

**L'essenza spettrale delle cose**  
**L'immaginario moderno nella *post-serialità* e nel *postumano***

Adolfo Fattori  
 Accademia di Belle Arti di Napoli

**Abstract**

L'ingresso nella tarda modernità è segnato da robusti mutamenti nell'identità che sembrano condurre verso una nuova condizione, quella *postumana*, e che si riflettono e rispecchiano nella fiction, televisiva, cinematografica e letteraria. Riemergono nell'immaginario, come fantasmi, le figure del soprannaturale.

**Parole chiave:** Sé, Modernità, Serialità, Postmodernismo, Postumano

**Abstract**

Entrance in high modernity is marked by vigorous changes in identity that seem to lead toward a new condition, posthuman, and that are reflected in tv-series, movies, novels. Figures of supernatural, like ghosts, resurface in our imagination.

**Keywords**

Self, Modernity, Seriality, Postmodernism, Posthuman

«La spiegazione reale dell'accadere reale non mi interessa [...]
   
Mi interessa ciò che è spiritualmente tipico,
   
vorrei dire addirittura l'aspetto spettrale dell'accadere»
   
(Robert Musil)

«L'uomo postumo trascorre per infinite maschere senza fissarsi in nessuna [...]
   
è il suo Unheimliches.
   
L'essere postumo illumina a fondo gli eventi più segreti»
   
(Massimo Cacciari)

**La condizione "*post*"**

«Il Sè è una specie di finzione, Bernard [...] La coscienza non esiste», dice il dottor Robert Ford (Anthony Hopkins) al suo collaboratore Bernard Lowe (Jeffrey Wright), che ha appena scoperto di non essere umano, ma di essere un... androide? un cyborg? un replicante? Comunque un essere artificiale, come quelli che programma e riprogramma nel suo lavoro, i cosiddetti "residenti" che popolano l'immenso "parco a tema" in un mondo che potrebbe

essere il nostro, spostato di poco in avanti nel tempo rispetto ai nostri anni, *Westworld* (Nolan, Loy, 2016, 1x8), e di cui Ford è stato uno dei creatori, insieme ad un certo Arnold, morto ormai da tempo. In questo parco, "*Dove tutto è concesso*", gli umani possono entrare e vivere avventure quasi "vere": possono combattere, uccidere, stuprare: possono fare tutto quel che vogliono ai "residenti", ma a loro non può capitare niente, mentre le "creature" che lo popolano vengono riparate e ricollocate nel parco, e ancora, ancora, ancora...

Qualche anno prima, in un'altra serie tv altrettanto raffinata e già di culto, *True Detective*, il protagonista, il detective Rustin "Rust" Cohle (Matthew McConaughey), così catechizzava in auto il suo partner, Martin Hart (Woody Harrelson): «Siamo cose che si illudono di avere un sé, una secrezione di esperienze sensoriali e di sensazioni, programmati per avere la totale certezza che ognuno di noi è qualcuno, quando in realtà non siamo nessuno» (Pizzolatto, 2014, 1x1). Rust è un poliziotto completamente disincantato, nel suo passato si intuisce che si nasconde qualcosa di oscuro e doloroso, che lo ha reso un assoluto nichilista.

La consapevolezza che sia la centralità dell'umano nella realtà (Rustin Cohle in *True Detective*), sia la sua coscienza di sé (Robert Ford in *Westworld*) non siano altro che due costrutti sociali, e che «L'identità (sia da considerare) in termini puramente dialettici e processuali e senza alcun riferimento a presunte ed improbabili 'entità' fisse e stabilite una volta per tutte» (Pecchinenda, 2008: 7) è il *requiem* definitivo per l'umano della modernità e la sua presunzione, e per le fantasticherie sulla coscienza.

Ecco, nella tensione che si crea fra questi due monologhi ho l'impressione che precipitino i tre terreni di ricerca della riflessione contemporanea: quelli che ruotano intorno al *postmodernismo*, al *post-seriale*, al *postumano* – laddove non potremmo parlare di *post-seriale* e di *postumano* se non nel contesto del postmoderno, essendone questi un riflesso, una articolazione (Brancato, 2014).

Intuitivamente riconosciamo come *post-seriali* – quindi *postmoderne* – le due serie, e nelle tracce di dialogo riportate percepiamo la visione di una dimensione umana ormai staccatasi da quella della modernità classica, definita dal Soggetto nato con l'Umanesimo.

Intanto, cerchiamo di circoscrivere il campo in cui ci muoveremo.

## Postmoderno

Della diffusione del concetto di "postmoderno" – e del suo derivato, "postmodernismo" – è semplice richiamare i tratti salienti: tutto ha origine dal fortunato volume *La condizione postmoderna Rapporto sul sapere* pubblicato nel 1980 (in Italia l'anno successivo) dal ricercatore francese Jean-François Lyotard, che prese a prestito un termine entrato in uso in architettura attorno agli anni Cinquanta del Novecento a partire dagli Stati Uniti per indicare una condizione in cui «The Post-Modern Age is a time of incessant choosing. It's an era when no orthodoxy can be adopted without self-consciousness and irony, because all traditions seems to have some validity» (Jencks, 1977).

Da allora il termine ha conosciuto una notevole fortuna, dimostrandosi decisamente efficace per indicare un concetto utile a isolare e circoscrivere fenomeni che sfuggono a definizioni più dirette, originali. Dopo Lyotard, è stato lo studioso americano Fredric Jameson (2007) a utilizzare il termine *postmodernismo* nella maniera più fertile – sicuramente di più del francese, nei termini delle implicazioni e delle analisi che è riuscito a sviluppare.

Da questo inizio, il prefisso "post" si è diffuso ad aree più specifiche, ma sempre pensate come connesse alla più generale "condizione postmoderna".

In sintesi possiamo dire che la *postmodernità* è l'epoca in cui grazie allo sviluppo di tutti i

mezzi di comunicazione si è completata quella "compressione spazio-temporale" (Harvey, 2002) che era iniziata nel quarantennio a cavallo fra il XIX e il XX secolo (Kern, 2007), e che ha prodotto un significativo mutamento nella percezione che abbiamo della nostra identità e del nostro rapporto con la società. Jameson integra queste considerazioni affermando: «Il postmodernismo è ciò che ci si trova di fronte allorché il processo di modernizzazione si è compiuto e la natura è svanita per sempre. Rispetto a quello precedente, si tratta di un mondo più compiutamente umano, nel quale la 'cultura' è diventata un'autentica seconda natura» (cit.: 5-6).

Sviluppando il discorso, precisa poi come nella postmodernità si percepisca il «presente in quanto storia», una forma di storicità che «... forse si potrebbe chiamare troppo del futuro anteriore, lo straniamento e il rinnovamento come storia della nostra lettura del presente» (cit.: 287). Come esempio di questa percezione, lo studioso americano cita un romanzo di Philip K. Dick, in cui – scrive – si fa «esperienza del presente come passato e come futuro» (ivi: 289).

Harvey e Jameson connettono l'ingresso nella postmodernità al passaggio della produzione industriale alla fase del postfordismo, alla progressiva informatizzazione della produzione, e all'imporsi del primato del capitale finanziario su quello industriale.

Più in generale, però del postmodernismo Jameson, tornando ai luoghi d'origine del termine, approfondisce la dimensione estetica: gli interessa sottolineare come nella postmodernità – di cui il postmodernismo è l'espressione – saltino tutte le distinzioni e le gerarchie tradizionali, storiche, estetiche, letterarie... come è perfettamente espresso nel «video (come) la forma artistica *par excellence* del tardo capitalismo»<sup>1</sup> (ivi: 91). Il *video*, il luogo dove cinema e tv nella tarda modernità precipitano, insieme all'analogico e al digitale, così da poter cominciare a parlare di "postcinema" (cfr. Denson, Leyda, 2016), oltre che di post-televisione. E con il riarticolarsi dell'organizzazione delle forme estetiche in termini di produzione, distribuzione, e consumo, si rompe definitivamente il senso dello scorrere del tempo: la commistione, ibridazione, contaminazione degli stili, dei discorsi, delle opere – storicamente determinate – in cui si è espressa la produzione di oggetti estetici porta con sé anche il senso della fine del *tempo* della Storia. E in televisione conduce a modalità nuove – che riorganizzano la struttura delle narrazioni e propongono nuove soggettività – quelle che per comodità, in mancanza di meglio (cfr. Brancato, 2011), indichiamo come post-serialità.

### Post-seriale

Le analisi più articolate e approfondite sui tratti distintivi della post-serialità rispetto alla serialità televisiva tradizionale, generalista, oltre a richiamare la rottura eventuale delle precedenti divisioni fra i generi televisivi e la loro ricombinazione, mettono l'accento sulla rottura della censura sui rigidi interdetti sociali relativi a sesso, violenza, turpiloquio in programmi che si rivolgevano potenzialmente a tutti i telespettatori di una tv ancora – solo – generalista (cfr. ad es., Brancato, ivi). La nascita delle prime tv via cavo emancipa produttori e consumatori dai limiti della censura paleotelevisiva e anticipa lo scenario attuale. La serie *Sex and the City* (Star, 1998-2004; cfr. Brancato, ivi: 31) della Hbo, imperniata sulla vita e l'interiorità di quattro amiche newyorkesi ne è l'esempio più citato. Così, fra l'altro, la Hbo si aprì una strada che si sarebbe dimostrata estremamente fertile per le serie tv degli anni successivi.

Ma per la nascita della dimensione postseriale dell'immaginario televisivo bisogna

---

<sup>1</sup>Jameson usa i termini "postmodernità" e "tardo capitalismo" come fungibili. Vi aggiungo il termine "tarda modernità", preso da Anthony Giddens.

considerare un precedente di almeno otto anni prima: il serial *I segreti di Twin Peaks* di Mark Frost e David Lynch (1990-1991). Già dalle prime inquadrature, e dalle prime note della sigla iniziale, gli spettatori capirono di essere davanti a qualcosa di diverso da tutto ciò cui erano stati abituati. E non rimasero delusi, perché la cittadina immaginaria in cui si svolgeva la vicenda era davvero un altro mondo. Come di un altro mondo e di un altro – straniante – tempo erano i personaggi che la popolavano. Le ambientazioni, gli abbigliamenti, i comportamenti, pendolavano fra gli anni Cinquanta e i Novanta – fra gli anni del sogno americano e quelli del suo smascheramento (Del Pozzo, 2002: 171-); i luoghi erano fungibili, alieni, *lateral*i rispetto alla geografia abituale. Alcuni personaggi provenivano più dal mondo del fantastico che dalle prosaiche realtà delle *soap operas* (Teti, Tirino, 2016) cui i due autori si erano ispirati, come "il Gigante", "il Piccolo uomo", "la Signora ceppo", "l'uomo senza braccio". Personaggi misteriosi, che emergevano dall'irrazionale per poi ritirarsi, in silenzio come ne erano usciti... Tutti elementi ispirati alla poetica di David Lynch e alle sue ossessioni, già sperimentate in *Eraserhead* (1977) e in *Velluto blu* (1986).

Lynch e Frost rimescolano tutto: i generi narrativi, i media audiovisivi (c'è già tanto cinema, nel serial, ad anticipare gli esiti successivi del post-seriale), i timbri e i toni del narrare. E scardinano le leggi fondamentali del racconto. Lasciando sullo sfondo la consegna primaria del narratore (condurre l'interlocutore lungo la strada che porterà alla soluzione) si fermano a descrivere la vita della cittadina nei suoi frammenti, nelle sue tessere, vagabondando fra i vari luoghi, fra le varie storie, fra i vari personaggi, alludendo, senza mai esplicitarlo, alla presenza, dietro lo schermo di una rispettabilità bacchettona e tradizionale, di un groviglio di desideri e passioni irregolari, inaccettabili, oltre che qualcosa di ancor più oscuro, selvaggio: il *sacro* nella sua versione più ancestrale, ctonia, incontrollabile, e inconsapevole. Quello delle forze naturali scatenate in tutta la loro potenza distruttiva – la vera origine del soprannaturale, creato dai nostri più antichi antenati, inermi nei confronti della violenza della natura. Il desiderio di *verità*, di scioglimento della trama, innescato dalla domanda che fa da *claim* al serial, "Chi ha ucciso Laura Palmer?", per loro serve solo come tessuto di fondo, come sentiero su cui far camminare la vicenda.

Scriva Lynch:

Mark Frost ed io avevamo quest'idea. Il progetto che avevamo proposto era la storia di un omicidio misterioso, ma alla fine quest'ultimo avrebbe dovuto essere relegato nello sfondo; poi ci sarebbe stato un piano di mezzo, costituito da tutti i personaggi della serie; infine, in primo piano, ci sarebbero stati i protagonisti di ogni singola settimana, quelli che avremmo trattato in dettaglio. Quanto all'omicidio, volevamo lasciarlo a lungo in sospenso [...] *era il mistero l'ingrediente magico*: avrebbe fatto vivere Twin Peaks molto più a lungo (Lynch, Rodley, 2016: 230-231, corsivo mio).

Ancora, il fulcro del serial, la giovane "reginetta" di Twin Peaks, Laura Palmer (Sheril Lee), è l'assoluta protagonista, ma lo è totalmente *in absentia*. Ne vediamo all'inizio della puntata pilota il volto, già cadavere, la rivediamo nelle foto presenti in casa, a scuola, e nelle riprese – pochi secondi – di un videotape.

Una presenza incorporea, fantasmatica, già trapassata a simulacro tenuto in vita dai supporti della cultura delle immagini riproducibili, dall'analogico della fotografia all'elettronico pre-digitale delle videocamere casalinghe. Ma fatalmente presente nel serial, a nutrirne la progressione, e all'esterno, nel mondo reale (quello del *profilmico*, verrebbe da dire), a soddisfare le attese dei fans del serial grazie al suo *Diario* (Lynch J., 1991), rapidamente pubblicato – altro indizio del mutamento nei rapporti fra strategie dei network, attese del pubblico, organizzazione del mercato.

Lynch *riabilita*, per così dire, il soprannaturale, il *sacro* nella sua forma più ancestrale, quella più allusiva e indeterminata, quella della paura e di dimensioni senza tempo e senza geometria, che già aveva fatto trasparire in *Velluto blu* (cit.). Dichiara Isabella Rossellini, allora compagna del regista: «I film di David hanno molto più a che fare con le sensazioni che con la storia; non sono tanto delle indagini antropologiche o psicologiche dei personaggi, quanto delle impressioni surreali, ricche di situazioni trascendentali» (Lynch D., Rodley, cit.: 169).

In *Twin Peaks* il tempo si è fermato: nelle singole biografie, nello scorrere della Storia. Tutto è sospeso in una bolla, il mondo esterno non si muove più. È il tempo della tarda modernità, che sembra essersi arrestato in una palude senza mutamenti. La percezione che riverbera dagli individui di fine millennio. L'esaurirsi della forza narrativa delle grandi ideologie della modernità, la fine della spinta al progresso e al futuro fanno percepire agli umani della tarda modernità una stasi, un fermarsi e un impaludarsi della Storia e del mutamento sociale – e quindi anche delle biografie individuali.

La cittadina di Twin Peaks è un luogo di confine, fra il mondo "normale" e una realtà liminale, dove ancora si aggirano forze "oscure e inquietanti"<sup>2</sup>. E nello stesso tempo segna uno spartiacque, fra la vecchia serialità e i nuovi sentieri della narrazione televisiva. Chi non se ne accorge è l'Abc, il broadcaster, che spinge perché gli autori confezionino un finale che proponga una qualche soluzione dell'enigma, che risulterà deludente e fiacco. L'esigenza del network – un'esigenza condivisa socialmente – era che in qualche maniera si ristabilisse l'ordine in un mondo di cui Lynch e Frost mostravano la natura segreta, profonda, *spettrale* che si nascondeva dietro le rassicuranti apparenze. Meglio farà poi David Lynch, che si "vendicherà", per così dire, proponendo nella pellicola che farà da prequel del serial, *Fuoco cammina con me* (1992) una soluzione decisamente più morbosa, sgradevole, estrema, mostrando forse involontariamente in anticipo un ulteriore passaggio verso l'integrazione fra apparati del cinema e apparati televisivi.

La contaminazione fra i generi – letterari e televisivi – non è in *Twin Peaks* solo un artificio per spiazzare lo spettatore e tenerlo agganciato per il collo, è anche il riflesso di uno dei tratti del postmodernismo: come se tutti i prodotti estetici precedenti nel loro percorso storico vadano a sbattere contro un muro di gomma immaginario, posto alla fine del Novecento, e lì si fermino, mescolandosi e ibridandosi fra loro, assumendo una scambiabilità assoluta fra i segni distintivi che li contraddistinguono, ormai indipendenti dai loro referenti, mimeticamente a ciò che avviene nel *reale*, nel *sociale*, qualsiasi cosa vogliano dire ancora questi due termini.

Il filosofo francese Jean Baudrillard, nel suo apocalittico, affabulatorio argomentare, aveva colto la deriva del tempo verso cui si procedeva, già all'inizio degli anni Ottanta:

Una volta finito il senso della storia, una volta superato questo punto d'inerzia, ogni evento diviene catastrofe, diventa evento puro e senza conseguenze [...] È anche la catastrofe del senso: l'evento senza conseguenze si segnala per il fatto che tutte le cause possono essergli indifferentemente imputate senza che niente permetta di scegliere... (1984: 16).

Più tardi, un paio di anni dopo l'uscita di *Twin Peaks*, il francese ritorna sul tema: «In un momento imprecisato degli anni Ottanta del XX secolo, la storia ha fatto un'inversione di rotta. Una volta superato l'apogeo del tempo, il vertice della curva dell'evoluzione, il solstizio della storia, comincia la fase discendente degli eventi, il percorso in senso inverso» (1993: 21). Baudrillard, ispirandosi a Friedrich Nietzsche e a Guy Debord, coglie "a naso" una atmosfera, uno "stato d'animo", la percezione di una *fine*. La stessa che restituiscono Lynch e Frost

<sup>2</sup>Come Lynch ebbe a definire il suo primo lungometraggio, *Eraserhead La mente che cancella*.

attraverso il loro serial tv: la Storia si è fermata, con essa il progetto dell'umano nel mondo, dell'Uomo nato con l'Umanesimo ha raggiunto il suo esito – ampiamente fallimentare, si potrebbe dire. Una *teoria* di promesse e impegni non mantenuti verso se stessi, verso il resto del mondo. "Il fardello dell'uomo bianco" – se vogliamo, in particolare quello ricco, maschio, colto: le élites dell'Occidente. Lo scrive benissimo il sociologo Alberto Abruzzese in *Il crepuscolo dei barbari* (2011): «La vicenda che oggi culmina nella crisi del soggetto moderno può essere narrata in altro modo: come nascita trionfo e caduta dell'umano nel mondo». E ancora, in una intervista:

L'intera progressione socioculturale del soggetto moderno si è radicata nella dialettica tra comunità perduta e società a venire, dunque nel "principio speranza" di un possibile avvento di una democrazia reale, di un benessere universale, di una felicità futura in grado di sanare le ferite inferte all'umanità dalla violenza del contratto sociale e dei modi di produzione della civiltà capitalista. Ma il Capitale è solo la forma storica del generale desiderio umano di sopravvivenza, del singolo servo-padrone. Il progressismo tecnologico dei mercati ha continuamente rimosso le tragedie novecentesche, le forme di sterminio raggiunte dal potere. Il dolore delle vittime, così come la morte quotidiana di interi popoli lasciati ai margini della ricchezza occidentale. Questa logica lineare e salvifica delle forme di dominio è stata caratterizzata dall'incrocio tra processi di desacralizzazione del mondo e nuovi processi di sacralizzazione. Sino ad oggi. Dopo la morte di dio, ha trionfato la vita dell'essere umano che, specchiandosi nel divino, ne è risultato deluso e disperato.

L'oggetto-soggetto di culto di questi processi alterni è stato l'individuo, l'essere umano come identità, divina e insieme mondana, posta al di sopra di qualsiasi altro essere vivente. Identità sterminatrice e edificatrice al tempo stesso. Identità che è alla base di ogni sistematico fallimento dell'essere umano nella sua pretesa di distinguersi dalla violenza della natura, delle sue leggi fondate sulla potenza affermatrice e insieme mortale del più forte e sulla cecità del proprio destino. Identità che in nome dello spirito religioso (delle chiese e degli stati, infine degli imperi) ha inibito il senso riposto nel sacro, cioè nell'indicibile dell'essere umano e della sua appartenenza al mondo (Fattori, 2012).

Il declino *disorienta*. *Twin Peaks* "rimedia" (cfr. Bolter, Grusin, 2002) in termini di *straniamento*, questa condizione. Di fatto, annulla lo scorrere lineare, orientato, del tempo, lo rende *indeterminato*. E riaprendo le porte alla sfera del sacro, attraverso il fantastico, l'*horror*, chiude il circuito della fine del tempo storico riattualizzando le radici dell'immaginario contemporaneo: l'inquietudine connessa alla "demagizzazione del mondo" e la sua espressione nella narrativa, l'*Unheimlich*.

Ecco, forse l'elemento di fondo – già presente nella serialità in generale – che il post-seriale esalta è l'indeterminatezza del tempo, quello narrativo, quello dello spettatore. Che si trova preda di due desideri contrastanti: *la soluzione delle vicende che coinvolgono i personaggi, la continuazione all'infinito della storia che stanno seguendo, in cui sono immersi*. Si pensi a *Lost* (Abrams, Lindelof, Lieber, 2004-2010), al "lavoro" dei fans – e questo è un altro elemento del post-seriale, connesso allo sviluppo impetuoso del Web, alla elevazione a potenza delle possibilità di dialogare sulla narrazione che si segue – al loro "lutto", quando la storia finisce, fornendo le soluzioni invocate...

È nell'esaltazione di questo movimento, insieme all'evocazione del magico, che crea una nuova dialettica temporale fra attesa e desiderio, che è forse l'aspetto più profondo della post-serialità.

## Postumano

È forte la consapevolezza che con l'esaurirsi della spinta della modernità si stia prosciugando, insieme con la sua sicurezza ontologica, anche la centralità dell'individuo nato con questa. Che

stiano avanzando all'orizzonte nuove "entità"<sup>3</sup> che per ora, per continuare la discussione, propongo di indicare come "coloro che si sotituiranno all'Umano" così come nato con l'Umanesimo: *un individuo dotato di riflessività del Sé, che colloca se stesso al centro della realtà*, dotato di autoconsapevolezza, e della capacità di governare e modificare il mondo (Hughes, 2006).

Con Anthony Giddens (cfr. 1999) possiamo assumere che il passaggio dalla modernità classica alla tarda modernità (che per il sociologo inglese sta per postmodernità), si sia completato quel processo che ha condotto ad una completa "riflessività del Sé", ma anche all'emergere di incertezze e di paure connesse alla percezione della nostra formazione sociale come una "società del rischio", in cui l'individuo ha abdicato al controllo del suo ambiente – sociale e naturale, passato sotto il controllo di "sistemi esperti", specialistici e specializzati, sempre più astratti e distanti dall'individuo. Questo processo comporta una severa incrinatura della "sicurezza ontologica" e la percezione che il mondo sia tornato ad essere governato da forze oscure, inquietanti, *perturbanti*, mentre appare come sfibrata, esaurita, la potenza progressiva dello stesso individuo moderno, così come definito a partire dall'Umanesimo. Come sembrano concludere anche il sociologo australiano John Carroll (2009) e il filosofo canadese Charles Taylor (2006). Continuando sulla stessa falsariga Alberto Abruzzese (cfr. *supra*) scrive: «L'identità appare corrosa e disaggregata da una serie di fattori di crisi che sono andati crescendo con la forza impercettibile ma inarrestabile che evnti locali e eventi globali – al di là della loro più o meno episodica affermazione – riescono ad avere nelle trame quotidiane del senso comune» (cit.: 79).

E nello stesso tempo si interroga sulle soggettività che sostituiranno l'umano e che potremmo definire "postumane".

In altri termini, anche la sociologa Linda De Feo ragiona sugli stessi temi:

La precarietà del reale, e delle categorie attraverso cui il reale può essere compreso, l'impossibilità di imbrigliare razionalmente l'intera realtà, la radicale assenza di essere, inteso come persistenza stabile nel mondo, sfociano nell'attuale implosione dell'antinomia tra naturale e artificiale, compiutamente realizzata da corpi fluttuanti, che smarriscono la dimensione sacrale, il riferimento a un principio immutabile, e rivelano la propria inabilità a sostenere un'identità forte e precisa, a marcare, con la propria singolarità e intangibilità, il *limen* tra interno ed esterno, a corroborare un mito originario di fondazione (2009: 90).

... dove il riferimento a "corpi fluttuanti" e "implosione dell'antinomia fra naturale e artificiale" rimanda – direi – alla progressiva contaminazione e ibridazione delle identità con le tecnologie del digitale, sia applicate direttamente al corpo organico, sia interfacciate e interagenti con esso attraverso hardware e periferiche del computer.

Le prime definizioni del termine si concentrano sulle ibridazioni fra organico e artificiale in riferimento al corpo. Così, in *Lessico della comunicazione* (Abruzzese, 2003) Davide Borrelli, alla voce "Postumano", definendolo per opposizione alla relazione moderna fra "umano" e tecnologie, funzionanti di fatto come protesi, come "prosecuzione funzionale dell'organismo", scriveva:

Nel postumano, che trova nel motivo immaginario del *cyborg* la sua espressione più emblematica, la tecnologia si impianta invece direttamente all'interno del corpoproducendo un ibrido biotecnologico che – *decostruendo ogni dualismo fondato sulla base di una prospettiva essenzialistica* – rende improprio distinguere tra organico e inorganico, umano e macchinico, naturale e culturale, femminile e maschile (: 453, corsivo mio).

D'altra parte, la stessa De Feo con Michela Mastrodimone avevano rilevato come l'integrità

<sup>3</sup>Uso il termine "entità" in mancanza di meglio, almeno per ora.

del corpo "moderno" fosse già stato messo in discussione dalle sperimentazioni di artisti d'avanguardia come Stelarc (cfr. Mastro Simone, 2009), riprendendo di fatto le argomentazioni di Teresa Macrì in *Il corpo postorganico* (2006). Ma le modifiche e le intrusioni sul corpo dell'umano erano state già previste in anticipo non da uno studioso, ma da un romanziere, James J. Ballard, con il suo *Crash* del 1973, rielaborato per il cinema da David Cronenberg nel 1996, in cui la fusione fra naturale e artificiale, organico e metallico avveniva in un delirio – cercato ad arte – di "dolore e desiderio" (Ballard, 2004: 144-145; cfr. Fattori, 2013a: 203-206). sembra evidente come, ancora agli inizi degli anni Settanta del XX secolo, si cominciasse a percepire l'emergere di nuove modalità di rapporto fra l'interiorità e il corpo, ma queste venivano vissute ancora in termini – almeno per la morale comune – di violenza e perversione, cosa che Ballard, nella sua lucida iconoclastia, metteva in primo piano.

Intanto, nell'ansia di classificazione e di definizione, Giovanni Boccia Artieri (come ricorda Mario Tirino, 2016) propone una distinzione fra corpo *tecnorganico* e *postorganico*, laddove col primo termine si deve intendere il corpo rimodellato sia con interventi di superficie come piercing, tatuaggi e altro, sia quello modificato da intrusioni profonde, come innesti invasivi, protesi biotecnologiche e altro ancora, mentre col secondo Boccia Artieri pensa al corpo smaterializzato e "tradotto"<sup>4</sup> negli ambienti digitali.

Ancora, al dibattito si è aggiunta la ricercatrice Rosi Braidotti (2014) che, se come ricordato da Tirino (cit.), invita a "pensare l'uomo partendo dal superamento della dicotomia natura/cultura", allude anche alle nuove soggettività (per ora minoritarie) che si presentano sulla scena del mondo occidentale come presenze che prefigurano il postumano.

E, oscillando fra immaginario e realtà, devo pensare anche a Sergio Brancato, che in *Fantasmia della modernità* (2014) si concentra anche sullo zombie, come figura emergente oltre l'umano. Come peraltro fa anche la ricercatrice bolognese proveniente dall'area degli studi post-coloniali e delle ricerche di *gender* Gaia Giuliani (2015), ragionando su alcune produzioni cinematografiche e televisive del dopo 11 settembre 2001, in cui gli zombies diventano metafora del "barbaro" proveniente dal sud del mondo, che in alcuni casi viene combattuto, in altri viene "addomesticato" e ridotto a utile servitore domestico (cfr. Fattori, 2016).

Siamo di fronte ad una ampia gamma, quindi, di definizioni e di opzioni, che animano il dibattito sul postumano, ad una raggiera di posizioni e proposte che evidenzia la provenienza e gli interessi dei partecipanti al dibattito – e che, implicitamente, evoca una possibile pluralità del novero delle soggettività che potrebbero rivendicare la propria appartenenza al postumano, quasi "trascorrono per infinite maschere senza fissarsi in nessuna" – laddove già la sociologia della conoscenza parla di "pluralismo" delle visioni del mondo e dei progetti di vita come tratto comune degli individui della contemporaneità (cfr. Berger, Luckmann, 2010).

E allora, per bisogno di completezza – continuando a pedolare fra immaginario narrativo e riflessione teorica – alle figure candidate al postumanesimo è d'obbligo aggiungerne un'altra. Nel 2009 esce nelle sale cinematografiche *Moon* del regista inglese Duncan Jones.

Il protagonista è Sam (Sam Rockwell), un giovane che – coadiuvato da un'intelligenza digitale, cura la manutenzione di una stazione umana sulla Luna. È in attesa che il suo periodo sul satellite della Terra finisca, per poter tornare sul pianeta d'origine e riunirsi alla moglie e alla figlia – nata dopo la sua partenza. Solo che... solo che poco prima della data della sua partenza, Sam scopre di non essere l'unico Sam: prima di lui ce ne sono stati altri, dopo di lui ce ne saranno ancora. Sam, come il Sam che ha trovato esanime vicino ad una installazione della base che era andato a controllare, è un clone. Lui, come "l'altro Sam" ha solo i ricordi del Sam originale, umano, che li aveva preceduti tutti. La sua memoria, la sua *vita* sono fittizie, è solo

<sup>4</sup>"Tradotto" nei due sensi, di "trasferito" e "trascritto".



una copia identica, ma nata in laboratorio, di un uomo che ormai è tornato a casa da tempo, e che non ha ormai più nessun rapporto con le vicende che si svolgono sulla Luna. Ma, essendo una copia identica all'originale – l'estremo approdo della logica della serialità, a ben pensarci – avendone i ricordi – *ha anche i sentimenti, le emozioni, le pulsioni del Sam "naturale"*. È *umano*, in tutto. Solo, la sua vita a orologeria: la data della sua "morte" è già fissata (cfr. Paura, 2010). L'aspetto che qui mi interessa del film, oltre alla tematica del clone in generale, è il fatto che noi spettatori seguiamo tutta la vicenda *dal punto di vista di Sam*, fino al colpo di scena rivelatore.

Due anni prima dell'uscita del film nelle sale, Jean Baudrillard affrontava l'argomento della clonazione. E scriveva:

Ma forse, possiamo interpretare tutto ciò come una specie di avventura, una prova eroica: usando l'artificializzazione degli esseri viventi per capire, infine, quale parte della natura umana può sopravvivere alla grande ordalia. Se scopriremo che non tutto può essere clonato, simulato, programmato, selezionato geneticamente e neurologicamente, allora ciò che sopravviverebbe potrebbe veramente essere chiamato 'umano': e a questo punto potremmo identificare una volta per tutte le vere inalienabili qualità dell'umano. Ma è ovvio che ci potrebbe essere il rischio, in questa avventura sperimentale, *che niente sia in grado di superare il test – cioè che l'umano sia permanentemente cancellato* (2009: 30, corsivo mio).

Al di là delle estremizzazioni, con il clone, che si aggiunge ad androidi, cyborg, zombies, minoranze varie,<sup>5</sup> si completa questa sorta di zodiaco del Terzo millennio: tutte figure – metaforiche o referenziali – di ciò che potrebbe seguire l'umano nel governo del mondo, tutte frutto della scienza e della tecnologia, reale o immaginaria della modernità,<sup>6</sup> «infinite maschere senza fissarsi in nessuna». Tutte figure in cui è in discussione la dialettica fra corpo e mente.

Lo studioso francese mette – in forma più brutale di altri, che ho citato più sopra – il dito nella piaga: la scomparsa dell'umano della modernità potrebbe avvenire in forma più radicale e definitiva di quanto possiamo immaginare in termini puramente antropologici, come riflesso della fine della modernità: potrebbe sparire anche nella sua esistenza fisica, sostituito materialmente dalle copie di se stesso. Guadagnerebbe, per certi versi l'immortalità (questo l'esito della provocazione di Baudrillard), ma sarebbe – come nel trasferimento delle nostre memorie nelle banche dati di qualche server digitale – un'immortalità vicaria, di cui saremmo del tutto inconsapevoli, e la definitiva scomparsa delle nozioni di *tempo* e *spazio*, i due parametri basilari su cui fondiamo la percezione del nostro essere-nel-mondo: *l'assenza di tempo* della postmodernità.

Torniamo così all'inizio dell'esplorazione che ho avviato: il monologo del detective Cohle in *True Detective*: il nostro essere «cose che si illudono di avere un sé». Rust Cohle appare, nel suo totale disincanto, nel suo distacco da tutto, come l'individuo che ha perfettamente completato la parabola del Sé moderno. Cinico e solitario, segnato da un trauma antico che rimane solo intuito, mostra di non aver bisogno di nessuno, orgoglioso del suo nichilismo assoluto, ma dotato di un'etica ferrea, blindata, anche se spietata, totalmente impermeabile a narrazioni consolatorie che pure nei nostri anni si sono affermate, come quelle New Age o "psicologica" (cfr. Illouz, 2013; Fattori, 2013b), tese a resuscitare tentazioni essenzialiste più o meno mascherate o ipostatizzate. Cohle non si è inventato queste riflessioni, le ha raccolte da

<sup>5</sup>Come nelle riflessioni della Braidotti.

<sup>6</sup>Anche gli zombies: piuttosto che residuo o inserzione nell'immaginario contemporaneo dell'immaginazione del soprannaturale, gli zombies sono in genere le vittime di un virus sfuggito al controllo, o di una catastrofe nucleare; più raramente, di una invasione aliena, se escludiamo quelli del film *L'isola degli zombies* di Victor Halperin, del 1932. All'appello non mancano i "mutanti", che ribattezzati "inumani" popolano la serie *Agents of S.H.I.E.L.D.*

un filosofo tedesco discepolo di Arthur Schopenhauer, Julius Bahnsen, radicalmente pessimista, che scrive: "L'uomo è un'autocosciente nullità".<sup>7</sup> Sulle vicende narrate, incombe un'atmosfera malata, inquietante, impregnata di soprannaturale – e esplicitamente, nelle intenzioni di Pizzolatto, ispirata ai racconti dello scrittore horror Thomas Ligotti e di Howard Phillips Lovecraft.

Forse sta a lui, e ai suoi simili prefigurare la nascita del postumano, di un individuo che è *oltre* i caratteri dell'umano, ma che forse li realizza completamente, assumendo su di sé tutto il peso della lotta contro il Male (cfr. Fattori, 2014; Ribaldo, 2015).

A fargli da contrappeso i "residenti" del mondo di *Westworld* – androidi, cyborg, replicanti? – destinati (condannati?) a vivere infinite esistenze, a lungo uguali l'una all'altra, in un tempo circolare, fino a quando interviene qualche variazione nella sceneggiatura, nella "narrazione" in cui sono inseriti, e che è, di fatto, l'avventura che vivono, direi "iperrealisticamente", gli "ospiti", gli umani paganti che visitano *Westworld*. Così, man mano che arrivano i gruppi di ospiti, i residenti – "resettati" – replicano inconsapevoli la propria parte. Solo che non tutto va sempre come dovrebbe andare, e in qualche modo alcuni residenti cominciano ad avere dei "falsi ricordi", a vivere delle interferenze della memoria, del ricordo, ad avere dei "flash" di eventi che dovevano dimenticare... Il fatto è, come spiega Ford a Bernard, che tutti i residenti vengono forniti di un "antefatto", una storia personale precedente, in genere un episodio tragico, che serve a renderli più "umani". E questa, evidentemente, a un certo punto comincia a interferire con la loro programmazione. Non solo: qualcuno di loro comincia a farsi domande – come gli umani si fanno almeno dai tempi di Shakespeare, Cervantes, Calderon de la Barca – su quale sia lo statuto *vero* di quella che è abituato a considerare "la realtà", intuendo di essere solo una marionetta, mossa da fili neurali che la fanno illudere di prendere decisioni, effettuare scelte – esattamente come nei racconti di Ligotti, in cui i protagonisti percepiscono, terrorizzati e in preda alla disperazione, di essere solo manichini destinati alla sofferenza per il piacere di entità inconcepibili, come in *Sogno di un manichino* (Ligotti, 2012: 41-).

E il cerchio così si chiude: presi, noi spettatori, da una dimensione che rimanda da un lato a *The Truman Show* (Weir, 1998) e *Matrix* (Wachowski, Wachowski, 1999), dall'altro a *Blade Runner*, ci ritroviamo come dentro uno specchio, in cui è il simulacro a chiedersi cos'è che colpisce i suoi sensi, e qual'è il suo statuto... Crollano, per i residenti, i pilastri di quello che considerano il "mondo-dato-per-scontato".

Con *Westworld* si supera una soglia, si attraversa quella membrana non più fra l'organico e l'artificiale, ma fra il soggetto e l'oggetto di esperienza, fra il Sé riflessivo e la pura esistenza. Cosa ci separa più, dall'artefatto, se anche questo si interroga su se stesso? Ecco, forse, l'altra prospettiva del postumano, un'entità che "supera la prova di Turing", come si accenna in una delle battute finali del serial.

Si allude solo a quell'"aspetto spettrale degli avvenimenti", quel "momento spiritualmente tipico" di cui parlava Robert Musil ragionando sul senso profondo del suo capolavoro, *L'uomo senza qualità* (1962): «La storia di questo romanzo risulta essere che la storia che vi si sarebbe dovuta narrare non viene narrata». Così, come in *Twin Peaks*, in *Westworld* le storie che non vengono narrate sono tante: quelle dei residenti, quella della creazione del parco... O meglio, nella narrazione cui assistiamo ne vengono narrate le premesse, "antefatti" che si uniscono a quelli costruiti per i residenti del parco, per gli androidi, mentre il racconto procede intrecciando più piani

---

<sup>7</sup>Citato in Ligotti, 2016: 13. Come spesso succede quando "il saggio usa l'indice per mostrare la Luna", i critici di Pizzolatto, l'autore di *True Detective*, non avendo mai sentito parlare di Bahnsen, si sono comportati come "gli stolti che guardano il dito", accusandolo di aver plagiato Thomas Ligotti, uno dei più interessanti autori di horror contemporaneo, il vero erede di H. P. Lovecraft.

temporali, tornando su se stesso. Tutto nelle vicende narrate è circolare, fungibile, evanescente, perché il nucleo reale, il motore delle cose è altrove, è nascosto, è fatto solo intuire.

In mancanza di categorie nuove, di una strumentazione immaginativa adeguata a interpretare il nuovo, la narrazione post-seriale si organizza evocando il sacro, in tutte le sue forme: la circolarità del tempo in *Westworld*, la percezione di presenze invisibili, malvage, che si affacciano appena oltre i limiti delle nostre percezioni in *Twin Peaks*, in *True Detective*, e in *Westworld*, anche, se pensiamo ai residenti.

Riflettendo le incertezze contemporanee, queste narrazioni "rimediano" un atteggiamento che sembra far ricorso, per dare un nome – e quindi un senso – alle cose, a un vocabolario arcaico, ancestrale, che rimanda a forze insensibili e cieche, al Destino, al Fato, a deità indecifrabili, che si manifestano attraverso la furia delle forze naturali scatenate.

Riemerge il *sacro*, insomma, che in tempi di crisi epocale, di paure e insicurezze come quelli attuali assume le forme più spaventose, più malevole. Il tempo diventa qualcosa di indeterminato, la realtà diventa indecifrabile. Di fronte ad un futuro indeterminabile, a figure, pratiche, sensibilità forse nuove, per ora ampiamente indecifrabili, unica possibilità, per affrontare la condizione umana *nuova*, il nichilismo assoluto, come in Rustin Cohle – erede, peraltro dei grandi nichilisti del XX secolo, come il poeta tedesco Gottfried Benn, o lo scrittore svizzero Friedrich Dürrenmatt (cfr. Fattori, cit.: 186-; 224-). "Uomini postumi", per dirla con Massimo Cacciari, per la capacità predittiva che hanno mostrato: «Anch'essi "praticano" la società, vanno tra gente travestita, sono oggetto di conoscenza, di considerazione e di interesse. *Ma insieme... fanno i fantasmi*» (1980: 16-17, corsivo nel testo).

## Bibliografia

- Abruzzese, A., *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, 2003.
- Abruzzese, A., *Il crepuscolo dei barbari*, Bevivino, Milano, 2011.
- Ballard, J. G., *Crash*, Feltrinelli, Milano, 2004.
- Baudrillard, J., *Le strategie fatali*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- Baudrillard, J., *L'illusione della fine*, Anabasi, Milano, 1993.
- Baudrillard, J., *L'illusione dell'immortalità*, Armando, Roma, 2009.
- Berger P. L., Luckmann T., *Lo smarrimento dell'uomo moderno*, il Mulino, Bologna, 2010.
- Bolter J. D., Grusin R., *Remediation*, Guerini e Associati, Milano, 2002.
- Borrelli, D., *Postumano*, in Abruzzese, 2003.
- Braidotti, R., *Il postumano*, DeriveApprodi, Milano, 2014.
- Brancato, S., *Post-serialità*, Liguori, Napoli, 2011.
- Brancato, S., *Fantasmia della modernità*, Ipermedium, S. Maria C. Vetere, 2014.
- Cacciari, M., *Dallo Steinhof*, Adelphi, Milano, 1980.
- Carroll, J., *Il crollo della cultura occidentale*, Fazi, Roma, 2009.
- Cronenberg, D., *Crash*, Canada/Gb, 1996.
- De Feo, L., *Dai corpi cibernetici agli spazi virtuali*, Rubettino, Soveroa Mannelli, 2009.
- Del Pozzo, D., *Ai confini della realtà*, Lindau, Torino, 2002.
- Denson S., Leyda J. [ed.] *Post-Cinema: The Orizing 21ST-Century Film*, REFRAME Books (a REFRAME imprint) 2016, <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema>.
- Fattori, A., *Guardare a un altro orizzonte insieme a Alberto Abruzzese*, "Quaderni d'Altri Tempi", 37/2012,  
[http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero37/bussole/q37\\_b01.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero37/bussole/q37_b01.html).
- Fattori, A., *Sparire a se stessi*, Ipermedium, S. Maria C. Vetere, 2013a.
- Fattori, A., *Ti/tubare e soffrire*, "Quaderni d'Altri Tempi", 42/2013b,  
[http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero46/bussole/q46\\_b06.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero46/bussole/q46_b06.html).
- Fattori, A., *Indeterminazione e risvegli*, "Quaderni d'Altri Tempi", 52/2014,  
[http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero52/bussole/q52\\_b04.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero52/bussole/q52_b04.html)
- Fattori A., *Postumanità, dis-umanità. Spettri del futuro: zombies, alieni, mutanti, cloni e nuove oppressioni*, in FUTURI 7, giugno 2016.
- Giddens, A., *Identità e società moderna*, Ipermedium, Napoli, 1999.

- Giuliani, G., *Zombie, alieni, mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*, Le Monnier, Firenze, 2015.
- Harvey, D., *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 2002.
- Hughes, T.P., *Il mondo a misura d'uomo*, Codice, Torino, 2006.
- Illouz, E., *Perché l'amore fa soffrire*, il Mulino, Bologna, 2013.
- Jameson, F., *Postmodernismo Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma, 2007.
- Jencks, C., *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, NY, 1977.
- Kern, S., *Il tempo e lo spazio La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- Ligotti, T., *I canti di un sognatore morto*, Elara, Bologna, 2012.
- Ligotti, T., *La cospirazione contro la razza umana*, il Saggiatore, Milano, 2016.
- Lynch, D., Rodley, M., *Io vedo me stesso*, il Saggiatore, Milano, 2016.
- Lynch, J., *Il diario segreto di Laura Palmer*, Sperling & Kupfer, Milano, 1991.
- Lyotard, J.-F., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- Macri, T., *Il corpo postorganico*, Costa e Nolan, Genova, 1996.
- Mastrosimone, M., *Stelarc, se questo è un uomo*, "Quaderni d'Altri Tempi", 19/2009, [http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero19/03mappe/q19\\_m02stelarc01.htm](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero19/03mappe/q19_m02stelarc01.htm)
- Musil, R., *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 1962.
- Paura, R., *Dalla Luna a Marte, c'è sempre meno spazio per gli uomini*, "Quaderni d'Altri Tempi", 28/2010, [http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero28/bussole/q28\\_b04.htm](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero28/bussole/q28_b04.htm)
- Pecchinenda, G., *Homunculi*, Liguori, Napoli, 2007.
- Ribaldo, C., *Case infestate*, "Quaderni d'Altri Tempi", 56/2015, <http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero56/episodi/13.html>
- Taylor, C., *Il disagio della modernità*, Laterza, Bari-Roma, 2006.
- Teti, M., Tirino, M., *Una visione della serialità tv e di una vita fuori del comune: l'immaginario poetico de I segreti di Twin Peaks/1*, "Officina sedici", 12/2016, <http://www.officinasedici.org/2016/12/15/visione-della-serialita-tv-dellesistenza-dal-comune-limmaginario-poetico-de-segreti-twin-peaks-marco-teti-mario-tirino/> .
- Tirino, M., *Tecnoimmaginari postumani*, "Segnocinema", 202/XXXVI, 11/12-2016.

## Videografia

Abrams, J.J., Lindelof, D., Lieber, J., *Lost*, Abc, Bad Robot, Grass Skirt, Usa, 2004-2010.

Jones, D., *Moon*, Gb, 2009.

Lynch, D., *Eraserhead La mente che cancella*, Usa, 1977.

Lynch, D., *Velluto blu*, Usa, 1986.

Lynch, D., Frost, M., *I segreti di Twin Peaks*, Abc, Usa, 1990-1991.

Lynch, D., *Fuoco cammina con me*, Usa, 1992.

Nolan, J., Loy, L., *Westworld Dove tutto è concesso*, Hbo, Usa, 2016.

Star, D., *Sex and the City*, Hbo, Usa, 1998-2004.

Wachowski A., Wachowski L., *Matrix*, Usa, 1999.

Weir, P., *The Truman Show*, Usa, 1998.

Whedon, J., Whedon, J., Tancharoen M, *Agents of S.H.I.E.L.D.*, Abc, Marvel, Mutant Enemy, Usa, 2013-.

## Nota bio-bibliografica

Adolfo Fattori, 1955. Ha pubblicato, fra l'altro, *L'immaginazione tecnologica* (1980), *Di cose oscure e inquietanti* (1995), *Memorie dal futuro. Spazio tempo identità nella fantascienza* (2001), *Materia dei sogni Elementi di sceneggiatura per le scienze sociali* (2006), *Cronache del tempo veloce. Immaginario e Novecento* (2010), *Sparire a se stessi. Interrogazioni sull'identità contemporanea* (2013). Ha curato con Antonio Fabozzi la voce *Fantascienza* nella *Letteratura Italiana* Einaudi (1984). Insegna Sociologia della comunicazione presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Ha insegnato Sociologia della comunicazione presso l'Università Federico II.