

I replicanti sognano unicorni?

Note sulla filosofia di Blade Runner



di Giuseppe Rinaldi, 24 marzo 2026¹

1. Se c'è un film di fantascienza² che, nell'immaginario popolare, ha segnato un periodo della nostra storia recente, questo non può essere che *Blade Runner* di Ridley Scott. Che l'abbia segnato è abbastanza certo, ma non è facile spiegare il perché. In quest'articolo che, come si vedrà, si occupa di filosofia piuttosto che di critica cinematografica, cercherò di spiegare, a me stesso e ai miei dieci lettori, perché *Blade Runner* ha parlato e parla tutt'oggi al nostro senso comune in modo così immediato da non avere bisogno di dichiarazioni esplicite. E di spiegare anche perché l'attrazione che proviamo per questo film è in realtà una specie di attrazione perversa, che può limitarsi ad alimentare in noi un atteggiamento malinconico e pessimistico, da catastrofe imminente, ma che può anche rischiare di portarci su strade filosofiche decisamente accidentate e pericolose.

2. Prima di procedere, affronterò alcune questioni preliminari. Notoriamente, *Blade Runner*³ è tratto da un racconto di Philip K. Dick dal titolo *Gli androidi sognano pecore elettriche*?⁴ Non mi occuperò tuttavia del

¹ Pubblicato su [Città Futura on-line](#) il 4 ottobre 2017.

² La stesura di questo articolo è avvenuta prima dell'uscita del *sequel*, ad opera di Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049*. Mi riservo eventualmente di tornare sull'argomento dopo avere visionato il nuovo film.

³ Il film è uscito nel 1982. Non ebbe un grande successo. Nel corso del tempo ne furono confezionate diverse edizioni. Nel 2007 – così spiega Wikipedia – in occasione del 25° anniversario dell'uscita della pellicola, la Warner Bros. ha pubblicato *The Final Cut*, una versione digitalmente rimasterizzata e l'unica su cui Scott ha avuto totale libertà artistica.

⁴ Il racconto di Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* è uscito nel 1968. Questa è una data piuttosto emblematica. Tra il 1968 e il 1982 – data dell'uscita del film – si era consumata,

rapporto tra il testo letterario e quello filmico. Peraltro il film è soltanto *ispirato* al racconto e diverge in molti aspetti rilevanti dal testo letterario. Comunque Dick, che non ha potuto vedere il risultato finale, pare abbia seguito la lavorazione del film e che ne fosse, alla fine, piuttosto soddisfatto.

Scott ha dichiarato esplicitamente che *Blade Runner* è una *pura opera di intrattenimento* e che, quindi, non ha alcuna velleità d'altro genere. Tuttavia com'è noto ormai – la consapevolezza dell'autore può anche essere molto diversa da quanto l'opera intrinsecamente dice. Per capire l'effetto di *Blade Runner* sul pubblico, per chiarire il suo rapporto con la sua epoca, si tratta allora di farne una lettura testuale, eventualmente anche al di là delle intenzioni dell'autore. Ci si accorgerà allora che una filosofia implicita (o se si vuole per lo meno uno *stile filosofico*) è sistematicamente ben presente. Si tratta di una filosofia che ben decodificabile, anche se non può avere quella coerenza che si richiede a un trattato accademico. Del resto, molti filosofi hanno elaborato delle pure fantasie intorno alle quali hanno costruito interi sistemi filosofici. La distanza tra la filosofia e la *fiction* è minore di quanto non sembri a prima vista.

Data la relativa complessità della questione, dividerò l'analisi in due parti. In una prima parte cercherò di compiere un'operazione analitica, andando a rileggere, in forma sparsa, quegli aspetti del film che abbiano un qualche interesse di natura filosofica. In una seconda parte cercherò invece di identificare, con nome e cognome, alcune matrici filosofiche presenti nel film e cercherò di darne una formulazione esplicita e un inquadramento critico. Poiché del film sono state prodotte diverse versioni, preciso che mi riferirò al *final cut* del 2007, l'unico in cui Scott pare abbia avuto la piena libertà autoriale.

3. Filosoficamente, l'opera appartiene alla categoria delle *distopie*, cioè delle *utopie negative*. Sono quelle opere che leggono nel nostro presente, piuttosto che i segni di un progresso, di un futuro radioso o di un mondo paradisiaco, i segni di una catastrofe imminente. Proprio in relazione al suo carattere distopico, *Blade Runner* si fa anzitutto notare per il particolarissimo trattamento del tempo. Il tempo non è il tempo lineare cui siamo abituati. Il futuro che vi è rappresentato si colloca in un *tempo*

in molti Paesi del mondo, una vera e propria utopia rivoluzionaria e si erano sperimentati la sconfitta e il riflusso.

privo di direzione, dove passato, presente e futuro sono completamente appiattiti. Si tratta dunque di un film di fantascienza che, per prima cosa, sembra voler proporre una *diversa nozione del tempo*, una specie di *fine del tempo* così come comunemente lo conosciamo. Ciò è evidente anzitutto nella fotografia e nella scenografia ove si mescolano elementi di un futuro tecnologicamente assai progredito con elementi di un passato polveroso (le ventole onnipresenti, i fumi, la nebbia, le case decadenti, l'atmosfera da *suk* o da quartiere cinese, i computer che assomigliano a vecchie telescriventi, lugubri edifici gotici e palazzi che evocano piramidi egizie). Passato, presente e futuro sono compresenti, completamente inchiodati in un'*attualità decadente* che incombe e opprime.

4. Veniamo ora ad alcuni accenni essenziali al contesto storico sociale della narrazione. Nel futuro 2019 – si tenga presente che il film è uscito nel 1982 – gli umani hanno ormai colonizzato altri mondi. Coloro che possono permetterselo e sono stati autorizzati hanno ormai abbandonato la Terra verso le colonie nello spazio. Nel film si vede più volte una specie di velivolo che fa propaganda e raccoglie le adesioni per andare nel *new world*. Si noti l'inversione dei ruoli: il “nuovo mondo” americano è ormai imputridito, è diventato decisamente vecchio, e la popolazione fugge verso un altro “nuovo mondo” collocato ora nello spazio. Nelle città terrestri c'è una grave crisi demografica e gran parte degli edifici sono ormai in abbandono. Una periferia putrida contrasta con enormi aggregati urbani iper moderni, la cui architettura richiama però modelli arcaici. Nei quartieri bassi di Los Angeles, dove la storia del film è per lo più ambientata, c'è una spiccata *orientalizzazione* demografica e culturale. Ciò si vede dalle facce, dalle insegne, dalla lingua parlata. In giro si parla uno *slang* misto di inglese e cinese di cui nel film vengono esibiti alcuni divertenti campioni. Los Angeles sembra diventato un enorme quartiere cinese. Il film ci ha fornito una visione profetica della colonizzazione dell'Occidente da parte dell'Oriente, cosa che sembra stia effettivamente consumandosi in questi ultimi tempi.



5. L'ipotesi da cui prende il via il film è che il progresso tecnico abbia permesso a una bioindustria denominata Tyrell Corporation (il cui motto è «Più umano dell'umano!») la fabbricazione di androidi biologici *del tutto simili agli uomini*, seppure con certe facoltà fisiche aumentate. Nel film sono chiamati *replicanti*. Sono in pratica indistinguibili dagli umani ma completamente subordinati. Sono usati come schiavi, guerrieri o oggetti sessuali. Tuttavia, i replicanti dell'ultima generazione Nexus 6, dislocati soprattutto nelle colonie, hanno sviluppato una loro autonomia, si sono ribellati e ciò ha prodotto una specie di guerra civile tra umani e replicanti. In conseguenza di ciò, la Terra è stata interdetta ai replicanti ed è stato organizzato un particolare corpo di polizia, i *Blade Runner*, per scovare e *ritirare* (un eufemismo che sta per uccidere) gli eventuali replicanti intrusi. Il caso a tutti gli effetti poliziesco che muove la vicenda del film è costituito appunto dalla penetrazione a Los Angeles di un gruppo di replicanti di ritorno dallo spazio.

Centri e periferie, colonizzazione, schiavitù, ribellione e guerra civile. Come si può ben vedere, si tratta di un cupo condensato della *storia del mondo*, dalla preistoria ai giorni nostri, che è proiettato – come si diceva – in un futuro del tutto appiattito e senza tempo. *Tutto il possibile è già accaduto* e dunque *tutto può soltanto ripetersi*. Il futuro assomiglia tanto al passato che conosciamo già, amplificato e deformato come in un incubo. Questa impostazione è del tutto consona – sto anticipando – alla visione postmoderna del mondo.

6. Il film inizia con un'immagine emblematica: un occhio misterioso, inquadrato in primissimo piano, in cui si riflette il mondo esterno, una Los Angeles del 2019 rappresentata come un *mostro tecnologico* dotato di una vita propria, che produce boati assordanti, con torri che sbuffano fiammate e fumi in un cielo sempre buio. Un paesaggio apocalittico. L'occhio probabilmente (non è detto esplicitamente) appartiene al primo replicante intruso destinato a entrare in scena, quello di Leon. Il tema dell'occhio è un tormentone che sarà ripetuto più volte. L'occhio è, infatti, il luogo fisico dove si rispecchia il *mondo esterno*, ma anche il luogo dove si cela la verità o il tentativo di dissimulazione della verità circa il proprio *mondo interno*. Il motivo dell'occhio tornerà spesso in tutto il film, ad esempio a proposito di Hannibal Chew, il fabbricante genetico di occhi, oppure a proposito del gufo artificiale del palazzo della Tyrell, e così via.

7. L'occhio è il protagonista nel test cui viene sottoposto, da parte di un agente della *Blade Runner*, il replicante in incognito Leon, uno dei Nexus 6 fuggitivi, che si è fatto assumere alla Tyrell Corporation come uomo di fatica. Il test accuratamente descritto, detto di Voight-Kampff, serve a smascherare i replicanti e prevede l'utilizzo di una macchina, una specie di poligrafo⁵, in grado di misurare vari parametri biometrici, tra cui la dilatazione dell'iride. Il che avviene durante la somministrazione di un certo numero di domande atte a creare una forte tensione emotiva.

L'esame cui è sottoposto Leon pone, fin dall'inizio, il problema della sottile differenza tra gli umani e i replicanti. Costoro, dal punto di vista biologico, sono perfettamente uguali agli umani e dunque indistinguibili. La sola differenza apprezzabile – così si sostiene – sarebbe costituita da una diversa capacità di controllo delle *reazioni emotive*. I replicanti sono privi di esperienza e di storia personale per cui non sanno controllare bene le loro reazioni emotive e così falliscono il test. L'esame condotto dall'agente della *Blade Runner* nei confronti di Leon è assai formale e psicologicamente piuttosto invasivo. Leon è già di per sé un po' fuori di testa e non si intende affatto con l'esaminatore. Finché, in seguito a una domanda non gradita concernente sua madre, tira fuori una pistola nascosta, gli spara e l'ammazza. E riesce a dileguarsi.

Il caso dell'assassinio del poliziotto e della fuga di Leon – che pare avere altri complici – inducono il capitano Bryant a richiamare in servizio Rick Deckard, un leggendario terminatore di replicanti, il quale tuttavia è assai riluttante. Deckard viene scovato in una specie di quartiere cinese dal claudicante poliziotto Gaff e viene da lui accompagnato alla centrale di polizia, dove – sotto la minaccia di un ricatto – sarà costretto a tornare in servizio e a farsi carico della missione. Gaff è una figura ambigua, un personaggio secondario, che però starà sempre alle costole di Deckard, per tutto il film, senza tuttavia mai intervenire, limitandosi ad abbandonare in giro diversi piccoli *origami di carta* che commentano le vicende. Solo alla fine Gaff si rivelerà un personaggio rilevante ai fini della comprensione dell'intera vicenda.

⁵ Il test evoca chiaramente la ben nota *macchina della verità* o *poligrafo*, strumento dalle dubbie prestazioni, che è sempre stato connotato come strumento invasivo da parte del potere nei confronti dei singoli individui.



8. Poiché Leon e gli altri androidi fuggitivi appartengono al nuovo modello Nexus 6, il primo intervento di Deckard avviene proprio alla Tyrell Corporation, per sperimentare l'efficacia del test Voight-Kampff anche su quel tipo di modello. Qui Deckard incontra prima la bella Rachael, collaboratrice di Tyrell, e poi lo stesso Tyrell in persona. Tyrell chiede espressamente a Deckard di provare prima il test sulla sua collaboratrice, intendendo che questa sia umana, per avere, dice, una prova in negativo. Assistiamo così a una seconda ampia e dettagliata esecuzione del test Voight-Kampff, questa volta condotto su un umano. Deckard tuttavia, dopo poche domande, in separata sede rivela a Tyrell che la sua collaboratrice è un replicante. Tyrell spiega a sua volta che lei non lo sa, poiché la Tyrell, con un esperimento, le ha impiantato falsi ricordi. La Tyrell Corporation, infatti, nell'intento di incrementare la somiglianza dei suoi androidi con gli umani, ha progettato di dotare i suoi nuovi modelli di *ricordi artificiali*. Il test comunque turba alquanto Rachael che, evidentemente, aveva già qualche sospetto circa la propria natura di replicante. Proprio questo sospetto darà origine al complesso rapporto di Rachael con Deckard, che sarà uno dei motivi conduttori del film.

Le due vicende di Leon e Rachael con il poligrafo servono a introdurre i personaggi e a definire la situazione di partenza della storia. La questione filosofica che è posta con chiarezza, fin dall'inizio, è quella della *differenza* tra ciò che è compiutamente umano (considerato come unico e irriproducibile) e ciò che è meramente biologico (e dunque tecnicamente riproducibile). Se vogliamo, si tratta di chiarire se esista qualcosa come un'*identità umana* separata dalla componente biologica. Filosoficamente, si tratta di una domanda circa la natura ultima di ciò che i filosofi continentali hanno chiamato Spirito⁶.

⁶ Uso qui questo termine in senso del tutto generale e dunque necessariamente impreciso.

9. Non seguiremo nel dettaglio la trama del film che, nella lettura più superficiale, è costituita dalla caccia, da parte di Deckart, ai diversi replicanti tornati sulla Terra. Si tratta di Leon, di cui abbiamo già detto, delle due donne Zhora e Pris, e di Roy Batty che è definito come un “modello da combattimento”. I replicanti sono capeggiati da Roy e sono venuti sulla Terra, cercando di penetrare nella Tyrell Corporation, perché vogliono «più vita», cioè vogliono trovare il modo di togliere la scadenza (di quattro anni) che è stata immessa nel loro corredo genetico quando sono stati fabbricati. Nel corso del film tuttavia, come si vedrà, il numero dei replicanti è destinato ad aumentare.

10. Oltre alla difficoltà di dominare le emozioni, di cui s'è detto, l'altro elemento correlato che distingue gli umani dai replicanti è la *memoria*. È questa una delle tematiche più interessanti del film. La memoria personale va oltre il livello del mero biologico e, in un certo senso, garantisce l'unicità della persona. Le esperienze immagazzinate nella memoria e rielaborate sono un *unicum* che rende *unica* la persona stessa. È la persona così costruita che si rapporta con le emozioni e con la sua base biologica. Per questo la Tyrell Corporation, nell'intento di rendere i replicanti sempre più simili agli umani, ha provato a dotarli di *falsi ricordi* e di relativi *documenti falsi* (come nel caso di Rachael). La possibilità tecnica di riprodurre le memorie individuali non può che creare una situazione d'incertezza generalizzata circa le diverse identità dei diversi soggetti. I singoli non possono più essere completamente certi di essere autentici, dell'autenticità dei propri stessi ricordi e dei propri documenti. L'ontologia dei singoli individui è così messa radicalmente in discussione. Questa nuova situazione di incertezza identitaria fa anche sì che i ricordi – quelli creduti autentici – siano tenuti nella massima considerazione, come un bene prezioso cui aggrapparsi per non smarrirsi.

Il film è pieno di riferimenti alla questione della memoria e della sua riproducibilità. Il rude operaio replicante Leon è legato alle foto che testimoniano del suo passato e sarà proprio grazie a queste che Deckard riuscirà a pedinare lui e a identificare e a *ritirare* la sua amica Zhora. L'identificazione di Zhora in una delle foto di Leon avviene, tra l'altro, con un procedimento d'ingrandimento fotografico del tutto simile a quanto avviene in *Blow-up* di Antonioni. Il che resta pur sempre una questione di memoria, seppur registrata attraverso la fotografia. Rachael a sua volta

basa la sua ferma convinzione di essere umana su un pacchetto di foto che la ritraggono nella sua infanzia e su una serie di ricordi privati d'infanzia che non ha mai rivelato a nessuno. Ricordi che tuttavia Deckard mostra di conoscere nei minimi dettagli, essendo notoriamente ricordi che la Tyrell impianta nei suoi androidi.

11. La problematica dei ricordi coinvolge tuttavia inaspettatamente anche Deckard. Nella sua stanza, Deckard ha un pianoforte e sul leggio, assieme a uno spartito musicale, ha una serie di vecchie fotografie in bianco e nero, disposte in maniera quasi religiosa. Si presume riguardino il passato familiare di Deckard. Rachael, quando si trova in casa di Deckard, dopo l'eliminazione di Leon, decide di imitare la pettinatura di una giovane donna ritratta in una delle foto. In un momento successivo Rachael si mette a suonare il pianoforte – forse suona la musica dello spartito – dicendo però poi che lei non sapeva di saper suonare. Si noti che il pianoforte, che è così assorto a una specie di *luogo della memoria*, è lo stesso luogo in cui Deckard aveva sognato, a occhi aperti, un unicorno in corsa attraverso una foresta. Unicorno che tornerà platealmente nel finale. Le foto che si trovano sul pianoforte, i ricordi personali di Deckard e i suoi sogni sono davvero suoi o sono ricordi impiantati? Il film fa dunque nascere progressivamente il sospetto che Deckard, che conosce così bene la mente dei replicanti, possa essere anch'egli un replicante.

Avere una vivida memoria del proprio passato e avere anche a disposizione dei reperti materiali di supporto non fornisce dunque alcuna certezza di essere davvero un umano e di non essere un replicante. Sul piano filosofico una simile eventualità ha notevoli conseguenze. Se anche la memoria individuale si può fabbricare e impiantare, allora *tutto il passato* può essere fabbricato come qualsiasi altra cosa. Il passato diventa merce. In una bella battuta Rachael afferma: «Io sono il *business*». I fabbricanti del passato diventano dunque i veri *fabbricanti della storia* e non esiste più alcun processo storico oggettivo o oggettivabile. È questo un altro argomento che sostiene l'ipotesi della *fine della storia* per com'è stata normalmente conosciuta. Tutto ciò richiama certi dettagli della trama del formidabile *1984* di Orwell. Là c'era addirittura un piano elaborato di ricostruzione sistematica della storia, con tanto di produzione di documenti falsi, a uso e consumo del sistema di potere vigente.

12. Il progettista genetico J. F. Sebastian è anch'egli un replicante – anche se la notizia ci vien data molto di sfuggita – dunque un prodotto della Tyrell Corporation. Egli tuttavia vive in città mescolato agli umani e pare non essere soggetto ad alcun controllo o restrizione. Come replicante ha anch'egli dei problemi con il tempo, soffre cioè di una forma d'invecchiamento fisico precoce. Viene presentato come un tecnico obbediente, complice e addirittura amico di Tyrell⁷, con il quale Tyrell ha buoni rapporti e con cui ama giocare a scacchi. Il film suggerisce che Sebastian, poiché è gentile, inoffensivo e ingenuo, sia una vittima, sia cioè *strumentalizzato* dal suo padrone. Nel suo tempo libero si comporta come un bambino dotato di grande fantasia, produce buffi giocattoli animati, che riempiono la sua casa e lo distolgono dalla solitudine. Manifesta insomma un lato umano assai marcato. Impersona abbastanza chiaramente il *complice involontario del sistema*. Ignorando di avere già Roy sulle sue tracce, Sebastian rimorchia Pris, incontrata per caso, e la conduce a casa sua, non sospettando neppure di chi si tratti. Ma poi, quando a Pris si aggiunge Roy, non fa fatica a riconoscere che si tratta di replicanti. Del resto lui è uno del mestiere. Sarà proprio Sebastian a svolgere inconsapevolmente il ruolo del traditore, cioè il ruolo di consegnare il proprio stesso “padre” Tyrell alla vendetta delle sue creature. Una specie di Giuda *sui generis*. I *complici involontari* del sistema spesso presentano una natura ambigua.



⁷ Anche Tyrell è un uomo solo. Un caso esemplare di *etica calvinista* e di *spirito del capitalismo*. Ma anche un caso esemplare del tipo della *solitudine del tiranno*, circondato da gufi meccanici e da belle replicanti che non sanno neppure di esserlo. È così solo che ha bisogno della compagnia dell'infantile Sebastian, che tuttavia è un buon giocatore di scacchi. La partita a scacchi con Sebastian segnerà indirettamente la fine di Tyrell, per mano del figlio illegittimo, il replicante Roy, che ha seguito Sebastian all'appuntamento.

13. Pris, pur essendo un modello Nexus 6, è stata progettata per fare la prostituta d'alto bordo. Appare confusa, smarrita, talvolta stupida, governata da emozioni elementari. Ciò nonostante è munita di grande prestanza fisica ed è anche capace di pronunciare, di fronte alla richiesta di Sebastian di mostrargli cosa sa fare, una classica citazione filosofica: «Penso dunque sono». Morirà impallinata da Deckart, non prima però di avere dato vita a una scena estremamente significativa sul piano filosofico che ci interessa.

Pris è rimasta sola nella casa di Sebastian, in mezzo ai suoi numerosi vivaci e chiassosi pupazzi meccanici. Deckart, intento a perquisire l'appartamento di Sebastian dopo la sua morte, entra con la pistola in pugno e si trova immerso in un mondo mitologico e fiabesco. In questo frangente del film, non solo il tempo è appiattito, ma entra prepotentemente in scena anche *il mondo dei miti e delle favole*. Pris, che si è dipinta una mascherina nera sugli occhi, è ferma, immobile, con un velo in testa, sembra una sposa o una ballerina classica, bambola tra le altre bambole. Deckard si aggira nella stanza in mezzo ai pupazzi fantastici che sono mostrati accuratamente allo spettatore. Quando, insospettito, alza il velo di Pris, all'improvviso scatta la colluttazione.

I giocattoli meccanici di Sebastian, e la stessa Pris – sembra suggerire a questo punto il film – fanno dunque parte dell'eterno sogno dell'uomo di produrre delle copie di sé. È il sogno, o l'illusione, della *rappresentazione mimetica*. In questo senso, le favole, i miti, i personaggi dei romanzi e – perché no? – quelli del cinema sono soltanto degli antenati dei replicanti. Si trovano tutti sulla stessa linea evolutiva dei replicanti biologici della Tyrell Corporation. La replicazione biologica degli umani attraverso la scienza non sarebbe altro che una specie di espressione ultima, e aberrante, della perversione mimetica coltivata in passato dagli umani, attraverso la poesia, la letteratura e l'arte in generale. La *mimesi* alla fine finisce per diventare realtà, creando seri problemi di distinzione e fagocitando i suoi stessi creatori. Tornerò più avanti sulla questione del rapporto tra mito e realtà.

14. Una parte consistente del film è impegnata dal confronto di Roy Batty con due diversi importanti antagonisti, Tyrell e lo stesso Deckard. Il primo confronto avviene con Tyrell. È un confronto carico di significati psicologici, morali e religiosi, con qualche elemento di critica della scienza e della tecnica. Tyrell è il fabbricante degli androidi, quindi metaforicamente *un padre* delle sue creature. Siccome creatore è anche una specie di Dio. Come

scienziato rappresenta Sisifo che ha donato la luce agli uomini, ma anche l'Adamo peccatore che ha mangiato i frutti proibiti dell'albero del bene e del male. Durante il loro incontro/ scontro, i sentimenti che intercorrono tra i due sono ambivalenti. Tyrell non si ribella più di tanto all'incontro con Roy. Roy sembra provare, all'inizio, un certo affetto o per lo meno un certo rispetto verso il suo creatore. Il padre/ Dio ha tuttavia i suoi limiti. Tyrell spiega a Roy che ciò che è stato stabilito all'atto della fabbricazione non si può cambiare. Non si può in alcun modo allungare la vita degli androidi programmati. Quando Roy capisce di non avere alcuna possibilità di prolungare la propria vita, uccide Tyrell in modo feroce. E qui abbiamo un'altra occorrenza del motivo degli occhi. Anche il povero Sebastian, che ha introdotto Roy all'incontro con il padre/ Dio farà la stessa fine.

Qui i riferimenti filosofici si sprecano. L'*uccisione del padre* è ovviamente un celebre tema psicoanalitico. La *morte di Dio* è un altrettanto celebre motivo filosofico nicciano. Volendo, possiamo anche riconoscere il motivo letterario della creatura che si ribella al creatore, da Prometeo e dal Satana biblico fino al Golem e al Mostro di Frankenstein. Durante lo scontro con Tyrell, Roy che è una macchina biologica mostra tuttavia di avere una coscienza morale superiore rispetto a quella del suo fabbricatore. Dice infatti Roy: «Ho fatto cose discutibili. Cose per cui il Dio della biomeccanica non ti farebbe entrare in paradiso». L'idea che qui si suggerisce, di un mondo creato da un Dio malvagio è, se non andiamo errati, di origine gnostica.



15. Il secondo confronto del replicante Roy avviene proprio con Deckard. Mentre il confronto con Tyrell aveva posto problemi morali e religiosi, il confronto con Deckard pone una serie di problemi, legati al rapporto con l'altro, alla memoria e alla morte. Secondo il *plot*, i due non si conoscono. Roy sa soltanto che Deckard ha "ritirato" i suoi compagni Leon, Zhora e Pris e vuole vendicarsi. Va sottolineato, a questo proposito,

che Roy mostra una inaspettata pietà, del tutto umana, per i suoi compagni morti. È noto, detto qui incidentalmente, che il culto dei morti è per gli antropologi uno dei segnali della presenza di una coscienza riflessiva e di una cultura già del tutto umana.

Data la superiorità fisica di Roy su Deckard, *il cacciatore diventa cacciato*. Roy rimugina tutte le sofferenze dalla sua vita e vuole che Deckard capisca cosa vuol dire essere cacciato, vivere continuamente nel timore, per cui si diverte con Deckard come il gatto con il topo. Ma il vero tema che qui vien posto è quello della morte. Roy sente che le forze gli vengono a mancare e che la morte è vicina. Il perfetto replicante modello Nexus 6 è prossimo alla scadenza. Nell'atmosfera gotica del palazzo in cui si svolge il confronto, dopo un lungo e violento inseguimento dell'ormai frastornato Deckard, Roy si presenta con una colomba bianca in mano che ha scovato sul tetto. Ha una delle mani trafitta da un chiodo. Quando Deckard sta precipitando, Roy con le sue ultime forze lo afferra e lo tira su di peso. Mette da parte dunque la vendetta e questo poiché ha bisogno di un testimone della sua esistenza e, soprattutto, della sua morte. Il famoso ultimo monologo «Ho visto cose, ...» è anch'esso incentrato sul motivo dell'identità personale e della memoria, poiché così conclude: «E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo. Come lacrime nella pioggia». Alla Tyrell Corporation che fabbrica *ricordi falsi*, Roy Batty contrappone i suoi *ricordi autentici*, destinati però all'oblio.

La morte di Roy è un po' appesantita da una sorta di sovraccarico simbolico fin troppo *pop*. La colomba che vola via – simbolo di un'anima che non avrebbe dovuto esserci e che forse c'era tuttavia – e la mano trafitta da un chiodo, che ricorda il martirio di Cristo. Ma anche certe sottolineature horror, come quando Roy sbuca beffardo sfondando un muro con la testa, impersonando la bestia irriducibile che bracca il perseguitato. Tuttavia Roy è un personaggio compiuto, forse il più compiuto del film.

Il replicante Roy è stato da molti commentatori accostato al *superuomo* nicciano. L'accostamento è del tutto plausibile ma non perché – come ci è capitato ahimè di leggere – in quanto androide è bello e perfetto. Roy può essere avvicinato al superuomo di Nietzsche perché la sua vita è collocata in un luogo fisico e morale che si trova ormai *al di là del bene e del male*, perché dopo la *morte di Dio* (l'assassinio del padre) egli non ha più alcun vincolo morale, è assolutamente libero e padrone della sua volontà.

È la manifestazione pura della volontà. Tanto che accetta la sua morte (cioè niccianamente *vuole il proprio destino*) e per di più, alla fine, fa quello che ritiene di dover fare, mette da parte la vendetta salvando Deckard. Ciò *non per altruismo* – si badi bene – ma per mostrare la propria nobiltà, secondo un codice aristocratico che sarebbe certamente piaciuto a Nietzsche. E per lasciare una scintilla della propria memoria. Un gesto che deve durare per tutta l'eternità, nello spirito dell'*eterno ritorno*. La morte di Roy è dunque anche e soprattutto *un gesto estetico*. Con ciò Roy esce dalla serialità dell'androide e entra nell'umano o – se si è nicciani – nel regno misterioso dell'oltre uomo.



16. Rick Deckard, il ritiratore di replicanti, sarebbe tutto sommato il personaggio meno interessante del film. È tipicamente un antieroe. Ha buone doti di investigatore ma non ha grande prestanza fisica. Spesso si prende un sacco di botte e si salva soltanto perché altri (guarda caso, si tratta per due volte di replicanti) decidono di salvarlo. Compie malvolentieri la sua missione, costretto dallo spregevole capitano Bryant che praticamente lo ricatta. Fa quel che deve fare perché non può farne a meno. Ciò che lo rende simpatico è la sua profonda malinconia. Anche lui è costretto a condividere il mondo degradato in cui si rifugiano coloro cui dà la caccia, anche lui vive quell'aria malsana in senso fisico e in senso morale. Anche lui – personaggio romantico per eccellenza – sogna un altrove che non è neppure in grado di figurarsi, finché non incontra la replicante Rachael, che gli salva la vita e che alla fine fuggirà con lui.

Sarebbe il personaggio meno interessante se non fosse per il fatto che anch'egli pare abbia un grave problema di identità cui abbiamo già accennato. Mentre è concentrato nelle sue indagini, seduto nei pressi del suo pianoforte/altare dei ricordi personali, ha una visione, una specie di sogno ad occhi aperti. Un *unicorno bianco* che galoppa in una foresta. Cosa c'entra l'unicorno? Il collega poliziotto Gaff, che sembra seguire

attentamente da vicino le indagini di Deckard, ha il vezzo di fabbricare origami di carta e di abbandonarli nei posti più vari. Questi origami sembrano proprio costituire un commento a quanto sta accadendo a Deckard. Ebbene, nel finale, il pupazzetto abbandonato da Gaff davanti all'ascensore dove avviene la fuga di Deckard e di Rachael rappresenta proprio un unicorno. Questo significa – e Ridley Scott pare lo abbia esplicitamente ammesso – che anche Deckard, il coatto e malinconico cacciatore di replicanti, è un replicante. Ciò poiché Gaff mostra di conoscere i suoi sogni.

Quel che interessa qui, sul piano filosofico, è che questa ipotesi o questa possibilità – che lo stesso Deckard sia un replicante – introduce un particolare supporto alla tesi della identità tra umani e replicanti che sembra essere tuttavia in contrasto con la prima parte del film, dove si sottolineavano gli elementi di differenza. Ora, umani e replicanti sono così simili da finire per essere la medesima cosa. Siamo tutti umani ma potremmo essere tutti replicanti. E potremmo avere dimenticato la chiave distintiva. Semplicemente perché una chiave distintiva non c'è. Ma questo il film si guarda bene dal dirlo.

17. Il finale del film è stato riscritto rispetto alla prima versione, dove invece Deckard e Rachael potevano fuggire romanticamente verso una nuova vita. Ciò oltretutto era reso possibile dal fatto che Rachael era presentata come una replicante *priva di scadenza*. Nel *final cut* le cose sono assai più problematiche. Nulla si dice circa una non scadenza di Rachael. Dopo la morte di Roy, arriva il claudicante Gaff – la polizia nei film arriva sempre in ritardo – che lancia al malconcio Deckard una pistola (forse quella che aveva perduto nella colluttazione con Roy) e si complimenta con lui per avere *finito il lavoro*.

In realtà noi sappiamo che il “lavoro” non è finito, perché anche Rachael è ricercata dalla *Blade Runner*. Gaff, andandosene via, aggiunge una frase equivoca di difficile comprensione. Nel doppiaggio italiano è «Peccato che lei non vivrà. Sempre che questo sia vivere!». La versione inglese suona più o meno così: «Peccato che lei non vivrà. Ma del resto chi è che vive veramente?»⁸. Con questa frase criptica Gaff – che mostra di sapere molte più cose di quanto non appaia – intanto ricorda che Rachael è un androide a scadenza e che quindi morirà. Intende tuttavia qualcosa in più. Qualcosa

⁸ Nel testo inglese: «*It's too bad she won't live. But then again, who does?*»

che, in un certo senso, vorrebbe esprimere il contenuto esistenziale dell'intero film. Vuol dire che, poiché abbiamo perduto, se mai c'è stato, il senso autentico della vita (si pensi agli individui replicati e alle memorie contrafatte), allora vite artificiali e vite autentiche ormai non hanno più alcuna distinzione. Vivere o morire dunque è lo stesso, poiché anche la vita è diventata una specie di morte. Salvare la propria vita biologica significa comunque essere condannati a una *non vita*. La distopia rappresentata è ormai un mondo morto, una casa di morti. La conciliazione tra umani e replicanti, che il film sembra più volte suggerire, viene risolta da Gaff, con una conciliazione sì, ma in totale negativo. I vivi sono uguali ai morti.

Deckard perplesso non capisce più di tanto (e lo spettatore con lui), raccatta la pistola che tiene bene in vista e torna dove aveva lasciato Rachael e la trova sotto un telo. Sembrerebbe morta, magari scovata e forse uccisa da Gaff. Così si spiegherebbe il messaggio secondo cui "Il lavoro è finito". In realtà non è morta, è solo addormentata e i due si apprestano a fuggire. Mentre sta uscendo, Rachael davanti all'ascensore calpesta un piccolo origami a forma di unicorno. Deckard vede l'origami, lo raccatta e a questo punto ricorda la frase di Gaff. Capisce che Gaff era stato lì e aveva risparmiato Rachael, forse per dare loro la possibilità di fuggire e sparire, o forse (comprendiamo noi a questo punto) in virtù della considerazione che tra la vita e la morte ormai non fa più nessuna differenza.

18. Gaff dunque, oltre a Roy Batty, si conferma come il secondo effettivo *superuomo nicciano* del film. Lui che finora era stato solo un commentatore, compie una scelta morale assolutamente autonoma, come pura volontà di potenza, *al di là del bene e del male*. A partire da una considerazione del tutto personale sulla svalorizzazione totale dell'esistente e sulla coincidenza della vita e della morte, decide che non vale la pena di ritirare/ammazzare Rachael, denunciando anche così – cosa non secondaria – l'inconsistenza della missione della *Blade Runner*.

Anche Deckard viene messo di fronte alla domanda fondamentale: chi è che vive veramente? Domanda che per lui vorrebbe dire: chi è davvero umano e chi è replicante? Nell'origami con l'unicorno sta probabilmente la risposta circa la vera identità di Deckard. Egli tuttavia sembra non accorgersi della profondità della questione, sembra non riuscire a decifrare del tutto la metafora dell'unicorno, accenna con lo sguardo di avere capito la scelta di Gaff e si appresta a scappare con Rachael. Non sapremo mai

se Rachael ha davvero una scadenza e se Deckard è davvero un replicante e, soprattutto, se ne è consapevole. Del resto, le vite degli umani presentano più o meno le stesse incertezze di quelle dei replicanti.

19. Com'è stato ampiamente mostrato, nel testo filmico ci sono molti temi filosofici, seppure non sempre coerentemente sviluppati – del resto siamo di fronte a un'opera di pura *fiction*. È legittimo tuttavia domandarsi se i diversi temi filosofici di cui il film è zeppo non finiscano per configurare una o più tesi filosofiche compiute, dotate di una qualche coerenza. In tal caso, si potrebbe fare qualche sforzo per esplicitarle. Il rischio di una simile operazione è sempre quello della sovra interpretazione. Tuttavia il successo dell'opera e il suo perdurare nell'interesse da parte del pubblico suggeriscono che un qualche messaggio nascosto ci sia e che, per di più, abbia funzionato, sia arrivato e continui ad arrivare al destinatario. Procederò per gradi, identificando alcune tesi filosofiche di medio raggio, cercando poi di formulare una qualche sintesi.

19.1. Una prima tesi, che è forse la tesi di fondo, concerne palesemente la *struttura temporale*, di cui abbiamo già detto. Nel film di Scott il futuro e il passato si sovrappongono continuamente, la freccia del tempo lineare è annullata. Il tempo diventa piatto (o, se vogliamo, *circolare*). Con questo è dato il benservito a una visione della storia che ha retto per secoli, e cioè la visione giudaico – cristiana. La prospettiva temporale del film è la stessa prospettiva dell'*angelo della storia* di Benjamin⁹ che non ha più alcuna direzione dove andare, che ha lo sguardo rivolto al passato e che vede solo e sempre i cumuli delle rovine. Non c'è più alcun futuro, alcuna speranza, possiamo contemplare soltanto la miseria del passato che si accumula e ci soverchia. In questo senso, il film rappresenta una specie d'introduzione implicita al tema della «fine della storia» e dell'assenza di una qualsiasi redenzione. La fine della storia è stato un tema filosofico assai popolare, almeno a partire da Hegel. Tuttavia la questione della fine della storia è stata posta assai più recentemente e in modo esplicito proprio nell'ambito del pensiero postmoderno. Fukuyama, nel 1992, ha scritto il famoso saggio *La fine della storia e l'ultimo uomo*¹⁰.

⁹ Cfr. Benjamin 1955.

¹⁰ Cfr. Fukuyama 1992.



19.2. Una seconda tesi, assai diffusa nel film, *concerne la concezione negativa della conoscenza*, un tema davvero classico, risalente addirittura alla Bibbia. Lo sviluppo della conoscenza umana rappresenta un turbamento del cosmo, un *male in sé*, un peccato contro Dio e finisce per ritorcersi contro la tracotanza dell'uomo stesso. La negatività dell'impresa conoscitiva raggiunge poi il suo massimo quando essa è asservita al profitto e perde qualsiasi *sensu del limite*. Il motto della Tyrell Corporation è «Più umano dell'umano». Si tratta di un tema filosofico assai diffuso. In origine era un tema di natura prettamente religiosa, poi negli ultimi secoli si è solidamente impiantato tra i filosofi continentali. La polemica contro la tecnica, la scienza e la cosiddetta ragione strumentale è stato un luogo comune dell'*anti illuminismo*, da Herder fino ai giorni nostri. In proposito possiamo citare – tra gli altri – Hegel, Marx, Schopenhauer, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Spengler, Lukács, Marcuse, Horkheimer e Adorno.

Il film sembra riferirsi proprio a una di queste correnti in particolare. Si sostiene nel film che il progredire della conoscenza, guidato dall'impulso del dominio e del profitto, genera un paradosso. Esso, invece di liberare l'uomo, invece di tradursi in un'umanizzazione dell'uomo, si traduce nel suo contrario. Si traduce in un asservimento dell'uomo, nella sua alienazione e nella sua rovina (e particolarmente nella rovina della civiltà occidentale). L'unica soluzione dunque è fermarsi, anzi tornare indietro, in quella lontana epoca in cui la ragione umana non era ancora stata eclissata dalla ragione strumentale. Ci si ricordi, in particolare, della figura di Sebastian nella quale, oltre al peccato originale della sua origine, troviamo fusi insieme l'elemento del *mito* (le figure che abitano in casa sua e che egli costruisce) e l'elemento della *ragione strumentale* (è lui il progettista genetico al servizio della Tyrell Corporation).

Queste concezioni assomigliano in modo impressionante alle tesi contenute nella *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno¹¹ e in altri simili lavori della scuola di Francoforte. Volendo, si può citare esplicitamente anche *L'uomo a una dimensione* di Marcuse¹². Sono tesi di matrice hegel-marxista che, elaborate negli anni Quaranta, sono state riprese e rilanciate dal movimento del Sessantotto e sono state fatte proprie – pur con sfumature assai diverse – dalle filosofie postmoderne. Sono tesi che sono penetrate a fondo nella cultura di massa contemporanea e ne costituiscono ora quasi un sostrato inconsapevole. Comunque, tesi non dissimili si trovano nella tradizione heideggeriana, dove la tecnica rappresenta il destino perverso dell'Occidente che ha occultato il proprio rapporto con l'Essere, rappresenta il destino della metafisica occidentale e con ciò la sua fine. Una certa interpretazione storiografica ha posto il giovane Lukács alle origini sia della visione heideggeriana sia delle teorie di Horkheimer, Adorno e Marcuse.

19.3. Ma c'è di più. Sempre sulla scia di una *dialettica dell'illuminismo*, nel film troviamo una puntuale evocazione analogica della *dialettica del servo e del signore* di hegeliana memoria. La storia e la società sono luogo di perpetuo conflitto. L'uomo tracotante, eccedendo ogni limite, vuole il dominio assoluto, si erge a signore del creato, si crede Dio. Diventa egli stesso creatore e padrone dei suoi servi. Ma, come raccontava Hegel, i servi sottomessi si ribellano al loro signore, poiché il signore, che ha creato i suoi servi e li domina, ha bisogno dei servi e finisce per dipendere da essi. Nelle intenzioni di Hegel, tuttavia, la vicenda avrebbe dovuto portare a una sintesi, cioè a un *reciproco riconoscimento* del servo e del signore. Nel film invece *non c'è alcuna conciliazione*. Il servo Roy Batty si ribella, uccide il signore e in tal modo uccide anche se stesso, pur in forma nobile e nichilista come s'è visto¹³. Il film dunque sembra prendere partita per l'impossibilità della conciliazione. Dopo Hegel, la storia della *mancata conciliazione* è stata raccontata più volte. Basti pensare all'annuncio della *morte di Dio* da parte dello Zarathustra nicciano, oppure alla freudiana *uccisione del padre*. Anche il vecchio Edipo ne sapeva già qualcosa. Una

¹¹ Cfr. Horkheimer & Adorno 1944.

¹² Cfr. Marcuse 1964.

¹³ Il finale della fuga di Deckard (sospetto di essere anche lui un replicante) e di Rachael è troppo poco per pensare a una conciliazione tra gli umani e i replicanti.

dialettica senza conciliazione è del resto il fulcro della confusa *dialettica negativa* di Adorno. Ciò in altri termini vuol dire che, nel contesto di una fine della storia, *il conflitto ha perso qualsiasi funzione costruttiva* e si accontenta di marcare una guerra senza fine, una guerra perduta in anticipo, una guerra suicida contro l'esistente.

19.4. Un altro tema filosofico di fondo, senz'altro collegato ai precedenti, è costituito dalla minaccia della *sparizione della individualità*. Se si preferisce, la *disarticolazione del soggetto*. È un tema su cui i filosofi hanno sempre lavorato, con soluzioni alquanto difformi. Si tratta cioè di capire se il processo di *individualizzazione*, che si è sviluppato particolarmente in Occidente, sia da considerarsi un bene o un male, se sia da considerarsi un peccato contro Dio (al pari della conoscenza) oppure una liberazione e un progresso. Su questa alternativa molti filosofi hanno esitato, come ad esempio Freud e Max Weber. Anche Nietzsche ha oscillato alquanto.

In una sua versione standard, la tesi sostiene, in modo invero assai discutibile, che un'individualità autentica forse sia esistita, in un tempo passato, quando però questa si trovava in una spontanea relazione con la natura, con la vita, con la società, con la totalità cosmica. Insomma, un'*armonia originaria* del soggetto con l'oggetto, variamente sostenuta e argomentata. Con l'ingresso nella storia e/o con la *razionalizzazione*, l'armonia originaria è andata perduta. La causa del tracollo è sempre la brama di conoscenza e di dominio, la tecnica, che hanno reso l'individuo isolato, astratto (in senso hegeliano), *riproducibile*, seriale¹⁴. L'individuo ha così perso il rapporto con la totalità ed è stato mercificato o *reificato*, come avrebbe detto Lukács. Se si possono riprodurre i corpi, le emozioni e le memorie, allora l'originalità individuale è destinata a venir meno. «Io sono il *business!*» dice la replicante Rachael. Insomma, il processo di individualizzazione tipico dell'occidente è considerato come una progressiva catastrofe dell'umano.

Le tesi sull'individualità presenti nel film sembrano richiamare in particolare la *Teoria del Romanzo* di Lukács¹⁵ e *L'opera d'arte nell'epoca*

¹⁴ C'è ovviamente una diversa versione dello sviluppo dell'individualità, legata alla nozione illuministica della emancipazione e della liberazione del soggetto individuale. Questa narrazione è tuttavia piuttosto estranea alla filosofia continentale.

¹⁵ Cfr. Lukács 1916.

della *riproducibilità tecnica* di Benjamin¹⁶. La produzione ripetitiva dell'oggetto (simboleggiata nel film dai replicanti) tipica dell'industria e della merce impedisce ogni individuale autenticità, proprio come aveva teorizzato Benjamin. L'aura dell'opera individuale è perduta per sempre, nessuno può più pensare di essere un *originale unico*. Anche se ci pensiamo presuntuosamente come originali unici, corriamo pur sempre il rischio di essere dei replicanti (e questa è proprio la situazione di Deckard). Nella post-modernità, nonostante noi continuamente rimpiangiamo o sogniamo un'unicità perduta, non possiamo che essere dei replicanti, magari inconsapevoli, che ingannano sistematicamente se stessi. Tutto ciò è rappresentato come una *perdita*, anche se non è mai ben spiegato in cosa consista esattamente l'oggetto unico irrimediabilmente perduto (se non una delle molteplici metamorfosi dello Spirito).



20. In sintesi, ricapitolando, abbiamo la fine della storia, una concezione negativa della conoscenza, una dialettica senza conciliazione e la crisi dell'individualità. Sono tutti motivi tipici della filosofia continentale e che sono sati ampiamente ripresi nell'ambito della filosofia postmoderna. In questo quadro siamo in grado di comprendere perché il conflitto tra umani e replicanti, che pure è l'elemento principale della trama del film, resti *privo di soluzione*. Il conflitto si configura come un conflitto tra l'uomo e la sua immagine degradata, l'uomo e la sua *mimesi*, alla quale l'uomo stesso ha conferito realtà e vita. Nel film, il conflitto tra umani e replicanti è messo in scena con una grande accuratezza analitica. Esso tuttavia – come s'è visto – prende la forma di una dialettica senza conciliazione. Umani e replicanti, nonostante il lavoro dell'intreccio narrativo, non riescono a stabilire con chiarezza i reciproci confini e si scambiano continuamente i ruoli. Gli umani perdono progressivamente la loro

¹⁶ Cfr. Benjamin 2008.

umanità, mentre i replicanti, in talune situazioni, mostrano maggiore umanità degli umani stessi. Questo scambio continuo sarebbe una prova in più del fatto che essi sono effettivamente interscambiabili. Essi potrebbero essere la stessa cosa, però non si può o non si vuole ammettere che siano la stessa cosa. L'esito finale resta così un nodo privo di soluzione. Del resto sembra proprio che, nell'impossibilità di una soluzione, Gaff, con la sua finale equivalenza tra il vivere e il morire, evochi la «comune rovina delle parti in lotta», secondo una nota battuta di Marx.

Il finale *privo di soluzione* (a parte la consolatoria ma del tutto aperta fuga di Rachael e di Deckard) può essere valutato in maniera assai diversa, come un ammirevole caso di *opera aperta* che lascia completamente allo spettatore il suo duro lavoro interpretativo, oppure come la confessione di un *fallimento* del complesso meccanismo narrativo messo in cantiere. Un fallimento che, in tal caso, sarebbe dovuto anche alla stessa matrice filosofica che è stata continuamente evocata e utilizzata nel film. In una battuta, come il film non porta alla fine da nessuna parte, anche la filosofia continentale che sta dietro al film non porta da nessuna parte.

21. La problematica profonda che sta dietro al conflitto tra umani e replicanti – e che sembra tuttavia sfuggire totalmente alla consapevolezza del film – è quella dell'accettazione o del rifiuto di Darwin e della sua *teoria evoluzionistica*. La teoria di Darwin, unita ai risultati odierni della genetica e delle neuroscienze, sostiene esattamente che *noi siamo dei replicanti*. Non siamo certo stati prodotti dalla Tyrell Corporation ma siamo stati effettivamente prodotti attraverso un meccanismo elementare di *prova ed errore* dall'Orologiaio cieco dell'evoluzione¹⁷.

Posto che sia divenuto possibile replicare esattamente un essere umano *dal punto di vista biologico*, cervello compreso, con tutti gli annessi e connessi¹⁸, che differenza ci sarebbe tra un umano normale e un umano replicato? Sarebbe possibile distinguerli? Se la risposta fosse «No», allora bisognerebbe dare ragione a Darwin, dunque umani e replicanti sarebbero esattamente la stessa cosa. Se la risposta fosse invece «Sì», allora si dovrebbe dare ragione alla filosofia pre darwiniana, l'uomo sarebbe qualcosa

¹⁷ La metafora dell'*orologiaio cieco* si trova in Dawkins 1986.

¹⁸ Una cosa analoga è effettivamente avvenuta qualche decennio fa – non esattamente nel modo descritto dal film – con la *clonazione* della pecora Dolly.

di *altro*, oltre l'elemento biologico genetico e culturale. Si dovrebbe tornare così alla questione dell'anima, al dualismo cartesiano tra la materia e lo Spirito. Allora dovrebbe però essere possibile costruire un qualche test (magari come il Voight-Kampff!) capace di rilevare le differenze¹⁹.

Nel quadro ipotetico assunto dal film, gli elementi in base ai quali rilevare la differenza tra umani e replicanti sono davvero deboli e – peraltro – nello stesso contesto narrativo se ne fa rilevare l'inconsistenza. Il primo criterio – come s'è visto – è quello di una supposta *incapacità di governare le emozioni* da parte dei replicanti. Il secondo sarebbe il fatto di possedere o meno *ricordi personali*. Entrambe le ipotesi sono smantellate dallo stesso plot narrativo, poiché al disordine emotivo degli androidi si può sopperire attraverso la fornitura di ricordi e alla deficienza di ricordi personali si può sopperire attraverso la loro fabbricazione o il loro impianto in laboratorio. Più banalmente, usando il senso comune, per uguagliare androidi e replicanti basterebbe lasciare che gli androidi potessero nascere e poi fare le loro esperienze e memorizzarle, come chiunque altro. La pecora Dolly è nata e ha fatto le sue brave esperienze da pecora, come qualunque altra pecora. e non è successo nulla di strano. Ha fatto la sua bella vita da pecora.



22. Nonostante la debolezza delle argomentazioni atte a distinguere gli umani dagli androidi, il presupposto dato per scontato dal film resta pur sempre quello *che ci sia una differenza* tra umani e replicanti, che gli umani abbiano qualcosa di diverso, una loro *essenza* che i replicanti non possono avere. Nello stesso tempo tuttavia l'indeterminatezza del finale e

¹⁹ In questo senso il film sembra uno di quegli esperimenti mentali cui ci ha abituato la filosofia analitica, la quale si è domandata piuttosto seriamente cosa significa essere un pipistrello, oppure se sia possibile che noi siamo un cervello in una vasca. La questione è chiaramente metafisica e più precisamente ontologica.

i continui interscambi tra umani e replicanti insinuano nello spettatore che quell'essenza, se mai c'è stata, è sempre più inafferrabile e precaria. Insomma, quell'essenza umana ideale che dovrebbe essere a tutti i costi difesa e salvaguardata non è mai mostrata.

Il fatto è che, nel corso stesso del film, ci si rende conto che quell'elemento umano distintivo, speciale ed essenziale, non può più essere mostrato, non ha più alcun fondamento. Nel mondo di *Blade Runner* l'autentico e l'inautentico sono ormai un unico *blob*. La colomba che vola via rappresenta l'*anima improbabile* di un replicante. Piuttosto che ammettere una qualche specificità umana positiva, una qualche forma di essenza, di anima o di Spirito, Gaff non riesce a fare altro che dichiarare la perfetta equivalenza della vita e della morte. Gaff dunque dichiara la *morte di Dio*, dichiara l'impraticabilità fattuale di ogni umanesimo, ma non sa guardare oltre.

C'è dunque nel film un'impossibile conciliazione, un nichilismo di fondo, proprio perché il suo orizzonte – come quello del pubblico cui si rivolge – è predarwiniano. È cioè un orizzonte dove comunque lo Spirito è ancora in strenua lotta contro la materia. Guarda caso, questo è proprio l'orizzonte della filosofia continentale degli ultimi secoli. L'ossessivo test Voight-Kampff è un test che in realtà mira a identificare il nemico, a trovare il punto di separazione tra la materia e lo Spirito, come faceva Cartesio quando discettava della ghiandola pineale. Ebbene, Darwin ci ha mostrato che quel punto di separazione proprio non c'è. E quindi siamo tutti macchine biologiche, siamo tutti progettati geneticamente e, come gli androidi del film, abbiamo tutti dei ricordi innestati, derivanti cioè dalla interiorizzazione della cultura, abbiamo anche noi una data di scadenza e non avremo alcuna vita eterna. Per Darwin, i replicanti siamo noi.

Non abbiamo ancora digerito Darwin, per questo abbiamo così paura dell'oggetto e, in particolare, dell'oggetto biologico sconosciuto²⁰, e non ci rendiamo conto che proprio noi *siamo* quell'oggetto tanto temuto e bandito. Noi in realtà – sostiene Darwin – siamo un *prodotto tecnico* dell'Orologiaio cieco. Noi *siamo la tecnica* nella sua espressione più alta. Un automatismo tecnico che non ha intelligenza (alla faccia dell'*intelligent design*) e che tuttavia riesce a produrre una qualche intelligenza che in qualche modo funziona. Solo in certa filosofia contemporanea di orientamento analitico si sta facendo qualche passo avanti verso una

²⁰ Su questa paura, lo stesso Ridley Scott ha costruito la fortuna della saga di *Alien*.

conciliazione effettiva del soggetto e dell'oggetto, il che comporta però un superamento del dualismo in una visione compiutamente *naturalistica*. Ciò permetterebbe un riconoscimento pieno della nostra *natura seriale* e, nel contempo, della nostra relativa *unicità individuale*. Passando però per Darwin. Ma tutto ciò è ancora di là da venire.

23. Il film dunque, inconsapevolmente, fa propria una tradizionale *folk philosophy* religiosa e romantica che dà per scontata la distinzione tra lo Spirito e la materia o, se si preferisce, che vuole subordinare la materia allo Spirito. Una materia sempre vituperata che prende di volta in volta le sembianze del meccanico, del biologico, del tecnologico, del seriale, della ragione strumentale, del calcolo, della logica formale, del dominio, della merce e così via. La popolarità del film è evidentemente dovuta alla sua capacità indubbia di mettere in scena questo *conflitto d'altri tempi* che riesce ad appassionare il vasto pubblico solo perché, nonostante Darwin, siamo rimasti ancora radicalmente dualisti. Il film, a onor del vero, pone rigorosamente il problema dell'insufficienza del dualismo, mostra tutta la sua implausibilità, ma poi si arresta sull'orlo della soluzione. Preferisce uccidere lo Spirito e contemplarne le membra sparse, come nel nichilismo finale di Gaff, piuttosto che ammettere che lo Spirito è il prodotto ultimo di una macchina biologica, genetica e culturale.

24. *Blade Runner* è dunque un'opera *postmoderna* per eccellenza. Un'opera decisamente *anti moderna*, direi. Forse un'opera anche filosoficamente *reazionaria*, rivolta al passato. Ha saputo rappresentare e divulgare in modo popolare quei temi tipici del postmoderno che, in fin dei conti, costituiscono l'ultima spiaggia della filosofia continentale, la quale ormai si esprime sempre più soltanto come narrazione della *decadenza dello Spirito*, come consapevolezza della *fine di un'epoca*. Tutto ciò agitando sconsolatamente temi come la fine della comunità, la fine del sacro, la fine del progresso, la fine delle rivoluzioni, la fine delle ideologie, la fine della storia, la fine del soggetto, la fine dei valori. La fine, insomma, di una certa idea pre darwiniana dell'uomo.

Il film ha avuto l'indubbia capacità di fare da specchio a un'epoca, a un *modo di sentire* dell'epoca. Un'epoca in cui la cultura popolare, diventata cultura di massa egemone, non è stata in grado accogliere, elaborare e padroneggiare i cambiamenti e le trasformazioni indotti e resi possibili dal

progresso tecnico. Non è stata in grado, in altri termini, di *farsene una ragione* e li ha rifiutati come fossero una cattiva ragione. Forse è proprio in seguito a questa costatata incapacità che è stata riesumata la metafora dei *barbari* e della *barbarie*. In questa nostra epoca, le *visioni della decadenza* ci parlano intimamente perché noi stessi *ci sentiamo decaduti*, perché l'immagine che ci è stata innestata (come si dice nel film) dalla cultura che ci ha formati è divenuta logora troppo in fretta. È un film che ci parla diffusamente della *perdita di un mondo*, ma non ci aiuta in alcun modo a *costruire un nuovo mondo*. Anzi, fa di tutto per *mantenerci a contemplare le rovine dello Spirito* in una specie di sospensione ipnotica, mantenendoci così anche *fuori dalla storia*.

Storicamente, nei termini di una storia della cultura, è un film che rispecchia in pieno la colonizzazione che, proprio in quegli anni Ottanta, stava avvenendo, in America, ad opera delle filosofie continentali, secondo l'asse Nietzsche, Heidegger, Gadamer e secondo le varie espressioni del post strutturalismo²¹. È davvero curioso che nel film ci siano quasi esclusivamente riferimenti alle filosofie del *vecchio mondo*! A quei movimenti filosofici *stranieri* che portarono alla diffusione, nelle facoltà umanistiche americane, dei cosiddetti *Cultural Studies*, uno strano pastrocchio di arte, scienza e letteratura, venduto come cultura umanistica e che oggi sempre più spesso è preso come esempio del degrado della cultura americana (e non solo). Sono quelle correnti che sono state giustamente satireggiate da Sokal²². Anche qui possiamo riconoscere una bella dialettica che però sembra abbia funzionato al contrario di quella di Horkheimer e Adorno. Quella cultura che ha diffuso e reso popolare, in tutto l'Occidente, la *narrazione della decadenza* è oggi fortunatamente sempre più spesso presa come un *caso di decadenza*. Oggi, di tutta quella fioritura rimane ben poco. Rimangono senz'altro molte macerie. Ma questa è un'altra storia. 

²¹ Il film è uscito nel 1982. Nel 1979 Lyotard pubblicava il suo rapporto dal titolo *La condition postmoderne*, che è considerato una specie di manifesto del postmodernismo. Nel 1983 usciva in Italia *Il pensiero debole* di Vattimo & Rovatti, considerato anch'esso come il manifesto italiano del postmodernismo.

²² Cfr. Sokal & Bricmont 1997.

Opere citate

1955 Benjamin, Walter – *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. Tr. it.: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995.

2008 Benjamin, Walter – *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (Eds.: Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass..

1986 Dawkins, Richard – *The Blind Watchmaker*, Longman Scientific and Technical, UK. Tr. it.: *L'orologio cieco. Creazione o evoluzione?*, Rizzoli, Milano, 1988.

1992 Fukuyama, Francis – *The End of History and the Last Man*, The Free Press, Glencoe. Tr. it.: *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano, 1996.

1944 Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. – *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main. Tr. it.: *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010.

1916 Lukács, Gyorgy – *Die Theorie des Romans*, Berlino. Tr. it.: *Teoria del romanzo*, SE SRL, Milano, 1999.

1979 Lyotard, Jean-François – *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris. Tr. it.: *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1981.

1964 Marcuse, Herbert – *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of the Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston. Tr. it.: *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1967.

1997 Sokal, Alan & Bricmont, Jean – *Impostures intellectuelles*, Odile Jacob, Paris. Tr. it.: *Imposture intellettuali*, Garzanti, Milano, 1999.

1983 Vattimo, Gianni & Rovatti, Pier Aldo (a cura di) – *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.