



**FILOSOFIA
E DISCUSSIONE PUBBLICA**

33

ANNO XIV, AGOSTO 2001

«Mucca pazza» e la società del rischio globale
Ulrich Beck

Il principio dignità umana
Otfried Höffe

Svolta linguistica, teoria della letteratura, teoria storica
Frank R. Ankersmit

Finestre

di Bruno Karsenti, Caterina di Napoli, Giovanni Pellegrini,
Maria Eleonora Sanna, Ming-Quian Ma,
Alessandro Delcò, Marco Ivaldo

il Mulino

Alessandro Agostinelli e Umberto Curi discutono
Cast Away, di Robert Zemeckis

Il naufrago della celerità
Alessandro Agostinelli

Barba folta, capelli lunghi, volto incrostato dal salmastro, corpo insudiciato dalla continua esposizione agli agenti esterni. Appare così, sull'isola deserta, il naufrago Chuck Noland (Tom Hanks) del film *Cast Away* (Usa 2000) di Robert Zemeckis, in tutto simile al moderno mito popolare dell'individualismo, *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe. E proprio Crusoe è citato direttamente nella pellicola hollywoodiana, quando il protagonista, ormai assuefatto alla vita quotidiana sull'isola deserta, afferma che «il latte di cocco è un lassativo naturale, cosa che Robinson non ci ha mai detto». Noland assomiglia a Crusoe perché rappresenta anch'egli l'epica dell'uomo che non si scoraggia, dell'individualista tenace, ma soprattutto perché questa dote nasce da quello che Ian Watt definiva «uno sviluppato egocentrismo acritico» che, come il film di Zemeckis mostra, ormai non nasce più soltanto su un'isola deserta, ma anche dentro il cuore pulsante e avanzato della nostra ricca società tecnologica e veloce. Infatti, proprio di questa monodimensionalità performativa è fatto, per tutta la parte introduttiva del film, il protagonista. Egli si accanisce *sul* tempo; il suo impiego dirigenziale si basa esclusivamente in una lotta contro il tempo, una «celerità marziale» che James Hillman chiama il «morbo della contemporaneità».

L'occupazione del protagonista è diffondere il *verbo* della Federal Express, cioè della maggiore azienda di spedizioni esprese degli Stati Uniti. Noland è una specie di tutore che apre nuovi uffici Fed Ex in altre nazioni: all'inizio vediamo una comica spiegazione delle elementari regole del buon «messaggero postmoderno», quando Noland racconta (come in una *gag* rituale da cabaret televisivo) le motivazioni, le accortezze e la pratica della spedizione celere con l'aiuto di un cronometro digitale che è stato spedito con una durata preimpostata alla rovescia, di fronte ad un gruppo di russi in cerca di occupazione, dentro un magazzino moscovita che dovrebbe diventare una «efficiente» sezione di smistamento posta.

In questa parte del film, Noland, nei panni di un grasso e rassicurante Tom Hanks, è simbolo di un mondo votato alla velocità, un uomo normale a suo agio nelle forme scandite del quotidiano occidentale. Dopo la movimentata e realistica scena dell'incidente aereo, dove il protagonista si salva per puro caso, tutto cambia. Qui il film ha davvero inizio, in una durata sospesa anche narra-

tivamente, nella sua descrizione minuziosa ed esemplare di un tempo altro, di una scansione della vita della natura che rende irreali e superflue le fattezze dei pacchi postali che pure contengono alcuni strumenti a cui la modernità aveva affidato il ruolo di oggetti del tempo libero e che ora vengono adottati come strumenti di sopravvivenza: i pattini da ghiaccio sono utilizzati come ascia e coltello che permette al naufrago di aprire le noci di cocco.

Se all'inizio del film Noland ha una vita colma di oggetti che scandiscono il tempo come luogo di eventi che si susseguono (le sveglie per non fare tardi, per «resettare» ogni volta il suo fisico e la sua coscienza ad un presente alterato dai vari fusi orari attraversati durante le consegne postali aeree), sull'isola deserta l'unico oggetto che ricorda il tempo è l'orologio antico, bloccato all'ora dell'incidente aereo. Quell'orologio non misura più il tempo che passa, ma contiene al suo interno la foto della moglie, e dunque vale solo come icona affettiva del passato, cioè scandisce esclusivamente il tempo della memoria.

Durante la permanenza sull'isola deserta, cioè durante quello che definirei il percorso naufragante, il protagonista somiglia sì a Crusoe, ma anche a Ulisse, perché pure Noland, è sbattuto di fronte alle prove della memoria malinconica e dell'intelligenza pre-tecnologica.

Ciò significa che la solitudine dell'individuo (insieme al tempo nodo centrale dell'intera pellicola), come qualità rappresentativa della attuale cultura occidentale che, apprezzando la trasparenza e la superficialità, vive di un'estromissione dall'interiorità per una tipicità gnoseologica, non è più costruita sul dominio del mondo, attraverso la relazione coloniale Robinson/Venerdì, ma piuttosto recupera l'interpretazione medievale prima e rinascimentale poi dell'Ulisse solitario dentro un «arcipelago» delle diversità, spesso contraddistinto dallo scarto con ciò che incontra, come bizzarria della natura o della disposizione degli eventi al di fuori della legge morale.

Può sembrare strano che in un film dedicato per lo più al naufragio, dove la natura, le avversità del luogo, la ridondanza degli elementi floro-faunistici e terrestri riempiono lo schermo del cinema, proprio lo spazio venga posto concettualmente ad un livello secondario. In *Cast Away* il tempo, la sua durata e il suo impiego, le condizioni che determina, sono preponderanti.

«E noi viviamo e moriamo in base al tempo [...]. Non commettiamo il peccato di voltare le spalle al tempo», afferma Noland verso la fine del film, quando ancora è alle prese con il suo infinito naufragio, cioè con quel percorso che non si conclude certo con l'arrivo ingombrante e salvifico della montagna di metallo che è il mercantile che tira via il protagonista dalle acque dell'Oceano Pacifico.

Il presente del naufrago occidentale che, allontanato dal *nonluogo* della omologazione, viene gettato in un mondo sconosciuto, è un tempo che torna ad abbracciare passato e futuro, nel senso agostiniano che «il presente del passato è la memoria, il presente del presente è l'intuizione diretta, il presente del futuro è l'attesa», si evita così una eccessiva rappresentazione matematica del tempo, composto di istanti brevissimi.

In questa concezione del tempo, così come è rappresentata in *Cast Away*, vi è una frattura materiale, una crisi (anche della contemporaneità) che si manifesta con il naufragio, ma persiste anche una specie di continuità psicologica del tem-

po (come viene definita da Seneca), appunto la solita consapevolezza che il presente abbraccia passato e futuro. In questa condizione persistente si iscrive una definizione dell'uomo come uomo nel mondo; in questa prospettiva si legge dunque il film, dove il protagonista che torna alla «normalità» è, per dirla con Dewey, un «io [...] sempre diretto verso qualcosa che è oltre se stesso e pertanto la sua unificazione dipende dall'idea dell'integrazione delle mutevoli scene del mondo in quella totalità immaginativa che noi chiamiamo universo».

Noland è al tempo stesso passato e futuro, e nel suo continuare ad esserci, (nel suo *essere-nel-mondo*) vive una condizione speciale di libertà, cioè la crisi del naufrago che torna alla vita normale come profugo di se stesso. Proprio nel ritorno alla vita vera Chuck Noland è – come si suol dire – «fuori dal tempo»; proprio in quel momento, cioè dopo il salvataggio, egli diventa umano: non più Robinson, non più Ulisse. È per questo che si rende necessaria questa sorta di doppio finale, erroneamente giudicato da alcuni superfluo. Il ritorno è la vera radicalità del personaggio che, uscendo dagli schematismi della vita standardizzata, diventa profondamente umano nella rinnovata solitudine quotidiana. Tuttavia Noland vive già sull'isola una situazione di ritorno, nei momenti in cui la marea gli porta i pacchi postali. In quei momenti egli è l'Ulisse del ritorno, cioè quando i pacchi arrivano a riva in differita, a comporre un paradigma della memoria più o meno stabile nonostante le condizioni avverse e la quotidianità di crisi che muta la percezione della realtà, in una materialità naturalistica mai provata prima da questo postino della postmodernità che aveva ingabbiato il tempo e ne aveva fatto la propria filosofia lavorativa, come una missione da compiere, un codice da rispettare e diffondere, una prova efficiente della civilizzazione del mondo. Ciò che in quel tipo di mondo era strumento di performatività, diventa sull'isola condizione della memoria: l'orologio antico e non funzionante come contenitore della foto della moglie e quindi veicolo di una memoria privata; i pacchi che contengono, oltre ad alcuni strumenti utili alla sopravvivenza sull'isola deserta, le testimonianze di mittenti e destinatari dell'altrove quindi veicolo di una memoria pubblica.

In *Cast Away* ci sono anche altri due oggetti importanti. Essi agiscono ad un livello necessario per l'individuo-Noland e contribuiscono ad alimentare la sua conoscenza del reale sull'isola. Potrebbero quasi essere definiti i «modelli conoscitivi prospettici» del protagonista: sono un pallone da basket e un pacco chiuso. Pure questi due oggetti sono intrecciati col tempo.

Il pallone della marca Wilson diventa l'alter-ego di Noland, il suo doppio, una voce interna che l'uomo pone fuori da sé per poter utilizzare il linguaggio, la parola come elemento dialettico: Wilson è l'altro Noland, l'altro da sé con cui dialogare per non cedere all'afasia, allo spegnimento di un altro elemento vitale della natura umana, l'attitudine sociale e politica dell'animale uomo.

Il pacco è l'unico che viene salvato, cioè l'unico pacco postale che non viene aperto e anzi è dimenticato (volontariamente – verrebbe da dire) per tutta la parte del film ambientata sull'isola, cioè per una durata narrativa di 4 anni.

Questi due oggetti relazionali sono gli unici ad essere simboli di qualcosa che va oltre il tempo e che determina proprio l'atteggiamento di continuità psicologica del tempo di Noland. Non è un caso che tutti e due vengano posti con cura sulla zattera della speranza, cioè su quella specie di mezzo di salvataggio

che il protagonista fabbrica per tentare disperatamente di uscire dal deserto esasperante della natura e tornare nel deserto ansiogeno della società; non è un caso che uno dei due, cioè Wilson, venga perduto durante un'altra crisi, indotta da un'altra tempesta, stavolta marina, che preannuncia il fatto che il naufrago troverà una rotta necessaria alla salvezza.

Wilson, faccia dipinta col sangue di Noland, sopra un bastone che gli conferisce una stazione eretta appena abbozzata e con una specie di parrucca, è lo strumento vitale presente: Noland, nel tempo presente trascorso sull'isola deserta (cioè nel tempo esterno della vita quotidiana lì sopra), vive soprattutto grazie a Wilson.

Il pacco, bagnato e asciutto al sole, con l'inchiostro scolorito e la carta ingiallita, è lo strumento vitale assente: Noland, nel tempo passato della memoria che trascorre sull'isola (cioè nel tempo interno della vita quotidiana lì sopra), vive grazie al pacco.

Wilson è dunque la forma della conoscenza alla maniera antica, cioè il testimone delle esperienze che Noland compie sull'isola deserta, ad un livello di interazione con la realtà esterna pre-tecnologico; il pacco è dunque la memoria della conoscenza alla maniera moderna, cioè il testimone della vita passata, che sull'isola Noland rimuove come memoria pubblica per trattenerla soltanto come memoria privata.

Ecco perché durante la tempesta marina Noland perde Wilson, per riacquistare il pacco. Per permettere il salvataggio del protagonista, Wilson deve cedere il posto al pacco.