

Daniele Poccia, Gianluca Gigliozzi

Homo multiplex.

Fantascienza, statuto dell'immaginazione e post-umano

1. Lo sguardo tra le cose

Cominciamo da due esempi tratti dall'esperienza vissuta di chi scrive, nel quadro di un'analisi volutamente centrata sulla difficoltà, e al limite l'impossibilità, di tenere separati visione e sapere, possibile e reale. *L'Aquila, estate 2010*: il desiderio di normalità della popolazione di una città terremotata¹ riesce nell'intento di rimuovere quasi del tutto dal dato percettivo, con un taglio di chirurgica precisione, lo scenario di distruzione che fa da sfondo ai pochi locali serali, intensamente frequentati e riaperti di recente nel funestato centro storico. All'orizzonte, infatti, campeggiano 'installazioni spontanee', ammassi variopinti di macerie e reperti di vita quotidiana che fanno capolino attraverso le mura sfondate: *objets trouvés* ben più di impatto, si direbbe, di molta arte contemporanea "intenzionale". La percezione dei fruitori di questa stralunata *pièce*, certo, è divisa al suo interno, ma lo è ancor di più l'uso frenetico e sconnesso che ne fanno i suoi giovani attori, in un contesto che sembra avere poco o nulla a che fare, a dire il vero, con la ricerca del godimento. *Google streetview, 2014*: la cosiddetta Zona Rossa, che ancora occupa gran parte dell'antico centro storico aquilano, può essere visitata sulle schermate offerte dalla piattaforma digitale². Persino gli interni di alcuni edifici, un tempo pubblici, possono ora essere attivamente attraversati dall'internauta, scoprendo scenari sinistrati e puntellati che non esistevano nemmeno prima del terremoto e non esisteranno più dopo le ristrutturazioni degli anni successivi – scenari il cui accesso è possibile soltanto *in speculum et aenigmate*, a tempo determinato (a parte per i pochi addetti ai lavori e le marginalità cittadine), e che rimangono a tutt'oggi un patrimonio coperto da *copyright*.

Il "faccia a faccia" con il reale è destinato, in entrambi i casi, a rimane-

¹ Terremoto del 6 aprile 2009.

² Ringraziamo Antonio Sforza per averci fornito informazioni in merito.

re inattingibile. Ha notato Marco Senaldi, sottolineando un fatto ancora più generale: “*Google Earth* ha oggi reso possibile l’esperienza del ‘vederci da fuori’, da un ‘impossibile’ punto di vista extraterrestre, facendone un fatto comune, quasi banale – e che però ha come effetto collaterale una profonda sensazione di estraneazione”³. Questi non sono appunto casi-limite, o lo sono soltanto nella misura in cui illustrano paradigmaticamente lo *status quo*, l’intero a cui fanno quasi mostra di appartenere. Sono spazi fuori dai cardini che si aprono così in un’esperienza schiantata da continue scuciture tra percezione e azione, conoscenza e prassi: teoria e trasformazione, in una contemporaneità definitiva che non ammette escursioni al di là dell’attuale. Il tempo non è più orientato da nessuna istanza di salvazione a venire, ogni tensione a esso immanente si è allentata; il tempo, anzi, cede il passo a uno spazio detemporalizzato che non ha più coordinate, se non quelle della sua frammentazione e della sua dispersione⁴. Ma anche della sua incessante e imprevedibile ricomposizione. Uno spazio emancipato dal tempo non è infatti più legato a una modalità di attraversamento lineare e tridimensionale: funziona piuttosto come un cubo di Rubik, i cui moduli si lasciano assemblare però in maniere non riconducibili a gruppi di permutazioni computabili e secondo dimensionalità più che solamente ternarie. Procederemo qui dunque per induzioni arrischiate, generalizzando il particolare, ma cambiandolo anche di segno, passando dal registro reale della descrizione a quello finzionale del ‘racconto’, e viceversa, con una sorta di isomorfismo tra il metodo d’indagine e il contesto che l’indagine mira a descrivere – improntato, quest’ultimo, a un’impossibilità di fondo tra prassi e teoria e a una tendenziale sovra-scrizione di realtà e finzione.

La diagnosi è quasi ovvia, in effetti: le tracce esternalizzate della nostra vita psicologica – le *hypomnemata*, come già Platone le definiva⁵ – occupano nel mondo attuale del tutto, o quasi, il luogo che era una volta la sede propria dell’esperienza spirituale. Lo occupano a tal punto che anche il semplice reperirsi come centro di un’esperienza in generale è divenuta un’operazione *intrinsecamente mnemotecnica*: occorre articolare un campo di significati esterni, tra di loro interconnessi in maniera più o meno coerente, perché ci si possa dire, infine, testimoni legittimi

³ M. Senaldi, *Obversione. Media e disidentità*, postmediabooks, Milano 2014, p. 143.

⁴ Come ha sottolineato Fredric Jameson, in *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, (1984), cogliendo un tratto che prepara e rende possibile quel che è venuto dopo e su cui concentreremo la nostra attenzione: “La crisi della storicità impone ora un ritorno, per una nuova strada, alla questione dell’organizzazione temporale in genere nel campo di forze del postmoderno, e in particolare al problema della forma che potranno assumere il tempo, la temporalità e la dimensione sintagmatica in una cultura sempre più dominata dallo spazio e da una logica spaziale”.

⁵ Cfr. *Phaedr.*, 275a 5.

di questo o di quell'evento (e quindi, eventualmente, soggetti dotati di una qualche correlativa identità). La verità, anche interiore-soggettiva, è sempre più un epifenomeno della tecnicità. E se è così che la funzione iponemica della tecno-logia si svela retrospettivamente per quello che è sempre stata nella storia dell'umanità (il supporto di *ogni* spiritualità possibile: di una vera e propria "ecologia dello spirito"⁶), accade parimenti che lo spirito diventi un oggetto tra gli altri, una cosa come le altre: una memoria, anch'essa, con la quale costruire, insieme alle altre memorie a disposizione, un'esperienza del mondo che è soprattutto esperienza di continuo (ri)montaggio, di ricombinazioni effimere eppure necessarie. L'esperienza di un *bricolage* incessante delle identità. Il reale interamente manipolato e socializzato figura accanto alla sua rappresentazione come un cangiante prodotto di risulta, più che esserne il presupposto o venirne, come spesso si paventa, integralmente sommerso. Se l'umanità della teoria – e dunque l'umanità *tout court* – da ultimo finisce, insomma, lo fa grazie a questa immane accumulazione di segni: non c'è più una verità del tutto separata dalle operazioni dispiegate al fine della sua ricostruzione.

In questo orizzonte esperienziale diventa arduo, allora, sapere dove inizia il sapere e dove finisce il reale. Non, tuttavia, poiché il reale è stato risucchiato nelle spire della cultura e nei procedimenti della costruzione sociale. Piuttosto, l'epistemologia comincia a 'precipitare' direttamente nel reale, conducendo lo sguardo a farsi cosa tra le cose. I concetti diventano oggetti almeno quanto gli oggetti di cui approntano una qualche intelligibilità, anche residuale, indiretta, parziale. Le immagini della catastrofe su *Google streetview* rischiano di avere più consistenza cognitiva di uno spazio urbano, la Zona Rossa, sottratto e precluso ai più. Ora, è proprio questa riconfigurazione radicale dei rapporti tra parole e cose che un certo cinema contemporaneo, soprattutto *mainstream*, e molta parte della serialità televisiva di impostazione fantascientifica mettono a tema, anche attraverso il recupero di stilemi e motivi narrativi tipici della cultura di massa degli anni '80 dello scorso secolo. Una riconfigurazione che sposta le parole nel regno delle cose e conferisce alle cose lo statuto dei segni, consegnando l'umano a un ricalcolo cruciale. La variegata galassia, soprattutto audiovisiva⁷, delle narrazioni distopiche esibisce, anche solo implicitamente e a più livelli, l'esigenza diffusa di pensare tale

⁶ Riprendiamo la nozione e il contesto concettuale della nozione di "ecologia dello spirito" da Bernard Stiegler, che ne parla, tra gli altri luoghi, in B. Stiegler, *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris 1998, pp. 72 e 122.

⁷ Serie tv come *Stranger Things* (2016-7), *Dark* (2017), *Counterpart* (2018-9), *Maniac* (2018), film come *Synchronicity* (2015, J. Gentry), *Tutti vogliono qualcosa* (2016, R. Linklater), *Blade Runner 2049* (2017, D. Villeneuve), *Ready Player One* (2018, S. Spielberg), per non citare che alcuni titoli.

metamorfosi, facendone l'oggetto di una meditazione che alterna la speculazione sulla storia passata e la prospezione di futuri e presenti alternativi. La relazione tra sapere e potere, rispetto a ciò che la modernità ci ha insegnato – e la post-modernità ha invece rimpianto, oppure preteso di congedare con gioia – ha subito dunque una drastica ricombinazione: si sa solamente quel che si è potuto, e si può per davvero non tanto quel che *ancora* non si sa, ma quel che si *vorrebbe* sapere. La disgiunzione tra fatti e concetti che si realizza in questo modo, proprio perché ricondotti entrambi infine su uno stesso piano, rende sempre più difficile il transito dalla rappresentazione alla costruzione: dalla soluzione pensata alla realtà modificata. *Gli anni '80 sui quali tornano ripetutamente molte narrazioni sci-fi attuali sanciscono un punto di non ritorno nella auto-comprensione storica delle nostre società.*

Donnie Darko, nell'omonimo film (USA 2001, Richard Kelly), ha mai davvero avuto, dunque, una scelta? Il corpo e la mente del protagonista sembrano essere un punto di tangenza, e di interferenza, tra dimensioni spazio-temporali che *dovevano* rimanere distinte. È il suo disagio psichico, o forse ciò che viene vissuto come una malattia dalla società dell'epoca (e siamo non a caso nel 1988), a metterlo nella condizione di esperire questa duplicazione critica degli eventi e di poter influire in maniera non convenzionale sul loro corso. La decisione drammatica che prenderà alla fine farà tornare ogni cosa al suo posto, ma al prezzo del proprio sacrificio. Lo stesso agente che ha avuto in sorte il destino di compierla è costretto a escludersi dal mondo che pure concorre a migliorare. Donnie può mettere fine a una diramazione – apparentemente patologica – del reale solamente tornando, dopo averla incontrata, al punto in cui essa ha avuto inizio e determinandone l'aborto preventivo. Un piccolo libro, dal titolo significativo di *La filosofia del viaggio nel tempo*, gli permette di ritrovarsi e di intervenire retroattivamente al limite del proprio stesso futuro (possibile e reale al contempo). Nella serie tv *Dark* (Netflix, 2017) è ancora un libro (intitolato anch'esso *Il viaggio nel tempo*) a sancire un abbozzo di intelligibilità di una serie di eventi a cavallo tra tre distinti periodi storici, intrecciati tra di loro secondo uno schema circolare ma frastagliato. Si tratta di libri-talismani che permettono, senza uscire dal caos, di gettare uno sguardo sulla realtà mutevole e frastornata – ne allestiscono gli occhi materiali e spirituali oltre che, talvolta, lo strumento di modificazione. Il sapere assume, in questo caso, lo *status* di uno *dei* e uno *tra* i molti poteri in gioco; le possibilità di produrre una conoscenza credibile sono l'effetto immanente e derivato della trama dei poteri in cui si concreta un esistente che fa tutt'uno, a questo punto, con la propria continua auto-trasformazione. L'occhio *sul* mondo è un'estrusione interna *del* mondo, che lavora per intermittenze, per intervalli di vigilanza. Ci sono *molti* occhi, persino

troppi, nelle nostre società del controllo⁸, ma nessuno di essi è un occhio panoramico: o meglio, l'unico occhio 'panoramico' è quello tanto più immerso nel disastro, sprofondato nella deriva delle *sconnessioni* proliferanti, collocato immediatamente nelle giunture della catastrofe. La schizofrenia trans-temporale del protagonista di *Donnie Darko* fa perciò di questo film quasi un'opera inaugurale dell'intera stagione di messa in forma finzionale della *coupure* epistemologica e ontologica che tentiamo di mettere a fuoco⁹.

La nostra nuova *episteme*, che nulla rende trasparente una volta per tutte, il nuovo regime discorsivo paradossale in cui il linguaggio ci parla dal cuore di un mondo in pezzi, ha allora tale forma; un'inedita articolazione tra visibile e dicibile che funziona semplicemente come un ordine delle cose, *ultimo* in senso cronologico e assiologico: un'escatologia nella quale figuriamo come postumi e prossimi. Tra le premesse più rilevanti di questo drastico smottamento del (nostro stare al) mondo, vi è infatti la messa in mora definitiva dei progetti e delle narrazioni di emancipazione moderna, basati sulla distinzione netta tra momento teorico-interpretativo e momento pratico-performativo. Ha scritto con lungimiranza Reiner Schürmann: "è nella costellazione epocale del ventesimo secolo che giunge ad esaurimento l'antica derivazione e legittimazione della *praxis* ad opera della *theoria*. Allora l'agire si svelerà, nella sua essenza, an-archico"¹⁰. A fronte della delusione patita dalle aspettative di cambiamento sociale della Modernità, e delle trasformazioni economico-tecnologiche più recenti, maturate entrambe proprio nel penultimo decennio del Novecento, viene meno il percorso lineare con il quale dal XVII secolo in poi è stato per lo più pensato il passaggio dalla teoria all'azione: il teorico si staglia ormai come una parte, concreto-empirica, del reale. *Una parte tra le altre*. Non si tratta dunque dello strapotere dei costrutti culturali, cui l'elegia postmoderna ha offerto il proprio tributo, ma della scoperta di come la Modernità, con la sua attesa di continuo oltrepassamento dell'esistente, sia oggi soltanto una "strana forma di memoria del futuro"¹¹, sogno di un passato che non è (ancora) stato¹². Questo sve-

⁸ Cfr. Gilles Deleuze, "Poscritto sulle società del controllo", in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000 (1990).

⁹ Afferma il protagonista, fornendo una chiave di lettura del suo e del nostro disagio, radiato com'è in un'incapacità costitutiva di orientarsi collettivamente: "Se il cielo si aprisse all'improvviso non ci sarebbero più né legge né regole. Ci saresti solo tu e i tuoi ricordi. Le scelte che hai fatto e le persone che hai toccato".

¹⁰ R. Schürmann, *Dai principi all'anarchia. Essere e agire in Heidegger*, Il Mulino, Bologna 1995 (1986), p. 28.

¹¹ G. Prodi, *Gli artefici della ragione*, Edizioni del Sole 24 ore, Milano 1987, p. 48.

¹² Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Eleuthera, Milano 2009 (1991), che fa notare come la modernità, fondata apparentemente sulla spaccatura tra natura e cultura,

lamento ha però un effetto retrospettivo di riesame critico della stessa condizione umana: una volta emersa, l'indiscernibilità di essere e conoscere si scopre invariante sovra-storica, da sempre fungente. Nemmeno più il passato, riflesso nella considerazione teorica, offre il sostegno a un pensiero che sia in grado, indietro-reggiando, di leggere il presente. Forse ci riesce invece la speculazione futurologica.

2. Una fine delle fini

Esiste una legge di proporzionalità inversa tra entità dell'esercizio distopico e utopico, da un lato, e ampiezza della dislocazione/apertura eterotopica, dall'altro. Tanto più la dissomiglianza con l'attuale è impercettibile, tanto più lo straniamento è potente e l'elemento eterotopico¹³ dirompente. Viceversa: più lo scenario utopico o distopico è distante dal reale, disallineato rispetto al presente, più possiede una funzione di conoscenza che esclude però l'invenzione e la realizzazione di possibili inesplorati, assolvendo così un ruolo adattivo-repressivo. Alla funzione di operatore di discontinuità che l'eterotopia ha ricoperto in passato subentra ora il suo ruolo di chiave di lettura privilegiata, se non esclusiva, in ogni approccio conoscitivo e pratico al mondo. Di norma, infatti, per poter trasformare il reale in funzione di ciò che ancora non è bisogna potervi dapprima accedervi cognitivamente: adesso, al contrario, la modificazione si mostra come premessa necessaria alla possibilità di saperne alcunché.

Esemplare è allora la recente serie tv *Counterpart* (Starz, 2018), in cui l'apertura di un portale, in seguito a non ben chiariti esperimenti condotti nella Berlino ancora politicamente divisa degli anni '80, dà luogo a un intero nuovo mondo cui garantisce al contempo l'accesso, mondo che comincia, da quel momento in poi, ad evolversi, a divergere e a interagire drammaticamente con un primo mondo che non ha più nulla, perciò, di 'originale'. Se non c'è più un originale, tuttavia, è pur vero però che non ci sono nemmeno soltanto simulacri e copie, ma piuttosto un incessante divenire-falso e un altrettanto inarrestabile divenire-vero dei due mondi. Quasi che la separazione geo-politica delle due Germanie pre-'89 si fosse tradotta sul piano ontologico e cosmologico di due dimensioni parallele.

non sia in realtà mai nemmeno esistita, vista la straordinaria produzione di ibridi con la quale è coincisa.

¹³ Mutuiamo naturalmente da Michel Foucault la sua celebre tematizzazione dell'eterotopia, come articolazione spaziale che scompagina quella esistente e apre su spazi altri da quelli ordinari. Cfr. *Des espaces autres*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 1984, n° 5.

Anche in questo caso, infatti, un apparato di *intelligence*, in cui è difficile distinguere tra agenti leali e agenti cospiratori, gestisce l'intera delicatissima faccenda, nel vuoto lasciato dalle tradizionali istituzioni di governo.

Nella congerie di fatti narrati dalla serie, si palesa dunque una scissione generativa tra due realtà contrapposte e comunicanti, per le quali il principio leibniziano d'identità degli indiscernibili è venuto meno, in un collasso logico che segnala il punto di non ritorno, prodottosi proprio nel corso degli anni '80, che rende vano ogni tentativo di totalizzazione metafisica degli eventi. Due mondi, in tutto uguali all'inizio, tranne che per la loro identità numerica, innescano serie di fatti progressivamente sempre più eterogenee, sin nel dettaglio di tecnologie con livelli di sviluppo diversi. Se la divergenza può prodursi a partire da un'esplicita decisione (narrata nella seconda stagione), presa da due scienziati omologhi che hanno provocato (sia pure per errore) l'evento scatenante la reduplicazione dei mondi, è allora perché, una volta che il reale si è sdoppiato, anche una semplice scelta intenzionale partecipa di un duplice registro. O meglio ancora, perché si situa tanto dalla parte degli eventi interni (mentali) che esterni (fisici), delle rappresentazioni e delle situazioni: sempre associate tra di loro in maniera non lineare o associate in maniera lineare sempre e solo in modo non prevedibile.

Dall'inedito punto di vista che la serie ci offre, il postmoderno ci appare allora ormai come l'epoca che non cessa di finire e di far finire¹⁴, di farla finita con le grandi narrazioni, con gli idoli moderni e, da ultimo, di mettere fine a se stessa. Se finisce, finisce senza finire, dando ad intendere di trovarsi *sempre sul punto di finire*, senza poi farlo per davvero – e, in tal senso, la postmodernità sembra piuttosto un'“ipermodernità”, una fase in cui anche la fine si protrae oltre se stessa, esaurendo ogni pretesa di oltrepassamento¹⁵. Un'ipermodernità che, come un disco rotto, suona sempre lo stesso pezzo: ‘non c'è più nulla da fare, vi rimane solamente la vostra impotenza ad agire’¹⁶. Ma agire veramente, dare inizio a un *novum*, non è, e non lo è mai stato, un disegno o uno scopo da condurre fuori dalle nostre teste in un altrimenti desertico reale¹⁷. L'epoca della scissione

¹⁴ Cfr. R. Ronchi, “Come farla finita con il finire. Sinistra e postmodernità”, in *Come fare. Per una resistenza filosofica*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 39-61.

¹⁵ “Date tali premesse, possiamo infine definire ipermoderna un tipo di società in cui nessuna comunità perfetta sembra poter più prendere forma, se non a un costo talmente esorbitante da screditare fin da principio il progetto politico che dovesse propugnarne realmente (e non solo a parole) la necessità”, M. De Carolis, *Il paradosso antropologico*, Quodlibet, Macerata 2018, p. XI.

¹⁶ Cfr. D. Giglioli, *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015.

¹⁷ Cfr. S. Žižek che, in *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2003, riprendendo una frase di Morpheus, nel film *Matrix*, vorrebbe si definisse così il mondo al di là del velo dell'ideologia. Ma la dicotomia tra ideologia

tra il fare e il sapere che ci preme mettere a fuoco è dunque *la fine delle fini*, di tutte le fini e di tutti i *fini*. La dimensione progettuale si eclissa una volta per tutte. Tutto si riscontra, nel gorgo della contemporaneità, tranne che una padronanza sicura degli accadimenti che ci circondano. Per effetto di un'ironica *coincidentia oppositorum*, anche la stessa pretesa d'imprevedibilità globale degli eventi, che emerge da alcune ontologie contemporanee¹⁸, equivale infine ad un'altrettanto onnicomprensiva anticipazione dell'imprevedibile *come tale*. Anticipazione quanto mai priva di effetti se non appunto nella rappresentazione, davvero distopica, di un'impotenza ormai integrale. Alla post-umanità odierna spetta invece la cognizione pietrificata di una catastrofe quotidiana che tende inesorabilmente ad aggravarsi, in cui, però, ogni filone di eventi continua per sempre e da sempre, si prolunga, spezzandosi e moltiplicandosi, da entrambi i lati del flusso temporale e, invero, si ricombina in blocchi spazio-temporali cangianti su uno sfondo metastabile e multistabile, allo stesso tempo conficcato nelle cose e nel loro divenire. La serie televisiva in questione è quindi, anche, la testimonianza di un reale *in perenne statu nascendi*. I due protagonisti di *Counterpart* – interpretati dallo stesso attore (J. K. Simmons) – incarnano infatti un'immagine opposta di due maniere d'essere e di condursi: il primo, quello del mondo corrispondente al nostro, ancorato a una vita fatta di *routine* e di limpidi sentimenti, ma incline poi a cedere allo stile di vita del suo *alter ego*; il secondo agisce invece all'insegna di una spregiudicata improvvisazione e fugge il più possibile ogni implicazione emotiva. Sul piano antropologico, la serie esibisce, tutto sommato, la sostituzione definitiva della legalità locale e revocabile della *metis*¹⁹ (l'intelligenza situazionale) all'ordine anticipatorio della *proairesis* (della deliberazione razionale). L'improvvisazione, nell'epoca della sconnessione sistematica tra prassi e teoria, realizza una loro ricongiunzione puntuale, non preventivabile. Una sorta di utopia liminale e circoscritta di sintesi tra ciò che per il resto rimane ben separato. Anche la stessa anticipabilità del futuro figura così quale forma specifica di un'imprevedibilità sempre, per fortuna, lacunosa e intermittente.

Si danno allora almeno due livelli disparati di irruzione del disordine nel reale, a fronte del dispiegamento crescente delle tecniche di controllo e di sorveglianza, pressoché onnipresenti nelle narrazioni fantascientifiche contemporanee. C'è un fattore umano, involontario, nel caso di er-

e deserto, con la sua metaforica di desolazione e crudeltà intenzionalmente occultate, ci sembra ancora troppo semplicistica e viziata da un'esigenza squisitamente antropologica.

¹⁸ Ci riferiamo alla nozione di "iper-caos", formulata da Quentin Meillassoux in *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza*, Mimesis, Milano 2012 (2006).

¹⁹ Sul paradigma della *metis*, cfr. M. Detienne, J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1999.

rori, o volontario, perché derivante dall'interesse non benigno di alcuni attori. E c'è poi una dinamica impersonale, radicalmente post-umana e intrinseca all'invenzione e allo sviluppo tecnologico, mai completamente anticipabili nelle loro conseguenze e nei loro riusi (anche sovversivi), da parte di una progettazione razionalista che si vuole, fallimentarmente, del tutto esaustiva. Testimonianza emblematica, ed esiziale, di questa impossibilità sono le parole del poliziotto infiltrato di *A Scanner Darkly* (USA, 2006, R. Linklater), adattamento del romanzo di Philip K. Dick:

Qualunque cosa sia, quella che sta osservando non è umana. Non è come gli occhi scuri della piccola Donna e non batte mai le ciglia. Che cosa vede uno scanner? Vede dentro la testa? vede dentro il cuore? vede dentro di me? dentro di noi? Vede in modo chiaro o oscuro? Spero che veda in modo chiaro perché io non riesco più a vedere dentro di me. Io vedo solo tenebre. Spero per il bene di tutti che gli *scanner* vedano meglio. Perché se lo *scanner* vede solo in modo oscuro, così come me, allora sono dannato, dannato per sempre. E in questo modo finiremo per morire tutti. Conoscendo poco o niente, e su quel poco che conosceremo, ci saremmo anche sbagliati²⁰.

La fiducia nella capacità delle macchine di sopperire all'ignoranza umana sul corso delle cose è qui ratificata proprio perché portata al limite più estremo di una cognizione che non ha ormai più nient'altro su cui contare: corollario della cattiva coscienza che rifiuta, a parole, ogni tentativo di controllo sulla deriva tecnologica. Il crampo epistemologico che incrina la conoscibilità del reale fa sempre *pendant* con l'inibizione pratica relativa alla sua eventuale trasformazione razionale. Se è possibile suggerire una definizione calzante del post-umanesimo dovrebbe allora, forse, muovere da questo fatto. L'atteggiamento fideistico nei confronti della tecnologia che innerva le società presenti, *urbi et orbe*, sembra coniugarsi sempre più con una deresponsabilizzazione che non va però necessariamente di pari passo con la consapevolezza della parzialità delle nostre capacità di orientamento progettuale *nel e del* divenire, naturale, tecnico o antropico che sia. Come la stessa storia delle tecniche dimostra, l'evoluzione dei dispositivi sorprende sempre: meno si immagina nei particolari, tanto più ci si approssima alla realtà²¹. Ormai nessun dio ci può salvare – e forse non ci soccorre più nemmeno *l'ombra di dio* (la tecnologia). La condizione post-umana è una condizione in cui si deve fare a meno anche del sacro tecnologico.

²⁰ Trascrizione dal film. Ovviamente, nel romanzo di Dick esiste un passaggio che corrisponde a quello citato, anche se con qualche differenza, dovuta all'evoluzione tecnologica dei dispositivi dal momento della pubblicazione del libro. Vedi P. K. Dick, *Un oscuro scrutare*, Fanucci, Roma 2004 (1977), pp. 277-278.

²¹ Cfr. J.-P. S  ris, *La technique*, PUF, Paris 1994, pp. 43-44.

Non si tratta nemmeno più, in effetti, di dismettere gli idoli del passato, con un'operazione che prolunga, nella trasgressione, il mondo che pure licenzia. Gli idoli, a ben vedere, ritornano a tutti gli effetti, se devono tornare, e spariscono, se c'è bisogno di farli scomparire. Gli anni '80 dello scorso secolo, con il loro corteo di feticci *pop* globali, sono appunto l'orizzonte mitico che ci è ora assegnato (e da quel momento in poi, ogni altra fase della storia si presta allo stesso destino di fantasmatico, periodico ritorno). Sappiamo che si tratta di 'miti', ma non possiamo fare a meno di 'crederci'. Alla moderna «macchina mitologica»²², che gira intorno a un vuoto di senso, succede qualcosa come una 'chimera mitologica', che monta insieme sensi tra di loro disparati e li apparecchia, così riassemblati, come fossero più antichi che mai. I miti acquisiscono a volte, *proprio perché saputi in quanto miti*, un'efficacia che rompe la chiusura autoreferenziale delle rappresentazioni e dei discorsi, per incidere direttamente sulle forme di vita. Il tratto mitopoietico coincide con un tratto immediatamente performativo. Se questo orizzonte è l'ultimo, lo è in quanto orizzonte di chi non ne ha più, per davvero, uno (soltanto).

3. Cartografare il tempo

Il tempo spazializzato è un tempo che, sino a certo limite, si attraversa come fosse uno spazio; un tempo che, ripiegandosi su se stesso e in se stesso, allestisce passaggi estemporanei, finestre *su* e *tra* epoche differenti. O almeno, visioni e possibilità d'azione intra-temporali, non per forza legate a un dislocamento fisico concreto in diversi momenti storici (come avviene, appunto, in *Donnie Darko*). Il tutto all'insegna di una mai completa padronanza degli accadimenti, in forza di prospettive limitate, cecità transitorie e lampi di consapevolezza.

Lo spettatore di *Predestination* (Usa 2014, Michael e Peter Spierig) sperimenta così un anomalo isomorfismo tra la postura semi-cieca che occupa durante la visione del film, che si dipana secondo una struttura a scatole cinesi successivamente disvelate, e la postura del protagonista, il quale scopre la propria vicenda man mano che la vive *attraverso e all'incrocio* di sezioni discontinue della linea temporale normale. Di qui la sua identità personale simultaneamente singolare-plurale, vincolata a una modalità di viaggio nel tempo inseparabile dall'incarnazione in un corpo vivente assolutamente eccezionale, sia un 'io' che un 'noi', donna e uomo, in grado di innamorarsi, in due diversi punti del tempo, di se stesso/a. Il

²² Tra i diversi testi in cui Furio Jesi propone la sua nozione di "macchina mitologica", segnaliamo: "Lettura del *Bateau ivre* di Rimbaud" (1969), in *Il tempo della festa*, Notte-tempo, Roma 2013.

viaggio del protagonista all'indietro nel tempo verso il sé stesso-donna, lo instrada in direzione del suo divenire-sé futuro, verso il suo destino di 'viaggiatore nel tempo' uomo.

In *Looper* (2012, Usa) di Rian Johnson sono invece i condannati a morte della malavita a viaggiare attraverso i tempi. Nel futuro è divenuto ormai impossibile sbarazzarsi di un cadavere e i viaggi nel tempo sono proibiti. Ma alcuni gruppi criminali si servono clandestinamente di tale tecnologia per rimandare indietro, in un arco temporale di qualche decennio, le persone da giustiziare. I cosiddetti *loopers* sono gli incaricati di queste rese dei conti che, sebbene lautamente pagati, attendono il giorno in cui saranno rimandati indietro a se stessi, per essere terminati. Da quel momento, hanno trent'anni di vita: il *loop* si è così chiuso. Uno di loro si ribellerà al sistema, apparentemente inattaccabile, per amore di una donna. Cosa fa sì, allora, che l'incontro con una relazione sentimentale per cui vale la pena vivere *l'imprevisto* metta in discussione un corso storico che sembrava ormai per sempre chiuso? È forse questo ciò che resta della durata, della memoria e dell'errore, quando ormai c'è soltanto uno spazio scompaginato a contenere ogni accadimento?

L'amore gioca in ciascuno di questi racconti il ruolo di ultimo avamposto contro una vita spogliata di ogni imprevedibilità, quasi fosse un baluardo del mito e del sacro, del misterioso e dell'inatteso. Nello scenario che emerge dai film analizzati, sembra che, in un mondo di resti, di scarti in continua e vorticosa ricombinazione, l'amore sia la religione di tutto ciò che soltanto *resta*, come tutto ciò che resta della religione. Sigillo residuale di una spinta immaginaria e mitica che fa tutt'uno, a ben vedere, con l'esercizio regolato e sperimentale dell'immaginazione nel genere fantascientifico. Quasi che l'ultimo mito *buono* fosse ormai soltanto l'involucro finzionale di cui si ha bisogno per accettare l'impossibilità di pianificare e controllare tutto quel che accade e si dà nelle nostre vite. Mito a cui si crede senza crederci troppo; mito al quale credere, sapendo che non c'è nulla da credere²³.

Alla ripresa della moda, reale o sognata, del *design*, futuribile o meno, e delle forme di vita del decennio in questione, anch'esse impregnate di audaci prospezioni verso il non-presente, si accompagna, in taluni casi, una sottile quanto radicale profanazione dei prodotti culturali più idola-

²³ Scrive William Kentdrige, in esplicita polemica con il mito platonico della caverna e con, quindi, l'intera tradizione metafisica di soteriologia conoscitiva: "Si affaccia un meccanismo nuovo, ci allontaniamo da Platone: in quanto osservatori più o meno illuminati, procediamo verso la consapevolezza di noi stessi come agenti di comprensione. Il piacere di quell'istante, sospeso tra il credere il non credere insieme, è un sussulto di autoaffermazione. Questa frattura – la medesima persona crede e non crede – apre una crepa nell'edificio platonico" [*Sei lezioni di disegno*, Johan & Levi, Monza 2016 (2014), p. 20].

trati di quegli anni, in ambito fantascientifico e non solo. Si prenda il caso di *Blade runner 2049* (USA, 2017), di Denis Villeneuve, e al suo rapporto con il classico di Ridley Scott, *Blade runner* (USA, 1982). Intrecciando recupero quasi filologico a un rinnovo tematico che non teme di stravolgere le carte della storia narrata nel primo film, piani tra di loro originariamente distinti si dispongono in una costellazione di rimandi reciproci: reale/virtuale, sogno/veglia, cultura alta/cultura bassa, ribellione/reazione, soteriologia/apocalisse. Umani sempre più impegnati nella costruzione di mondi ed esseri artificiali si trovano al cospetto di replicanti i quali sembrano portatori di ideali e comportamenti più umani di quelli dei loro stessi creatori. Come se soltanto l'oltre-uomo robotico fosse ormai in grado di condurre finalmente alla luce l'essenza dell'umanità, proprio là dove questa sembra avere dimenticato del tutto la sua provenienza naturale. Tra fidanzate olografiche che sembrano essere le ultime depositarie dell'amore, ricordi sintetici e mendaci, il film costringe lo spettatore a sperimentare uno straniamento supplementare nei confronti della propria memoria del film precedente, tanto attentamente riattualizzato quanto brutalmente portato oltre se stesso. Lo stesso straniamento che irrompe anche nei confronti del desiderio di poter infine ricreare la vita dal nulla, quando in realtà ogni creatura, artificiale o naturale, è portatrice, per il fatto stesso di esistere, di una radicale imprevedibilità. L'esigenza di controllo si scontra insomma con l'impossibilità di esercitarsi esattamente nel momento e nei luoghi della sua più parossistica espansione – quale è il caso, appunto, di una vita artificiale che rivendica il proprio diritto alla sopravvivenza e all'autodeterminazione. In occasione di un prodotto estetico che avrebbe dovuto limitarsi a rinverdire un mito, si assiste così a una trasfigurazione del passato che rovescia l'omaggio a un'opera precedente in una possente mitopoiesi retroattiva. La nuova *epica* salva e giudica di quella pregressa, senza sostituirla.

4. Ricordi del futuro

È possibile a questo punto attribuire forse alla fantascienza il ruolo di un vero e proprio 'meta-genere', ovvero, di genere che ricomprende gli altri. Se un noir, un fantasy, o altro, incorporano elementi narrativi e suggestioni tipiche della fantascienza, essi tendono a diventare *eo ipso* narrazioni fantascientifiche. Non succede invece il contrario. Anche quando la pratica speculativa si rivolge al passato e si atteggia a rilettura fantastica della Storia, si parla coerentemente di "fantascienza". Non sono né lo sforzo di anticipazione del futuro, né l'introduzione di tecnologie più o meno irrealizzabili a qualificare il vero tratto definitorio del genere. L'istanza conoscitiva che altera il dato, sia essa rivolta al già accaduto o a ciò che è di là da

venire, si tramuta *immediatamente* in esercizio di futurologia. Fantascienza vorrebbe dire anzitutto, quindi, “scienza della fantasia”, messa in opera di quella “funzione senza organo”²⁴ in cui consiste un’immaginazione davvero produttiva²⁵. Le funzioni dell’immaginario, alla cui perlustrazione si dedicano in maniera privilegiata le produzioni fantascientifiche, sarebbero in tal senso il *luogo comune* della produzione artistica e delle prassi antropogenetiche. Anche l’inevitabile montaggio di temporalità con cui narriamo noi stessi, per dare coerenza alle nostre vite, si caratterizza infatti alla luce di una manipolazione degli eventi in funzione del futuro che, implementata in primo luogo nella fantascienza, funziona tuttavia sistematicamente in ogni arrangiamento finzionale, come il suo presupposto implicito di formatività. Ogni scansione di eventi è il prodotto di un rimaneggiamento al contempo fantastico e scientifico. La fantascienza, proprio perché anche scienza della fantasia, è anzitutto un *metodo*.

Tale metodo si impone come un distillato della funzione trascendentale dell’opera d’arte in epoca moderna, quando occasionava virtuosamente la riflessione nel reperimento delle condizioni di possibilità e di effettività di un’esperienza che si espande e sperimenta l’inedito²⁶. Non parla più all’inconscio di un fruitore pronto a cercare nell’arte una sorgente inesauribile di idee, ma si rivolge per direttissima a quel che la coscienza non può ormai fare a meno di *non* considerare, essendo dell’ordine non più dell’ignoto *in noi* ma dell’imprevedibile e del non padroneggiabile fuori *di noi*. L’inconscio è ormai tutto estroflesso nel mondo e, anzi, negli incastri e negli innesti tra i mondi. È tutto raccolto tra-gli-esseri, *umani e non*. La fanta-scienza ci immette in uno spazio topologico in cui esistono sì connessioni *reali* tra le parti, ma senza che la distanza tra di esse sia data una volta per tutte. Sussiste la possibilità che le connessioni tra i diversi lacerti di mondo varino, anche drasticamente, e siano addirittura modulabili da coloro che dovrebbero altrimenti subirne gli effetti in maniera del tutto passiva.

Lo statuto meta-generico della fantascienza si ritrova allora nella lingua cosmo-poietica degli alieni di *Arrival* (USA 2016), dello stesso Villeneuve: lingua grazie alla quale la protagonista attraversa i tempi e persino li manipola. Lingua-scienza e lingua-magia, più che mero mezzo di comunicazione e di interpretazione degli eventi. Lingua che funziona come una tecnica di trasformazione del reale, come una *tecono-logica* che retroagisce persino sull’identità della fase temporale *dalla e nella* quale viene messa in opera. La fantascienza, ciò, l’ha sempre confusamente sognato, in forza del proprio mandato gnoseologico, estetico ed etico. L’ha cer-

²⁴ G. Canguilhem, *La conoscenza della vita*, Il Mulino, Bologna 1976 (1952), p. 255.

²⁵ Usiamo quindi immaginazione e fantasia come termini sinonimi.

²⁶ Per una diagnosi precisa circa l’eclissi di questa funzione tipicamente moderna dell’opera d’arte, si veda E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992.

cato, sia pure sul piano di una narrazione che estrapola quel che vuole e che può dal presente e lo ricolloca altrove. Che traduce un futuro immaginario nel presente, al fine di scardinarne i funzionamenti più trivi e collaudati e spingere così quest'ultimo a ruotare fuori di sé, a portarsi nel cuore di un altro mondo, o, più semplicemente, fuori del mondo, fuori dalla rassicurante riconoscibilità di eventi già codificati e sistematizzati. È questa la contemporaneità radicale di cui abbiamo parlato: più tempi si coagulano sullo stesso piano, nello spazio *Post-Eighties*. La fantascienza si nutre insomma da sempre dell'intreccio inscindibile di epistemologia e ontologia – della natura cosale persino dello strumento di conoscenza del reale, del suo essere un pezzo di mondo. Ma è solo oggi che non basta più sapere come il mondo è per portarlo oltre se stesso. Occorre sapere *come non è e si vorrebbe che fosse* per aprire infine nello spazio problematico del mondo contemporaneo un margine per la sua alterazione. La fantascienza è dunque forse il (meta)genere che, dopo gli anni '80, si addice di più al nostro presente. C'è perciò una *lectio facilior*, per leggere l'incontrollata duplicità di realtà e finzione alla quale queste produzioni di genere danno forma e di cui registrano le tracce: il controllo meccanico può andare a braccetto con un governo del caos, informato dalla nostalgia della *proairesis*. E c'è poi una *lectio difficilior*: vi sono solamente isole di intelligibilità e di agibilità, pragmaticamente vissute, secondo il modello della *metis* e quindi di un'incessante e vigile applicazione.

Che cosa significa dunque, in questo scenario, "essere umani"? Il passaggio oltre l'umano – *il passaggio nell'oltre-uomo* – non è altro che il passaggio verso un'interiorità che conduce verso il suo stesso fuori: il mondo degli oggetti, delle tecniche, e delle altre specie organiche, certo, ma soprattutto in direzione di un gioco immaginario che stravolge non solo l'identità ma soprattutto l'incerta individualità del nostro essere nel mondo. Che rinuncia, insomma, a ogni pretesa unificazione nella considerazione delle cose e della propria natura. *Homo Multiplex* è dunque la figura che emerge in questa costellazione di racconti, nel senso preciso di un'umanità già da sempre esplosa verso una dispersione originaria che si tratta ormai di cartografare e autorizzare sin nelle sue conseguenze più radicali: dove umano e non umano *cessano* di essere categorie ancora pertinenti. Che sia dunque la fanta-scienza, intesa a partire dal suo fornire un'esplorazione pratica e una mappatura conoscitiva dell'immaginario, l'autentica occasione di reperimento di un'umanità sempre già al di là di se stessa, sempre già post-umana e pluralizzata, commista ai propri altri *ego* – agli spazi altri in cui, volente o nolente, è costretta a muoversi.²⁷ Lo

²⁷ Riccardo Manzotti ha insistito sul carattere naturo-centrico o tecno-centrico della narrativa fantascientifica in "Fantascienza o immaginario", *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/materiali/fantascienza-o-immaginario>.

spazio an-archico dell'immaginazione, quale attività cognitiva e finzionale, e l'immaginazione costruttiva di nuovi spazi materiali, nella realizzazione concreta di realtà urbane e non, tendono in tale contesto a raggiungere un punto di tendenziale indiscernibilità. Non c'è alcuna Zona Rossa, a parte quella, illusoria, di un'umanità che non si lascia toccare e alterare; un reale che i più diversi apparati di potere, ostili a un certo uso trasformativo dell'immaginazione, ma non a quello esclusivamente contemplativo, hanno interesse a preservare, benché il mondo sia poi spesso abitato da chimere e oggetti sur-reali più di quanto non lo sia talvolta la sua stessa ri-narrazione. Anche l'immaginazione fabulatrice si approssima alla concretezza storica, nel mentre che la realtà diventa sempre più incredibile, secondo un movimento di doppio asintoto, a direzioni invertite e complementari. Più ci avviciniamo al futuro reale, più il futuro immaginato si avvicina – che è tutto fuorché enunciare una vuota tautologia. In questa precisa accezione, la fantascienza diventa un serbatoio di ricordi del futuro, di prospezioni audaci sul piano di quel che si può fare e di quel che si dovrebbe evitare.

Bibliografia

- Canguilhem G., *La conoscenza della vita*, Il Mulino, Bologna 1976 (1952)
- De Carolis M., *Il paradosso antropologico*, Quodlibet, Macerata 2018, p. XI.
- Detienne M., Vernant J.-P., *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- Deleuze G., "Poscritto sulle società del controllo", in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000 (1990).
- Dick P. K., *Un oscuro scrutare*, Fanucci, Roma 2004 (1977).
- Foucault M., *Des espaces autres*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 1984, n° 5.
- Garroni E., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992.
- Giglioli D., *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- Jameson F., *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, (1984).
- Jesi F., "Lettura del *Bateau ivre* di Rimbaud" (1969), in *Il tempo della festa*, Notetempo, Roma 2013.
- Kentdrige W., *Sei lezioni di disegno*, Johan & Levi, Monza 2016 (2014).
- Latour B., *Non siamo mai stati moderni*, Eleuthera, Milano 2009 (1991).
- Manzotti R., "Fantascienza o immaginario", *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/materiali/fantascienza-o-immaginario>.
- Meillassoux Q., *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza*, Mimesis, Milano 2012 (2006).
- Prodi G., *Gli artifici della ragione*, Edizioni del Sole 24 ore, Milano 1987.
- Ronchi R., "Come farla finita con il finire. Sinistra e postmodernità", in *Come fare. Per una resistenza filosofica*, Feltrinelli, Milano 2012.

- Senaldi M., *Obversione. Media e disidentità*, postmediabooks, Milano 2014.
- Séris J.-P., *La technique*, PUF, Paris 1994.
- Schürmann R., *Dai principi all'anarchia. Essere e agire in Heidegger*, Il Mulino, Bologna 1995 (1986).
- Stiegler B., *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris 1998.
- Žižek S., *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2003.

Filmografia

- Arrival* (D. Villeneuve, USA 2016).
- A Scanner Darkly* (R. Linklater, USA, 2006).
- Blade Runner* (R. Scott, USA, 1982).
- Blade runner 2049* (D. Villeneuve, USA, 2017).
- Counterpart* (serie tv prod. Starz; creata da J. Marks, USA 2018).
- Dark* (serie tv prod. Netflix; creata da B. B. Odar e J. Friese, 2017).
- Donnie Darko* (R. Kelly, USA, 2001).
- Looper* (R. Johnson, USA, 2012).
- Predestination* (M. e P. Spierig, USA, 2014).

Homo multiplex.
Science Fiction, Statute of the Imagination and Post-human

The article investigates a set of science-fiction works that in the last twenty years have revealed a new ontological situation and a new anthropological condition. According to a new diagnosis, since the 1980s there has been a break with the expectations of socio-political change nurtured in Modernity. However, a deep split has opened subsequently between knowledge and power, which has rearranged the relationship between concepts and objects, words and things. Faced with the resulting practical impotence, the article investigates the possibility to use science fiction narratives – considered as a form of critical mythopoeia – in view of the comprehension of our situation and of the transformation of the existing.

KEYWORDS: eighties, power, knowledge, science-fiction, imagination, post-human.