

Alessandro Settimo

Destituire la macchina.

Science-fiction e filosofia (Marker, Gilliam, Carpenter)

ABSTRACT: *The present essay focus on three cinematic science-fiction: Chris Marker's La jetée (1962); John Carpenter's They Live (1988); Terry Gilliam's Twelve Monkeys (1995). These three paradigms – implying subtle and ramified relations between dystopia and uchrony – are investigated in the light of the concept of “machine” and “Mac Guffin” plumbed, respectively, by Furio Jesi and Alfred Hitchcock. The thesis of the essay is the following: that science-fiction is a product consubstantial to Capitalism. More: that it is a product that shows dreams and nightmares of Monsieur Le Capital. Or rather: that it is a mythological machine; an ideological dissimulation of reality. It is therefore a question of deconstructing this machine. Not so much in order to trace it back to a primordial substance, but rather – by means of an accelerationist impulse – to bring the functionalism of the machine to completion: by dismissing it and – perhaps – recomposing it otherwise.*

KEYWORDS: *Science-fiction, Mac Guffin, Marker, Gilliam, Carpenter*

Science-fiction e filosofia

Che tra science-fiction e filosofia sussista uno stretto rapporto è indubitabile. Nel presente saggio ci proveremo a indagarlo per tre interposti paradigmi, tutti cinematografici: *La jetée* (1962) di Chris Marker; *They Live* (1988) di John Carpenter; *Twelve Monkeys* (1995) di Terry Gilliam. Cotesti tre paradigmi – che implicano sottili e ramificate relazioni tra distopia e uchronia, presente e passato, asservimento e liberazione – verranno poi a loro volta interpretati ovvero messi alla prova di due griglie concettuali, approntate, rispettivamente, da Furio Jesi e Alfred Hitchcock: i concetti di “macchina” e di “Mac Guffin”. A dimostrare quanto segue: che la science-fiction (con le sue gabbie) è prodotto consustanziale al Capitalismo. Di più: che è prodotto capace di esibire sogni e incubi di *Monsieur Le Capital*. O ancora: che è macchina mitologica, ideologica dissimulazione del reale.

Si tratta conseguentemente di decostruire la macchina. Non tanto per ritornare a una primordiale (e soltanto presunta) sostanza originaria, quant'invece (tramite sofisticato impulso: accelerazionistico) per esaurire, compiere, consumare il

funzionalismo della macchina medesima. Per destituirla e – forse – ricomporla altrimenti.

Soglia I

Il cinema, il visuale – ha scritto una volta Frederic Jameson – sono essenzialmente pornografici. E cioè sboccano in estetiche fascinazioni, irrazionali. Ragionare sulla loro prestazione (per non tradirli), ne diventa un complemento indispensabile, seppure troppo spesso ricusato. Il cinema (e quello fantascientifico in particolare misura) è *quia talis* pornografia per il semplice fatto che ci chiede di guardare al mondo come si trattasse di un corpo nudo. Omettendo, va da sé, proprio l'enorme apparato che rende nudo quel corpo. Parallelamente, la Società – implacabile Idra – viene ammannendoci il quotidiano esperire alla stregua d'un corpo interamente svestito, e visivamente godibile. Anch'essa, tuttavia, dimentica che la realtà circostante è perlopiù composta di artifici; di oggetti umanamente prodotti.

Se un'ontologia potesse darsi – di un universo così fatto: artificiale e enigmatico quanto alle proprie condizioni trascendentali – si tratterebbe senz'altro di una *ontologia del visuale*: “tutti i conflitti di potere e di desiderio devono dunque aver luogo qui, tra la signoria dello sguardo e la ricchezza non limitabile dell'oggetto della visione”¹. Dimodoché l'unico modo per intendere il cinema, il suo universo visuale, consiste nell'indagarne storicamente, archeologicamente la genesi. Capirne – e carpirne – il funzionamento. Solo un simile tentativo potrà elusivamente mimare (come il cacciatore il cacciato) l'affinarsi o dissolversi dello sguardo cinematografico.

Twelve Monkeys

Così, supponendo ch'io arrivi in un certo tempo, tutti gli altri esseri mi accompagneranno in quel viaggio e arriveranno insieme in quell'istante. Wells ha misconosciuto queste proposizioni sintetiche a priori nella celebre finzione della sua *Macchina del Tempo*.²

Forse in un èvo futuro – talvolta, in questi ansiosi giorni, vien fatto di sognare – gli uomini si ridurranno nel ventre della lor madre Terra, come i loro antichi progenitori, i trogloditi, e la bellezza delle loro città sarà quella di vaste miniere di salgemma, Venezie sotterranee, catacombe e colombari di vivi, perché gli uomini non si fideranno più di costruire alla luce del sole se non le cieche casematte delle loro difese³.

1 Jameson 2003, 3.

2 Alain 2023, 27.

3 Praz 1980, 333.

Nei suoi saggi intorno al genere letterario della science-fiction (genere proliferato in maniera davvero impressionante almeno a partire dalla seconda metà del Novecento), Sergio Solmi⁴ rilevava una sorprendente affinità – ovvero somiglianza – tra, appunto, science-fiction da una parte, e letteratura picaresca, spagnola, a cavallo tra Cinque e Seicento, dall'altra. Sia la science-fiction che la tarda letteratura cavalleresca, infatti, divamparono dietro incalzante pressione di due avvenimenti epocali, e affratellati. Cioè a dire, rispettivamente: fine del mondo per ecatombe nucleare, e fine del mondo (cavalleresco) per albeggiare di nascituro capitalismo. Science-fiction e letteratura picaresca s'accomunano, insomma, sotto il segno della fine. Della fine del mondo.

Meglio: la fine del mondo appare, in cotesti due filoni letterari, l'unica alternativa tanto alla senilità del modo di produzione capitalistico (in specie dopo il 1991, dopo la così detta: “fin de l'histoire”⁵), quanto all'aurorale insorgenza di questo stesso modo di produzione. Il capitalismo, ai suoi sanguinosi esordi, lungo il suo certamente non incruento decorso, e sull'orlo micidiale dei suoi postremi rantoli, si presenta dunque come assetto sociale – Benjamin direbbe: “religioso”⁶ – che non prevede alternativa alcuna, salvo quella – che alternativa non è – apocalittica:

Il capitalismo è un ambiente naturale nel quale ci muoviamo con la disinvoltura e la naturalezza che connotano la nostra quotidiana esistenza: una manifestazione contro un piano di licenziamenti apparirebbe assurda quanto una manifestazione contro l'abbassamento della temperatura o l'invasione delle cavallette migratorie nel Nord Africa.⁷

Il presente, mentre sussiste e opera il Capitale, è totalitariamente coperto. Passato e futuro non possono darsi che come catastrofi. A questo schema, per dir così, di cronologia politica, corrisponde perfettamente *Twelve Monkeys* (1995) di Terry Gilliam.

Riassumiamone la trama. Nel 1996 un'epidemia falcidia l'umanità; i sopravvissuti si ritirano sotterra, ove si costituisce una sorta di proto-società, al contempo barbarica e tecnologica, soggiogata dagli scienziati. (Tra parentesi: la paccottiglia della tecnologia science-fiction è pienamente anni '90, seppure, a ben riflettervi, sia stilema di qualsivoglia opera fantascientifica: il futuro – sempre segnalato da trasformazioni tecniche o tecnologiche, sovente parallele a un vistoso imbarbarimento dell'uomo – si palesa ognora antiquato, obsoleto). Ripigliando il filo: James Cole viene spedito, con la *Time Machine* di H.G. Wells⁸, dal futuro al passato per scongiurare la detta epidemia (che si presume propiziata da taluni scriteriati, congregati nell'Esercito delle Dodici Scimmie: onde il titolo del film). Naturalmente Cole fallisce. (Peraltro – irrilevante dettaglio – si scopre che l'Esercito suddetto è innocente). Cole muore proprio davanti sé medesimo bambino. Il virus viene liberato.

4 Cf. Solmi 2000.

5 Cf. Kojève 1996; Fukuyama 1992; Derrida 1994.

6 Cf. Benjamin 2013.

7 Houellebecq 2009, 157.

8 Cf. Wells 2017.

Tutto si ripete. Cole infinitamente morirà e altrettanto infinitamente – vivo – si vedrà morire. Perché chi assiste alla propria morte non può morire. In questo senso, è come Cole fosse “Monsieur Le Capital”⁹. Entrambi (Cole, il Capitale), *finché* si vedono morire, non possono morire. Eterno ritorno dell’identico: quando Nietzsche ebbe quest’intuizione (forse sollecitata dalla lettura di Blanqui¹⁰), pensava alla gabbia d’acciaio del cosmo. Ma Max Weber, qualche decennio dopo, vide più chiaramente che la “gabbia di acciaio”¹¹ – durissimo acciaio – nella quale siamo confinati, è quella del Capitalismo. Cui le crisi enzimatiche sono consustanziali: il Capitalismo sopravvive proprio perché continuamente muore. Dal suo immoto blocco di cristallo non si può evadere. Non almeno fintantoché si crederà – come gli scienziati e lo stesso Cole credono – che tempo e spazio siano sostanze: siano cioè una specie di rosario dai molti grani, discontinui e puntiformi. Tale concezione della storia implica il pregiudizio – moderno ergo capitalistico – del “Progresso”¹², della linearità del tempo. La tristemente nota linea del tempo.

La storia, tutt’al contrario, è “costellazione”¹³: non esiste passato (e quindi futuro) che non sia riarticolato e riarticolabile *dal* e *nel* presente. Passato e futuro sono funzioni di quest’ultimo, e non cubi di granito legati assieme da funicelle. Il passato dev’essere costruito, non ricostruito. Non ci sono dati positivi, sostanze appunto, bensì soltanto modalità di funzionamento. Ecco la vera macchina del tempo: *il meccanismo che fa di quel passato il nostro passato, il passato del nostro presente*. Cole e gli scienziati, usando *quella* macchina, scelgono di volere *quel* passato. Scelgono di volere l’eterno ritorno; di fuggire in un sopra o sottomondo atemporale giacché (come Mircea Eliade¹⁴) *terrorizzati dalla storia*. Dalle sue dinamiche – conflittuali – di azione e reazione, rivoluzione e conservazione¹⁵. (Un inciso: se Eliade fuggì la storia, per contrario Drieu La Rochelle vi si inabissò¹⁶).

Gli scienziati detengono il potere: è scontato perciò lo vogliano, quel passato. Cole è invece tetro epigono di tutti coloro – tanti, troppi – che ebbero a sussurrare, come Orson Welles in *The Stranger* (1946): «Io ho soltanto eseguito gli ordini». (Disse una volta Heinrich Himmler: “C’interessa soltanto una cosa: proiettare nel passato il quadro della nostra nazione quale noi la concepiamo per il futuro”¹⁷. E di riflesso Brecht, nell’*Arturo Ui*: “Der Schoßten ist fruchtbar noch, aus dem das kroch”¹⁸).

In altre parole ancora: gli scienziati e Cole vogliono il presente sia – e stia – sotterra. Ed è giustappunto la loro *Time Machine* a fondare, sorreggere prima il Capitale vecchia maniera (*ante* 1996), e poi l’oligarchia scientifica *post* 1996

9 Marx 1980, 943.

10 Cf. Blanqui 2023.

11 Weber 1991, 240.

12 Cf. Nietzsche 1974.

13 Cf. Benjamin 1997.

14 Cf. Eliade 1974.

15 Cf. Starobinski 2001.

16 Cf. Drieu La Rochelle 2017.

17 Jesi 2018, 173.

18 Brecht 1978, 124.

(trasformazione che non ripugna, anzi, in cui pare fisiologicamente sfociare il Capitalismo). Siamo davvero nel §341 della *Gaia scienza* di Nietzsche:

Il peso più grande. Che accadrebbe se, un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: “Questa vita, come tu ora la vivi e l’hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione – e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L’eterna clessidra dell’esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello della polvere!”. Non ti rovesceresti a terra, digrignando i denti e maledicendo il demone che così ha parlato? Oppure hai forse vissuto una volta un attimo immenso, in cui questa sarebbe stata la tua risposta: “Tu sei un dio e mai intesi cosa più divina?”. Se quel pensiero ti prendesse in suo potere, a te, quale sei ora, farebbe subire una metamorfosi, e forse ti stritolerebbe; la domanda per qualsiasi cosa: “Vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?” graverebbe sul tuo agire come il peso più grande! Oppure, quanto dovresti amare te stesso e la vita, per non desiderare più alcun’altra cosa che questa ultima eterna sanzione, questo suggello?¹⁹

Ebbene, in *Twelve Monkeys* il peso più grande è la macchina del tempo degli scienziati e di Cole. Del Capitale. Sarebbe perciò “archeologicamente”²⁰ sufficiente *costruire la macchina altrimenti* perché il passato del nostro presente divenga tutt’altro: e precisamente quello in virtù del quale il nostro presente cessa di essere inevitabile, necessario, imm modificabile. Dischiudendo così – delicatissimo cimento d’ingegneria emancipativa – altra alternativa, altra possibilità. E lasciando Cole e scienziati annessi in un cantuccio. Inoffensivi ancorché masochisticamente compiaciuti di ripetersi in eterno. Senza più desiderio. E fedeli a quel demone stritolante – o dio, o ultimo suggello – da Nietzsche tersamente profetato.

Soglia II

Costruire altrimenti la macchina: è quel che fecero i tre monoteismi abramitici: Ebraismo, Cristianesimo, Islam. Tutt’e tre le religioni del Libro, affermandosi, ricostituirono la scansione del tempo. I loro calendari (ergo le loro cronologie) non concordano, infatti. Il 1996 cristiano – a esempio – corrisponde al 1416 dall’Egira. Alcunché di simile fece la Rivoluzione francese (monoteismo secolarizzato).

Comune intento di coteste ricomposizioni cronologiche: stroncare – linearmente – il circolo dell’eterno ritorno dei pagani, dei gentili, degli infedeli. Senonché, per inaggirabile eterogenesi dei fini, il linearismo del monoteismo (e del 1789) si è dimostrato, alla prova storica ossia alla replica dei fatti, un “cattivo Infinito”²¹.

19 Nietzsche 1965, 201-202.

20 Cf. Foucault 1999; Agamben 2008.

21 Hegel 1996, 247.

Un assurdo voltolare il sasso (“il sasso del politico”²²) di Sisifo. Breve, un eterno ritorno dell’identico appena camuffato. Da qui l’urgenza di sottrarre a coteste macchine del tempo – secolarizzazione della secolarizzazione – il loro evidentissimo segreto: quello della libera riarticolazione di passato, presente, futuro in inedita costellazione, o linea di fuga.

La jetée

E il passo dei sicari è così leggero / che la vittima a cui si vuol far credere d’essere libera / non li sente.²³

Il tempo, discesa di fatti minimi; se vi getti dentro un’avventura intensa, lo ingombri e lo scompigli, intorbidi il ritmo, gli togli ogni verità, è una disperazione.²⁴

Eyes Wide Shut (1999) di Stanley Kubrik sta a *Persona* (1966) di Ingmar Bergman così come, potremmo dire, *Twelve Monkeys* (1995) di Terry Gilliam sta a *La jetée* (1962) di Chris Merker. Se Kubrik infatti ripete la celebre scena del racconto erotico di Bergman mostrandone però il flashback, e interpolando così (con crasso contenuto desiderativo) il vacuo svolgersi della macchina filmica, dal canto suo Gilliam, concretamente giocando col viaggio nel tempo, invero rappresenta quest’ultimo – al contrario di Merker, cui è alieno ogni contentutismo: il che è evidente già nella scelta di girare non un film, bensì un *photo-roman*.

Merker insomma – risolvendosi per altra forma rispetto a quella canonica di Hollywood (cinema come potente macchinario di emissione e diffusione delle figure del desiderio, le quali non dicono solo *cosa* ma anche e soprattutto *come* desiderare) – si cimenta, più che con sequenze o concatenazioni macchiniche, con fluidi proiezioni fenomeni. Immagini. Ora: l’immagine ossessiona. E nulla la distinguerebbe dalla memoria se quest’ultima, a differenza dell’immagine, non fosse solita esibire come segno di riconoscimento delle cicatrici. Le quali solamente restano. Non così le ferite; non così i feritori. Si tratta dunque, dinanzi alle cicatrici, di ricordi o invenzioni? Di passato o presente?

Il protagonista della *Jétée* è sin dal principio ossessionato dall’immagine della morte d’un uomo. (Ma l’immagine non è sempre alcunché di morto, di trascorso?). L’ossedente ricordo della *Jétée* precede di poco la Terza guerra mondiale, quantunque le immagini che la rappresentano siano quelle non – ovviamente – della Terza, ma della Seconda. Come in Gilliam, anche qui il futuro è reso, veicolato tramite il passato: il ricordo sicché è indistinto dall’avvenire, e l’immagine dalla memoria. L’ipogeo abitato dai sopravvissuti all’ecatombe nucleare coincide con una discesa agli inferi nel recente passato. Il medico è Mengele; i suoi assistenti

22 Raimondi 1972, 165-172.

23 Pasolini 2016, 62.

24 Bontempelli 2020, 133.

sussurrano in tedesco; le torture sono quelle dei lager. Gli occhiali dei carnefici consentono di vedere di più. Oppure coprono la vista?

Il dottor Frankenstein – Mengele, s'è detto per intenderci – è *l'homme sans passions*. Ovvero *l'oeil vivant*. Parimenti al barone di Wolmar ne *La Nouvelle Héloïse* di Rousseau²⁵. (Wolmar d'altronde è precursore, al contempo, di Marx e di Dostoevskij: del primo, laddove afferma che la devozione è l'oppio dell'anima; del secondo, allorché scopriamo che è ateo russo totalitario come Šigalëv). Per il dottore senza passioni, tutto è perduto. Resta solo il legame con il tempo. Che occorre bucare affinché passato e futuro soccorrano il presente. Ma come si buca il tempo? Non ovviamente con una triviale macchina à la Wells; bensì con la capacità di immaginare (*imaginer*) o sognare (*rêver*) un altro tempo. Un tempo altro. Cotesto solamente significa viaggiare nel tempo. E cioè immaginarlo o sognarlo di nuovo, così che ricordo e immagine interreagiscano. Beninteso: la cicatrice c'è, e non scompare. I ricordi – siccome le ore – *vulnerant*. Sono appunto ferite prima, cicatrici poi. E l'ultimo ricordo – l'ultima ora – *necat*.

(La morte, d'altra parte, è segno vulnerante per antonomasia. La polizia dei sogni scova puntualmente il protagonista. E infine lo uccide).

Chi viaggia nel tempo – onde, forse, gli occhiali degli aguzzini – deve coprire gli occhi fisici e sgranare quelli della mente. Viaggiare nel tempo equivale propiziare l'affioramento di immagini, ricordi, nel museo della memoria. Equivale quindi un rimescolamento iconico, mnestico. Il protagonista riconosce quello che cerca (paradigma: l'anamnesi di Platone) poiché gli è noto fin dall'inizio. Ricostruire il passato collima con la tessitura di felici attimi senza tempo; avulsi dalle onde temporali. Con la spazializzazione di Cronos (*zum Raum wird hier die Zeit*). Ossia con la sua immaginificazione. Il protagonista non sa mai davvero se incontra, se sogna, se inventa la donna che ama. E se la proiezione nel passato (la decifrazione quasi venatoria delle tracce) è finanche riflesso *dal* o divinazione *del* futuro, ci sarà allora tra di essi (cioè tra passato, futuro) non tanto un'immagine a mediare, quanto invece una risonanza. E finché questa (la risonanza) permane, anche quella (l'immagine) apparirà come *souvenir d'un temps deux fois vécu*.

Frattanto nel campo di concentramento – nel sottosuolo – si cattura la “nuda vita”²⁶, che diventa strumento oggetto cosa. Se ne catturano le immagini, piegate in un secondo tempo alle aspettative delle SS. Per questa ragione il protagonista viaggia anche nel futuro. Agli uomini dell'avvenire, nondimeno, egli non chiede quel che sarà: chiede la restituzione della sua infanzia, del passato. Impossibile restituzione. Dal tempo non si evade. Il ricordo ossessionante del protagonista si svelerà, alla fine, ricordo della propria morte: ricordo della fine significa infatti fine del ricordo.

(Il vero campo di concentramento è il tempo. La sua polizia – è onnipotente).

25 Cf. Rousseau 1992; Starobinski 1982.

26 Cf. Agamben 1995.

Soglia III

I torturatori de *La jetée* indossano degli occhiali. Sono gli stessi che John Nada troverà in un vecchio magazzino abbandonato. Vittime e carnefici hanno da fare con le stesse lenti. Sarebbe ora di infrangerle; o di farle molare da Spinoza.

They Live

Quanto più lo sguardo si fissa su quel contenuto (per affermarne o per negarne l'esistenza), esso si distoglie dalle modalità di funzionamento dei meccanismi della macchina.²⁷

Essere GOVERNATI, significa essere, a ogni operazione, a ogni transazione, a ogni movimento, annotati, registrati, inventariati, sottoposti a tariffa, bollati, squadriati, quotati, brevettati, licenziati, autorizzati, postillati, ammoniti, ostacolati, riformati, raddrizzati, corretti. Significa, dietro il pretesto dell'utilità pubblica, e in nome dell'interesse generale, essere utilizzati, messi all'opera, taglieggiati, sfruttati, monopolizzati, sottoposti a concussione, spremuti, ingannati, derubati; poi, alla minima protesta, alla prima parola di lamentela, repressi, emendati, vilipesi, vessati, braccati, malmenati, caricati di botte, disarmati, randellati, imprigionati, fucilati, mitragliati, giudicati, condannati, deportati, sacrificati, venduti, traditi, e per finire, gabbati, scherniti, oltraggiati, disonorati. Ecco il governo, ecco la sua giustizia, ecco la sua morale.²⁸

Vi è una lettura scontata di *They Live* (1988) di John Carpenter. Il protagonista John Nada (*nada* in spagnolo vale "nulla": ergo John come il reietto, l'uomo a una dimensione di tutto deprivato, sfruttato; ma Nada era anche il nome del nichilista dostoevskiano nell'*État de siège* di Albert Camus²⁹) scopre dei peculiari occhiali – gli occhiali marxiani della critica all'ideologia – e con essi riesce a distruggere il radiosegnale (il supplemento fantasmatico sovrapposto al reale) che opacizza e dissimula l'ingiustizia; l'invisibile dittatura.

D'accordo. Sussiste però un problema: i responsabili della dittatura, nel film, sono degli alieni. Dei cadaveri, dei morti viventi. Sono dunque assolutamente inumani. Gli alieni – chiamiamoli, i nazisti – non appartengono alla specie umana. Quest'ultima, semplicemente vi collabora. È meramente complice. Ecco l'abbaglio. Perché gli alieni invero non esistono. Il macchinario che distorce, mistifica, deforma la realtà non è affatto opera aliena. *Viceversa, gli alieni sono un prodotto – forse l'eminente – del macchinario.* Sono una proiezione inconsistente, un sovrappiù impalpabile emanato dalla macchina degli uomini-complici. Giacché esistono solo loro: i complici. Giacché non vi è se non la Macchina, ossia il cieco

²⁷ Jesi 2008, 154.

²⁸ Proudhon 1851, 341.

²⁹ Cf. Camus 2018.

funzionamento d'una Società – che sulla scorta di Platone, Simone Weil chiamava: «Grosso Animale»³⁰ – ove tutti sono complici, e nessuno colpevole. Ove tutti sono grigi, e nessuno nero. La figura del Colpevole, della Testa del Leviatano, è miraggio depistante, generato dalla sopraddetta macchina. Meglio: è miraggio studiatamente prodotto a che sia colpito (e il rosso così collima con il nero) da sprovveduti rivoluzionari. I quali, per conseguenza, vengono a questo modo fagocitati da quella stessa macchinazione sociale che al postutto li usa affinché ogni cosa e cioè nulla – gattopardescamente – cambi. (Adorno: “Superamenti [...] sempre peggiori di ciò che viene superato”³¹). Il miraggio in questione, per dire altrimenti, svolge il servizio di diversivo, di manichino di paglia. Se si colpisce – a vuoto, poiché non c'è – la Testa del Leviatano, allora la macchina leviatana dei complici (costituita *esclusivamente* da complici) continuerà a girare in folle. Insaziata. Riconoscere che Essi Vivono è miope tentativo di emancipazione; significa appuntare il furore critico su contenuti; su qualcosa di contenutistico.

Ma i contenuti sono effetti, prestazioni della macchina. Un John Nada che veramente intenda farla finita con l'ideologia dovrebbe per contrario smontare o inceppare la macchina dei complici, la quale sempre resusciterà una volta abbattuti gli (inesistenti) alieni. Inseguire e sparare a essi – agli alieni – significa accettare lo status quo. Significa mancare il bersaglio. Detto più perspicuamente: significa non capire che il bersaglio è inesistente. Che è fatamorgana partorita dalla macchina. Il bersaglio autentico sarà dunque quello stesso meccanismo che ingenera i bersagli. E pertanto: non colpire i bersagli, ma destituire i presupposti macchinistici che li inastano.

Come fare? Forse non conviene indossare gli occhiali. (Che infatti si lasciano sfuggire i complici; non li riconoscono). Gli occhiali – anch'essi – sono costituenti, pezzi della macchina; ingranaggi che allestiscono il secolare, dualistico equivoco superficie-profondità. Ora: come divinò due secoli orsono e suo malgrado il Nicastro di Nievo³², ogni dualismo è componente essenziale al funzionamento generale della Società. Funzionamento propriamente metafisico (vero-falso, realtà-illusione, essere-dovere, ecc.) al quale consegue, peraltro e sistematicamente, la violenza dell'imporre gli occhiali agli altri (nella fattispecie, a Frank Armitage): violenza parallela a quella degli alieni. E dilemma già platonico, sindrome già siracusana³³: forzare gli altri alla libertà, è gesto liberticida: l'errore, appunto, del comunismo otto e novecentesco. La vita, la felicità, sono fuori di questo Uno-Due. Di questo “old tandem”³⁴, direbbe Beckett. Smettere di pedalare: ecco la strategia. Le tattiche, invece, sono consegnate alla nostra individuale esperienza. Al nostro sperimentale sopravvivere nel mondo.

30 Weil 2014, 128; Weil 1993, 148.

31 Adorno 1970, 344.

32 Cf. Nievo 2024.

33 Cf. Blumenberg 2009.

34 Beckett 1981, 40.

Soglia IV

A proposito della strategia. Denominiamola, seguendo il dottor Faustroll: “patafisica”³⁵. Strategia perciò epifenomenica – se si intende per epifenomeno quel che s’aggiunge, a lato, del fenomeno. La scienza patafisica è quella scienza che si somma – ch’è fuori rispetto – alla metafisica. La scienza delle soluzioni immaginarie.

Mac Guffin

And now I see with my eye serene / The very pulse of the machine.³⁶

Una macchina, un veicolo da cui si esca diversi da come si è entrati.³⁷

Non appena Truffaut chiede a Hitchcock, durante la loro celebre conversazione-intervista, cosa sia il Mac Guffin, riceve questa risposta:

È una scappatoia, un trucco, un espediente; in America si direbbe un *ginmick*. Allora, ecco tutta la storia di Mac Guffin. Lei sa che Kipling scriveva spesso dei racconti sulle Indie e sugli inglesi che lottavano contro gli indigeni lungo la frontiera dell’Afghanistan. In tutte le storie di spionaggio scritte in questa atmosfera, c’era sempre il furto della pianta della fortezza. Questo era il Mac Guffin. Mac Guffin è dunque il nome che si dà a questo tipo d’azione: rubare... delle carte, rubare... dei documenti, rubare... un segreto. La cosa non è importante in se stessa e i logici hanno torto a cercare la verità nel Mac Guffin [...]. Ora, da dove viene il termine Mac Guffin? Ricorda un nome scozzese e si può immaginare una conversazione tra due uomini su un treno. L’uno dice all’altro: “Ah quello, è un Mac Guffin”. Allora il primo: “Che cos’è un Mac Guffin?”. L’altro: “È un marchingegno che serve per prendere i leoni sulle montagne Adirondak”. Il primo: “Ma non ci sono leoni sulle Adirondak”. Allora l’altro conclude: “Allora, non è un Mac Guffin”. Questo aneddoto ti fa capire che in realtà il Mac Guffin non è niente.³⁸

Il Mac Guffin è puro niente che tuttavia genera effetti. È macchina vuota che nonpertanto funziona e fa funzionare. È *plot device*: meccanismo narrativo. (E sappiamo bene quanto i “devices make everyone pliant”³⁹). Secondando Hitchcock, potremmo inoltre definire il Mac Guffin come quel mezzo mobile, quel motore virtuale, pretestuoso all’intrigo, che imprime (sebbene privo di significato) dinamica alla stasi della trama (della storia), producendo così relazioni azioni simboli. Taluni esempi cinematografici: Rosebud in *Citizen Kane* (1941) di Orson Welles; il falcone maltese (*the stuff that dreams are made of*) appunto in *The Maltese*

35 Cf. Jarry 1984.

36 Gill 2010, 219.

37 Jünger 2006, 17.

38 Truffaut 2014, 112.

39 De Lillo 1989, 91.

Falcon (1941) di John Huston; gli occhiali in *They Live* (1988) di John Carpenter; le valigette, rispettivamente, in *Kiss Me Deadly* (1955) di Robert Aldrich e in *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino; l'orecchio mozzo in *Blue Velvet* (1986) di David Lynch; nonché la scatola e la chiave blu in *Mulholland Drive* (2001), sempre di Lynch (oggetti di cui lo stesso Lynch ebbe a dire: "Non ho la più pallida idea di che cosa siano"⁴⁰).

Se dal cinema passassimo alla letteratura, altrettanti Mac Guffin potremmo rilevare. Limitiamoci a due esempi. Il primo è forse il più antico, il più originario: il ratto di Elena nell'*Iliade*. Scriveva Simone Weil in *Ne recommençons pas la guerre de Troie*:

I Greci e i Troiani si massacrarono tra loro per dieci anni a causa di Elena. Nessuno di loro, salvo il soldato e amante Paride, teneva in minima considerazione Elena; tutti concordavo nel deplorare che ella non fosse mai nata. La sua persona era così manifestamente sproporzionata rispetto a quella gigantesca guerra che agli occhi di tutti costituiva semplicemente il simbolo dell'autentica posta in gioco. Ma l'autentica posta in gioco, nessuno la definiva, né poteva essere definita: perché non esisteva.⁴¹

Il secondo (moderno) è invece lo Smeraldo nell'omonimo romanzo di Mario Soldati⁴². Tale Smeraldo – del resto falso, siccome il falcone maltese – dà abbrivio all'intreccio romanzesco; il quale in chiusa, proprio in quanto viaggio nel tempo, si scopre addirittura sogno, e cioè scrittura. Per Soldati – in altre parole – viaggio nel tempo, scrittura, sogno si indeterminano. Come il sogno produce il futuro elaborando il vissuto passato, così la scrittura produce l'avvenire trasfigurando l'esperienza; alimentandosene. Questa la prima "trovata" del romanzo (o meglio: del "gioco") di Soldati. E soggiunge Pasolini, in una tempestiva e lucidissima recensione de *Lo smeraldo*, poi acclusa a *Descrizioni di descrizioni*:

La seconda grande trovata del gioco è l'invenzione dell'"incognita" Smeraldo: esso è un simbolo: ma di che cosa? Di tutto e di nulla (come si dovrà constatare alla fine del libro). Esso è un simbolo e basta. Ha la funzione pura del simbolo. Ed è quindi a disposizione di ogni realtà simbolizzabile. Se si trattasse di un gioco di carte, lo Smeraldo sarebbe una carta X: che però non avrebbe, potenzialmente, come il jolly, il valore di tutte le altre carte, impersonalmente e magicamente: esso avrebbe la funzione di prendere o di dare significato ai vari successivi contesti di carte in cui si trova. La vera suspense di questo libro, appunto ad altissima suspense, consiste nei vari significati simbolici immaginari che assume nelle varie fasi del racconto lo Smeraldo. Lo straordinario è però che questo Smeraldo, che ha una funzione di puro schema, di significato potenziale, e che dovrebbe quindi presentarsi come forma astratta, è al contrario oltremodo concreto, carico di significatività [...]. Ma infine non importa niente che sia simbolo di qualcosa. È il simbolo della simbolicità.⁴³

40 Lynch 2008, 127; cf. Žižek 2011.

41 Weil 1960, 257.

42 Cf. Soldati 2018.

43 Pasolini 1999, 2178.

Smeraldo – dunque – come macchina jesiana. Come Mac Guffin. Come incognita insatura (del pari alla funzione in Frege⁴⁴), simbolo di tutto e di nulla, puro schema concretamente significante: simbolo della simbolicità. Husserl direbbe – *Etwas überhaupt*. Lo Smeraldo, a misura che si rivela macchinico, cioè segno inconsistente e a tutto applicabile, si dimostra oltretutto (meglio: addirittura) *alter ego* del linguaggio: del concatenarsi meramente sintattico dei suoi significanti.

Ma torniamo alla valigetta (*briefcase*) di *Pulp Fiction*. Se le *gabbie* sono elemento costitutivo – narrativo, anzi – del Capitale, le *valigette* – che sono più numerose della *gabbie* – si presentano allora (all’Anarca, al Grande Solitario⁴⁵) come espediente o marchingegno per sottrarsi alla Grande Narrazione Neoliberale, al Nuovo Spirito del Capitalismo⁴⁶. Ora: in molti hanno notato l’allusiva somiglianza tra la valigetta di Tarantino e quella di Aldrich⁴⁷. È stato detto che tale oggetto (la valigetta) è “in definitiva qualsiasi cosa in termini narrativi, esattamente come il Mac Guffin di Hitchcock”⁴⁸. Potrebbe contenere alcunché di segreto, d’innominato. Di sublime. (Tim Roth nell’ultimo episodio di *Pulp Fiction* dice: “so beautiful”). Ma forse non è importante soffermarsi sul contenuto della valigetta. Esso è o non è: non si sa. “Ci non-è”⁴⁹ suggerirebbe Jesi (ricalcando in negativo l’“esserci”⁵⁰ di Heidegger). A vero dire, ciò che più importa conoscere è l’insieme delle relazioni macchiniche, dei funzionamenti, degli effetti prodotti dalla valigetta. È quest’ultima a generare tutte le trame, le vicende, i rapporti tra i personaggi. La valigetta è una *macchina narrativa*. Una genuina *macchina temporale*. Spazi e tempi, contiguità e lontananze, progressioni e arretramenti, sono da essa liberamente combinati e collegati. Chi l’afferra, riarticola lo spazio-tempo.

Soglia V

Gilles Deleuze usava contrapporre alla “macchinazione capitalistica” la “potenza schizoide”⁵¹. Ma schizoide è finanche il capitalismo. Costatato, Deleuze provò sicché a lanciarsi nell’accelerazionismo. A portare a esasperazione – schizoide – lo stesso capitalismo. Tentativo che, spesso, non ha portato se non allo sfacelo. Eccoci alla soglia ultima del pensiero: allo scoglio contro cui ha fatto naufragio tutto il Novecento. È indubbio, per altro verso, che proprio da qui il XXI secolo debba ricominciare a pensare. Ormai alle spalle la nefasta dialettica tra potere costituito e costituente, si tratta di “destituire”⁵²: *di far sì che la critica non si rovesci in clinica*.

44 Cf. Frege 2002.

45 Cf. Jünger 1990.

46 Cf. Donaggio *et al.* 2023; Lallement 2022; Dejours 2021; Linhart 2021; Boltanski e Chiapello 2014.

47 Gallafent 2014, 46; Groth 1997, 188; Polan 2000, 20; Barnes e Hearn 1996, 85.

48 Gormley 2005, 125.

49 Cf. Jesi 1996.

50 Heidegger 1976, 64.

51 Cf. Deleuze e Guattari 2002.

52 Cf. Agamben 2014.

Cioè di disgregare le farraginose macchine (*Twelve Monkeys*), le poliziesche gabbie (*La jetée*), gli opacizzanti occhiali (*They Live*) del Capitale; afferrando valigette o Mac Guffin; immaginando e ricomponendo il tempo – futuro, presente, passato – in guise radicalmente inedite. (Non cronologiche, bensì eoniche⁵³). Ci stiamo riuscendo? Non sembra. Ma questa è la bottiglia dal cui collo dobbiamo uscire. E non per far granché fuori di cotesta bottiglia, sia chiaro. Uscire – ancora un'uscita dalla caverna, in effetti – significa rendersi la vita possibile. Il che Spinoza compendia in una sola parola: letizia.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. 1970. *Dialettica negativa*. Tr. it. di Carlo Alberto Donolo. Einaudi: Torino.
- Agamben, Giorgio. 1995. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi: Torino.
- . 2008. *Signatura rerum. Sul metodo*. Bollati Boringhieri: Torino.
- . 2014. *L'uso dei corpi*. Neri Pozza: Vicenza.
- . 2024. *La lingua che resta. Il tempo, la storia, il linguaggio*. Einaudi: Torino.
- Alain. 2023. *Lettere a Sergio Solmi sulla filosofia di Kant*. A cura di Alessandro Settimo. Robin: Torino.
- Barnes, Alan, e Hearn, Marcus, a cura di. 1996. *Tarantino A to Zed. The Films of Quentin Tarantino*. Batsford: London.
- Beckett, Samuel. 1980. *Ill Seen Ill Said*. Grove Press: New York 1981.
- Benjamin, Walter. 1997. *Sul concetto di storia*. A cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti. Einaudi: Torino.
- . 2013. *Capitalismo come religione*. A cura di Carlo Salzani. Il Melangolo: Genova.
- Blanqui, Auguste. 2023. *L'eternità viene dagli astri*. Tr. it. di Raffaele Fragola. Adelphi: Milano.
- Blumenberg, Hans. 2009. *Uscite dalla caverna*. Tr. it. di Martino Doni. Medusa: Milano.
- Boltanski, Luc, e Chiapello, Ève. 2014. *Il nuovo spirito del capitalismo*. Tr. it. di Mattia Schianchi. Mimesis: Milano-Udine.
- Bontempelli, Massimo. 2020. *Gente nel tempo*. Utopia: Milano.
- Brecht, Bertolt. 1978. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Suhrkamp: Frankfurt a.M.
- Camus, Albert. 2018. *Tutto il teatro*. Tr. it. di Vito Pandolfi, Camilla Diez e François Ousset. Bompiani: Milano.
- Dejours, Christophe. 2021. *L'ingranaggio siamo noi. Lavoro e banalizzazione dell'ingiustizia sociale*. A cura di Enrico Donaggio. Mimesis: Milano-Udine.
- Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix. 2002. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Tr. it. di Alessandro Fontana. Einaudi: Torino.
- De Lillo, Don. 1989. *Running Dog*. Vintage Contemporaries: New York.
- Derrida, Jacques. 1994. *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*. Tr. it. di Gaetano Chiurazzi, Raffaello Cortina: Milano.
- Donaggio, Enrico, Cairo, Mariagrazia, e Rose, José, a cura di. 2023. *Lavoro e libertà?*. Tr. it. di Ginevra Scarcia e Alessandro Settimo. Mimesis: Milano-Udine.
- Drieu La Rochelle, Pierre. 2017. *Racconto segreto. Diario 1944-1945. Esordio*. Tr. it. di Alfredo Cattabiani. SE: Milano.
- Eliade, Mircea. 1974. *Il mito dell'eterno ritorno*. Tr. it. di Giovanni Cantoni. Rusconi: Milano.
- Foucault, Michel. 1999. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Tr. it. di Giovanni Bogliolo. Rizzoli: Milano.

53 Cf. Agamben 2024.

- Frege, Gottlob. 2002. "Che cos'è una funzione?", in *Le leggi del pensiero tra logica, ontologia e psicologia. Il dibattito austro-tedesco (1830-1930)*, Stefano Poggi, a cura di. Unicopli: Milano.
- Fukuyama, Francis. 1992. *La fine della storia e l'ultimo uomo*. Tr. it. di Delfo Ceni. Rizzoli: Milano.
- Gallafent, Edward. 2014. *Quentin Tarantino*. Routledge: London-New York.
- Gill, Stephen, a cura di. 2010. *William Wordsworth*. Oxford University Press: Oxford-New York.
- Gormley, Paul. 2005. *The New-Brutality Film. Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*. Intellect: Bristol-Portland.
- Groth, Gary. 1997. "A Dream of Perfect Reception: The Movies of Quentin Tarantino" in *Commodify Your Dissent. Salvos From the Baffler*, edited by Thomas Frank and Matt Weiland. Norton: New York-London.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1996. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*. A cura di Vincenzo Cicero. Rusconi: Milano.
- Heidegger, Martin. 1976. *Essere e tempo*. Tr. it. di Pietro Chiodi. Longanesi: Milano.
- Houellebecq, Michel. 2009. *La possibilità di un'isola*. Tr. it. di Fabrizio Ascari. Bompiani: Milano.
- Jameson, Frederic. 2003. *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*. Tr. it. di Daniela Turco. Donzelli: Roma.
- Jarry, Alfred. 1984. *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*. Tr. it. di Claudio Rugafiori. Adelphi: Milano.
- Jesi, Furio. 1996. *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud*. Quodlibet: Macerata.
- . 2008. *Mito*. Aragno: Torino.
- . 2018. *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*. A cura di Andrea Cavalletti. Nottetempo: Milano.
- Jünger, Ernst. 1990. *Il trattato del ribelle*. Tr. it. di Francesco Bovoli. Adelphi: Milano.
- . 2006. *Avvicinamenti. Droghe ed ebbrezza*. Tr. it. di Chiara Sandrin e Ugo Ugazio. Guanda: Milano.
- Kojève, Alexandre. 1996. *Introduzione alla lettura di Hegel*. A cura di Gian Franco Frigo. Adelphi: Milano.
- Lallement, Michel. 2022. *Un desiderio di eguaglianza. Vivere e lavorare nelle comunità utopiche concrete*. Tr. it. di Ginevra Scarcia e Alessandro Settimo. Mimesis: Milano-Udine.
- Linhart, Danièle. 2021. *La commedia umana del lavoro. Dal taylorismo al management neoliberale*. Tr. it. di Ginevra Scarcia e Alessandro Settimo. Mimesis: Milano-Udine.
- Lynch, David. 2008. *In acque profonde. Meditazione e creatività*. Tr. it. di Michela Pistidda. Mondadori: Milano.
- Marx, Karl. 1980. *Il capitale. Critica dell'economia politica*. Vol. III, t. 2. Tr. it. di Maria Luisa Boggeri. Editori Riuniti: Roma.
- Nietzsche, Friedrich. 1965. *Idilli di Messina, La gaia scienza e Frammenti postumi (1881-1882)*. Tr. it. di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari. Adelphi: Milano.
- . 1974. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Tr. it. di Sossio Giametta. Adelphi: Milano.
- Nievo, Ippolito. 2024. *Il barone di Nicastro*. A cura di Simone Ganesini. Efesto: Roma.
- Pasolini, Pier Paolo. 1999. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol. II. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Mondadori: Milano.
- . 2016. *Teatro 1. Calderón, Affabulazione, Pilade*. Garzanti: Milano.
- Polan, Dona. 2000. *Pulp Fiction*. BFI: London.
- Praz, Mario. 1980. *Voce dietro la scena. Un'antologia personale*. Adelphi: Milano.
- Proudhon, Pierre-Joseph. 1851. *Idée générale de la révolution au XIX^e siècle. Choix d'études sur la pratique révolutionnaire et industrielle*. Garnier: Paris.
- Raimondi, Ezio. 1972. *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli*. Bologna: il Mulino.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1992. *Giulia o la nuova Eloisa*. Tr. it. di Piero Bianconi. Rizzoli: Milano.
- Soldati, Mario. 2018. *Lo smeraldo*. Bompiani: Milano.
- Solmi, Sergio. 2000. *Letteratura e società. Saggi sul fantastico, La responsabilità della cultura, Scritti di argomento storico e politico*. A cura di Giovanni Pacchiano. Adelphi: Milano.

- Starobinski, Jean. 1982. *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*. Tr. it. di Rosanna Albertini. Il Mulino: Bologna.
- . 2001. *Azione e reazione. Vita e avventure di una coppia*. Tr. it. di Carmelo Colangelo. Einaudi: Torino.
- Truffaut, François. 2012. *Il cinema secondo Hitchcock*. Tr. it. di Giuseppe Ferrari e Francesco Ptitto. Il Saggiatore: Milano.
- Weber, Max. 1991. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*. Tr. it. di Anna Maria Marietti. Rizzoli: Milano.
- Weil, Simone. 1960. *Écrits historiques et politiques*. Gallimard: Paris.
- . 1993. *Quaderni, IV*. A cura di Giancarlo Gaeta. Adelphi: Milano.
- . 2014. *La rivelazione greca*. A cura di Maria Concetta Sala e Giancarlo Gaeta. Adelphi: Milano.
- Wells, Herber George. 2017. *La macchina del tempo*. A cura di Michele Mari. Einaudi: Torino.
- Žižek, Slavoj. 2011. *David Lynch. Il ridicolo sublime*. Tr. it. di Damiano Cantone e Lorenzo Chiesa. Mimesis: Milano-Udine.