



Pantalea Mazzitello

Lo specchio e lo schermo: riflessi rubati nelle distopie del XX secolo



Abstract

Gli stati totalitari rappresentati nelle narrazioni distopiche del Novecento utilizzano come strategia retorica l'incarnazione del Potere in un oggetto–corpo irrepresentabile ma operante, il cui corpo scorporeizzato ha come senso fondamentale quello della vista. Teleschermi e telecamere onnipresenti in *1984* e nell'opera fumettistica/cinematografica *V per vendetta* agiscono come specchi imperfetti, solo in entrata, non restituiscono l'immagine riflessa ma la trattengono, sottraendone la proprietà ai soggetti osservati. Questo furto conduce a un potenzialmente infinito sdoppiamento dell'immagine ripresa, tramite la sua conservazione, riutilizzo e contraffazione. Il potere dello Stato-antagonista resta invece invisibile, i suoi specchi-spia dissociano la coppia vedere/essere visti, creando un rapporto di controllo a favore di chi esercita la prima funzione. Il riscatto degli individui non può che avvenire utilizzando gli stessi strumenti: facendo registrare i riflessi di volti nascosti, falsificati, sdoppiati, moltiplicati.

The totalitarian States, which are represented in the dystopian narrations of the Nineteen Century, use as a strategic rhetoric the personification of the Power in a body-object that it could not be represented, but it is operative at all. This un-corporal body has the sight as the first sense. Screens and cameras are all-present in *1984* and in the comics and movie *V for vendetta*, they act as defective mirrors because they run only for entry: they do not give back the mirrored image, they hold back it, stealing its property from the reflected subjects. This misappropriation leads to a potential unlimited decoupling of the shot image, by its conservation, re-use and counterfeiting. Instead, the power of the antagonist-State remains invisible, its spy-mirrors disassociate the pair seen/see, and that creates a control connection in favour of the second term. The redemption of the individuals could be possible only using the some vehicles: mirroring and getting recorded reflections of hidden, falsified and decoupled faces.



«Non si appartiene più a se stessi, che pensiero terrificante!»
(Lagerkvist, P 1946, *Le Nain*, Stock, Paris, p. 50)

Impronte in movimento

Al lettore del saggio di Eco *Lo specchio* (Eco 2001) è offerta una stimolante suggestione: l'idea della fotografia e del cinema, ovvero dell'immagine fissata e di quella ripresa, come di specchi magici. La fotografia è interpretata come uno

specchio che congela l'immagine riflessa sulla sua superficie anche quando l'oggetto specchiato scompare, come un'impronta; il cinema restituisce invece le immagini congelate in movimento.

Il riflesso è un'immagine virtuale che lo spettatore percepisce dentro lo specchio, mentre, di fatto, lo specchio (tranne quello magico) non ha un dentro: esso è un canale, un medium materiale che consente il passaggio d'informazioni date dal rapporto fisico e quantificabile tra stimolo e segnale.

L'uomo, sempre secondo Eco, è tale anche per il suo essere un animale catottrico: ha sviluppato, ovvero, la doppia attitudine a saper guardare se stesso e gli altri tanto all'interno della realtà percettiva quanto nella virtualità catottrica. L'immagine speculare non è un vero doppio dell'oggetto ma solo il doppio del campo stimolante, della sua visione, e in questo senso rappresenta il caso di doppio più singolare: la virtuale duplicazione degli stimoli (duplicazione del mio corpo come oggetto e come soggetto che si sdoppia di fronte a me) è a tutti gli effetti un furto di immagine. Oltre ad essere un potente vettore dell'immaginazione, lo specchio è anche un agente di dissociazione e illusione che minaccia l'integrità dell'io: esso funge da schermo alle molteplici proiezioni e identificazioni immaginarie. Sviluppato all'estremo, lo sdoppiamento dell'essere in soggetto e oggetto e in cui l'oggetto è il doppio o il molteplice del soggetto, instaura un dubbio in seno al reale. La proliferazione dei riflessi disperde e scuote l'individuo: ripreso, filmato, fissato, egli esiste solo in serie, di fronte ad uno specchio che riproduce all'infinito la sua immagine.

Una foresta di specchi ha invaso il XX secolo ricordando costantemente all'uomo il principio che caratterizzava il XVII secolo, quello di non essere altro che riflesso o vanità. Lo specchio si può incrinare o rompere e tutta una geografia di fantasmi è legata agli sfavillii dei suoi cocci: perdita delle origini, identità vacillanti, spazi labirintici, paure di inadeguatezza e smembramento.

L'uomo contemporaneo non può più sfuggire alla moltitudine di sguardi virtuali ed elettronici che lo osservano, è continuamente invitato a presentare le sue referenze di socialità in un controllo continuo delle apparenze ma anche dei sentimenti, desideri e verifica della conformità agli standard imposti. L'individuo si trasforma in immagine, perseguitato nella sua profonda intimità, la supervalorizzazione dell'immagine speculare va di pari passo con la svalorizzazione del soggetto e della sua crescente e rinnovata domanda d'identità. Le infinite possibilità di duplicazione e ri-creazione delle immagini svuotano l'individuo della sua alterità e del suo mistero, una rivoluzione dell'immagine in cui conta solo il visibile. L'uomo reclama allora il diritto di voltare la schiena alla sua riproduzione in serie, alle

immagini riproducibili, all'inquisizione di una società onnivedente che scheda e fossilizza le identità (Melchior-Bonnet 2002).

Intento di questo articolo è perlustrare la rappresentazione dei rapporti di potere in alcune narrazioni anti-utopiche del XX secolo, che utilizzano lo schermo come specchio unilaterale per controllare la società tramite una costante e inverificabile visibilità. Allo specchio dei racconti ottocenteschi è sostituito un più contemporaneo schermo, in cui l'immagine non è più riflessa ma ripresa, non è immediatamente restituita a chi si specchia ma resta fuori dal controllo del referente dell'immagine, salvata e d'ora in poi sempre disponibile a duplicazioni e deformazioni, come attraverso specchi concavi, convessi, frantumati in schegge indipendenti.



Fig. 1: Mino Ceretti, Uomo allo specchio rotto, olio su tela, 1957.

Le distopie nel Fantastico

Secondo la classica definizione di Todorov, è chiamata fantascienza quello che nell'Ottocento francese era il meraviglioso scientifico, che a sua volta non era che il meraviglioso strumentale, in cui il soprannaturale era spiegato in maniera razionale ma su delle basi di leggi scientifiche che la scienza del tempo ancora non avvalorava (Todorov 2000). La fantascienza odierna segue lo stesso meccanismo: partendo da premesse irrazionali, i fatti narrati si concatenano in modo perfettamente logico. La fantascienza nasce dal giusto equilibrio tra fantasia e realtà, che rende credibile ciò che è impossibile attraverso delle solide basi nella presentazione dell'ordinario.

Come l'utopia fu immaginata situata su un'isola felice e accogliente, anche la distopia è collocabile in un luogo in cui però nessuno vorrebbe andare perché inospitale, soggetto a cataclismi, dove si potrebbe essere vittime di ogni forma di violenza e contagio. Nonostante questo, Distopia è una località molto visitata dalla narrativa e della cinematografia, forse perché quel mondo negativo ed apocalittico che rappresenta non è poi così lontano. Anzi, è in parte proprio il nostro mondo dilaniato tra superpotenze tecnologiche, kamikaze, fame, realtà virtuale, multinazionali rapaci, leaders carismatici, terremoti, tsunami, malattie e altro ancora. È solo a partire dagli anni Settanta che la distopia inizia ad essere studiata come genere, il suo successo si può mettere in parallelo alla crescente cattiva fama dell'utopia, incolpata in primis di avere una vocazione totalitaria, aspirando ovvero al perfezionamento dell'uomo come obiettivo da raggiungere ad ogni costo, calpestando le identità dei singoli se necessario. L'utopia entra in contrasto con la storia in quanto l'equilibrio generale a cui essa mira porrebbe fine ad ogni conflitto, annullando quindi la storia stessa. Nel momento in cui si è riconosciuta nell'utopia una cattiva maestra, si è aperta la strada alla distopia intesa come segnale di allarme che mostra cosa ci può attendere se le cose non cambieranno.

Le rappresentazioni distopiche si fanno più numerose con l'affermazione della globalizzazione: terminata la divisione in due blocchi cade la scelta tra comunismo e capitalismo, l'immaginario collettivo diventa incapace di pensare al futuro se non nei termini della fine del mondo. Il capitalismo, rimasto senza rivale, non può che specchiarsi nell'incubo del suo crollo, come aveva previsto acutamente già Walter Benjamin. Quella delle anti-utopie è una condizione paradossale: esse parlano di qualcosa che non esiste ma allo stesso tempo sono la previsione più verosimile che ci sia (Muzzioli 2007). La loro sfida consiste nel dimostrare plausibile, più che probabile, come certe tendenze distruttive della società moderna possano svilupparsi dilagando incontrollate e senza il freno dei sentimenti di umanità e prudenza (Howe 1984).

La distopia ha con la realtà storica e sociale un legame profondo e vitale, in quanto essa nasce come reazione ai principi e alle strutture che danno forma a quella realtà. Il futuro che questo genere rappresenta e da cui è profondamente caratterizzato è la proiezione o lo sviluppo di un disagio, di un malessere che fa già parte dell'esperienza quotidiana. La distopia è come uno specchio, ingrandito e deformato, di una situazione già esistente o in corso d'opera, che aspira a porre il lettore a conoscenza di alcune caratteristiche del suo presente. In questa prospettiva, la distopia è in primo luogo la faccia nascosta o ignorata della realtà presente, non rappresenta tanto un esercizio sui mondi possibili o laterali, quanto la raffigurazione di un incubo in parte già in atto e in qualche modo sentito come incombente dalla collettività.

La distopia può ambientarsi nello spazio, sfiorando l'utopia, o nel tempo, costeggiando l'ucronia.

Nascono diversi tipi di racconto distopico, per esempio quello della tirannide onnipotente e onnipervasiva, quello della guerra con le sue armi sterminatrici, quello delle catastrofi naturali e dei contagi virali, quello dell'umanità regredita a barbarie. I due filoni principali in cui si possono ascrivere queste narrazioni sono quello totalitario e quello catastrofico, nei quali si può notare un avvenuto passaggio dal primo al secondo nella cosiddetta post-modernità, ovvero nel momento in cui i governi reazionari sono diventati anti-statalisti (è il caso di Reagan e Thatcher). Con l'avvento del credo liberista la polemica verso il regime perde in qualche modo di senso e ha bisogno di spostare il suo centro d'attenzione. All'interno dei due filoni si distinguono poi ulteriori ramificazioni, in particolare le distopie totalitarie passano dall'incubo del potere esibito a quello del potere nascosto.

La narrativa dell'anti-utopia presenta caratteri particolari, in primo luogo essa ha bisogno di un *outsider*, rappresentato da un ribelle o sopravvissuto, che entra in contraddizione con il mondo distopico, portandone alla luce l'aspetto aberrante e diventandone un perseguitato. Secondariamente, il suo enunciato cupo e pessimistico per natura è negato dal suo atto di enunciazione, che presuppone, invece, che valga ancora la pena di raccontare. Infine, i confini con gli altri generi non sono ben delineati e al suo interno è difficile stabilire se sia più importante il plot o il mondo possibile proposto (Muzzioli 2007).

Il piano espressivo è il piano di comunicazione privilegiato della distopia, in cui la cosiddetta componente letteraria, le tecniche e la retorica narrativa non sono una veste ma il corpo in cui si incarna il contenuto, che è costituito da una reazione emotiva e irrazionale, una ribellione, una fede.

La distopia non è allora una narrazione sciolta ma un misto tra racconto vero e proprio, descrizione di situazioni fantastiche, dialoghi tra personaggi in cui si

polarizza la discussione tra il cattivo stato delle cose e l'istanza del cambiamento. Il dialogo in questione è per sua natura asimmetrico, perché ha luogo tra un rappresentante del sistema e un reietto.

Per Foucault le distopie:

[...] inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano ed aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa 'tenere insieme' le parole e le cose (Foucault, 1967, pp. 7-8).

Le narrazioni anti-utopiche hanno come protagonista l'animale umano e sociale in una società tale solo di nome, trasformata dal destino (nel caso delle catastrofi naturali) o più spesso dall'azione umana in una prigione e isola infernale. Al centro della distopia si trova quindi un conflitto che sconvolge sul piano psicologico ed emotivo l'individuo, che cerca di uscire dalle maglie di questa nuova e soffocante rete. Le torture che la società infligge a questo individuo in lotta mettono in scena la parodia del sistema e dei contenuti educativi della cultura dominante, rivelando come il corpo sia il vero luogo del potere e conseguentemente il luogo potenziale della resistenza. Ciò che si vuole mostrare è la progressiva disumanizzazione della realtà e il mostruoso meccanismo attraverso cui viene compiuta: la coscienza del personaggio non è più dove il romanziere entra in contatto con la vita, ma diviene quel luogo ambiguo dove ha inizio la distruzione della realtà (Battaglia 1998).

Nella distopia si può vedere la forma contemporanea della tragedia: in essa l'uomo fallisce al più alto grado e il sacrificio dell'eroe non salva più la comunità, è un sacrificio inutile. Di rado è presente un eroe degno del nome e capace di azioni straordinarie, nella maggioranza dei testi egli è semplicemente un osservatore inutilmente consapevole, inerme davanti alla catastrofe dalla quale viene travolto. Anche se è in grado di giocare la sua partita egli la perde, non per un suo errore ma perché ha già perso in partenza. Ad una raffigurazione organica e coordinata dell'lo, il fantastico preferisce un altro tipo di raffigurazione, legata ai principi della disunione, della scoordinazione, del disordine e contrasto intrapsichico. Il disordine dell'anima si specchia nel disordine del corpo (Roda 2009) che si frantuma in parti indipendenti dal tutto, fisicamente o funzionalmente (noti e numerosi sono i racconti fantastici che giocano su questo tema).¹

¹ Alcuni esempi sono rappresentati da *Il pugno chiuso*, di A. Boito; *Il naso*, di N. Gogol'; *Un corpo*, di C. Boito.

Con *My* di Zamjatin (edizione italiana *Noi*, 1963) nasce il legame, che sarà inseparabile per il genere anti-utopico, tra regno della scienza e dittatura politica: il potere totalitario si può manifestare con il trionfo della matematica (come appunto in Zamjatin), il trionfo della biologia (è il caso de *Il Mondo Nuovo* di Huxley) oppure mediante il trionfo del linguaggio costruito, come nel caso di Orwell che vedremo. L'oppressione è considerata scientifica per natura e lo spirito scientifico pericoloso in quanto ha come base costitutiva una vocazione utilitaristica, che è anti-umana. La tendenza è quella di supporre che i processi tecnologici e biologici siano già oggi sfuggiti al controllo dei governi e che saranno essi a governare la vita umana, al di là dei governi nominali che si alterneranno.

Al contrario della tv, troppa non è mai la scienza, se vogliamo dimenticare i suoi nuclei bizzarri. Nella scienza è un germogliare di idee nuove in un letto di teoria, di forma e prassi che la crescita ne assiste. Ma dobbiamo stare attenti, noi che siamo i giardinieri... Perché in alcuni semi germoglia la rovina... e il fiore più iridescente spesso è il più pericoloso (Moore - Lloyd 2006, p. 226).

La corrente distopica ha svolto un ruolo decisivo nell'evoluzione della Science Fiction, trapiantando il racconto filosofico nel XX secolo e trasferendo l'esotismo dello spazio a quello del tempo (Gattegno 1973). Da allora la letteratura anti-utopistica non ha mai smesso di influenzare opere cinematografiche, rappresentando un inesauribile bacino di elementi narrativi da cui ancora oggi si continua ad attingere.

Visuali panottiche

L'utopia rappresentava modelli di desideri dell'uomo e la fantascienza trasformava questi sogni in una proiezione, costringendo il lettore ad affrontare in modo concreto le implicazioni dell'utopia. Se l'aspetto più minaccioso della storia contemporanea è stato certamente il crescente totalitarismo dei sistemi politici, la narrativa anti-utopistica ha ridotto allora il mondo ad uno Stato, mostrando la lotta di un individuo, o di un piccolo gruppo di individui, che vi si oppone (Scholes, Rabkin 1979). L'idea del controllo sui singoli e sulla società costituisce il cardine delle narrazioni, l'organizzazione di questo controllo è il punto di partenza per le successive concatenazioni logiche che ne conseguono e che caratterizzano le singole storie. Il controllo implica la sorveglianza e la prima funzione della sorveglianza è l'osservazione: i sistemi tecnologici e i metodi per migliorarla diventano prioritari.

La progettazione e le teorie sul Panopticon², che anticipava con chiarezza l'idea di prigione che ossessionerà l'Ottocento assimilandola alla fabbrica, restituiscono oggi in maniera macroscopica il nuovo tipo di sguardo ambiguo, diviso e differenziato che ha trovato nel XX secolo la sua concretizzazione. Possiamo leggere il Panopticon come una sorta di laboratorio del potere, il suo schema è un intensificatore per qualsiasi apparato di controllo: assicura economia di materiale, personale e tempo, efficienza per il suo carattere preventivo, funzionamento continuo, meccanismi automatici. La struttura architettonica ideata da Bentham è quella che meglio rappresenta la gestione del potere tramite la visibilità costante dei sorvegliati, il suo dispositivo predispone, infatti, unità spaziali che permettono di vedere senza interruzione: la visibilità diventa una trappola, il sorvegliato è visto ma non vede, è costante oggetto di informazione e mai soggetto di comunicazione. L'effetto principale del Panopticon è indurre nel sorvegliato uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere; i detenuti, in pratica, sono presi in una situazione di controllo di cui sono essi stessi si fanno carico: un assoggettamento reale che nasce dalla relazione fittizia creata. L'obiettivo è rendere questo apparato architettonico una macchina per creare o sostenere un rapporto di potere indipendentemente da colui che lo esercita; per fare questo la sorveglianza deve diventare permanente nei suoi effetti ma discontinua nelle azioni, in quanto la perfezione del dominio esercitato tende a rendere inutile la continuità del suo esercizio. Bentham pone così il principio che il potere deve essere al contempo visibile e inverificabile: visibile perché di continuo il sorvegliato ha davanti agli occhi la torre di controllo da dove è osservato, inverificabile perché non deve essere in grado di stabilire se è guardato in un particolare momento, ma deve sapere che può esserlo continuamente. Consentendo che nell'anello periferico si sia totalmente visti senza mai vedere e che nella torre centrale si veda tutto senza mai essere visti, il Panopticon diventa una macchina che dissocia la regolare coppia vedere /essere visti.

Lo schema panottico è destinato a diffondersi nel corpo sociale, la sua vocazione è divenire una funzione generalizzata: la folla come massa compatta, luogo di molteplici scambi e individualità che si fondono in un movimento collettivo, è abolita a favore di una collezione di individualità separate. Il panottismo è il principio generale di una nuova anatomia politica in cui il fine ultimo non è più il rapporto di sovranità ma le relazioni di disciplina.

² Com'è noto, il Panopticon presuppone una torre di guardia centrale e delle celle disposte circolarmente intorno ad essa, ogni cella ospita un singolo carcerato ed è separata dall'altra in modo tale che egli possa vedere solo la torre di fronte a sé. Da questa è possibile avere sotto controllo tutte le celle contemporaneamente e in modo continuo, mentre dalle celle non è possibile vedere chi sorveglia da dentro la torre e stabilire quando si è osservati e quando no.

È in questa prospettiva che si pongono le distopie narrative, mettendo in luce come la società contemporanea si vada delineando come la società della sorveglianza. L'età moderna pone il problema inverso a quello che sarà poi della società dello spettacolo, cioè sapere come procurare ad un piccolo numero, o perfino ad uno solo, la vista istantanea di una grande moltitudine. Si sostituisce un potere che si manifestava con lo splendore di chi lo esercita a un potere che oggettivizza coloro sui quali opera (Foucault 1975).

Il Panopticon è allo stesso tempo sorveglianza e osservazione, sicurezza e sapere, individualizzazione e totalizzazione, isolamento e trasparenza, ma non solo. Può essere anche visto come un tempio innalzato alla somma divinità del Tempo, o meglio, del Futuro, depositario della felicità e vittoria sul male perpetrate ad ogni costo, sul cui altare si sacrificano quotidianamente il qui e ora delle singole esistenze (Battaglia 1998).



Fig. 2: foto scattata nella prigione cubana Presidio Modelo, nel 1926.

Orwell, altre vendette e arance meccaniche

Nel 1948, con la pubblicazione di *1984*, Orwell presentava qualcosa di estremizzato ma perfettamente plausibile, quasi un'idea banale: quella di un mondo diviso tra superpotenze totalitarie. Alcuni elementi considerati estremi al tempo sono per noi oggi assai famigliari, quello che meno di un secolo fa era visto come un'esagerazione con valenza allegorica del testo, è per noi un elemento del reale, perfettamente assorbito dal nostro modo di vivere e concepire il mondo. L'idea di una

società totalmente controllata in cui un'élite governa con il terrore e l'ideologia non è più un orrore oscuro frutto di una mente paranoide, ma una delle possibilità del reale. Non siamo più così certi, come quando scriveva Orwell, che uno Stato totalitario non possa spezzare e trasformare gli esseri umani. I totalitarismi del XIX secolo hanno rivelato al contempo la banalità nel male e l'imprevista infrazione dei limiti del pensabile. La brama di potere è un'esperienza radicale che non può essere spiegata se non nei termini di se stessa e benché la fiducia nello Stato totalitario e nella sua capacità di preservare la società dai mali si sia sgretolata, il suo potere sopravvive (Howe 1984).

Orwell scriveva avendo già dietro di sé il totalitarismo comunista, fascista e nazista, descriveva quindi non una profezia o un possibile frutto del futuro, ma una trasfigurazione della realtà, una sua riduzione ad iperbole artistica (Zamjatin 1955). *1984* costituisce la parabola apocalittica delle grandi paure orwelliane – il totalitarismo, la falsificazione e la perdita di memoria storica indotta dai mezzi d'informazione, la corruzione del linguaggio, l'annullamento dell'identità individuale – convogliate in una raggelante descrizione di società del futuro contro cui combatte, ancora una volta, l'ultimo eroe. Ma l'universo catastrofico di Orwell non è che il fondo depositario di tutte quelle tendenze negative che egli vede già nel suo tempo. Secondo il tratto distintivo della letteratura antiutopica, per lo scrittore il futuro è già presente, nel momento in cui egli scrive il processo di degenerazione è già avviato, la massificazione ha già iniziato a corrodere il destino individuale e sociale (Orwell 2007).

Il problema del controllo sociale in Oceania, la superpotenza totalitaria dove è ambientata la vicenda di *1984*, si risolve attraverso il concentramento del potere e controllo su una minima parte della popolazione. All'apice della struttura piramidale è posto il Grande Fratello: infallibile, onnisciente, onnipotente e invisibile. Può esistere come persona e può non esistere affatto, Winston Smith ottiene una tipica risposta ambigua quando rivolge questa domanda a O'Brien.³ La sua funzione è in ogni caso esclusivamente simbolica: il Grande Fratello è la forma con la quale il Partito ha deliberato di presentarsi al mondo. La sua funzione è quella di agire come un punto in cui si possa concentrare l'amore, la paura e il culto, gli stati emotivi che più facilmente possono essere rivolti verso un individuo piuttosto che verso un'organizzazione (Kumar 1995):

Nessuno ha mai visto il Grande Fratello. È un volto sui manifesti, una voce che viene dal teleschermo. Possiamo essere ragionevolmente certi che non morirà mai. Già

³ Ricordiamo brevemente che Winston Smith è il protagonista di *1984*, seguito nel suo tentativo di ribellione fallito, mentre O'Brien, iniziale alleato, si rivelerà presto membro della Polizia e suo inumano carceriere.

adesso non si sa con certezza quando sia nato. Il Grande Fratello è il modo in cui il Partito sceglie di mostrarsi al mondo (Orwell 2007, p. 214).

- Il Grande Fratello esiste? - Certo che esiste. Il Partito esiste. Il Grande Fratello è l'incarnazione del Partito. - Esiste nello stesso modo in cui esisto io? - Tu non esisti. [...] - lo penso di esistere, - disse stancamente. - Ho coscienza della mia identità. Sono nato e morirò. Occupo un particolare punto nello spazio. Nessun altro oggetto solido può occupare simultaneamente lo stesso punto. Il Grande Fratello esiste in questo senso? - Non ha alcuna importanza. Egli esiste. - Morirà, il Grande Fratello? - Certamente no. Come potrebbe morire? (Orwell 2007, p. 266)

Il Grande Fratello è, di fatto, la torre centrale della società panottica orwelliana, alle sue pendici si trovano i membri del partito che rappresentano il 15% della popolazione, la quasi totalità sono membri del Partito Esterno e solo un 2% di essi costituiscono il Partito Interno. Il Partito è concentrato sui costumi, fedi, gusti, emozioni e atteggiamenti dei suoi stessi membri, la vigilanza deve essere stretta e l'ortodossia rigida dal momento che in Oceania non ci sono leggi e:

[...] in una società ove non siano leggi e, teoricamente, nessun obbligo, soltanto l'opinione pubblica può essere chiamata ad essere arbitro dei comportamenti. Ma l'opinione pubblica, poiché, come tutti gli animali da gregge, necessita prepotentemente di conformità, è meno tollerante di qualsiasi sistema di leggi. Quando gli esseri umani sono governati dalla regola del proibito un individuo può anche commettere qualche stravaganza; quando si presume che le leggi siano quelle dell'amore, o della 'ragione', egli deve stare sempre molto attento che il suo comportamento e i suoi pensieri siano uguali a quelli di tutti gli altri (dal saggio di Orwell *Politics vs Literature*, cit. in Kumar 1995, p. 252).

Pertanto, la polizia è un apparato che deve essere coestensivo all'interno del corpo sociale, non solamente per i limiti estremi che raggiunge ma per la minuzia dei dettagli che prende in carico. Il potere poliziesco deve pervadere ogni ambito della vita sociale e privata, ma il vero controllo totalitario riguarda la polvere degli avvenimenti, delle azioni, delle condotte, delle opinioni. L'oggetto della polizia sono quei riflessi di ogni istante, quelle cose di poco conto:

Era la pattuglia della polizia, che spiava nelle finestre della gente. Ma le pattuglie non avevano molta importanza. Solo la Psicopolizia contava. [...] Dalla nascita alla morte ogni membro del Partito vive sotto l'occhio della Psicopolizia. Anche quando è solo

non può mai essere sicuro di essere solo. Dovunque si trovi, che dorma o sia sveglio, che lavori o riposi, che sia in bagno o a letto, può essere scrutato senza preavviso, addirittura ignorando di essere spiato. Nulla di quello che fa è privo di importanza. Le sue amicizie, gli svaghi, il suo modo di comportarsi con la moglie e i figli, l'espressione del volto quando si trova da solo, le parole che mormora nel sonno, perfino i movimenti del corpo che gli sono più abituali, sono minuziosamente analizzati (Orwell 2007, p. 217).

Per esercitarsi, questo potere deve forgiare a proprio beneficio uno strumento di sorveglianza permanente, esaustiva, onnipresente, capace di rendere tutto visibile ma a condizione di rendere se stessa invisibile. Deve essere come uno sguardo senza volto che trasforma tutto il corpo sociale in un campo di percezione: migliaia di occhi appostati ovunque, in una lunga rete gerarchizzata. Questa incessante osservazione deve essere a sua volta cumulata in una serie di rapporti e di registri, in cui si annotano condotte, abitudini, sospetti, in una permanente presa in carico del comportamento degli individui. Questi vivono in una macchina panottica investiti dagli effetti di potere che essi stessi ritrasmettono, perché ne sono un ingranaggio. La disciplina fa giocare, in questo modo, i rapporti di potere non al di sopra ma nel tessuto stesso della molteplicità, della folla, nel modo più discreto possibile. A tutto ciò corrispondono strumenti di potere anonimi e pervasivi della molteplicità che essi irreggimentano, come la sorveglianza gerarchica, la registrazione continua, il giudizio e la classificazione perenni (Foucault 1975):

Il teleschermo riceveva e trasmetteva contemporaneamente [...]. Naturalmente, non era possibile sapere se e quando si era sotto osservazione. Con quale frequenza, con quali sistemi, la Psicopolizia si inserisse sui cavi dei singoli apparecchi era oggetto di congettura. Si poteva persino presumere che osservasse tutti continuamente. Comunque fosse, si poteva collegare al vostro apparecchio quando voleva. Dovevate vivere (e di fatto vivevate, in virtù di quell'abitudine che diventa istinto) presupponendo che qualsiasi rumore da voi prodotto venisse ascoltato e qualsiasi movimento – che non fosse fatto al buio – attentamente scrutato (Orwell 2007, p. 7).

Questa forma di Potere non può lasciar sussistere nessun segreto, accanendosi nella sua insaziabile volontà di sapere sulla coscienza e sull'inconscio, finché non ha raggiunto il più recondito pensiero:

In ogni caso, avere sul volto un'espressione sconveniente (come il mostrarsi increduli, per esempio, all'annuncio di una vittoria) costituiva di per sé un reato passibile di pena. Vi era anche una parola in neolingua che lo descriveva: *voltoreato* (Orwell 2007, p. 66).



Fig. 3: una copertina di G. Orwell, 1984.

Nell'opera a fumetti *V for Vendetta* (*V per Vendetta*, 1994), il Potere dello Stato totalitario è incarnato in un oggetto-corpo ancora più sfuggente e astratto del Grande Fratello. A costituire il fulcro del controllo capillare della società è il Fato, un sistema operativo in grado di gestire senza pause la sorveglianza di ogni telecamera, teleschermo e microfono in tutta Londra.

Completato nel 1988, il testo origina dal lavoro congiunto tra lo scrittore Alan Moore e il disegnatore David Lloyd, reso oggi più celebre dall'omonimo film dei fratelli Wachowski. Nell'edizione italiana del 2006, in quarta di copertina, un breve sunto introduce l'opera:

In un'Inghilterra post-atomica in cui gli altoparlanti fanno rimbombare le notizie ufficiali diffuse da una brutale dittatura fascista, un uomo solo inizia la sua rivolta contro il regime. Ha il volto coperto da una maschera di Guy Fawkes, il cospiratore che il 5 novembre 1605 aveva cercato di far saltare il Parlamento. Il suo nome è V: ha alle spalle un passato di orrori, vuole vendicarsi e ricorre alla violenza, all'omicidio, al terrore per spingere il popolo alla rivoluzione. *V per vendetta* è una drammatica

rappresentazione della perdita della libertà e dell'identità in un mondo totalitario (Moore - Lloyd 2006)⁴.

Il fumetto si apre con la presentazione di un Leader che sembra, inizialmente, trovarsi a capo del Fato e manovrarlo, ma di fatto egli ne è solo un incaricato passeggero e impotente:

Sono il leader. Leader dei perduti, reggente delle rovine. Sono un uomo come un altro. Conduco il paese che amo fuori dalla desolazione del ventesimo secolo, credo nella sopravvivenza, nel destino della razza nordica, credo nel fascismo. [...] lo credo nella forza, credo nell'unità. E se questa forza, questa unità di scopo, richiede un'uniformità di pensiero, di parola e azione, allora così sia. Non permetto che si parli di libertà, né sociale, né individuale. Questi sono lussi. Io non credo ai lussi. La guerra ha messo fine ai lussi. La guerra ha messo fine alla libertà. L'unica libertà rimasta al mio popolo è quella di soffrire la fame, la libertà di morire, la libertà di vivere in un mondo di caos. Dovrei concedere loro questa libertà? Penso di no. Penso di no. Riservo forse a me stesso la libertà che nego agli altri? No. Siedo qui nella mia gabbia e sono solo un servitore. *Io che sono il padrone di tutto ciò che vedo.* [Il Fato] Non ha occhi per civettare o promettere. *Ma vede tutto, vede e comprende con una saggezza di divine proporzioni* (Moore - Lloyd 2006, pp. 43-44)⁵

Il Fato trova espressione nella realtà non solo attraverso le strumentazioni di visione e ascolto, ma anche tramite la costituzione di reparti di Polizia definiti in base alla particolare funzione che esercitano:

- Signori, ora ascolterò i vostri rapporti. Mr. Heyer parlerà per l'**occhio**. - Abbiamo meno di tre minuti di girato utile, leader. Gran parte dei nostri vi-registranti è rimasta danneggiata nell'esplosione. [...] - Grazie, Mr. Heyer. Mr. Hetheridge parlerà ora per le **orecchie**. - Ah... la sorveglianza telefonica indica che gran parte della, ah, della gente parla, ahm, dell'esplosione. Questo a Londra. Tutte le trascrizioni sospette o significative vengono inoltrate a Mr...ahm, Almond, del **dito**. - Al momento, Mr. Almond è con me. Lo informerò io. Mr. Finch parlerà per il **naso**... [...] Bene, abbiamo sentito il resto della **testa** (Moore - Lloyd 2006, p. 21)⁶.

I meccanismi di personificazione sono simili a quelli utilizzati per il Grande Fratello:

⁴ Questo testo è riportato nella quarta di copertina del volume.

⁵ Il corsivo è dell'autore.

⁶ Il neretto è dell'autore.

- Ascolta Lewis... non è meraviglioso? Se il fato avesse davvero una **voce**, sarebbe così. Se solo la gente sapesse che gran lavoro che fa... - Non essere stupido, Dascombe. L'idea è far loro credere che sia il fato a parlare. Lo fa sembrare più umano. Dà fiducia alla gente. [...] La fede della Gran Bretagna nell'integrità del fato è la pietra d'angolo del nostro nuovo ordine. Una variazione nella voce e non sarà più lo stesso (Moore - Lloyd 2006, p. 23).

L'eroe di questa Londra si fa chiamare V, come *vengeance*, *vigilance*, *violence*, ma anche *valor*, *virtue* e il suo motto *vi veri veniversum vivus vici*⁷. V è, ancora, il numero della stanza dove era stato rinchiuso dal governo e utilizzato come cavia umana per esperimenti e la più famosa sinfonia di Beethoven. La maschera di Guy Fawkes consente a V di non essere 'visibile' ai metodi di sorveglianza e di infrangere il legame imposto tra la visibilità della popolazione e l'invisibilità del Fato. Lo fa senza nascondersi alle telecamere, gli inquantificabili specchi del Fato non lo spaventano, anzi, si offre generosamente alla loro vista ma protetto ed allo stesso tempo esaltato dal suo nuovo Viso. Gli esperimenti subiti, deduciamo dal testo, l'hanno privato delle sue originarie sembianze ma dotato di nuove e incredibili capacità, unitamente ad una mente che sa perforare con acuto disincanto la realtà addormentata che lo circonda.

Mentre la neolingua di Oceania è la prova più dolorosa di come la macchina del Potere si sia impadronita della realtà, costruendola e controllandola attraverso il linguaggio tramutato da strumento di ribellione intellettuale a quello della sua sconfitta, il linguaggio di V è colto, sofisticato, ironico, ricco di allusioni, a fronte del dilagare di motti forzati e inaridenti («Strength through purity/ Purity through faith»; «Prevalga l'Inghilterra»; etc.).



Fig. 5, un fotogramma tratto dal film *V per vendetta*, diretto dai fratelli Wachowski, 2005.

⁷ Il motto latino è erroneamente attribuito nel testo ad una citazione del *Faust* di Goethe.

A differenza di *V per vendetta* e *1984*, nel futuro anti-utopico del romanzo di Burgess, *A Clockwork Orange* (pubblicato in Italia inizialmente con il titolo di *Un'arancia ad orologeria*, 1969), non sono presenti telecamere né microfoni e il totalitarismo non è politico o militare, ma è fotografato in uno stadio iniziale che si manifesta a livello sociale. Da un'intervista a Stanley Kubrick, inserita nell'edizione italiana del 2005, la vicenda di Alex è presentata come una storia «che parla dei tentativi di limitare nell'uomo la libertà di scegliere tra bene e male» (Burgess 2005). Lo scenario distopico non è fortemente caratterizzato, l'ambientazione storico-geografica non è dettagliata e così pure avviene per la descrizione dei sistemi coercitivi dello Stato:

- Il maggior vanto del Governo, capisci, è la maniera in cui si è occupato della delinquenza in questi ultimi mesi. [...] Progettando debilitanti tecniche di condizionamento che privano l'individuo del libero arbitrio. [...] Siamo sul filo del rasoio. Prima che ce ne rendiamo conto saremo in pieno totalitarismo. [...] E adesso non sarà il Governo stesso a decidere ciò che è e ciò che non è reato e a pompar via vita e coraggio e volontà da chiunque possa dispiacergli? (Burgess 2005, p. 185)

L'immagine che si viene a delineare è quella di un Alex costantemente imboccato e infarcito, seppure in modi diversi durante il corso della storia, da una società totalitaria e capillarmente corrotta. La celebre tecnica Ludovico, a cui viene sottoposto per volere del suo profondo desiderio di uscire il prima possibile dal carcere, lo costringe ad associare scene di 'ultraviolenza' a dolore fisico, portandolo ad un rifiuto mentale indotto delle diverse espressioni della violenza. In altri termini, Alex è posto davanti ad uno schermo che è lo specchio di se stesso, fino a raggiungere il rigetto di quel sé che era stato fino ad allora. La tecnica corrisponde in termini psicologici al processo di civilizzazione e la malattia che ne consegue può essere vista come la nevrosi imposta all'individuo dalla società:

- Stanno per farti diventare un bravo ragazzo, 6655321. Non sentirai mai più il desiderio di commettere atti violenti o di offendere chicchessia in alcun modo o turbare la Pace dello Stato. Spero che te ne renda conto. Spero che tutto ciò ti sia assolutamente chiaro -. Io dissi: - Oh, sarà bellissimo diventare buoni, signore -. [...] – Essere buoni può essere orribile. E mentre te lo dico mi rendo conto di quanto sembri contraddittorio. So che passerò molte notti insonni per questo. Che cos'è che Dio vuole? Dio vuole il bene o la scelta del bene? Un uomo che sceglie il male è forse in qualche modo migliore di un uomo a cui è stato imposto il bene? (Burgess 2005, p. 112)



Fig. 4, fotogramma tratto dal film *Arancia Meccanica*, diretto da S. Kubrick, 1971.

Ultimi uomini attraverso lo schermo

Winston, V e Alex portano il lettore a forti processi di identificazione: siamo tutti d'accordo nel rompere il patto di civiltà se essa non è più fondata sul libero arbitrio, paladini della libertà pronti a commettere il male per raggiungere questo bene. La liberazione finale che il pubblico avverte corrisponde alla sua stessa rottura con la civiltà. Ma Winston e Alex ne escono spezzati, il primo nel corpo, il secondo nell'animo: non sarà possibile un ritorno a loro stessi, dopo aver lottato contro gli schermi l'immagine di ciò che erano non si rifletterà più, rubata e cancellata è ormai irrecuperabile.

Burgess sostiene sul suo personaggio che «Alex rappresenta l'umanità in tre modi: è aggressivo, ama la bellezza, si serve del linguaggio» (da una testimonianza di A. Burgess, in Burgess 2005). Imponendo ad un individuo la possibilità di essere solo e soltanto buono, si ucciderà la sua anima in nome del bene presunto della stabilità sociale. L'autore sembra volerci dire che è preferibile un mondo di violenza assunta scientemente, come atto volontario, a un mondo condizionato, programmato per essere buono o inoffensivo.

I film davanti ai quali Alex non può chiudere gli occhi non sono altro che lo specchio delle sue azioni, un suo sdoppiamento in movimento. Ciò a cui è costretto non è tanto il guardarsi nello schermo in un tentativo di presa di coscienza (che non sembra possedere), quanto attraversarlo, scoprendo per la prima volta nuovi contenuti oltre al significato finora attribuito. Ma varcare lo specchio vorrà dire per lui perdere il proprio Io:

- In realtà lui non ha scelta vero? Era il proprio interesse, la paura del dolore fisico che lo hanno spinto a quel grottesco gesto di auto avvilimento. La sua insincerità era

anche troppo evidente. Cessa di essere un malfattore, ma cessa anche di essere una creatura capace di scelta morale. - Queste sono sottigliezze, - disse il dottor Brodsky tipo sorridendo - Gli alti valori morali non ci riguardano, noi ci preoccupiamo soltanto di stroncare la delinquenza... (Burgess 2005, pp. 146-147)

Fin dalle prime pagine, i tentativi sovversivi di Winston sono invece volti a eludere il controllo dei teleschermi. Odia il Grande Fratello, sente che l'umanità è stata privata di qualcosa a cui aveva diritto, sogna di entrare a far parte della confraternita ribelle, ma non esce dall'ottica individuale di questa fuga. Gli sarebbe, in realtà, sufficiente sapere come continuare a sottrarre le sue azioni a quella costante e costringente visibilità. Arrestato e torturato tenta un impossibile riscatto dell'umanità contro la metodica illogicità del sistema, ma l'individualismo della sua ribellione ricade anche nella solitudine sterile del gesto:

- Tu sei l'ultimo uomo – disse O'Brien, - il difensore dello spirito umano. Adesso vedrai quel che sei veramente. Spogliati. [...] Mentre li lasciava scivolare a terra, si accorse che nell'angolo più lontano della stanza vi era uno specchio a tre ante. Vi si avvicinò poi si fermò di colpo. Un grido involontario gli era uscito dalla bocca. [...] - Ti stai putrefacendo - disse, - stai cadendo a pezzi. Che cosa sei? Un sacco di lerciume. La vedi quella cosa che ti guarda? Quello è l'ultimo uomo. Se tu sei un essere umano, ecco l'umanità. E adesso rivestiti (Orwell 2007, pp. 277-279).

Secondo Winston, «[l]e conseguenze di ogni azione sono racchiuse nell'azione stessa. Scrisse: 'Lo *psicoreato* non comporta la morte, esso è la morte» (Orwell 2007, p. 31). Nella logica di V, invece, il mondo si basa sul principio che ad ogni azione corrisponda una reazione uguale e contraria (il concetto è espresso in questi termini nel film, ma è altrettanto ricavabile dalla lettura del testo). V rappresenta il frutto uguale e opposto degli effetti della società, per questo sa usare i suoi stessi mezzi di controllo, entrando dentro al Fato e muovendone o tagliandone gli arti a suo vantaggio.

Egli agisce su larga scala, a livello della società, la fuga individuale e individualista non solo non è possibile ma non sarebbe nemmeno in grado di aprire una piccola maglia nella rete da cui tenta di uscire. V diventa un anti-leader e lo fa attraverso la stessa arma del leader, il Fato, ai cui sistemi operativi riesce ad accedere. Solo così, senza cercare di rompere i teleschermi e senza attraversare lo schermo di se stesso, riesce a fare collassare il sistema. Guida quella folla resa innocua ed inerme dall'abitudine all'assoggettamento, impiegando le sue capacità fuori dal comune. Compie la sua vendetta personale ma allo stesso tempo mette le

sue incredibili doti, fisiche ma prima di tutto psicologiche, al servizio di una rivoluzione collettiva.

Nella versione cinematografica questo passaggio di consegne tra V e la popolazione, che costituisce la vera protagonista della ricostruzione di una nuova società, è rappresentato dalla moltiplicazione in serie e distribuzione della maschera di Guy Fawkes. In modo simbolico, ma con una grande potenza espressiva, V fornisce a tutti il suo strumento di invisibilità e visibilità insieme, che consente a chi lo desidera di essere fuori dall'insonne controllo visivo ed esprimere la propria libera opinione. Coloro che indossano la sua maschera si sentono, e quindi diventano, protagonisti e personalmente responsabili della volontà di rivoluzione e riappropriazione delle libertà perdute.

Queste anti-utopie narrative indicano una via, o più spesso la via errata, che ha davanti l'individuo per combattere contro quel potere totalitario, sui corpi e sulle menti, che è diventato realtà. La rivincita non avviene attraversando quello specchio che viene imposto come strumento di visibilità e controllo, né tentando di spegnerlo o semplicemente sfuggendovi. Non si può uscire da una prospettiva catottrica, perché essa è alla base della società contemporanea. L'unica rivalsa possibile può avvenire conoscendo e sfruttando sapientemente quegli stessi mezzi di controllo, piegandoli a nuovi, migliori, obiettivi. La rivincita dell'individuo non può avvenire rompendo gli specchi imposti: le distopie ci avvertono che non si può uscire dalla società catottrica negandola. L'unica possibilità è restare al contempo al di là e al di qua dello specchio.

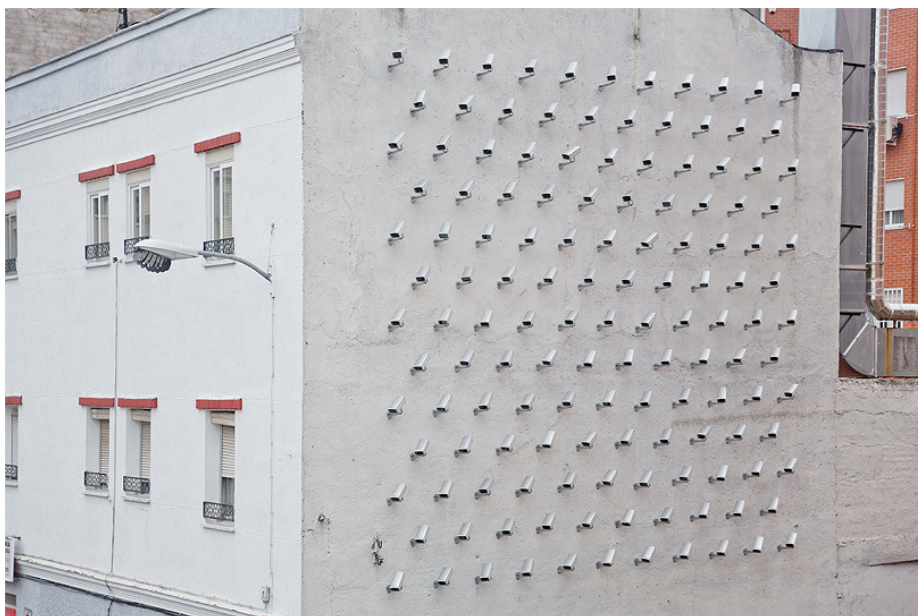


Fig. 6: *Cameras*, Madrid, 2013, «Installation of 150 fake security cameras on building facade with the intention of not watching over anything», www.spy-urbanart.com.

L'autrice

Pantalea Mazzitello è dottoranda in Italianistica e Filologia Romanza all'Università degli Studi di Parma, con un progetto di ricerca relativo all'edizione critica del manoscritto trecentesco inedito contenente il volgarizzamento italiano dell'*Histoire d'Eracles*, traduzione francese dell'opera di Guglielmo di Tiro sulla cronaca delle Crociate. Si è laureata in Lettere Moderne con una tesi di laurea dal titolo *Da 'quistione' d'amore a novella, una proposta per Decameron X,4 e X,5*. Successivamente si è laureata in Filologia Moderna con una tesi dal titolo *Osculum infame. Indagini tra stregoneria e letteratura dal Medioevo al Rinascimento*.

e-mail: pantalea.mazzitello@studenti.unipr.it

Riferimenti bibliografici

Battaglia, B 1998, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, Longo Editore, Ravenna.

Burgess, A 2005, *Arancia Meccanica*, Einaudi, Torino [or. edn. Burgess A 1962, *A clockwork orange*, Heinemann, London].

Eco, U 2001, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano.

Foucault, M 1967, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano [or. edn. Foucault M 1966, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris].

Foucault, M 1975, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino [or. edn. Foucault M 1975, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris].

Gattegno, J 1973, *Saggio sulla fantascienza*, Fabbri Editori, Milano.

Howe, I 1984, 'Gli enigmi del potere', *Lettera Internazionale*, n.1, pp. 1-19.

Kumar, K 1955, *Utopia e antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Longo Editore, Ravenna [or. edn. Kumar K 1987, *Utopia and anti-utopia in modern times*, Blackwell, Oxford-New York].

Melchior-Bonnet, S 2002, *Storia dello specchio*, Edizioni Dedalo, Bari.

Moore, A & Lloyd, D 2006, *V per vendetta*, Rizzoli, Milano [or. edn. Moore, A & Lloyd, D 1988, *V for vendetta*, Vertigo, New York, DC Comics, Burbank, CA].

Muzzioli, F 2007, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma.

Orwell, G 2007, *1984*, Mondadori, Milano [or. edn. Orwell, G 1949, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London].

Roda, V 2009, *Studi sul fantastico*, CLUEB, Bologna.

Scholes, R, Rabkin, ES 1979, *Fantascienza. Storia, scienza, visione*, Pratiche Editrice, Parma.

Simecka, M 1994, 'Orwell dopo Orwell', *Lettera Internazionale*, n.39/40, pp. 28-34.

Solmi, S 1978, *Saggi sul fantastico*, Einaudi, Torino.

Todorov, T 2000, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano [or. edn. Todorov, T 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, Paris].

Zamjatin, EI 1955, *Noi*, Feltrinelli, Milano [or. edn. Zamjatin, EI 1924, *My*, E. P. Dutton, New York].