

CARLO ENRICO PALIERO

LA GIUSTIZIA INDIFFERENTE
“ETICA” E “CASO” NEL KUBRICK ‘CRIMINALISTA’^(*)

SOMMARIO: 0. Esplicazione del titolo. – 1. Esplicazione dell’oggetto tematico. – 2. Lo sviluppo tematico. – 2.1. I referenti culturali ‘classici’ dell’opera di Kubrick. – 2.1.1. Il referente filosofico. – 2.1.2. Il referente psicanalitico. – 2.1.3. Il referente teologico. – 3. Il referente penalistico nell’opera di Kubrick. – 3.1. Kubrick e la cultura penalistica. – 3.1.1. Violenza *vs* controllo nell’opera di Kubrick. – 3.1.1.1. *Résumé*. – 3.1.2. Il normativo e il sociale: la penalistica di Kubrick. – 4. Il Kubrick ‘penalista’. – 4.1. Le affinità ‘inconscie’ tra Kubrick e diritto penale.

0. *Esplicazione del titolo*

Il titolo che ho imposto a questa riflessione – me ne rendo conto – è intrigante ma al contempo enigmatico. Contraddicendo la sua funzione naturalmente esplicante, necessita esso stesso di un’esplicazione.

Rectius: sia il titolo, sia il sotto-titolo sono suscettibili, ed anzi bisognosi di *interpretazione*.

(a) *Quanto al titolo*: l’anfibologia del predicato “*indifferente*” attribuito a “la giustizia” si presta a due letture contrapposte e in apparenza inconciliabili:

(aa) Giustizia *non* orientata al risultato

versus

(bb) Giustizia *superflua*.

Il primo significato attribuibile al significante così utilizzato echeggia un concetto tradizionale per il giurista, corrispondente a un’ideologia sistemica di tipo *trascendente*: il suo paradigma più noto e autorevole è quello *kantiano*, eticamente orientato e *ab effectu solutus*; la Giustizia è un *in sé* (un *fine*) non condizionabile dall’uomo o dalle contingenze, così come *indifferente* – appunto – ai propri risultati concreti – *i.e.*, al suo *impatto sociale* (e in questo senso è paradigmatica la parabola dell’ “abbandono dell’isola”)¹. In una parola, il primo sintagma (“la giustizia indifferente”) esprimerebbe, così interpretato, una concezione *idealistica*.

^(*) Il presente saggio trae origine dalla relazione tenuta in occasione della tavola rotonda dal titolo “*La giustizia indifferente: etica e casualità nella cinematografia di Stanley Kubrick*”, nell’ambito del Ciclo seminariale “*Giustizia e letteratura (Law and Literature)*”, III edizione, 10 maggio 2012.

¹ I. KANT, *Metafisica dei costumi* (1785), trad. it. a cura di G. Vidari, Torino, 1923, I, p. 177.

Il secondo significato del predicato allontana anch'esso il termine cui è riferito da qualunque prospettiva di *Folgenorientierung*, ma, diversamente dal precedente, *anche* da un fine trascendente, anzi da *qualsiasi* fine *tout court*. Chiave di lettura possibile: la giustizia è superflua (è *indifferente* che ci sia o non ci sia) poiché il suo impatto sociale è comunque *nullo*, essendo il destino degli uomini (buoni o malvagi che siano) comunque affidato al *caso*. La sua epifania, lungi dal rappresentare la realizzazione secolare di un imperativo categorico di origine divina, è vuoto ritualismo autopoietico e mistificatorio (una borgesiana "lotteria di Babilonia"). In questa accezione, allora, il nostro titolo esprimerebbe, per converso, una concezione *nichilista*.

(b) *Quanto al sotto-titolo*: la contraddittorietà interna dei termini della diade (etica vs casualità), se da un lato raggiunge il limite della irrelazionabilità logica (in quanto concetto *assiologico* l'uno, *naturalistico* l'altro)², dall'altro lato ripropone con felice parallelismo evocativo l'anfibologia del sintagma precedente.

Qui davvero la prima aporia ermeneutica da superare riguarda la possibilità di instaurare una *dialettica* fra i due 'termini del binomio', ovvero arrendersi alla sua *irriducibilità*.

Anche imboccando, più proficuamente, la prima strada, resta forte l'antitesi che i seguenti termini contrappone:

(aa) "Etica" come affermazione *teleologica* del *valore* – il valore *in sé*, come *fine* dell'azione

versus

(bb) "Caso" come *negazione* di ogni finalismo e affermazione di assoluta *indipendenza dal valore* (dal sistema di valori di una qualsivoglia società costituita – il *wertfreier Raum* della casualità meccanicistica come *mezzo* dell'azione).

Applicati al referente "Giustizia", le componenti di questa diade contrappongono paradigmi la cui cifra più rilevante, dal mio punto di vista, è rappresentata dalla (istanza di) *legittimazione*: consustanziale alla variante *sub (aa)* ("Giustizia *eticamente fondata*"); affatto estranea alla variante *sub (bb)* ("Giustizia *condizionata dal caso*").

* * *

La dialettica è dunque ben delineata, e l'ipotesi di lavoro è intrigante al pari della sua intitolazione. Ma non meno ambigua. Non foss'altro che per una ragione: il tema della giustizia è *per se* un *topos* geneticamente impregnato di *valore*: predicarne, o solo ipotizzarne l'essenza anodina, l'indifferenza ai valori e la sua inevita-

² Per l'antitesi tra i due paradigmi, v. H. Kelsen, *Causalità e imputazione* (1950), in *Lineamenti di dottrina pura del diritto*, trad. it., Torino, 1970, p. 207 ss.

bile resa al puro meccanicismo suona come una sorta di ossimoro concettuale. Ma è, peraltro, anche vero che Τύχη e Δίκη sono entità dai destini incrociati e vicendevolmente interferenti: talvolta inspiegabilmente, talaltra secondo metalogiche (o paralogiche) ispirate dall'eterogenesi dei fini, come non di rado la sensibilità letteraria ha colto e rappresentato³.

[Una suggestiva notazione semantica: il significante “caso” è a sua volta anfibologico e ‘comune’, nei contrapposti significati, sia al lessico del ‘normativo’ (“casistica”, “caso” come fattispecie concreta)⁴ sia al lessico del ‘naturalistico’ (“casualità”, “caso” come accadimento *atipico*, sottratto alla *razionalità* “causale”].

Può essere allora un percorso proficuo, su questo territorio dagli squarci in parte oscuri e devianti seguire il ‘filo di Arianna’ rappresentato dall’invenzione artistica, nella specie incarnata da una cinematografia colta e visionaria come quella di *Stanley Kubrick*: e la ricerca – lo anticipo sin d’ora – confermerà, chiarendone la semantica, l’appropriatezza del titolo testé *in limine* ‘esplicato’.

1. Esplicazione dell’oggetto tematico

La filmografia di *Kubrick* come laboratorio di sperimentazione, dunque, della *basic question* che da sempre agita la cultura orientata sul comportamento umano (siano i suoi cultori giuristi piuttosto che sociologi, psicologi piuttosto che antropologi culturali) – vale a dire: il meccanismo (diacronicamente erettosi a *sistema*) *punitivo* e la sua *legittimazione*⁵. Mi rendo conto che, discettandosi qui di “Giustizia”, questa mia impostazione del discorso riduce l’ambito del suo oggetto, identificandolo sineddoticamente con la Giustizia *penale*; ma l’operazione non appare arbitraria, nei limiti in cui la *rappresentazione sociale*, e segnatamente *mediatica* della Giustizia tale sineddoche non solo legittima ma fa sua⁶.

³ Per restare nella filmografia ‘a *back-ground* letterario’, mi sovengono come titoli in questo senso emblematici: “*Il postino suona sempre due volte*” di James Cain e “*Ascensore per il patibolo*” di Noël Calef; l’uno tradotto per lo schermo più volte – a partire dagli anni ’40 sino agli ’80 (Garnett e Rafelson), per tacere della versione ‘padanizzata’ di Visconti –, l’altro reinterpretato da Louis Malle nel 1957. Rimasto consegnato alla pagina scritta è invece lo sconvolgente corto-circuito di ruoli euristici e anankastici fra *causalità* e *casualità* (tra realtà naturalistica *ex ante* e *factio* deontica *ex post*) escogitato da Dürrenmatt in “*Giustizia*” (1985). Per una bella riflessione sulla poetica di Dürrenmatt sul “tema Giustizia” v. R. CAZZOLA, *Giochi di sponda. Considerazioni sulla giustizia in Friedrich Dürrenmatt*, in G. Forti e a. (a cura di), *Giustizia e letteratura*, Milano, 2012, p. 272 ss.

⁴ Fondamentalmente, W. HASSEMER, *Fattispecie e tipo* (1968), trad. it., Napoli, 2007 spec. p. 130 ss.; T. VIEWEG, *Topica e giurisprudenza* (1953), trad. it., Milano, 1962.

⁵ Mi permetto di rinviare a C. E. PALIERO, *L’Agorà e il Palazzo*, in questa *Rivista*, 2013, p. 95 ss.

⁶ C. E. PALIERO, *La maschera e il volto*, in *Riv. it. dir. proc. pen.*, 2006, p. 467 ss.

L'indagine deve allora giocoforza collocare l'*opus* artistica nel suo ambiente (nei suoi ambienti) culturale(i) di riferimento di pertinenza dell'argomento "Giustizia": per quanto mi riguarda, segnatamente (ma non esclusivamente) la *penalistica*.

2. Lo sviluppo tematico

2.1. I referenti culturali 'classici' dell'opera di Kubrick

Come si è ricordato, la critica specialistica è monocorde nel definire la cinematografia di *Kubrick* come caratteristicamente "cólta".

E ben identificabili (e identificati) sono i referenti culturali, la *back-ground* di saperi implicati da e sottesi alle sue opere (ad alcune in particolare). Tanto da potersi ricavare, dalla critica cinematografica relativa, un insieme di *topoi* referenziali definibili come ormai 'classici', riecheggianti in quasi ogni contributo critico.

Se ne lasciano individuare, a mia impressione, essenzialmente tre.

2.1.1. Il referente filosofico

Nella critica di settore – come noto – prevalgono gli apparentamenti di matrice *nietzschiana*.

Vuoi come ispirazione di fondo del messaggio kubrickiano, orientato, in ultima analisi, a superare il razionalismo idealistico e post-idealistico cedendo al "bisogno irrefrenabile della libertà, l'esaltazione della passione e dell'energia individuale"⁷ che caratterizza, in Nietzsche, il "superamento" dello stesso "uomo"⁸ e in Kubrick si manifesta forse con maggior espressività in "Arancia meccanica"⁹ [ma nella sua dimensione '(neo)cosmogonica' anche – a mio parere – in "2001: Odissea nello spazio"]].

Vuoi, d'altro verso, come specifiche emersioni di paradigmi nietzschiani quali, fra tutti, la dicotomia "apollineo vs dionisiaco"¹⁰: almeno, se si rilegge l'itinerario orgiastico di Bill Harford in "Eyes Wide Shut" come 'doppio antitetico' della vana 'lotta per la misura'¹¹ (starei per dire, jheringhianamente, 'lotta per il diritto'), inte-

⁷ M. CIMENT, *Kubrick* (1980), trad. it., Milano, 1981, p. 122.

⁸ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra* (1891), trad. it., Roma, 1988, p. 235 ss: «"Come sopravviverà l'uomo?" (...) "Come sarà l'uomo superato?" (...) "Il superuomo mi sta a cuore egli è la prima e unica cosa che io abbia – e non l'uomo" (...) "L'uomo deve diventare migliore e più cattivo (...) La massima cattiveria è necessaria al meglio del superuomo"» (p. 236-237).

⁹ R. EUGENI, *Invito al cinema di Stanley Kubrick*, Milano, 1995, p. 156.

¹⁰ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* (1872), trad. it., Milano, 1990.

¹¹ "Apollo, come divinità etica, esige dai suoi la misura": *Ibidem*, p. 37. Per il superamento kubrickiano degli stilemi della tragediografia ellenica, segnatamente nei 'film di guerra' v. E. GHEZZI, *Stanley Kubrick*, Il Castoro Cinema, Milano, 2007, p. 147 s.

sa come rispetto per le *regole etiche* (le stesse che orientano Antigone) ingaggiata dal colonnello Dax in “*Orizzonti di gloria*”.

2.1.2. Il referente psicanalitico

Altrettanto radicato è l'accostamento della sensibilità di Kubrick alla cultura psicoanalitica: più Jung più che Freud (anche, se come dirò, dalla mia visuale appare più fecondo il raffronto con il secondo). Certamente junghiana è proprio la straordinaria enfattizzazione del *caso* in una costellazione importante di opere del nostro, nelle quali

- “*all'interno di un progetto meticolosamente preparato si insinua un elemento imprevisto, del tutto casuale ma capace di inceppare il meccanismo e condurlo all'autodistruzione*”¹².

Si pensi, di Jung, alla valorizzazione delle capacità euristiche del *caso* e della *casualità versus* il predominio culturale della razionalità e del razionalismo *causale* rintracciandosene le matrici nei saperi dell’*“uomo arcaico”*¹³ (e qui, di nuovo, è “*2001: Odissea nello spazio*” a poter offrire spunti, se si volesse assegnare al monolito la funzione di volano evolucionistico, la cui attivazione appare governata da meccanismi anch’essi indecifrabili e, dunque, *casuali*).

Così come certamente junghiano è il tema del “*doppio*” che Kubrick valorizza ed enfattizza in più di una sua opera (segnatamente, in “*Shining*”)¹⁴. Ma di ciò meglio in seguito.

2.1.3. Il referente teologico

Non è peraltro mancato anche un approccio ermeneutico che attribuisse una valenza teologica ai temi kubrickiani. In una riflessione di un “*gesuita scienziato*” (così se ne definisce l’Autore), a “*2001: Odissea nello spazio*” viene attribuita una sorta di visione neo-teologica della modernità, quasi una teologia apocrifia (o, quanto meno, eterodossa), in cui peraltro alcuni *essentialia* attribuiti dalla teologia *ortodossa* a Dio (dall’onnipotenza all’amore per l’uomo e il suo progresso) sarebbero stilizzati in talune icone-chiave del film (il monolito, ovviamente, ma anche l’ “oc-

¹² R. EUGENI, *Invito al cinema*, cit., p. 139, che indica specificamente come personaggi ‘travolti’ da siffatto meccanismo, Johnny Clay in “*Rapina a mano armata*”, Spartaco, Barry Lindon e lo stesso Hal 9000 di “*2001: Odissea nello spazio*”.

¹³ C. G. JUNG, *Il problema dell’inconscio nella psicologia moderna* (1930), trad. it., Torino, 1969, p. 146 ss.

¹⁴ G. CREMONINI, *Shining*, Torino, 1999, p. 71 ss.

chio pulsante” di HAL e il feto ‘finale’¹⁵. Insomma (ma lo dirà lo stesso Kubrick in un’intervista verosimilmente provocatoria a *Playboy*), “*al centro di 2001*” ci sarebbe “*il concetto di Dio, ma non un’immagine tradizionale, antropomorfa di Dio*”; un Kubrick ‘Anti-Nietzsche’ dunque, che smentendo i suoi critici contrappone alla “morte di Dio” una Sua palingenesi meta-antropica.

3. Il referente penalistico nell’opera di Kubrick

È tempo di focalizzare il discorso sul mio specifico approccio al tema.

Il rapporto tra Kubrick e la cultura penalistica può essere letto in un duplice senso: (a) da un lato, si tratta di cogliere le suggestioni e gli spunti che Kubrick può offrire alla scienza penale, o più in generale alla criminalistica; (b) dall’altro lato, intriga la ricerca di referenti penalistici – magari inconsci – che Kubrick stesso trae (o sembra trarre) dall’orizzonte (in apparenza, così tecnicistico e affatto immaginifero) del diritto penale, “scienza infelice” *par excellence*.

3.1. Kubrick e la cultura penalistica

(aa) Sul primo fronte, la mia sensazione è che Kubrick possa arricchire la cultura del penalista su due fronti diversi e centrali: né più né meno che l’*oggetto* e il *metodo* del diritto penale!

(i) *Sull’oggetto*. L’impatto diretto dell’opera di Kubrick sull’*oggetto* del diritto penale è di immediata evidenza; almeno nella misura in cui si sia d’accordo nel ravvisare un (almeno uno dei) *Leitmotiv* della sua produzione nella dicotomia ‘violenza’/‘controllo’ (anche ben oltre la sua più espressiva – e più scontata – icona metaforica: “*Arancia meccanica*”!). Laddove, appunto, è proprio la dialettica tra ‘violenza’ e ‘controllo (*sociale*)’ che disegna il perimetro della nostra *disciplina* (una volta che si concordi sull’opportunità di non confinarla nei limiti del mero formalismo normativo).

(ii) *Sul metodo*. Benché con minore evidenza, tuttavia anche in relazione al *metodo* tipico del diritto penale, del quale il *buon* penalista deve avere *consapevolezza*, l’opera di Kubrick appare illuminante. Nella *Weltanschauung* del regista, infatti, il ‘controllo’ attuato attraverso le regole (*i.e.* – dal mio specifico punto di vista – attraverso il diritto penale) è incapace di risultati concreti, pur essendo aprioristicamente accettato, al tempo stesso, come *necessario* (e qui si comincia a rivelare appieno la centralità del *caso* come essenziale sotto-tema di questa riflessione). Come nella poetica di Kubrick la meccanica autoreferenziale delle *regole* (regole

¹⁵ J. BRAVERMAN SJ, *Un’interpretazione teologica: Dio in 2001: Odissea nello spazio*, in A. FREDWIN (a cura di), *Stanley Kubrick. Interviste extraterrestri* (2006), trad. it., Milano, 2011, p. 201 ss.

ossessivamente ricorrenti sotto Idealtipi *diversi*, ma tutti accomunati dal *formalismo* e dal *ritualismo*: il gioco, il duello, la guerra, persino la violenza di strada dei ‘drughi’ burgessiani)¹⁶, così nella società civile la sistemica – altrettanto autopoietica – del diritto penale null’altro rappresenta, in definitiva, che un’*inutile inevitabilità* o un’*inevitabile inutilità*. Spontanea, per il penalista, diventa allora l’evocazione dello ‘scetticismo radbruchiano’: come gli è noto, il *buon penalista* – per riprendere appunto le formule di Gustav Radbruch – ha (*deve avere*) “*cattiva coscienza*” (*schlechtes Gewissen*), *prova avversione* cioè per l’oggetto della propria scienza e sa che non esiste un *diritto penale migliore possibile*, ma solo (un utopico) “qualcosa di *meglio del*” diritto penale¹⁷.

3.1.1. *Violenza vs controllo nell’opera di Kubrick*

Nella mia visione (consapevolmente selettiva), l’opera di Kubrick è decisiva per l’inquadramento della tematica del rapporto tra ‘violenza’ e ‘controllo’; tematica essenziale in prospettiva penalistica, poiché attiene in definitiva alla *genesì* stessa dei sistemi penali.

In tale prospettiva privilegio scientemente un film in particolare, forse tra i meno ‘appariscenti’ rispetto al mio argomento, ma proprio in considerazione del fatto che, a mio avviso, in Kubrick c’è molta più “giustizia” soprattutto laddove il tema non è esplicitato.

Mi riferisco dunque a “*2001: Odissea nello spazio*”, utilizzandolo interpretativamente nella sua dimensione – se mi è consentita la concisione – *totemica*.

Che il monolito possa essere visivamente ‘letto’ come un totem è autoevidente; che sia altresì interpretabile in senso freudiano, è un’ipotesi assai intrigante per il penalista, nella misura in cui l’opera di Freud (*Totem und Tabu*)¹⁸ è stata proficuamente utilizzata dalla penalistica (segnatamente, dalla Scuola di Francoforte) per sondare lo stesso *rationale* della *potestas puniendi* (genesì del bene giuridico quale fondamento e criterio di legittimazione del diritto penale)¹⁹.

La ‘discendenza’ del diritto penale da una cultura totemica si coglie perfettamente, se solo si considera la doppia valenza del totem, così come perfettamente riepilogata da Freud:

- “*Il totem è in primo luogo il capostipite del clan, ma ne è anche lo spirito tutelare (...). I membri del clan, per contro, soggiacciono all’obbligo sacro – pena una sanzione*

¹⁶ Si sofferma in particolare su questi aspetti (che trovano la massima ‘concentrazione’ contenutistica in “*Barry Lindon*”), ancora R. EUGENI, *Invito al cinema* cit., p. 156 ss.

¹⁷ G. RADBRUCH, *Introduzione alla scienza del diritto* (ed. post. 1958), trad. it. a cura di D. Pasini, Torino, 1961, p. 224 ss.; ID., *Rechtsphilosophie*, 7^a ed., Stuttgart, 1973, p. 265.

¹⁸ S. FREUD, *Totem e Tabù* (1912-13), trad. it. in *Opere 1912-1914* (vol. VII), Torino, 1975, p. 10 ss.

¹⁹ W. HASSEMER, *Theorie und Soziologie des Verbrechens*, Frankfurt a. M., 1973, p. 160 ss.

*che vige di per sé – di non uccidere (o distruggere il loro totem) e di astenersi dal consumare la sua carne (o comunque dal trarne godimento)*²⁰.

Nella sua inevitabile trasposizione icono-simbolica, dunque, il totem all'origine si identifica con un *oggetto materiale* (una pietra, un uccello, etc.), ma successivamente accresciuto di un doppio valore: a un significato positivo per il clan combina una valenza pericolosa per l'individuo, strettamente legata al concetto di *tabù* (cioè, essenzialmente, di *intangibilità* e di *esclusione*) che si traduce – e qui affiora il lessico tipico del diritto penale – in *'divieto'*. A sua volta, poi, chi viola tale divieto 'infrangendo' il tabù diviene a sua volta tabù, sì da assumere contemporaneamente le vesti dell'*intangibile* ("nessuno tocchi Caino") e dell'*escluso* (destinatario di stigmatizzazione)²¹. E da tale ricostruzione (ampiamente debitrice dell'antropologia di Frazer) Freud fa discendere i fondamentali "proto-" e "arco-divieti" della storia dell'umanità: dal tabù dell'incesto al divieto sacrale dell'uccisione consanguinea (endo-clan) e alla *Blutrache* (primo paradigma di sistema punitivo anche ideologicamente strutturato) che siffatta violazione fomenta.

I riscontri, storici e categoriali, che se ne possono trarre circa la genesi del monopolio statale dello *jus puniendi* sono di immediata percezione²².

Ora, se scorriamo nel film le sequenze di apparizione del monolito, ritroviamo un filo rosso che introduce nella realtà storica, ricostruita per grandi periodi, una sorta di *costante*, formata dal binomio 'violenza' vs. 'conoscenza' o, se si preferisce, 'razionalità': ogni comparsa del monolito determina una nuova *conoscenza* e, al tempo stesso, introduce elementi di estrema *violenza*.

E infatti.

(a) Al primo *step*, in *assenza* del monolito, la cinepresa riprende l'*'età delle scimmie'*: una fase *puramente etologica* – potremmo dire pre-normativa – nella quale, con un atteggiamento *reattivo di sostituzione* (per utilizzare il lessico dell'etologia, appunto)²³, le scimmie si confrontano *mimando* una lotta (e già abbiamo una premonizione di *formalismo ritualizzato*²⁴; una soglia antistante alle *regole vere e proprie*). Quando appare il monolito, la scimmia acquista razionalità e conoscenza, s'impadronisce della *cognizione* di utensile e lo impiega come strumento per una *aggressione diretta* (non più 'mimata'), per uccidere superando così

²⁰ S. FREUD, *Totem e Tabù*, cit., p. 11.

²¹ *Ibidem.*, p. 41.

²² Per la perspicua illustrazione del radicamento di siffatto paradigma genetico del diritto penale, segnatamente nel diritto penale germanico, v. per tutti E. SCHMIDT, *Einführung in die Geschichte der deutschen Strafrechtspflege*, 3ª ed., Göttingen, 1965, spec. pp. 21 ss.

²³ K. LORENZ, *L'aggressività* (1963), trad. it., Milano, 1986, p. 110 ss., 144 ss.

²⁴ *Ibidem.*, p. 103.

d'embrée la fase del *rechtsfreier Raum* e fondando il *potere* basato sulla disegualianza dei *mezzi*: si entra in una fase *propriamente antropologica*.

(b) Nello *step* successivo, il monolito viene (ri)scoperto sul suolo lunare da un gruppo di astronauti e *si attiva*, toccato da un raggio solare, emettendo un forte segnale radio nel cosmo, per poi riapparire su Giove. Al momento della sua scoperta il monolito è interpretato come *prova* dell'esistenza di un'*intelligenza* (una *razionalità*) extraterrestre, alla cui esplorazione sarà poi segretamente destinata la missione della *Discovery One* verso il pianeta. Ed è a bordo di quest'ultima che si raggiunge l'estremo limite della razionalità umana, rappresentata – nella sua (iniziale) perfezione – addirittura (o *già*) da una macchina: il supercomputer *HAL 9000*, che tuttavia soccombe a un conflitto di doveri (di *regole*, se si vuole), in quanto programmato per collaborare con gli esseri umani e, al contempo, obbligato a celare loro il reale scopo del viaggio verso Giove. Ma la *super-razionalità* unita alla sua contestuale *crisi* – inopinatamente esplosa per un 'caso' (qui da intendersi come *Tatbestand*, 'ipotesi di accadimento') *a priori* per definizione imprevedibile, e, anzi, *impossibile*. Un errore – *fattuale* di percezione/valutazione dell'*intelligenza* artificiale – innesca, di nuovo, la *violenza* – questa volta – della macchina, che è portata a uccidere e uccide effettivamente quasi tutto l'equipaggio che ha in custodia (e in suo potere). E il tema della violazione del tabù, nella forma della soppressione del totem, qui è icastico: HAL è in qualche misura *padre* degli astronauti (ne è custode) e novello Saturno/Laio li uccide e tenta di ucciderli ('padre' che diviene 'madre' nell'atto omicida: la "esecuzione capitale" viene realizzata attraverso il taglio della sonda esterna-cordone ombelicale); a sua volta, Bowman, novello Giove/Edipo diviene *parricida*, ma l'*atto omicida* riveste il ritualismo della *punizione* e su chi lo subisce (lo vedremo) spiega gli effetti *tipici* della *pena*. [La dialettica biunivocamente aggressivo-punitiva fra *padre* e *figlio* tornerà poi limpidamente in *Shining*, fra Jack Torrance e il piccolo Danny]²⁵.

Non è forse ardito, dunque, ravvisare in "2001: *Odissea nello spazio*" lo schizzo (e torna a riemergere la suggestione nietzschiana) di una fase di '*superamento*' dell'"*uomo*" verso il "*superuomo*" qui attualizzato attraverso il mito cibernetico (non sorprendentemente: siamo negli anni '70 del trascorso secolo!). Ma ciò che è determinante è, da un lato, il perpetuarsi della connessione fra (maggior) *conoscenza* (HAL è praticamente *onnisciente*) e (ri)scatenarsi della *violenza* (viceversa *atavica* e sostanzialmente "sempre uguale a se stessa"); dall'altro lato, il replicante *meccanismo totemico* del richiamo alle proto-regole e della loro inevitabile violazione – a dispetto del superiore evolversi della umana razionalità – con l'infallibile corollario di una punizione a suo modo metafisica, e comunque collettiva (il mono-

²⁵ Per una suggestiva interpretazione di alcuni passaggi del film da cui emergerebbe l'evocazione del *cannibalismo* (altro prototipo di *tabù!*), v. G. CREMONINI, *Shining*, cit., p. 49 s.

lite-totem riscoperto nella sede lunare emette un segnale diretto a Giove che tuttavia, come un'antica pestilenza, comincia a uccidere indiscriminatamente gli uomini)²⁶.

(c) Il terzo e finale *step* – indubbiamente, il più enigmatico – vede l'ultimo superstite del conflitto, Bowman-Οδυσσεύς, chiudere la sua peregrinazione nell'universo in un'Itaca metastorica e metafisica, che non gli appartiene – appartenuta semmai all'uomo *superato*²⁷ – ma che al contempo è espressiva della vera 'Paradigmatica del Razionalismo' (il '700 europeo, così simbolicamente sfruttato da Kubrick); per la sensibilità di un penalista, esito indubbiamente intrigante, se si pensa che parliamo del *tempus* e del *locus* in cui si insedia l'Idealtipo (l'utopia?) di un diritto penale orientato alla *razionalità di scopo*²⁸, ma, al contempo, l'utopia (l'Idealtipo?) di una forma di *controllo totale* (il Panoptico benthamiano!) che per essere razionale pretende di essere infallibile, secondo la logica del “*sorvegliare e punire*”²⁹. E tuttavia, in questo momento finale, in stretta sequenza due antagonistiche apparizioni si susseguono nel campo visivo dello spettatore (come, si immagina, di Bowman- Οδυσσεύς): il monolito, espressione dell'arcaismo totemico e il 'feto cosmico' – forse epifania di un “*eterno ritorno*” ancora (post)nietzschiano (alla stregua di un *modello circolare* di narrazione particolarmente caro a Kubrick), “*segno senza storia al pari del monolito*”, o, addirittura, “*forse DIO*”³⁰. In entrambi i casi, si tratterebbe, per il penalista, del sovvertimento radicale del *suo* faticosamente conquistato razionalismo di matrice illuministica; nel segno, appunto, dell'*arcaismo (Blutrache)* e/o della *trascendenza* (pena kantianamente intesa come 'imperativo categorico')³¹.

* * *

3.1.1.1. *Résumé*

In definitiva, la 'cultura totemica' che mi è parso di ravvisare in una delle opere centrali anche se forse più controverse di Kubrick osservata 'con gli occhiali del

²⁶ Una suggestione ulteriore: anche nella tragedia di Edipo la punizione è collettiva e misteriosa, ma nasce, come pura e tipica espressione di *Blutrache*, dall'impunita violazione di un divieto totemico (il parricidio di Laio). Per altri spunti in proposito, v. F. OST, *Mosè, Eschilo, Sofocle. All'origine dell'immaginario giuridico* (2004), trad. it., Bologna, 2007, p. 200 ss.

²⁷ V. *retro*, nt. 8.

²⁸ Mi sia consentito di rinviare in merito a C. E. PALIERO, *Il principio di effettività nel diritto penale*, Napoli, 2011, p. 8 ss.

²⁹ Cfr. M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire* (1975), trad. it., Torino, 1976. Specificamente sul Panoptismo, Parte III, Cap. III, p. 213 ss.

³⁰ Così E. GHEZZI, *Stanley Kubrick*, cit., p. 90. Ad analoghe, più assertive conclusioni giunge J. BRAVERMAN SJ, *Un'interpretazione teologica*, cit., pp. 203-204.

³¹ Per il fermo rifiuto di ogni re-involuzione trascendentalistica resta insostituibile l'antologia-manifesto AA.VV., *La funzione della pena: il commiato da Kant e da Hegel* (a cura di L. Eusebi), Milano, 1989. Posizioni più 'neutralistiche' ravviso di recente nella lettura di tipo funzionalistico, offerta, del problema, da W. HASSEMER, *Perché punire è necessario* (2009), trad. it., Bologna, 2012.

penalista' permette di stabilire una pertinente sequenza di *topoi* assolutamente basilici e caratterizzanti per la nostra materia:

(a) Anzitutto, un ruolo sistemico assegnato alle *regole* – l'evoluzione stessa dal totemismo al tabuismo è interpretabile come progressiva *formalizzazione* e *ritualizzazione* di comportamenti.

(b) Inoltre, il sistema totemico è ottima metafora per la genesi del *monopolio punitivo* dello Stato, poiché proprio attraverso la cultura totemica il clan si arroga il potere di punire, non più concesso all'individuo, ma attratto nella collettività.

(c) Infine, la *dinamica* di questo *processo di formalizzazione*, così ben descritto da Kubrick, che passa, attraverso un procedimento di sostanziale *apprendimento conoscitivo*, dalla *violenza* alla sua rielaborazione simbolica fino al *controllo* realizzato 'per *esclusione/stigmatizzazione*' del membro 'tabuizzato' dal clan, appare speculare rispetto al moderno paradigma di controllo sociale della devianza, anch'esso declinato – per estrema sintesi – nella dialettica che si inscena fra "società punitiva" (*strafende Gesellschaft*) e "capro espiatorio" (*Sündenbock*)³².

3.1.2. *Il normativo e il sociale: la penalistica di Kubrick*

Nella filmografia di Kubrick, il paradigma evolutivo di controllo sociale che ho dianzi ravvisato nella mitologia di "2001: Odissea nello spazio" trova puntuali riscontri specifici in tematiche ricorrenti nella sua produzione: orientate, le une, sul 'normativo', le altre sul 'sociale' visto nella sua dimensione – se mi si consente, foucaultiana – di *controllo* e di *potere*.

(a) Anzitutto le *regole*. Il *topos* percorre, come un ininterrotto *fil rouge*, la creazione kubrickiana, ordinatamente declinato in tre distinti paradigmi: (aa) il *gioco*; (bb) il *duello*; (cc) la *guerra*.

(aa) *Leitmotiv* è la *regola*. E rigide regole sono anzitutto quelle del *gioco*, appunto, atto scenico di cui (unitamente alle regole del galateo) è intessuta la trama – *in primis* – di "Barry Lyndon"; ma altrettanto si può dire di "Full Metal Jacket" nella prima parte narrativa dell'addestramento, facilmente leggibile come 'gioco di guerra', per l'epifania estrema della regola coattiva e formalistica, fomentatrice di

³² Resta ancora fondamentale per la perspicua descrizione di questi processi sociali e della dialettica che vi sottende D. CHAPMAN, *Lo stereotipo del criminale* (1968), trad. it., Torino, 1971. Per una più completa e recente analisi del problema penale vista nell'ottica di una sua 'storia sociale', rimando essenzialmente a D. GARLAND, *Pena e società moderna* (1990), trad. it., Milano, 1999. Sulla valenza penalistica della 'Sündenbocktheorie' resta fondamentale E. NAEGELI, *Das Böse und das Strafrecht*, München, 1966 (trad. it. *Il male e il diritto penale*, in L. Eusebi (a cura di), *La funzione della pena*, cit., p. 57 ss.); per le sue ricadute più specificamente sistematiche v. B. HAFKE, *Tiefenpsychologie und Generalprävention*, Frankfurt am Main, 1976.

un vero e proprio *ritualismo* mertoniano³³. Questo nello specifico, mentre più in generale è ricorrente nella critica la valorizzazione strutturalistica dell'iconografia ludica, laddove addirittura si proclama la centralità, nella filmografia di Kubrick, della dicotomia tra la *scacchiera* e il *labirinto* ('film-scacchiera' vs 'film-labirinto'). Non mi ci posso soffermare, ma è nota la crescente importanza che i 'giochi' e le 'teorie dei giochi' stanno assumendo nella riflessione sul diritto, vuoi giusfilosofica (segnatamente, nell'ambito della logica deontica), vuoi ad approccio economicamente orientato (*law and economics*).

E il gioco, la sorte, dominio (in questo contesto non dimentichiamolo) del *caso* è (può essere) comunque *arbitro*, dispensatore di *sentenze*: lo è nella borgesiana "lotteria di Babilonia" surrogato aleatorio della Giustizia³⁴, ma lo è anche nel 'visuto' personale e sociale di alcuni protagonisti kubrickiani (dal Johnny Clay di "*Rapina a mano armata*" allo stesso Raymond Barry).

(bb) Il *duello* (la citazione, di nuovo, è obbligata: "*Barry Lyndon*", che ne mette in scena ben quattro), nella storia del diritto penale ha un ruolo ben preciso; può correttamente definirsi un'evoluzione in chiave *plurisoggettiva* dell'ordalia, primigenia forma *monosoggettiva* di 'giudizio di Dio', come strumento decisorio della colpevolezza piuttosto che dell'innocenza dell'incolpato: nell'ordalia il singolo affronta un evento naturale, dimostrando – a seconda dell'esito – la propria colpa o la propria innocenza; in una fase più evoluta, sarà il duello a decidere "da che parte sta la giustizia" premiando il vincitore, chi vi sopravvive.

E in Kubrick, tale valenza '*giurisdizionale*' il duello la conserva, nella misura in cui risulta sempre 'decisorio' – questo mi sembra importante – sul *destino sociale* (sul *ruolo* sociale: 'ascendente' piuttosto che 'discendente') del protagonista: la stessa funzione, cioè, *stigmatizzante*, che da sempre la *pena* svolge nella società.

(cc) La *guerra* è ovviamente un *Hauptthema* della filmografia kubrickiana. Qui però la evoco come parergo dei modelli precedenti di (para)giustizia penale, o comunque 'punitiva'. Non solo come sviluppo collettivo di una giustizia ordalica, ma, anche, per quanto mostra di sé nei film di Kubrick: (i) come formalizzazione di regole anche sceniche di pura autoreferenzialità (le guerre settecentesche di "*Barry Lyndon*"); (ii) come scontro *non* fra uomini reali tra loro, ma tra uomini ed entità anonime e invisibili [il 'nemico invisibile come metafora della 'giustizia inaccessibile' kafkiana³⁵: dall'opera prima "*Fire and Desire*" (il nemico per ogni singolo soldato è il 'doppio' di un altro e, in ultima analisi, il proprio 'doppio') a "*Full Me-*

³³ R. K. MERTON, *Teoria e struttura sociale* (1949), trad. it., Bologna, 1970, vol. II, p. 328 ss.

³⁴ J. L. BORGES, *La lotteria a Babilonia*, in *Finzioni* (1941), trad. it., Torino, 1974, p. 55 ss.

³⁵ F. KAFKA, *Il processo* (1914-1917), in *Romanzi*, trad. it., Milano, 1970, p. 518 s. Per una raffinata rilettura delle pagine kafkiane dedicate al tema, v. L. FORTE, *Diritto e castigo: i Tribunali di Franz Kafka*, in G. Forti e a. (a cura di), *Giustizia e letteratura*, II, Milano, 2014, p. 266 ss.; G. FORTI, *Franz Kafka e l'impazienza del diritto*, ivi, p. 286 ss.

tal Jacket (il micidiale cecchino nemico è una fanciulla simile a uno scheletrito automa meccanico)]; (iii) come *sostituzione* di un meccanismo punitivo indifferenziato basato sulla logica del *Sündenbock* (in “*Orizzonti di gloria*” le regole del processo sono *bypassate* dall’arbitrio casuale di una decimazione).

(b) Quindi, il *controllo*. Altro tema, come si è detto, ricorrente in Kubrick e ovviamente centrale nella mia riflessione.

Del *circuito del controllo sociale* l’opera di Kubrick seleziona due dimensioni: per un verso, il ‘*finalismo*’ del sistema della *giustizia penale*; per altro verso, le *infrastrutture* del sistema stesso, cioè le c.d. *istituzioni totali*.

(aa) Quanto alla prima dimensione, il riferimento scontato è ad “*Arancia meccanica*”, che sintetizza la parabola e il circuito (*ciclico*) della società punitiva: quest’ultima crea *devianza* – ossia il proprio *oggetto* – e al tempo stesso l’*utopia rieducativa*, che vorrebbe/dovrebbe rimediarsi.

Nello sviluppo narrativo è possibile individuare il succedersi progressivo di diversi modelli di ‘giustizia penale’.

Procederò anch’io ‘per immagini’.

Si esordisce con il modello illuministico, rappresentato nella sua lettura foucaultiana, e fissato in due immagini espressive: la prima – che si riferisce all’arrivo in carcere del protagonista Alex, con una ‘videata’ dall’alto che inquadra il penitenziario di destinazione del neo-detenuto – ci rimanda una perfetta immagine del *Panopticon* benthamiano; la seconda, di poco successiva, ci introduce nel cortile del carcere, riproducendo in modo iconograficamente perfetto la “*Ronda dei prigionieri*” di Van Gogh.

La storia è nota. Dopo un’inutile – in termini rieducativi – permanenza in carcere, Alex viene sottoposto al *nuovo* modello di penalità, ispirato all’utopia positivista della *ipereffettività*, ossia a una concezione *assoluta* di prevenzione speciale, atta a eliminare la recidiva, perché rende *fisicamente impossibile* per il condannato la commissione di un nuovo reato.

È interessante notare che, da un lato, l’avvicendamento tra questi modelli di giustizia penale mette in scena una *parabola di tipo regressivo* del modello di controllo penalistico. Muovendo da un iper-avanzato e futuribile modello *correzionalista*, di fatto si approda, per tappe successive, con una sorta di ‘regressione infantile’ del *finalismo* punitivo, al retribuzionismo puro, cioè alla più primordiale delle forme di giustizia: la legge del taglione, basata sulla logica del *contrappasso*. Ritornato libero al termine della “cura Ludovico”, Alex ripercorre ‘all’indietro’ la sua intera carriera criminale ‘a parti invertite’; questa volta non più nel ruolo dell’*autore*, ma in quello della *vittima* (aggredito dall’*homeless* da lui stesso seviziato all’inizio del film; massacrato dai vecchi compari divenuti nel frattempo poliziotti; fino a tornare sul luogo di una delle sue più efferate incursioni, subendo la vendetta della propria vittima che, riconosciuto, lo spinge a tentare il suicidio).

Dall'altro lato, l'esito finale di questa metaforica galoppata nella storia dei sistemi punitivi coincide con il fallimento totale del *controllo sociale in sé*: non solo quello carcerario tradizionale, ma anche il 'nuovo' paradigma orientato alla "iper-effettività special-preventiva". Al termine della storia, infatti, Alex torna esattamente quello che era, riconsegnato dalla società al suo primigenio stile di vita, improntato al soddisfacimento degli istinti più bestiali, ma immune da rischi penali grazie alla connivenza delle istituzioni propagandisticamente preoccupate di emendarsi dalla precedente violazione dei diritti umani del reo trasformato in cavia. L'unica forma di "giustizia" che in tale scenario può dirsi – in definitiva – 'riuscita', per Alex, resta quella – ancestrale – del taglione somministratagli, anche qui del tutto *casualmente*, dalle sue precedenti vittime.

(bb) Se il carcere come istituzione, a conti fatti, finisce con l'avere – paradossalmente – un ruolo marginale nel suo film di ispirazione più spiccatamente 'criminologica', l'interesse di Kubrick per le altre *istituzioni totali* si rivela in più di un'opera e in più di un passaggio 'topico' della sua narrativa. I referenti culturali qui sono rintracciabili, sul versante sociologico, in *Asylums* di Goffman, sul versante letterario in *White Jacket* di Melville³⁶. Opera centrale, sotto questo profilo, risulta la prima parte di *Full Metal Jacket*. Al centro dell'attenzione stanno, in particolare, le conseguenze studiate come *tipiche e comuni* di tutti gli apparati punitivi, come la regressione psicologica e la 'infantilizzazione'³⁷. Per restare a quest'ultimo film, emblematico, in tal senso, è l'effetto di graduale spersonalizzazione che l'addestramento ha su 'Palla di lardo'; ma riscontri ulteriori si trovano in "*Orizzonti di gloria*" e persino nel rito punitivo che coinvolge HAL progressivamente infantilizzato e ridotto a una vocina cantalenante nella fase finale del conflitto, culminato con la sua 'esecuzione capitale' da parte di Bowman.

4. Il Kubrick 'penalista'

4.1. Le affinità 'inconsce' tra Kubrick e diritto penale

Che l'opera di Kubrick poggi su di un 'inconscio individuale' (se mi è consentito il *calembour*) comune a quello del penalista è, a mio avviso, dimostrato dalle a-

³⁶ E. GOFFMAN, *Asylums* (1961), trad. it., Torino, 1972; H. MELVILLE, *Giacchetta bianca* (1850), trad. it., Firenze, 1962 (quest'ultimo relativo all'esperienza dell'A. arruolato come marinaio semplice in una fregata della Marina da Guerra degli Stati Uniti).

³⁷ E. GOFFMAN, *Asylums*, cit., p. 72 ss. Con riferimento all'universo carcerario, v. A. RICCI - G. SALIERNO, *Il carcere in Italia*, Torino, 1971, p. 250 ss. Per una rilettura di Melville con specifico orientamento sulla giustizia penale, v. F. ROGNONI, *Dal testamento di Bardianna alla condanna di Billy Budd. Traversata dell'oceano melvilliano ad uso degli uomini di legge*, in G. Forti e a. (a cura di), *Giustizia e letteratura*, II, cit., p. 320 ss.

nalogie rinvenibili tra la filmografia kubrickiana e alcuni atteggiamenti tipici (o che *dovrebbero* essere tipici) del prima evocato “*buon penalista*” di radbruchiana memoria.

Provo a elencarle.

(a) Anzitutto lo *scetticismo*, la tendenziale sfiducia nel *mezzo* (i.e., nell’arsenale concettuale e operativo della forma di controllo sociale più *tipica*: la pena!), che in Kubrick assurge addirittura a *nichilismo*, traducendosi nella sistematica delegittimazione di *ogni* sistema di *controllo* sociale così come di ogni ipotesi di palingenesi individuale.

Si pensi, da un lato, ancora all’esperienza di Alex (e della società-istituzione con lui) in “*Arancia meccanica*”: è la metafora del fallimento della *prima* (in ordine di prevalenza, anche costituzionale: art. 27, comma 3, Cost.) delle finalità assegnate alla *pena* (e al controllo sociale su di essa imperniato), vale a dire la *prevenzione speciale*. Predica l’impossibilità – per *qualsiasi* modello di giustizia penale (prima della ‘cura Lodovico’ viene il razionalismo concentrazionista del carcere ‘classico’) – di ‘redimere’, risocializzandolo, il singolo.

Si consideri, dall’altro lato, il vero e proprio conflitto sociale inscenato, in “*2001: Odissea nello spazio*” fra HAL e gli astronauti, visto in termini di *controllo* (fra ‘controllore’ – HAL – e ‘controllati’ – l’equipaggio della navicella –). Sotto questo aspetto, viene qui rappresentato un meccanismo orwelliano di *controllo globale*³⁸, che al penalista evoca il paradigma (anche qui, un paradigma *assoluto* e ottativamente *ipereffettivo*) di *prevenzione generale*³⁹, ma anch’esso destinato a fallire miseramente proprio in quanto (ri)generatore di *quella violenza* che era deputato a controllare e neutralizzare.

Siffatto approccio che ho definito *nichilista*, o quanto meno *scettico* di Kubrick rispetto alla giustizia e alla sua dimensione assiologica si manifesta espressivamente anche sotto un ulteriore aspetto.

(aa) Da un punto di vista *iconografico*: attraverso il frequente ricorso all’immagine del *labirinto*; un labirinto *fisico* (come in “*Shining*”, ove rappresenta un *tipico locus* ‘penitenziario’ e ‘a doppia valenza’: ‘scena del crimine’ tentato da Jack contro Danny e, al contempo, *patibolo* di Jack con Danny involontario suo boia), ma anche un labirinto *ideale*, non spaziale ma *diacronico* (sfruttando la caratteristica ‘input/output’ di ogni labirinto che ne segna in definitiva la circolarità): mi riferisco al percorso esistenziale di alcuni personaggi-chiave (Raymond Barry, Alex) che appunto diacronicamente ripercorrono le stesse tappe, prima ‘ascendendo’,

³⁸ G. ORWELL, *1984* (1948), trad. it., Milano, 1976, p. 26 ss.

³⁹ Ho usato questo esempio (Il “Grande Fratello” e la “Psicopolizia”) per il mio paradigma di “*ipereffettività generalpreventiva*” in *Il principio di effettività del diritto penale*, in *Riv. it. dir. proc. pen.*, 1990, p. 475 ss.

poi ‘discendendo’ nella scala sociale, per concretizzare un esito e un destino sostanzialmente *punitivo* anche se *non* ‘redentivo’.

Ora, il *labirinto* è un simbolo tipicamente borghesiano, che Borges – questo lo voglio sottolineare – utilizza sia in senso fisico che in senso diacronico, ma *sempre* in scenari che hanno a che fare con l’idea di *conflitto* e di *giustizia*, sia pure, spesso, indecifrabile e in ultima analisi *casuale*⁴⁰. Ma, per converso, un labirinto, questa volta anche semanticamente metaforico, è quello che in Kafka raffigura il circuito perverso della “*legge*” e dei suoi imprescrutabili percorsi che hanno come unico esito quello di stritolare l’individuo *senza un perché* (si pensi alla parabola del “*guardiano della legge*”, ma in generale all’intero *Machtapparat* che ingurgita sino alle estreme conseguenze Josef K.)⁴¹.

(b) Il secondo elemento caratterizzante nella produzione di Kubrick che vorrei mettere in luce è l’*autopoiesi*, di cui – per quanto qui mi riguarda – viene spesso tacciato il diritto penale con riferimento alla definizione e, appunto, alla *creazione* (artificiale) della devianza, cioè del suo oggetto. Qui profili da considerare come essenziali di questo *topos* sono, da un lato, la *circolarità*, (‘*circulus vitiosus*’), dall’altro lato la *creazione dell’immaginario* (inteso come ‘inesistente’, o come ‘doppio’, immagine speculare dell’osservatore).

Il diritto penale (sostiene soprattutto la criminalistica ‘critica’)⁴² *crea artificialmente* il suo oggetto (la criminalità) attraverso auto-definizioni e stereotipizzazioni ‘di comodo’, spesso, se non sempre, avulse da un substrato *reale* di attori sociali i quali: *o* non esistono affatto, *o* sono diversi da come il sistema li rappresenta. Da qui la circolarità: il significante crea il significato, che a sua volta legittima l’esistenza del significante stesso, perpetuandolo e/o consentendone l’evoluzione semantica.

Il punto di contatto di questa teoresi con la poetica di Kubrick risulta di ancor più facile percezione, se si pensa che le *teorie conflittuali*, periodicamente aggalanti nelle analisi sulla genesi della legislazione penale, definiscono rigidamente il reo – in un’opera ideologica di *travisamento*, funzionale a una legittimazione *simbolica* della normativa penale e a un processo di *rassicurazione collettiva* – come “*nemico sociale*”, riducendolo di fatto a un *feticcio* (uno “stereotipo”, appunto).

⁴⁰ Si pensi a: J. L. BORGES, *La casa di Asterione* (labirinto ‘classico’) e *I due re e i due labirinti* (labirinto destrutturato, quindi già metaforico) in *L’Aleph* (1952), trad. it., Milano, 1961 risp. pp. 65 ss, 134 ss.; *La morte e la bussola* (labirinto lineare, ma ancora spaziale) e *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (labirinto *non* spaziale ma temporale, diacronico), in *Finzioni*, cit. risp. pp. 119 ss, 79 ss. Peraltro, un uso del labirinto, e del mito del Minotauro con implicazioni psico-sociali di tipo junghiano (tematica del ‘doppio’) si ritrova in F. DÜRRENMATT, *Minotauro. Una ballata* (1985) in *Racconti*, trad. it., Milano, 1996, p. 358 ss.

⁴¹ V. *retro*, nt. 35. Le affinità kafkiane sono ben colte (con speciale riferimento a “*Orizzonti di gloria*”) da R. EUGENI, *Invito al cinema*, cit., p. 50.

⁴² Per una esaustiva panoramica critica v. G. FORTI, *L’immane concretezza*, Milano, 2000, spec. p. 191 ss.

Deduzione.

Anche nei film di Kubrick, anzitutto, gli elementi ‘circularità’ (“*Barry Lindon*” e “*Arancia meccanica*”⁴³ soprattutto) e ‘doppio’ (“*Shining*”, “*Lolita*” e, ovviamente, “*Eyes Wide Shut*”) sono, non solo presenti, ma addirittura hanno trovato, nella critica, una legittimazione *in sé* addirittura come ‘chiavi di lettura’ *universali* dell’intera sua produzione.

Inoltre, con riguardo all’autoreferenzialità di tipo conflittuale (controllo sociale come “*lotta*” al nemico sociale, indispensabilmente presupponente la *presenza* di un nemico) trovo estremamente suggestivo che la vera peculiarità dei ‘film di guerra’ di Kubrick sia – singolarmente – rappresentata dal fatto che il nemico è quasi sempre – quanto meno – *invisibile*, al punto che si può immaginare che *neppure esista*. Si pensi a “*Fear and Desire*”, ove i nemici sono riflessi fallaci, un puro gioco di specchi; a “*Orizzonti di gloria*”, ove il nemico è un’entità collettiva invisibile, ma, soprattutto, direi, a “*Full Metal Jacket*”, dove il nemico è in realtà un *falso nemico*, ossia un cecchino micidiale sinché è celato, una bambina terrorizzata quando si rivela.

(c) Infine – e siamo allo svolgimento del ‘sottotitolo’ di questa riflessione – l’accostamento fra i due diversi mondi (la poetica di Kubrick e la criminalistica) è pregnante sotto il profilo dei rapporti tra *valori* e *caso*: tra “*etica*” e “*casualità*”, appunto.

Due mondi, almeno concettualmente, distanti e inconfrontabili: il caso non conosce scale di valori, ma solo tassi di probabilità; non ha valenza *assiologica* ma solo *stocastica*.

Ebbene, sul versante dei *valori*, un’altra direzione con moto, in qualche misura, centrifugo rispetto al nucleo assiologico – che, almeno in linea di principio, possiamo considerare identitario del diritto penale – mi sento di coglierla, nella filmografia di Kubrick, nel suo *giudizio* sui personaggi. A livello individuale, infatti, lo scetticismo del regista si traduce nella raffigurazione di personaggi *neutri*, ma *in senso negativo*, non valutati, cioè, dal regista né, in definitiva, valutabili dallo spettatore in termini di ‘eticità’ (con l’eccezione forse – quanto meno sino alla finale, ma non sviluppata accusa di ‘carrierismo’ – del colonnello Dax in “*Orizzonti di gloria*”). Tali caratteri sono espressione di una narrazione *a-etica* – più che *anti-etica* –, nella quale, cioè, l’etica è un valore *non rilevante*, appunto *indifferente*. E in ciò sta l’elemento di contraddizione, per lo meno concettuale, con il diritto penale, che *origina* dall’etica e dalle implicazioni etiche non si è mai potuto realmente liberare – neppure a seguito del processo di secolarizzazione che, da Thomasius in

⁴³ E. GHEZZI, *Stanley Kubrick*, cit., p. 98 aggiunge annovera fra i connotati di ‘circularità’ del film, oltre a quelli direttamente connessi alla trama, l’immagine delle “*spire del serpente nel cassetto*” ripresa dalla telecamera nella stanza di Alex.

poi, faticosamente ha sviluppato – esibendo di sé un’insopprimibile essenza e valenza assiologica.

Se il *valore* è in Kubrick assente (o quasi), il *caso* viceversa domina (lo si è in queste note, più volte ricordato).

Nelle storie kubrickiane è il *caso* che, in definitiva, *decide sulla giustizia*. Il riferimento più immediato è, naturalmente, a “*Orizzonti di gloria*” – sotto questo profilo, rappresenta il vero paradigma – dove i tre soldati (e, in particolare, il valoroso Arnaud) sono addirittura *estratti a sorte* per essere condotti all’esecuzione capitale.

Da qui, dunque, dovrebbe discendere la (apparente) conclusione del discorso: *etica* e *casualità* come binomio irriducibile: tanto nella filmografia kubrickiana quanto nel diritto penale.

Ma a questo punto una domanda (o più di una domanda) è d’obbligo.

Siamo proprio certi che su questo terreno le due culture insanabilmente divergono, e, soprattutto, che il binomio sia davvero irriducibile?

Se è vero, da un lato, che il simbolismo e le metafore che animano le storie di Kubrick (non solo quella da ultimo citata: in *Shining* il guardiano rivolge a Danny la frase iniziatica “*ti piace l’agnello Doc?*”⁴⁴) ci rilanciano (per la mia particolare sensibilità, ossessivamente) il *topos* del “capro espiatorio” (*Sündenbock*), che innegabilmente costituisce incarnazione e metafora del diritto penale che non riesce “a migliorare se stesso”.

Se è altrettanto vero, dall’altro lato, che tutte le “*Imago*”, a me parse pertinenti al tema, che ho cercato di raccogliere nella cineteca di Kubrick (dalla scacchiera al labirinto, dal duello alla battaglia campale, sino all’occhio onniveggente di HAL) sono in modo sconcertante comuni al simbolico, al metaforico e persino all’iconografico⁴⁵ che – da sempre e tuttora – accompagnano la “*storia infelice*” del diritto penale.

Ebbene, se tutto ciò è vero, dobbiamo forse iniziare a prendere in considerazione l’ipotesi che concettualmente e prasseologicamente – tanto in Kubrick quanto nel sub-sistema penale – tra i bollettini di sorteggio babilonesi e le tavole della legge di cui il giudice sia la bocca intercorrano geometrie di nessi non così dissimili da quei labirinti che, ciascuna per suo modo e parte, Τόχη e Δίκη sono abili, da sempre, a disegnare.

⁴⁴ Lo fa notare G. CREMONINI, *Shining*, cit., p. 69, collegandosi espressamente al *topos* dell’“agnello sacrificale/capro espiatorio (v. anche *retro* nt. 32).

⁴⁵ Con riferimento ad esempio all’“occhio di HAL” da porsi in relazione con l’iconografia classica della Giustizia si veda il denso capitolo “*L’occhio divino della Legge*” di A. PROSPERI, *Giustizia bendata*, Torino, 2008, p. 170 ss.