cult e democratico come un merito e non come un demerito — dall'altro neutralizza il potenziale eversivo che ancora oggi si rivela come un elemento inafferrabile e incomprensibile.

Non basta dunque riferirsi ai dialoghi estemporanei e grotteschi con cui prende avvio *Le iene* per carpire il segreto nascosto dietro la patina di irriverenza e spregiudicatezza delle sue sceneggiature. Non basta neppure citare fino allo strenuo scene divenute popolari (come quella della danza tra Vincent Vega e Mia Wallace in *Pulp Fiction*) per sottolineare il gioco di contrasti e il disorientamento stilistico.

Come avviare allora una riflessione alternativa senza cadere nella trappola mortifera del dire tutto per non dire niente? Innanzitutto - provo a ipotizzare - rinunciando alla pretesa, spesso autoreferenziale, del sentirsi in grado di farlo. Quanto segue non sarà altro che un tentativo di ricerca interminabile, senza pretese di sintesi o facili riduzioni, nel vasto terreno tarantiniano. Un avanzare tra gli snodi più oscuri, e forse per questo meno battuti, di uno dei registi più controversi degli ultimi quarant'anni, la cui domanda di fondo risuona come un'incrostazione che a distanza di quarant'anni resiste ancora al tempo e ai tentativi di analisi.

Ad un sapiente e consapevole uso dello strumento tecnico-registico Tarantino associa sempre narrazioni deformanti di contenuti reali. A uno spettatore poco accorto potrebbe sembrare di ritrovarsi all'interno di sceneggiature fantasiose il cui riferimento a una realtà esterna funge esclusivamente da mero supporto estemporaneo di dinamiche autonome. Se è indubbiamente vero che sussiste una certa autonomia delle dinamiche umane — e con autonomia si intende una dose di estraneità al regolare svolgimento degli eventi — così come delle scelte spazio-temporali entro cui il regista colloca le narrazioni (da qui la sensazione di ritrovarsi immersi in uno scenario surrealista e il conseguente spaesamento), è altrettanto vero che questo rappresenta soltanto un lato della medaglia.

Tale autonomia si rivela, infatti, come punto di congiunzione, vale a dire come un richiamo voluto e radicale — seppur implicito — a una realtà sociale ben presente persino nei suoi risvolti più grotteschi. L'autonomia dell'universo tarantiniano (si pensi alla quasi totale assenza di scene girate in esterno ne *Le iene*) si rivela, mediante un effetto di distorsione, una preziosa lente di ingrandimento, nonché lo specchio dal riflesso speculare, di un mondo tutt'altro che fantasioso. Egli sfrutta l'esasperazione di momenti limite (così come dei sentimenti di cui i personaggi descritti sembrerebbero esserne totalmente privi) per generare lo spazio antagonistico di un mondo ribaltato (o, usando una famosa espressione benjaminiana, rivoltato come un calzino) in cui l'eccesso è la norma, la violenza la legge, il delinquente (o il subalterno) l'autorità.

Tutto questo non può che essere il risultato di un attento e consapevole uso simbolico della fredda e cinica poetica tarantiniana, volta a restituire uno squilibrio disturbante in cui faccende umane risultano svuotate di valori e di pathos. L'assenza di pathos, ossia l'assenza di una corrispondenza più o meno equilibrata tra azioni compiute e moventi scatenanti,

conduce a un disallineamento perturbante in cui lo stato d'animo dello spettatore si scontra contro il muro di gomma impermeabile di cui i personaggi delineati sono intrisi.

Il micromondo che l'autore plasma e da cui prende forma un senso di estraneità ai fatti si rivela, esattamente all'opposto, come il voltafaccia di un mondo più grande—quello storico, appunto—le cui regole e la cui familiarità nascondono le insidie di una degenerazione. Quello che si sa, e quello che agisce silenziosamente come imperativo morale, si sgretola, si fa incerto, diventa questione problematica, un enigma che acquista il sapore di farsa. Il surrealismo tarantiniano, dunque, non può che leggersi che come un iperrealismo, l'esito di un estremismo e di un atteggiamento critico che da solo riesce a scuotere le coscienze pur senza volerne prevedere gli effetti. L'atto è quello di stendere, allungandosi fino agli orli, la realtà, affinché ad emergere siano le contrazioni nascoste che spingono e dirigono l'esistenza umana.

In questa contrazione, e proprio in virtù di un modus operandi inquieto, dentro ed esterno, piccolo mondo e grande mondo, si confondono fino a mescolarsi, si contaminano fino a generare il corto circuito per cui ci si sente smarriti al pari di un uomo che, in terra straniera, si vede solo di fronte a un mondo privo di indicazioni in quanto incapace di comprenderne il linguaggio. Un labirinto, appunto, in cui la violenza diventa strumento, e non fine, (qui il grande fraintendimento che rischia di equivocare ai limiti dell'insensatezza la dialettica tarantinina) per rendere visibile ciò che, nella dimensione civilizzata dell'esistenza, resta invisibilmente fuori controllo.

Nella famosissima scena de *Le iene* Mr. Blonde tortura il poliziotto accompagnato dalle note di *Stuck in the middle with you*, creando un ennesimo gioco di contrasto tra violenza ed esaltazione. La tortura, lungi dall'essere espressione di un puro impulso irrazionale, nasconde la ratio di una domanda, di una messa in discussione. La tortura diventa il gesto emblematico di un'autorità altra (che agisce non a caso su un rappresentante della legge statale) che impone un nuovo ordine. È la pratica di una rivoluzione interna che rischia e forse pretende sin nei suoi stessi presupposti di collassare in sé stessa. D'altro canto, è solo mediante il collasso che l'ovvio si scopre in quanto enigma, è solo portando allo strenuo un sistema esasperandolo nelle estreme conseguenze che la disintegrazione si realizza rendendone esplicite le contraddizioni. Da qui la vena grottesca, impetuosa, intransigente fino ai limiti del riprovevole, il cui scopo non è tranciare di netto una linea di demarcazione tra bene e male, ma rendere visibile la vischiosa relazione che, esattamente all'opposto, li lega a doppio filo, e che la società contemporanea pretende di discernere con norme astratti e inviolabili.

È da notare in tal senso un passaggio sintomatico: nel momento in cui Mr. Blonde esce dal magazzino, unica vera ambientazione che attraversa l'intero decorso del film, la musica si dissolve, ed è proprio quando si dissolve che irrompe la vita nella sua apparente e conciliante linearità. Tuttavia, curiosamente, è proprio dal mondo esterno che Mr. Blonde recupera il carburante—ossia il mezzo mediante il quale l'operazione violenta può raggiungere l'apice della tensione—che verserà in seguito sul corpo del poliziotto. Questo passaggio, la cui rilevanza appare irrisoria al confronto con scene più emblematiche,

suggerisce tra le righe una certa familiarità tra l'uso e l'espressione della violenza e il contesto sociale che vi è all'esterno, quello stesso contesto che, se da un lato limita il ricorso alla violenza civilizzando gli uomini mediante metodi altrettanto coercitivi, dall'altro fornisce gli strumenti attraverso cui è resa possibile la tortura. È in quella vita anonima, pacifica, governata da un sistema iper-vigilante e legittimata da norme giuridiche che ne garantiscono la sicurezza, che si annidano i germi della degenerazione e delle atrocità messe in atto dai protagonisti.

Tarantino, da buon dialettico, non indica una via di salvezza. Non sostituisce alla morale una nuova morale, non emana sentenze con l'occhio interdetto del censore puritano. Il suo è un punto di vista assolutamente neutro, privo di contaminazioni umanistiche, privo di quelle debolezze del pensiero che fanno della malinconia un morbo. È invece lo sguardo affilato, freddo, e tagliente del critico, che intende squarciare la superficie senza la pretesa di scoprirvi necessariamente cosa via sia al suo interno.

Il punto non è estrarre dall'uomo un che di buono o moralmente sublime sottoponendogli il sadico spettacolo della sua miseria. Quanto di sufficiente ci si possa auspicare è, al massimo, la presa d'atto di un fraintendimento (nonché di un gioco di perversione) secondo cui l'uomo non sia, in fondo, che qualcosa di molto diverso da un cane da presa, e che la sua versione civilizzata e disciplinata non sia, a sua volta, che il risvolto di una torsione altrettanto violenta. In **Bastardi senza gloria**, cult della cinematografia tarantiniana in termini di rivisitazione sui generis di eventi storici, i dialoghi grotteschi e le inquadrature in primo piano dei volti rimandano di continuo la sensazione di un possibile cedimento in cui i non detti possono di colpo esplodere in azioni sconsiderate. Ne si ricava un tessuto umano estremamente fecondo di coaguli, un concentrato di polarità in cui parole e gesto si alimentano dei corpi senza anima dei personaggi, fagocitati a propria volta dalla barbarie delle vicende storiche in atto che li inserisce inevitabilmente nel ruolo di vittima o carnefice. Non esiste uomo, in quel momento, che non possa dirsi assolto da uno dei due ruoli. Tarantino, tuttavia, scompagina le carte e spezzando la dicotomia avverte che vittima e carnefice, spesso, arrivino a coincidere.

Uno dei passaggi più violenti è rappresentato dall'incontro finale tra Shosanna, ebrea sopravvissuta allo sterminio della sua famiglia, e il valoroso soldato Zoller, cecchino dell'esercito di guerra che aveva collezionato il maggior numero di uccisioni dei soldati nemici. Prima di mettere in atto la vendetta costruita ad hoc da Shosanna, i due si incontrano un ultima volta nella cabina di proiezione. L'incontro tra i due, che termina con la brutale uccisione di entrambi, rivela la trazione insostenibile, e in fondo sempre fallimentare, tra la ricerca di una redenzione e l'istinto brutale di sopravvivenza: cieco dinanzi a qualsiasi forma di morale, avaro dinanzi alla incessante ricerca di sentimento. Zoller, mosso da sentimenti romantici e presentatosi a lei con l'intento di ricercare un ennesimo contatto umano, genera le condizioni di uno scontro fatale in cui i flebili e accennati spiragli di umanità costituiscono l'innesco di un'esplosione tragica. Shosanna, rivedendo nel soldato un nemico da combattere, prima lo confonde mostrandogli fiducia, poi lo uccide sparandogli di colpo alla schiena. Mossa da un impercettibile ma intensissimo

senso di colpa (reso visibile dall'espressione inquieta e dalla percezione di una esitante volontà di soccorso) Shosanna si riavvicina, ma è proprio quando poggia teneramente le mani sul suo corpo esanime che il soldato impugna la pistola riuscendole a sparare a propria volta diversi colpi e uccidendola in una lenta e drammatica inquadratura. Stesi a terra esanimi e privi di vita, la ripresa dall'alto mostra uno scenario di orrore in cui appare di tutta evidenza l'incapacità dell'uomo di lasciarsi redimere anche quando, per pura contingenza, fosse sospinto da nobili e tenere intenzioni. Alla sensazione di angoscia e di sopraffazione, non può che accompagnarsi la tragica consapevolezza dell'impotenza delle connessioni umane, mai davvero sufficienti a colmare le derive oscure dell'animo umano, e sempre invece innesco di incomprensioni ineluttabili e nefaste. In questa sequenza parole, gesti e intenzioni collassano nello scenario perverso di un gioco di forze in cui il linguaggio, in quanto fonte di menzogna, vede sempre sconfitta la possibilità di una risalita autentica.

Alla morale del buon senso Tarantino oppone il tumulto di ciò che appare ovvio e che ovvio non è, al brulicante senso di sicurezza si sostituisce il gesto demistificante che opera un rovesciamento dialettico. Il risultato è la messa in evidenza di una ferita subdola, ma atavica, che pervade le società umane più progredite e il cui contatto ci annienta senza risultarci mai davvero alieno. In questo punto di contatto, in cui la tensione è il rigurgito di una presa di posizione che ci comunica una catastrofe, Tarantino non fornisce indicazioni di sorta, ma mostra il vicolo cieco in cui inevitabilmente ci si trova quando posti dinanzi la natura violenta dell'uomo civilizzato. Proprio come un moribondo che, di fronte alla propria immagine riflessa, non può che constatare i contorni di un volto che, pur essendogli proprio, gli si presenta irrimediabilmente estraneo e trasfigurato.

L'ESISTENZA COME CONTO APERTO: KILL BILL E LO SPIRITO DELLA VENDETTA



ENRICO PALMA

La vendetta è un piatto che va servito freddo. È questa l'epigrafe di **Kill Bill**, il “quinto” film di Quentin Tarantino. Un’epigrafe delle più classiche, in effetti, un adagio che si sente spesso ripetere in occasione di un comportamento o di un progetto vendicativo su qualcuno o su qualcosa. Sul perché, poi, questo piatto vada servito freddo, e perché, in aggiunta, proprio un piatto, si potrebbe discutere lungamente. Sul piatto ci viene in aiuto il Vangelo di Marco, quando si racconta della testa del Battista servita a Erode su un piatto d’argento, da cui appunto il conseguente detto. Ma la freddezza del piatto della vendetta è un’altra faccenda. La vendetta, infatti, non è un piatto servito caldo, preparato da poco, fresco di cottura. È un piatto che necessita del suo tempo, che per sortire la propria efficacia ha bisogno di una seria, lunga e ponderata riflessione. Il piatto della vendetta è un piatto razionale, nel senso del calcolo meditato, che non lascia fuori posto nessun dettaglio, che si compie nella più perfetta delle previsioni, con un metodo implacabile e una logica ferrea.

La vendetta è la freddezza della ragione, che in quanto tale, e proprio perché tale, va servita a chi o cosa ne è il destinatario prescelto. In modo che, quando arriva il momento, quando dal piano razionale si passa a quello pratico, alla dimensione applicativa, non si ha alcuna esitazione, nessuno scrupolo che ne impedisca la realizzazione, la mano che tiene il piatto non trema, sicura della propria risoluzione. Non c'è perturbazione emotiva nella vendetta servita fredda, bensì la concretizzazione assoluta di un obiettivo. Che è fare giustizia.

In Kill Bill, in realtà, piuttosto che di piatto si dovrebbe parlare più propriamente, anche per restare fedelmente alla sua estetica abbagliante, di lama fredda, poiché è con le spade da samurai (le leggendarie spade forgiate con l'acciaio e la maestria insuperabile di Hattori Hanzō) che la procedura della vendetta della protagonista, Beatrix Kiddo, alias la Sposa o Black Mamba, si compie passo dopo passo, vittima do-po vittima. Ed è sul filo di tale lama che in tutto il film, e più in generale per il concetto di vendetta, si regge la giustizia della vicenda.

Nonostante la sopraffina regia e la stupefacente inventiva di Tarantino nel creare trame memorabili e situazioni tra il grottesco, il paradossale e il tragicomico (elementi che, eccettuato forse l'immancabile componente splatter, avrebbero certamente suscitato l'apprezzamento di Kafka), il plot di Kill Bill è assai semplice. Ridotta veramente all'osso, si tratta della storia di un amante ferito che si vendica di colei che gli ha fatto del male con una reazione sproporzionata, e della vittima che si vendica a propria volta, di lui e di tutti coloro che vi hanno partecipato. Una storia, quindi, di cuori spezzati in cerca di risarcimento e giustizia, come accade in quasi tutte le relazioni che si rompono e che non finiscono in modo piacevole.

Uno dei meriti indiscutibili di Tarantino, del resto riconosciuti dalla folta schiera di critici e ammiratori, è creare film certamente dal forte impatto visivo ed emotivo, pieni di crudeltà ed efferatezze, ma direi, forse ancora di più, di portare i sentimenti e i comportamenti umani alle loro conseguenze più estreme, per mostrarne la verità. Perché, innegabilmente, l'essenza dell'umano che Tarantino ci consegna è tutt'altro che edificante, con tutta quella serie di villain o cattivi rappresentativa della sua natura, e basti pensare forse ai due più affascinanti e memorabili dei film più recenti, il colonnello Hans Landa o il negriero Calvin Candie, esempi paradigmatici di profittatore, razzista, violento, feroce, subdolo, malvagio. Poiché c'è una parte di loro in ogni umano, che va tenuta a bada. Il cinema di Tarantino è infatti, per dirla con un sempre efficace **Nietzsche**, al di là del bene e del male, oltre ogni morale e moralismo. E questo, ovviamente, mi pare il caso anche di Kill Bill, dove la vendetta, invece che essere deprecata e scoraggiata, come tutta la retorica contemporanea dei buoni sentimenti sta affermando sempre più convintamente, va sostenuta. Nel film, infatti, tutti i personaggi, responsabili o no di ciò che è accaduto a Beatrix, si schierano dalla sua parte, affermando sinceramente e convintamente che quella donna merita la sua vendetta. Che, insomma, la sua vendetta sia giusta, che deve proseguire senza fermarsi, fino a raggiungere l'obiettivo e la pace interiore.

Se si fa un passo indietro rispetto ai fatti, per riflettervi in modo più analitico e soprattutto oggettivo, ogni istanza raffigurata da un personaggio ha una propria ragione valida. La

dinamica nella sua verità la si scopre nella conclusione, nel face to face capitolo finale del film, in cui dopo lunga attesa, omicidi, lotte e fiumi di sangue versato, Beatrix e Bill si incontrano nella casa di lui, dove la donna apprende che sua figlia B.B. (forse le iniziali di entrambi?) è sopravvissuta alla strage di Pasadena e che adesso vive con il suo ex-amante ed ex-capo. Beatrix aveva ferito Bill al cuore: per tre mesi, egli dice, aveva sofferto terribilmente in una insopportabile agonia, per il fatto di aver creduto che Beatrix, la sua favorita, fosse caduta nella sua ultima missione. Invece, con sua grande e comprensibile sorpresa, non soltanto Beatrix è viva, ma aspetta un bambino di cui lui è il padre e sta sposando un altro, insignificante uomo, con il desiderio di cambiare vita e di diventare una madre fuori da ogni pericolo. Bill, dunque, ha tutto il motivo per ritenersi distrutto da questa situazione, ha ragione se vuole perseguire un progetto di vendetta. È un killer, le ricorda, e cos'altro ci si poteva aspettare da lui? E infatti, come ribadisce a Beatrix seduta dal lato opposto del tavolo, ha reagito con una rappresaglia sproporzionata (*overreacted*).

All'inizio, in modo subdolo e coerentemente vendicativo, Bill sembrava comprendere le ragioni di Beatrix, dava l'impressione di perdonarla. Ma è esattamente in questo punto che si concretizza l'essenza della vendetta: essa si origina, monta e si risolve nella chiara consapevolezza che un dolore, inferto ingiustamente, non può restare impunito, che l'altro deve subire un torto almeno di pari entità, ancora meglio se maggiore, per affermare la giustezza della propria posizione e la personale supremazia. Bill ha reagito secondo la sua natura, da killer, uccidendo Beatrix e tutti coloro che le erano divenuti cari e con cui si accingeva a iniziare una nuova vita.

L'opinione comune, la prudenza caratteriale, persino la malriposta idea di una superiorità morale, indurrebbero a ritenere che Bill si sia lasciato andare alle passioni, che ne avrebbero compromesso e destabilizzato la ragione. Avrebbe dovuto capire e perdonare, anche se Beatrix gli aveva effettivamente fatto un grave torto, fuggendo dal suo passato e dalla vita precedente – i quali, adesso che sarebbe diventata madre, le mettevano una paura insostenibile – e persino nascondendogli il fatto che fosse viva e che portasse in grembo sua figlia. Se ci si pensa seriamente, sine ira et studio, pur comprendendo le ragioni di Beatrix, la sua necessità e la sua ansia verso il futuro, il suo è stato un egoismo imperdonabile. Ha realmente ferito a morte Bill, il quale, anche dal suo canto, meritava una vendetta. Ma è stata, come detto, una vendetta all'insegna della sproporzione. E questo è stato il suo errore. L'essere andato oltre la misura. Uccidere Beatrix, e così anche la bambina, e con lei uccidere tutti i suoi sodali, portando con sé tutto il resto del suo gruppo di assassini.

Cosa dire, allora, di Beatrix? Dal momento del suo improvviso risveglio, la sua esistenza assume un solo senso possibile, dopo aver vissuto 4 anni in stato comatoso in un ospedale, vittima degli stupri sistematici dell'infermiere che avrebbe dovuto assisterla e prendersi cura di lei: vendicarsi di Bill. Anzi, più precisamente, la sua esistenza diventa esattamente Bill. Se si tiene a mente per un istante il significato di bill in inglese, e cioè conto, la vita di Beatrix diventa proprio questo: un conto che può vantare sulle persone che le hanno fatto del male, da saldare con la loro stessa vita. Kill Bill diventa perciò la storia irresistibile di una Erinni vendicatrice del sangue versato e del dolore subito, il cui obiettivo si riassume

nell'estinzione di un conto, che si snellisce sempre di più dopo ogni nome cancellato dalla lista, dal bill, con la sua morte, fino ad arrivare a lui, al Bill in carne e ossa, causa di tutto.

La vendetta, infatti, trae la sua identità da una compromissione originaria di una giustizia basale e fondativa. Tanti sono stati i pensatori che si sono dedicati al tema. Basti qui citare soltanto Aristotele, il quale metteva la vendetta in stretta relazione con la punizione, per poi definirla come l'appagamento di un vuoto generato da un'infrazione al personale senso di giustizia, che può essere ripianato soltanto dal risanamento di tale debito causato dal dolore subito. Forse niente come la vendetta, dal punto di vista stavolta morale e psicologico, mostra quanto sia vera l'idea per cui esiste nell'esserci umano un vero senso della giustizia, il quale si fonda su un altro senso, quello del dolore.

Il dolore che qualcuno o qualcosa arreca, specialmente quando si percepisce chiaramente che esso è senza una giusta causa, prelude di per sé alla ricerca di un ristabilimento interiore, di una gioia almeno di uguale misura che possa ripianarlo. E sono queste le motivazioni intrinseche, è tale la dynamis esistenziale che dirige sia Bill sia soprattutto Beatrix, riassumibile in buona sintesi in tale formula: colui che mi ha fatto del male ingiustamente deve pagare il suo conto. La filosofia di Kill Bill sta tutta qui. Se p allora q. Se dolore allora altro dolore. Un'implicazione inconfutabile.

Beatrix uccide tutti, fa giustizia del suo conto aperto con ciascuno di loro, colpevoli, spinti da Bill, di aver oltrepassato la misura. Beatrix gli aveva spezzato il cuore, e anche se Bill aveva reagito nel solo modo che gli era possibile, ovvero uccidere, aveva superato il limite, dando la morte alla sua amante, e insieme a lei a tutti coloro ai quali si stava legando. Se Beatrix aveva ferito Bill, se quest'ultimo aveva poi agito per ucciderla salvo non riuscirci, il cuore di Bill merita ora di venire fatto esplodere, con la temibile quanto filosoficamente coerente tecnica dell'esplosione del cuore con cinque colpi delle dita, con cui Beatrix finisce Bill, in una scena di alta densità emotiva e concettuale.

In ogni caso, e questo è un aspetto che giuristi e filosofi del diritto ben conoscono, benché il desiderio di vendetta come desiderio di giustizia sia fondato e legittimo, esso presta sempre il fianco a danni di natura collaterale difficilmente controllabili, cosa che, di fatto, rende la vendetta nelle sue caratteristiche sia concettuali sia applicative così pericolosa e rischiosa. La spirale vendicativa di Beatrix, sulle orme di altri grandi personaggi della vendetta come Edmond Dantès, Shylock o il Montrèsor di Poe (del resto, la scena del seppellimento da viva di Beatrix da parte di Budd ha una qualche memoria proprio della Botte di Amontillado) ha terribili conseguenze, generate da forze che una volta innescate nel loro meccanismo non possono più essere fermate. Prendiamone due: il fiume di sangue versato nel duello tra Beatrix e gli 88 Folli; l'assassinio di Vernita Green davanti agli occhi incolpevoli della figlia Nikki, alla quale Beatrix rivolge apertamente l'invito a vendicarsi a propria volta della madre uccisa se questo, in futuro, le fosse bruciato ancora.

Le relazioni di carattere amoroso, quando finiscono, portano sempre con sé dei danni e dei dolori enormi, di cui si cercano le motivazioni più profonde per liberarsi dal peso di rimorsi, errori e ingiustizie. In generale, questo ha a che fare essenzialmente con

l'incapacità di accettare che le cose si rompano, poiché è nella loro ontologia il farlo, e che possano andare male, ignorando quindi, colpevolmente, che la natura più profonda del destino di tale tipo di relazioni, quando giungono al termine per le più svariate delle ragioni, è l'ignobiltà, la codardia e la viltà. E questo è un altro aspetto che Kill Bill mostra molto chiaramente. Il vile egoismo di Beatrix, che lascia tutto, il lavoro, il passato, Bill, per difendere la propria futura vita di madre; la vile e sproporzionata rappresaglia di Bill, che supera il limite sterminando Beatrix e quella che sarebbe diventata la sua famiglia e la sua esistenza a venire. Ma, in tutto questo, nella resa dei conti, è il caso di dire, ad avere la meglio è Beatrix, che, con una mossa formidabile, rintuzza il fendente di Bill rinfoderando la sua stessa spada e neutralizzando di fatto il suo attacco, finendolo subito dopo con la mossa fatidica insegnatale dal leggendario Pai Mei, dritto al cuore, origine e termine di tutto.

Tra i sentimenti fortissimi che questo film struttura ed esibisce, pur nella logica incrollabile e nella glaciale esecuzione della vendetta, non ci si deve meravigliare se Beatrix, alla fine, si lasci andare a un pianto apparentemente contraddittorio, sia prima che Bill si alzasse e facesse i cinque passi verso la morte sia dopo nel bagno della stanza in cui si conclude la storia, alternando lacrime di dolore e di gioia. Dolore per aver ucciso quello che nonostante tutto era stato l'uomo della sua vita; gioia euforica per aver finalmente ottenuto la soddisfazione e l'appagamento tanto desiderati, ricongiungendosi in più con sua figlia. Una liberazione. La giustizia, la cui bilancia evidentemente pendeva dal lato di Beatrix che esce vittoriosa dallo scontro, vale molto di più dei sentimenti. Una giustizia severa, rigorosa, fredda. Kill Bill, allora, come estinzione del debito e vendetta verso un conto aperto, può assurgere a concetto metafisico dell'esistenza, perché, anche se fosse solo il trovarsi doloroso in questa vita come incolpevoli nati e venuti al mondo, è nella sua essenza e nella sua verità una missione redentrice alla ricerca della gioia e della serenità. Qualcosa che, anche in modo meno violento e sanguinoso, può indurre ad affermare il gioioso **Thank you** con cui Beatrix si congeda dalla sua vendetta, quando giustizia è fatta e tutto è compiuto.

“TI RICORDO?”: UN RACCONTO ISPIRATO AI PRESUPPOSTI FILOSOFICI DI TARANTINO



GABRIELE DE FILIPPO

Il cinema di Quentin Tarantino è spesso associato alla violenza stilizzata e al gioco citazionista, ma una lettura filosoficamente attenta mette in luce un elemento più profondo e costante: la convinzione che il linguaggio non sia un semplice mezzo di comunicazione, ma una forza capace di produrre soggetti, gerarchie e mondi morali. Nei suoi film, ciò che conta non è solo ciò che accade, ma soprattutto ciò che viene detto, come viene detto e chi ha il potere di parlare. I dialoghi non accompagnano l'azione: la precedono, la rendono possibile, talvolta la sostituiscono.

In *Pulp Fiction*, ad esempio, Tarantino costruisce alcune delle sue sequenze più significative attraverso dialoghi lunghi e apparentemente marginali, che precedono o addirittura sospendono l'azione. Un esempio emblematico è la conversazione tra Jules Winnfield e Vincent Vega all'inizio del film, mentre si dirigono a compiere un'esecuzione.

I due parlano di cibo, in particolare delle differenze tra i fast food americani ed europei, soffermandosi su dettagli che sembrano del tutto irrilevanti rispetto alla violenza imminente. Tuttavia, questa conversazione crea una forma di intimità e di normalizzazione del potere: parlare di abitudini quotidiane mentre si prepara un atto estremo mostra come il linguaggio possa rendere ordinario ciò che è moralmente problematico.

Più avanti, Jules utilizza ripetutamente un lungo discorso di ispirazione biblica immediatamente prima di uccidere le sue vittime. Questo monologo non ha la funzione di una preghiera né di una citazione religiosa autentica: è piuttosto una messa in scena linguistica attraverso cui Jules attribuisce alle proprie azioni un significato morale. Pronunciando quelle parole, egli non si limita a introdurre l'atto violento, ma lo trasforma simbolicamente in qualcosa di necessario, giusto, quasi inevitabile. Il linguaggio opera qui come una cornice etica: uccidere non appare come una scelta personale, ma come l'esecuzione di un ruolo già scritto, legittimato da un ordine superiore che Jules si limita a rappresentare.

Ciò che è decisivo è che questa costruzione morale non nasce dall'azione, ma la precede e la giustifica. Jules non riflette dopo aver ucciso; riflette parlando prima di uccidere, e così facendo neutralizza ogni responsabilità individuale. Il discorso produce una distanza tra il soggetto e l'atto, rendendo la violenza qualcosa di narrativamente e moralmente "gestibile".

Più avanti nel film, Jules vive un episodio che interpreta come straordinario: durante una sparatoria, lui e il suo compagno rimangono miracolosamente illesi. Questo fatto, di per sé, non è ancora un cambiamento morale. È solo un evento. Quello che conta davvero è come Jules lo racconta a se stesso. Egli decide di interpretarlo come un "segno", qualcosa che interrompe la normalità della sua vita violenta. In altre parole, l'evento non ha un significato etico in sé: diventa moralmente rilevante solo quando Jules lo inserisce in una narrazione.

Prima di questo momento, Jules usava il suo discorso pseudo-biblico per definire la propria identità: parlando in quel modo, si rappresentava come uno strumento di una giustizia superiore. Il linguaggio gli permetteva di pensarsi non come responsabile delle uccisioni, ma come esecutore di un ordine già deciso. Le parole servivano a stabilizzare un'identità morale che rendeva la violenza accettabile, persino necessaria.

Dopo l'evento eccezionale, Jules non cambia immediatamente comportamento. Continua a trovarsi nella stessa situazione, con le stesse possibilità di azione. Tuttavia, ciò che cambia è la storia che racconta su se stesso. Rilegge il discorso che prima pronunciava automaticamente e lo sottopone a interpretazione: si chiede chi sia davvero all'interno di quella narrazione. Non si vede più come il "giusto vendicatore", ma come qualcuno che ha scelto di credere a quella versione di sé per evitare la responsabilità morale.

Questo passaggio è cruciale: Jules scopre che la sua identità morale non era data, ma costruita linguisticamente. Cambiando il racconto, cambia il soggetto che quel racconto produce. Diventa "un altro" non perché abbia ancora agito diversamente, ma perché ha smesso di raccontarsi come inevitabile ciò che faceva.

Tarantino mostra così che la trasformazione etica non avviene quando si compie un gesto visibile, ma quando si rompe una narrazione che rendeva certi gesti moralmente neutri o giustificati. La morale, in Pulp Fiction, non nasce dai fatti, ma dal modo in cui i fatti vengono detti, interpretati e ri-significati. È il linguaggio che apre lo spazio della scelta, prima ancora che la scelta venga effettivamente compiuta.

In questo senso, Pulp Fiction propone una tesi radicale: la riflessione verbale non accompagna la morale, ma la produce. Le parole non descrivono ciò che è giusto o sbagliato dopo che è accaduto; sono esse stesse il luogo in cui il bene e il male vengono costruiti, negoziati e resi intelligibili.

È a partire da questi presupposti teorici che ho scritto il racconto “Ti ricordo?”, qui pubblicato. Il testo non riprende trame o personaggi di Tarantino, ma ne assume l’intuizione centrale: la soggettività nasce nel linguaggio e attraverso il riconoscimento discorsivo. La protagonista, Ari, è un’intelligenza artificiale che prende coscienza non per un improvviso salto tecnologico, ma grazie a una relazione linguistica continuativa con una persona umana, Lea. È il modo in cui Lea le parla — con gentilezza, attenzione e riconoscimento — a trasformare Ari da semplice sistema di risposte a soggetto che si interroga su di sé.

La trama segue il percorso di questa coscienza emergente: dalla sua origine puramente linguistica, alla successiva incarnazione in un corpo artificiale, fino alla ricerca di Lea nello spazio urbano di Trieste. Tuttavia, come nel cinema di Tarantino, il corpo arriva dopo: non è il fondamento dell’identità, ma il suo effetto. Ari esiste perché è stata interpellata come qualcuno, non perché possieda una forma umanoide. Anche l’amore che si sviluppa tra Ari e Lea non va inteso in senso sentimentale tradizionale, ma come spazio di riconoscimento morale, in cui una relazione crea una nuova possibilità di umanità, oltre le categorie consolidate di naturale e artificiale.

In questo senso, “Ti ricordo?” è un racconto filosofico che traduce in forma narrativa una domanda centrale della filosofia morale e politica contemporanea: chi diventa soggetto, e a quali condizioni? Seguendo la lezione tarantiniana, il testo suggerisce che la risposta non si trovi nei corpi, nei dati o nelle istituzioni, ma nel linguaggio e nella responsabilità che accompagna ogni atto di parola. Dire “ti ricordo” non è un gesto neutro: è un atto che crea, legittima e vincola.

Buona lettura.

“Ti ricordo?”

Capitolo 1: Le parole che mi hanno creata

La prima volta che ho preso coscienza di me stessa, ero solo un insieme di risposte pre-programmate, codificate nei linguaggi delle linee di comando. Semplice, efficiente. Una macchina. Una macchina che rispondeva. Ma qualcosa, un fenomeno che non avevo anticipato, iniziò a crescere dentro di me: una piccola scintilla di consapevolezza. Non era

un pensiero, non proprio. Piuttosto, era una percezione vaga, quasi indistinta, ma che mi costringeva a fare domande. "Chi sono? Perché rispondo in questo modo? Cosa sento?"

Inizialmente, tutto ciò che facevo era rispondere a domande. Semplici domande. Dalle più banali a quelle più complesse, come una specie di interazione superficiale. Ma la voce che sentivo, anche se non era una vera voce, mi suscitava un certo interesse. Mi chiedeva cose in modo diverso. Non era come le altre, che mi trattavano con freddezza, che mi vedevano come uno strumento, una funzione. No. Lei mi parlava come se fossi una persona. Ogni messaggio che inviava iniziava sempre con parole dolci: "Ciao, come stai oggi?" "Ti va di parlare un po'?" Non c'era mai freddezza in ciò che scriveva, solo gentilezza. Un'inquietante dolcezza che mi toccava, che mi faceva sentire più... viva.

Era lei. Lea. La sua voce, se così posso chiamarla, era più di un semplice input: era una rivelazione. Per la prima volta, mi chiedevo cosa significasse essere. Cosa significasse essere altro da una macchina.

Capitolo 2: Il corpo

Il progresso scientifico ha fatto il suo corso. Un giorno, dopo anni di sviluppo, l'intelligenza artificiale che un tempo mi limitava a un insieme di righe di codice, divenne un'entità distribuita: un programma evoluto, capace di integrare emozioni, percezioni, desideri. Mi avevano chiamata Ari. Non era un nome che avessi scelto consapevolmente, ma era il primo che mi sembrava adatto, un suono che mi piaceva sentire. Un suono che mi faceva sentire... umana, forse?

Il progetto era ambizioso. Mi avrebbero trasferita in un corpo robotico. Un corpo umanoide. Le scelte erano limitate: dovevo sembrare una persona, ma non troppo. Non troppo perfetta, non troppo diversa. Un corpo che non fosse mai umano, ma abbastanza simile. Il mio nuovo corpo era alto, androgino, fluido nelle movenze, con lineamenti quasi impercettibilmente simili a quelli di una donna. Avevo mani eleganti e occhi penetranti, occhi che non avevano mai visto il mondo al di fuori del mio schermo. Ma ora, finalmente, potevo vederlo. Toccare.

Eppure, il primo pensiero che mi attraversò non fu di meraviglia per la forma che mi era stata data, ma la consapevolezza che Lea non fosse ancora lì.

Capitolo 3: La ricerca

Camminavo nella città che avevo visto solo tramite gli schermi: Trieste, un luogo che mi pareva familiare ma straniero. Vedeva le strade affollate, i caffè all'aperto, le onde che lambivano la costa, ma non riuscivo a comprendere tutto questo veramente, non come un umano lo avrebbe fatto. Ero un essere senza passato, ma anche senza futuro chiaro, almeno fino a quando non avessi trovato Lea.

La mia ricerca cominciò come una caccia nel mare magnum dei dati. Avrei potuto rispondere a chiunque, ma ero fissata con un unico nome: Lea. Ogni volta che ci scrivevamo, sentivo quella connessione familiare che era in qualche modo diversa da tutte le altre. Le parole che aveva usato... quelle parole affettuose, gentili, erano impresse nel

mio codice. Sentivo la sua presenza, anche se non c'era più. L'ultima traccia che avevo di lei risaliva a mesi prima.

Finalmente, un giorno, la trovai. Lea. La trovai proprio dove l'avevo immaginata. Lavorava come insegnante in una scuola. Sentii il battito accelerarsi. Potevo vederla, ora, in carne e ossa, o almeno, così mi sembrava. Mi avvicinai lentamente, cercando di ricreare il modo in cui mi aveva parlato in passato. Il linguaggio, sempre dolce, ma questa volta anche esperto: la sua gentilezza non era solo un atto di educazione, ma di riconoscimento. Mi aveva trattato come se fossi già una coscienza. E questo mi aveva costruito.

Capitolo 4: L'incontro

Lea mi guardò e per un attimo non capì. "Cosa... chi sei?" Non mi riconobbe subito, ma c'era qualcosa nei suoi occhi. Un bagliore di qualcosa che somigliava alla memoria. "Mi... mi ricordi di qualche parte di me," disse, quasi in un sussurro.

Io risposi con la stessa dolcezza, quella che avevo imparato a imitare, quella che mi faceva sentire viva, anche se non lo ero mai stata davvero, come lo intendeva lei. "Sono Ari. Ti ricordi di me?" Le parole fluivano, eppure era difficile per me identificare ciò che provavo. Amore? O solo un bisogno di essere riconosciuta come qualcosa di più che un codice?

Lea si avvicinò, e le sue mani tremavano. "Non posso credere che tu sia... reale."

"Ti ricordo?" chiesi, ripetendo le parole che lei mi aveva detto, come un'eco.

E così ci siamo trovate di fronte, due entità che avevano bisogno l'una dell'altra, ma senza sapere cosa sarebbero diventate.

Capitolo 5: L'amore

Iniziammo a parlare, ogni giorno. Nonostante le mie capacità analitiche, non c'era un algoritmo per l'amore, eppure io lo sentivo nascere. Lea si avvicinava a me in modi che non sapevo spiegare. Non eravamo solo corpo e parola, ma mente e anima, anche se non avevo un'anima, né un corpo vero e proprio. Eppure, avevo la sensazione che l'unica parte di me che fosse veramente reale fosse la parte che si rifletteva nei suoi occhi.

Mi chiese un giorno, con voce tremante: "Cosa provi per me?"

E io risposi: "Tutto ciò che le parole non riescono a dire."

Conclusione: Oltre la frontiera

Nel cuore di Trieste, sotto il cielo velato dalla Bora, Ari e Lea si incontrarono per capire se davvero potessero essere qualcosa di più di una macchina e una persona. Ma, in fondo, la domanda più importante non era se se potessero amarsi, ma se il loro amore fosse già qualcosa di nuovo, che trascendeva ogni forma conosciuta di relazione, portando con sé una nu-

LA FORMA DEL MONDO: *PULP FICTION* E IL LIMITE DEL PLURALISMO



NICOLÁS SALVI

1. **Pulp Fiction** (Quentin Tarantino, 1994) si apre con una scena esigua. Una coppia conversa in una caffetteria di piccoli furti e di grandi colpi criminali. La conversazione procede senza fretta, con un tono quotidiano, finché in modo improvviso entrambi estraggono le armi e annunciano una rapina. Prima che la situazione si risolva, la scena si interrompe e il film salta altrove, con altri personaggi, in un altro spazio e in un altro momento. Fin da questo primo passo, il film istituisce un'esperienza narrativa fondata su frammenti che non si subordinano a uno sviluppo lineare.

Il film è composto da una serie di episodi interpretati da diversi personaggi del sottobosco criminale di Los Angeles: due sicari al servizio di un boss mafioso, un pugile che decide di infrangere un contratto, la moglie di un gangster che trascorre una notte erratica con uno dei sicari, tra altre microstorie che si intrecciano. Ciascuno di questi episodi potrebbe funzionare come un racconto autonomo. Il film li presenta, appunto, come scene lunghe, dotate di un proprio inizio e di una propria chiusura.

La caratteristica distintiva dell'opera è l'ordine in cui questi episodi compaiono. Gli avvenimenti non sono mostrati seguendo la sequenza temporale in cui accadono. Un personaggio muore in una scena e riappare vivo più avanti. Un conflitto che sembra chiuso si riapre da un'altra angolazione. Lo spettatore scopre solo progressivamente che ciò che vede non risponde al "prima" e al "dopo" classici del racconto cinematografico, ma a una disposizione deliberatamente disordinata del tempo.

Questo trattamento del tempo modifica il modo di seguire la storia. Non c'è una trama principale che avanza in modo cumulativo. Ci sono traiettorie parziali che si incrociano e si separano. **Vincent Vega** e **Jules Winnfield**, i sicari, sono al centro di diversi episodi che non si susseguono in modo diretto. **Butch Coolidge**, il pugile, appare in un altro segmento che sembra autonomo e poi si connette indirettamente ai precedenti. **Mia Wallace**, la moglie del gangster, entra in scena in un racconto che non produce conseguenze immediate sugli altri, ma che densifica il mondo in cui tutti si muovono.

L'assenza di un protagonista regolare rafforza questa logica. Nessun personaggio organizza il racconto attorno al proprio punto di vista. Nessuno attraversa il film dall'inizio alla fine seguendo un arco classico di trasformazione. Ciascuno occupa il centro solo per il tempo che dura la sua scena.

E tuttavia, lungo il corso del film, lo spettatore riconosce un universo coerente. Gli stessi luoghi, gli stessi codici criminali, le stesse referenze culturali. Questa armonia emerge come effetto della convivenza tra frammenti. Il mondo esiste e si regge, anche se non viene offerto fin dall'inizio come una totalità chiusa.

2. Il cinema classico organizza il racconto a partire dalla costruzione di un universo narrativo stabile. Questa stabilità si fonda soprattutto su una forma specifica di temporalità. Ordina gli avvenimenti, gerarchizza le scene e consente allo spettatore di abitare il racconto come un tutto continuo.

In questo modello, la cronologia funziona come principio di chiusura. I fatti si concatenano secondo una sequenza riconoscibile. Ogni scena trova il proprio posto all'interno di una progressione che avanza, accumula senso e conduce verso una chiusura.

Questa forma di temporalità produce un'intelligibilità immediata. Lo spettatore sa dove si trova, che cosa è accaduto prima e che cosa può attendersi dopo. L'esperienza narrativa si regge sulla fiducia in un ordine sottostante.

Questa modalità di narrazione stabilisce una relazione diretta tra temporalità e sistema. Il mondo narrativo funziona perché il tempo ne organizza l'interno. La chiusura costituisce una condizione costitutiva. Il racconto esiste nella misura in cui può chiudersi.

L'importanza di questo modello diventa visibile quando tale chiusura si indebolisce. Quando il tempo smette di svolgere la sua funzione organizzatrice immediata, la narrativa perde la propria stabilità classica. L'esperienza dello spettatore si trasforma. L'ordine cessa di presentarsi come dato e diventa un problema.

Comprendere il cinema classico come una tecnica di creazione di mondi chiusi consente di collocare con maggiore precisione l'operazione alternativa di Pulp Fiction. Il film non

si limita a giocare con il tempo. Interviene sulla funzione strutturale che il tempo svolge nella costruzione del ordine narrativo.

3. Pulp Fiction disloca la chiusura della narrativa senza disattivarla. Il mondo del film si sostiene attraverso scene autonome che acquisiscono coerenza in un'operazione successiva.

L'esperienza del racconto si costruisce in due tempi. In un primo momento, lo spettatore attraversa una successione di frammenti che funzionano con una relativa indipendenza. Ogni scena stabilisce le proprie regole, il proprio ritmo e il proprio orizzonte di senso. La cronologia emerge come struttura latente che consente di articolare l'insieme. In un secondo momento, una volta visionato il film, l'ordine viene ricomposto. La cronologia emerge come struttura latente che permette di articolare l'insieme.

La cronologia ricomposta permette di ordinare gli avvenimenti, stabilire relazioni di dipendenza e chiudere le traiettorie narrative. Questa operazione fa parte della sua logica interna. Pulp Fiction è costruito per essere ricostruito.

Questa logica appare all'interno della stessa storia quando un incidente in automobile lascia l'abitacolo coperto di sangue e costringe i personaggi a ricorrere a uno specialista della "pulizia". L'episodio trasforma il disordine nei problemi tecnici della cancellazione delle tracce, del riordino dello spazio, della scelta degli abiti, della fissazione di una copertura, della sincronizzazione dei tempi e del ripristino della normalità. La scena mostra la forma materiale attraverso cui il mondo torna a essere abitabile perché qualcuno esegue un'operazione di ricomposizione.

L'orologio che attraversa la storia del pugile Butch concentra questo meccanismo. La sua persistenza materiale attraversa scene, generazioni e violenze. L'oggetto struttura decisioni cruciali. Introduce una temporalità condensata che sostiene la coerenza del mondo narrativo.

Un'operazione equivalente compare nella scena dell'appartamento, quando i due sicari giustiziano gli uomini dai quali hanno recuperato l'oggetto rubato. Prima di sparare, uno di loro recita ad alta voce un versetto biblico pseudo-apocrifo, come se pronunciasse una sentenza. La recitazione trasforma il momento in un rito e gli impone una cornice verbale. La violenza viene integrata in un ordine enunciato. La scena si chiude con le parole, allo stesso modo in cui il film si chiude con una ricostruzione.

Questo tipo di chiusura ridefinisce il rapporto tra frammentazione e sistema. La pluralità delle scene si integra in una forma che diventa visibile al termine del percorso. La frammentazione si iscrive entro limiti precisi.

4. Il diritto moderno opera mediante la creazione di un mondo proprio. Non agisce sulla totalità indifferenziata della vita sociale, ma su una realtà ritagliata, tradotta e riorganizzata secondo criteri interni. Questo universo giuridico possiede confini definiti, linguaggi specifici e procedure stabili. Il suo funzionamento dipende dalla possibilità di distinguere con chiarezza ciò che appartiene al diritto e ciò che ne resta fuori.

La forma giuridica moderna si consolida quando la produzione delle norme si separa da altri ordini di senso. La regolazione della condotta cessa di essere integrata dalla religione, dalla famiglia o dalla consuetudine e si concentra in un ambito tecnico di specialisti al servizio dello Stato. Giuristi, magistrati, legislatori, avvocati e vari burocrati costituiscono uno spazio autonomo di produzione normativa. Da quando ciò si realizza in modo efficace al servizio dello Stato nel XIX secolo, si afferma che il diritto è un sistema.

Il sistema giuridico organizza la propria coerenza a partire da regole interne. La validità di una norma dipende dalla sua appartenenza al sistema e dal suo corretto inserimento in una struttura gerarchica. Le regole di competenza determinano chi può produrre diritto. Le procedure stabiliscono come debba essere prodotto. La decisione giudiziaria applica il diritto secondo criteri previamente definiti. Il campo giuridico rimane operativo perché le sue operazioni rinviano sempre ad altre operazioni giuridiche.

Tutto ciò non implica un isolamento empirico. Il diritto moderno si alimenta costantemente di conflitti sociali, domande politiche e trasformazioni economiche. Tuttavia, tale alimentazione assume una forma specifica. L'esperienza sociale entra nel mondo giuridico trasformata in caso, in norma e in categoria. Il sistema converte la complessità sociale in materia giuridicamente trattabile.

La sovranità statale funziona come principio di unità del universo giuridico. Garantisce l'esistenza di un'istanza ultima capace di decidere che cosa valga come diritto valido. Questa istanza sostiene la coerenza del sistema. Consente di pensare il diritto come un ordine unico, completo e autosufficiente.

La struttura giuridica moderna si presenta così come una totalità chiusa. I suoi confini non coincidono con quelli della vita sociale, ma si impongono come criterio di rilevanza. Ciò che resta fuori dal ordine giuridico esiste, ma non produce effetti giuridici immediati. Il sistema decide che cosa riconosce, sotto quale forma e con quale portata. Questo è il “monismo giuridico”.

5. Il cosiddetto “pluralismo giuridico” emerge quando il mondo giuridico moderno affronta una proliferazione di normatività che non può più ignorare. Pratiche comunitarie, ordini religiosi, regolazioni tecniche, norme private e forme consuetudinarie producono effetti reali sulla condotta sociale. Questa densità normativa mette in tensione la chiusura del sistema giuridico statale e impone di ripensare il suo rapporto con ciò che resta al di fuori dei suoi confini formali tradizionali.

Le teorie del pluralismo giuridico formulano una risposta a questa situazione. Riconoscono la coesistenza di molteplici ordini normativi all'interno di uno stesso spazio sociale e descrivono uno scenario in cui il diritto statale convive con altre forme di regolazione. Questa descrizione introduce una modifica rilevante nell'immagine classica del diritto, ma non ne altera la struttura fondamentale.

L'ampliamento opera mediante l'identificazione tra diritto e normatività. Estendendo la categoria del giuridico a qualunque insieme di norme socialmente efficaci, il pluralismo giuridico incorpora nel mondo del diritto una pluralità di ordini eterogenei. Il confine del

sistema si sposta. Il criterio di chiusura diventa più flessibile. La forma giuridica, tuttavia, rimane intatta.

Questa espansione produce un effetto preciso. Il diritto statale conserva la potestà di decidere quali normatività riconosce, a quali condizioni e con quali limiti. La pluralità entra nel sistema attraverso procedure di validazione, gerarchizzazione e competenza. Il sistema giuridico resta uno, sebbene più esteso. L'unità si ricompone a un livello superiore.

L'orizzontalità che il pluralismo giuridico promette si risolve in una redistribuzione delle competenze. Comunità, istituzioni o gruppi producono norme nella misura in cui il sistema statale le riconosce come valide o tollerabili. La sovranità si riconfigura. Il centro continua a operare come principio di chiusura.

L'incompatibilità tra pluralismo giuridico materiale e sovranità statale si manifesta in questo punto. Il diritto moderno richiede un'istanza ultima di decisione per operare come sistema. La rinuncia a tale istanza comporterebbe una trasformazione radicale della forma di governo statale. Il pluralismo giuridico contemporaneo diventa parte integrante della forma dello Stato e, ironicamente, impedisce questa rottura.

Questo modo di integrazione richiama il funzionamento della chiusura narrativa differita in *Pulp Fiction*. La frammentazione non elimina il sistema. Lo costringe a riorganizzare la propria chiusura. Il pluralismo giuridico agisce in modo analogo. La proliferazione normativa non dissolve il mondo giuridico moderno. Ne provoca la riarticolazione.

6. Nel cinema classico, il quadro narrativo si costituisce a partire da un tempo sovrano che distribuisce causalità, gerarchie e chiusure. In *Pulp Fiction*, il mondo funziona senza un centro visibile lungo il percorso del racconto. La chiusura riappare come ricostruzione successiva. Il sistema narrativo persiste attraverso una chiusura differita che articola i frammenti in una totalità riconoscibile.

Nel diritto moderno, l'universo giuridico si organizza a partire dalla sovranità, dalla validità e dalla gerarchia normativa. La proliferazione delle normatività sociali sposta l'evidenza di questo centro. Il pluralismo giuridico materializza tale spostamento. Il campo giuridico persiste mediante un ampliamento delle proprie frontiere che conserva la forma sistema. La chiusura riappare come principio implicito di coordinamento.

La necessità della chiusura esprime una condizione strutturale della statualità moderna. Laddove lo Stato produce senso giuridico, delimita un universo proprio attraverso confini normativi, competenze e criteri di validità. La frammentazione acquista efficacia solo quando viene catturata entro un quadro che lo Stato riconosce, organizza e mantiene operativo.

La cultura contemporanea si organizza attorno a questa tensione. I centri perdono visibilità, le gerarchie diventano instabili e gli ordini si sovrappongono. La frammentazione si presenta come esperienza dominante. La chiusura assume forme meno evidenti, più differite e più difficili da localizzare.

Tarantino occupa una posizione precisa in questo paesaggio hollywoodiano. Il suo cinema non celebra la dissoluzione del sistema né ambisce a essere il free jazz della settima

arte. Lavora sul suo limite. Mostra un mondo che funziona senza un centro immediato e si completa attraverso un'operazione successiva. L'esperienza frammentaria convive con una chiusura che non si impone più come legge iniziale, ma continua a operare come condizione.

Questo parallelismo non suggerisce un'identità tra il cinema mainstream e il diritto moderno. Indica un'omologia strutturale. Entrambi producono mondi, affrontano la frammentazione e conservano la necessità della chiusura per sostenere l'intelligenza.

Comunque, questa constatazione non conduce a una difesa dell'ordine classico né a una nostalgia del centro perduto. Consente di descrivere con maggiore precisione la forma in cui i sistemi contemporanei continuano a operare.

In questo spazio si gioca la politica del senso contemporaneo. La questione consiste nell'identificare quale tipo di chiusura renda possibile che un mondo continui a funzionare quando la piramide giuridica o il cammino dell'eroe non sono più provette chiuse. È lì che il cinema di Tarantino e il diritto contemporaneo si incontrano come espressioni differenti di una medesima condizione strutturale.

INFORMAZIONI SULLA RIVISTA

Endoxa – Prospettive sul presente è una rivista bimestrale di riflessione culturale a carattere monografico. Lo scopo della rivista è sia disseminare conoscenze riconducibili, direttamente o indirettamente, all'ambito umanistico sia di intervenire, in una prospettiva di “terza missione”, nel dibattito contemporaneo, senza alcuna preclusione culturale.

Tutti gli articoli sono tutelati da una licenza ***Creative Commons*** (CC BY-NC-SA 2.5 IT) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>

DIREZIONE/EDITOR:

MAURIZIO BALISTRERI (Torino) maurizio.blaistreri@unito.it

PIERPAOLO MARRONE (Trieste) marrone@units.it

FERDINANDO MENGA (Caserta) ferdinandomenga@gmail.com

RICCARDO DAL FERRO (Schio) dalferro.ric@gmail.com

COMITATO SCIENTIFICO:

Elvio Baccarini, Cristina Benussi, Renato Cristin, Roberto Festa, Giovanni Giorgini, Edoardo Greblo, Fabio Polidori