

Pagine Inattuali

La frontiera del possibile.
Utopia, e distopia, tra aggiunzioni e
dissonanze

A cura di
Roberto Colonna
e
Didier Contadini

Federico II University Press



fedOA Press

Numero 9 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»

La frontiera del possibile. Utopia, e distopia, tra aggiunzioni e dissonanze

Ottobre 2022

Direzione:

Roberto Colonna

Comitato Scientifico:

Tommaso Ariemma (Accademia di Belle Arti di Lecce); Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli, Federico II); Daniele Barbieri (Accademia di Belle Arti di Bologna); Horacio Cerutti Guldberg (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Fabrizio Chello (Università degli Studi di Napoli, Suor Orsola Benincasa); Didier Contadini (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Serge Gruzinski (École des hautes études en sciences sociales (EHESS)); Stefano Lazzarin (Université-Jean Monnet Saint-Etienne); Mario Magallón Anaya (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Armando Mascolo (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno (ISPF)); Stefano Santasilvia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP)); Giovanni Sgrò (Università degli Studi eCampus)

In copertina:

L'utopia non è fuga nell'irreale; è scavo per la messa in luce delle possibilità oggettive insite nel reale e lotta per la loro realizzazione (Bloch E., *Marxismo e utopia*, Roma: Editori Riuniti, Roma, 1984, p. 137)

Tutto il materiale pubblicato è distribuito con licenza “Creative Commons - Attribuzione” (CC-BY 4.0).

FRANCESCO MUZZIOLI

Cos'ha di utopico la distopia

Quando, all'incirca vent'anni fa, mi sono incuriosito alla questione, la distopia era ancora, come dire, "imbozzolata" nella fantascienza e nei dizionari risultava solo il termine medico ("spostamento degli organi in seguito a incidente"). La rapida affermazione di questo genere, adesso ormai autonomo e riconosciuto nell'ambito dell'immaginario collettivo in particolar modo presso i giovani, è evidente e anche facilmente comprensibile. Infatti, il nostro mondo occidentale ha vissuto una fase di grande slancio progressivo culminata infine nell'idea postmoderna di un'utopia realizzata nel presente; solo che, da quel vertice, poteva solo declinare. sicché – con particolare evidenza in Europa, ma in fondo anche nell'impero americano – è iniziata la crisi, non più come ciclica pulsazione, ma visibilmente come inesorabile discesa. Il mito della "crescita" a tutti i costi cozza con il ridursi delle risorse; la popolazione mondiale ha raggiunto numeri tali che un aumento esponenziale porterebbe al collasso. Il capitalismo, rimasto "solo al mondo" e senza alternative, vede come unico avversario la sua stessa elefantiasi. In particolare, i giovani – e ora addirittura i giovanissimi protestatari in corteo – hanno chiare le minacce a tempo ravvicinato per il futuro del pianeta. La distopia è dunque una sorta di incubo in cui siamo immersi e questo spiega perché si sia così diffusa e così rapidamente un po' in tutte le modalità di narrazione, non solo nel

romanzo e nel racconto, ma con particolare dovizia nel film e anche nel fumetto (attendo notizie sui videogiochi dagli appassionati in materia).

Una vera e propria inflazione, che rende la ricerca sempre più smisurata e che insinua due ordini di dubbio:

- 1) il sospetto che, alla fine, si possa innescare un effetto di *assuefazione* e, dopo aver incamerato tante immagini della cattiva sorte futura, non sapremo più preoccuparcene quando ci saremo dentro (ed è forse già così);
- 2) la diffusione commerciale comporta, secondo la norma invalsa del “popolare”, una semplificazione, cioè una struttura standardizzata (presa di coscienza dell’eroe, lotta contro il nemico umano o naturale, vittoria o sconfitta) e una caduta di spessore della tecnica (linguaggio e/o immagine), concentrando ogni valenza nel contenuto e nella immedesimazione nella storia, risolvendo quindi la *fiction* in un effetto emotivo di breve durata. La possibilità di distopie d’autore (in passato, per esempio e tanto per fare qualche nome, Grass, Volponi, Saramago) si confonde sempre di più con gli esiti meno problematici e meno elaborati.

C’è bisogno di avviare una attenta riflessione. Occorrerà partire dalla distinzione tra le distopie catastrofiche-apocalittiche (quelle che possono arrivare alla fine del mondo e alla rappresentazione dell’ultimo uomo) e le distopie dispotiche e totalitarie (dove il mondo non finisce, ma la catastrofe è che continui così, senza speranza: «He loved Big Brother», la sconsolata conclusione di *1984*). Il primo tipo è sulla cresta dell’onda, sulla scia dei segnali inascoltati del disastro ambientale (surriscaldamento, inquinamento del terreno, clima impazzito, desertificazione, migrazioni e quant’altro); ma secondo i puristi le vere distopie sarebbero soltanto le seconde. Seguendo quest’ultima ipotesi la distopia si presenterebbe come il genere parallelo al “terrore” novecentesco e ai suoi regimi totalitari; anzi, per essere più precisi

(testi Zamjatin e Orwell e anche il nostro Alvaro de *L'uomo è forte*), sarebbe un genere fondamentalmente anticomunista. È vero che non tutte le tirannidi immaginarie hanno caratteri di sinistra (per dire, *Il tallone di ferro* di Jack London è chiaramente destrorso – il regime, non il libro, *of course*), tuttavia la critica dello stato sovietico avrebbe la precedenza a ragion veduta: infatti, se consideriamo la distopia una anti-utopia, e cioè lo svelamento della repressione connessa alla imposizione di uno stato politico fatto a “lume di ragione”, questa posizione ha più senso di fronte a quella società che ha proclamato l'utopia in terra, riducendo poi l'uguaglianza all'omologazione sotto un potere liberticida. Più in generale, viene messa in dubbio ogni “pianificazione sociale”, in quanto gli assetti organizzati secondo un progetto conterrebbero un quanto di obbligo e di adeguamento al meccanismo ben ordinato, a partire dalla *Repubblica* di Platone passando per l'*Utopia* di Moro e perfino nelle armoniche combinazioni di Fourier. Tanto più con il “socialismo in un solo paese”, dove ovviamente il progetto di “società senza classi” faceva i conti con l'arretratezza, le resistenze, le pressioni esterne, e si trasformava ben presto in spietato controllo poliziesco. L'immaginazione peggiorativa non doveva far altro che allargare questo perversimento su base più ampia e renderlo ancor più capillare di quanto non fosse: e arriviamo alla stanza 101.

Che nel secondo Novecento le cose siano cambiate e che si accampi all'ordine del giorno un potere più “morbido”, che ottiene risultati ancora più sicuri attraverso la gestione della “fabbrica del desiderio” e l'ammanimento di piaceri, è l'argomento di Huxley contro Orwell, la rivendicazione di *Brave New World* nei confronti di *1984*. È del 1958 il *Brave New World Revisited*, in cui – pur riconoscendo la congruità dell'incubo orwelliano nel periodo precedente – Huxley sostiene che è avvenuto un cambiamento di scenario più vicino alle sue previsioni. Non che sia caduto il controllo sociale, ma si esercita non solo e non tanto «mediante il castigo [punishment]», piuttosto «in misura sempre maggiore

mediante metodi più efficienti di premio [reward] e di manipolazione scientifica»¹. Nell'ambito democratico, il potere ha la parvenza del consenso e deve quindi basarsi sulla persuasione, sulla "propaganda"; Huxley la descrive in termini straordinariamente attuali: «la propaganda per l'azione dettata da impulsi inferiori all'interesse, ricorre a prove false, mutile, incomplete, evita il rigore della logica, cerca di influenzare le sue vittime ripetendo frasi vuote [catchwords], attaccando furiosamente un capro espiatorio [scapegoats], indigeno o straniero, accomunando scaltro le peggiori passioni con gli ideali più alti, sì che la crudeltà [atrocities] possa commettersi nel nome di Dio, e la più cinica *Realpolitik* possa trattarsi come questione di principio religioso e di dovere patriottico»².

Recentemente, il libro di Elisabetta Di Minico *Il futuro in bilico*³ ha egregiamente recapitolato i caposaldi delle distopie dispotiche; non solo, ma ha corredato la sua ricerca di un prospetto basato sui dati provenienti dalla realtà davvero impressionante, da cui vediamo che le immaginazioni sono, in definitiva, molto somiglianti ai fatti. E vediamo anche quanto terreno continuano a prendere non solo i *poteri suadenti*, ma anche quelli che l'autrice chiama i *poteri dominanti*, in poche parole quanto ancora operi nel nostro mondo la violenza, nelle "zone grigie" e addirittura alla "luce del sole". La distopia, insomma, diventa un segnale che denuncia la crescita dell'autoritarismo e il rischio di nuove "guide", sebbene, per il momento, da noi, solo col grado di capitano... Del resto, il grande boom economico della Cina dimostra che l'assenza di democrazia fa salire il pil: forse qualcuno, sotto sotto, ci sta pensando.

Insomma, la distopia presenta il conto all'utopia: e non solo quando quella è realizzata e deve aggiustarsi con la realtà oppure

¹ A. Huxley, *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, Milano, Mondadori, 1991, p. 263.

² *Ibidem*.

³ Cfr., E. Di Minico, *Futuro in bilico*, Milano, Meltemi, 2018.

viene realizzata male; il baco starebbe addirittura nella logica, perché se fosse mai possibile costruire una organizzazione sociale perfetta, allora non ci sarebbe più storia e ogni cambiamento sarebbe un guasto, quindi da impedire. L'obiezione radicale riguarda il problema dell'integrazione tra il sistema collettivo e l'individuo: si può immaginare un rapporto che non preveda sacrifici di libertà e non contempra omologazioni e soppressioni delle diversità? Alla fine, anche senza aspettare la prova dei fatti, pure le più generose ideazioni scricchiolano: penso a quel caso limite che è l'utopia anarchica di Anarres nella fantascienza di Ursula Le Guin, che non a caso aggiunge al suo *The Dispossessed* (1974) il sottotitolo *An Ambiguous Utopia* – la titolazione della traduzione italiana, *I reietti dell'altro pianeta (quelli di Anarres)* cancella completamente l'avvertimento preliminare dell'ambiguità dell'utopia... Il limite, cioè, della stessa immaginazione utopica, che è quello di non poter escludere la deviazione. Il modo con cui la Le Guin costruisce la sua società anarchica – per altro concepita da una fondatrice femminile, Odo – è effettivamente affascinante: libera scelta, solidarietà, abolizione della proprietà privata, porte aperte, struttura cellulare. Il tutto su di un satellite inospitale, per cui si tratta principalmente di fatica e sofferenza, la fratellanza comincia «in shared pain», nel condividere il dolore; mentre nel pianeta fertile, Urras, tutto va come da noi (come andava da noi all'epoca del romanzo, uscito nel 1974), con i domini pesanti delle dittature contrapposte capitalista e comunista. E tuttavia anche nel luogo delle migliori aspirazioni, il problema di come organizzare la libertà urta necessariamente contro i residui di egoismo («stop egoizing!», smetti di “egoizzare”) e soprattutto con quella quota di egoismo positivo contenuta nell'arte. C'è forse un eccessivo romanticismo in questa supposizione di una eccedenza artistica, ma quello che interessa qui è che anche l'utopia più libertaria che sia pensabile si vede costretta a processare e a emarginare. Il dibattito sui principi e sul quanto di apertura possibile nella società diventa animato nella parte finale del romanzo e il suo punto più

problematico è proprio il rapporto tra giustizia e violenza: «You don't mean justice, you mean punishment. Do you think they're the same thing?»⁴.

Sono in antitesi, dunque, distopia e utopia, sebbene, da un certo punto di vista, siano entrambe prodotti della fantasia. È vero che non solo il contenuto, ma anche la loro forma è diversa: l'utopia, essendo un mondo che ha raggiunto la stabilità del *non plus ultra*, non può che consistere in una *descrizione*, con un viaggiatore proveniente dall'esterno accompagnato in visita guidata per illustrargli le modalità organizzative e magari raccontargli come si è costituito l'"ottimo sistema"; la distopia, invece, è più specificamente narrativa, il suo protagonista è interno al mondo oppressivo, è il soggetto di uno scarto, deviante rispetto al potere assoluto, che deve essere riassorbito a meno che non riesca a fuggire. Nella specie catastrofica l'eroe è uno avvertito del pericolo che però non riesce a scongiurare, salvo salvataggi *in extremis*. Questa distinzione tra il narrativo-distopico e il descrittivo-utopico è stata posta da Fredric Jameson in un suo libro ingiustamente trascurato (e per quanto ne so non ancora tradotto in italiano) intitolato *The Seeds of Time*⁵, i semi del tempo. Jameson, inoltre, sottolinea un'altra differenza di non poco conto: mentre l'utopia abita spazi esotici e tempi molto lontani, la distopia si attesta sul *near-future*, un tempo abbastanza vicino. Per dire, Orwell pospone solo due numeri e nel 1948 immagina il 1984... La distopia avrebbe quindi una immaginazione meno fertile, meno sfrenata: in fondo, non userebbe per intero il potere dell'immaginazione che è essenzialmente un potere positivo in quanto oltrepassa i limiti della realtà. Nella immaginazione del peggio è come se la esuberanza fantastica tornasse ad assoggettarsi all'esistente. Una immaginazione frenata? Potremmo dire una immaginazione

⁴ Questo passo può essere tradotto in italiano nel modo seguente: «Tu non vuoi dire giustizia, tu vuoi dire punizione. Credi che siano la stessa cosa?» (U. Le Guin, *I reietti dell'altro pianeta (Quelli di Anarres)*, Milano Tea, 2002, p. 308).

⁵ Cfr., F. Jameson, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994.

costretta a essere *conseguenziale*, che ci mostra come andranno le cose se le lasciamo andare come vanno.

Questo aspetto della distopia mi pare si possa definire un “realismo iperbolico”. Se le immagini dei disastri “reali” provenienti dal mondo non riescono ad ammaestrare e a generare comportamenti adeguati e contromisure all’altezza dei pericoli, non resta che mettere sotto gli occhi le tappe presumibili di questa *discesa*. Per colpire un pubblico abituato ai traumi di intrattenimento della *fiction* non resta che accentuare la portata del trauma fino all’esito più nero (la società-campo di concentramento, la fine del mondo). Però, proprio togliendo alla rappresentazione il tempo profetico, che sarebbe il futuro: la distopia più efficace si narra al presente, tempo paradossale in quanto il racconto dovrebbe riguardare di solito fatti *già avvenuti*, il presente è il tempo dell’evidenza incontrovertibile della presa diretta, *camera eye* (la retorica lo classificava come *ipotiposi*). Magari, in alcuni casi, in sede di appendice si guarderà la storia come passata e – non si sa come – superata: è di questo tipo la nota sul *Newspeak* aggiunta a *1984*, o anche quella del *Racconto dell’ancella* di Margaret Atwood (1985): paratesti (direbbe Genette) che servono a *oggettivare* e quindi a rafforzare ancor di più la veridicità della testimonianza. Che poi il problema della distopia sia quello di non reggere fino in fondo sul suo punto negativo, lo vediamo in una miriade di soluzioni hollywoodiane del mondo salvato contro ogni aspettativa. Tentazioni di recupero sono all’ordine del giorno, il consumatore di narrativa non vuole restare con l’amaro in bocca. Allo stesso modo, è frequente la tentazione del *serial*, per cui le continuazioni lasciano sempre aperta la porta della speranza. Mi pare significativo il caso della Atwood di *Oryx and Crake*, che finiva in sospenso sullo scontro del protagonista, superstite solitario, contro i sopravvissuti cattivi, mentre le riprese successive hanno mostrato che il mondo atwoodiano non era poi affatto spopolato, altro che *l’ultimo degli*

uomini,⁶ come intitolava troppo frettolosamente la traduzione italiana della prima puntata! (Adesso bisognerà controllare come continua l'*Ancella* nei *Testamenti*...).

Un realismo senza mimesi? la distopia non può negare, d'altro canto, di appartenere ai generi dell'irreale, che stanno dalla parte diametralmente opposta al romanzo storico. Per questa via, potrebbe imparentarsi all'allegoria, la quale pure parla della realtà attraverso "altro" e mediante figure, per una via indiretta. Anche riguardo all'allegoria si è potuto parlare di *realismo allegorico*. Del pari la distopia è senza referente immediato (quello che racconta non è avvenuto, almeno non ancora) e tuttavia è proprio di noi che intende trattare. Ma non c'è soltanto questa vaga parentela. Distopico e allegorico possono intrecciarsi con una sorta di gradazione, quanto alla costruzione del mondo possibile, da un massimo di rappresentazione realistica (luoghi riconoscibili, date ravvicinate, ecc.) a un massimo di irrealtà (non-luogo, fuori del tempo, ecc.). Un primo grado di allegorismo può essere esemplificato con *Cecità* di José Saramago (1995). L'assunto del libro – la cecità che si diffonde in contagio irrefrenabile – potrebbe portare a una classificazione tra le distopie epidemiche: tale l'antesigiano *The Last Man* di Mary Shelley, dove il genere umano era sterminato dalla peste; e vi sarebbero compresi i vari colori della *Scarlet Plague* di London o della *green Death* di Vonnegut (in *Slapstick*). Saramago compendia evidentemente un buon numero i temi distopici dell'imbarbarimento, dello sfaldarsi della società nella lotta di tutti contro tutti, arrivando a un inferno «reso più infernale dell'inferno», alla città come «immensa pattumiera»; fino al punto che, per salvaguardare l'umano, si può essere costretti a uccidere. Dice un personaggio: «siamo regrediti all'orda primitiva (...), con la differenza che non siamo più qualche migliaio di

⁶ Cfr. M. Atwood, *L'ultimo degli uomini*, Milano, Ponte alle Grazie, 2003, versione italiana di *Oryx and Crake*, edito nel 2003 da McClelland & Stewart. A questo testo hanno fatto seguito *L'anno del diluvio*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010; e *L'altro inizio*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.

uomini e donne in una natura immensa e intatta, ma migliaia di milioni in un mondo spolpato ed esaurito [descarnado e exaurido]»⁷. Però a ben vedere l'avvertimento del romanzo non è assolutamente quello di stare attenti a una buona profilassi oculistica. Il testo di Saramago ha un punto decisivo di discostamento dalla realtà nel fatto che la sua cecità è bianca e non nera, sfugge completamente agli accertamenti della scienza medica, si diffonde in modo immotivato e altrettanto senza spiegazione sparisce all'improvviso. Alcune battute ci mettono sulla strada: «eravamo già ciechi nel momento in cui lo siamo diventati». La cecità di cui il libro fa “saggio” (il titolo originale è *Ensaio sobre a Cegueira*: l'editore italiano, nell'amputarlo, ha dovuto temere che venisse repertoriato nella saggistica...) è dunque l'indifferenza verso gli altri, il passare accanto ai morti e ai morenti senza vederli. Una riprova della valenza allegorica di questa distopia è, nella parte finale, la scena impressionante della chiesa con le immagini sacre, crocefissi e madonne, angeli e demoni, tutte con gli occhi bendati, una immagine che sarebbe immotivata e illogica (le opere artistiche non hanno sguardo) se non volesse significare che anche la religione, malgrado tutte le sue affermazioni di amore universale, ricade nell'addebito.

Un più completo e compiuto allegorismo lo troviamo ne *Lo spopolatore* di Samuel Beckett (1970). Qui non solo il luogo è imprecisato, ma non si conosce nemmeno il suo rapporto con il mondo esterno. Ci si trova immersi in un contenitore cilindrico di cui sono specificate con grande precisione le dimensioni, 50 metri di circonferenza e 16 di altezza, nonché la presenza di alte nicchie con gallerie e scale per arrivarci. Si indica inoltre nel numero di 200 i corpi che vi sono contenuti in uno stato quasi primitivo. La luce debole e giallastra insieme alla ressa rendono difficile l'identificazione, ma il testo ci dice che sono «dei due sessi e di ogni età». Si tratta di “corpi”, che assumono posture diverse e che sono

⁷ J. Saramago, *Cecità*, Torino, Einaudi, 1998, p. 245.

attivi in gran parte in un continuo cambiamento di stato, da cui non traggono – sembrerebbe – alcun piacere o giovamento ma che perseguono con costanza incrollabile. All'interno del cilindro il movimento è frenetico ma ordinato, retto da codici e norme non scritte, imperscrutabili ma coatte. I reclusi (ammesso che lo siano: nulla specifica se siano prigionieri o per quali colpe) si suddividono in tipologie: scalatori, portatori, cercatori e sedentari. Il mondo che deriva dalle loro dinamiche collettive sembra essere assolutamente individualista (ciascuno persegue il proprio obiettivo, i coniugi non si riconoscono nemmeno più), ma possono improvvisamente coalizzarsi aggressivamente nel caso di trasgressioni alla prassi comune («Ci sono infrazioni che scatenano contro il colpevole [fautif] un furore collettivo sorprendente in esseri in complesso pacifici [paisibles] e indifferenti gli uni agli altri»⁸), oppure virare verso la depressione. Il testo conserva sempre una posizione descrittiva per niente partecipante o empatica, nemmeno quando si arriva al limite dell'umano: colui che narra (e che dovrebbe essere una voce esterna, senonché non si è affatto sicuri che ci sia un "fuori"), si propone di darci l'«aperçu du séjour», una visuale all'ingrosso dell'ambiente. La distopia potrebbe riconoscere in questo spazio opprimente uno spietato campo di prigionia, man mano *spopolato* da esecuzioni sommarie; ma l'allegoria s'impone e ci obbliga a considerare il cilindro privo di coordinate come la figura della lotta per la vita e della solitudine generale. Come vuole la riduzione all'essenziale di Beckett, tutto si confina nel corpo e tende al silenzio dello "stato finale".

L'allegoria del nulla è a stretto contatto con la distopia e ce lo mostra un autore che precede Beckett e cioè Franz Kafka. In questa sede vorrei toccare brevemente uno dei racconti kafkiani che più si avvicinano al tenore della distopia: *In der Strafkolonie*, Nella colonia penale. È un racconto datato al 1914, quindi in anticipo sulle distopie più classiche. Il suo tema è la tortura ed è un

⁸ S. Beckett, *L'immagine. Senza. Lo spopolatore*, Torino, Einaudi, 1989, p. 47.

tema davvero distopico: però, rispetto alla stanza 101 di Orwell, dove il prigioniero incontra il proprio terrore personale e finalmente si arrende, Kafka si inventa una tortura assai elaborata che non serve a far confessare e neppure a correggere il refrattario, bensì a *pubblicare* la condanna a morte e nello stesso tempo a eseguirla: la macchina scrive, per così dire, la colpa sul corpo del condannato dissanguandolo lentamente. La crudeltà del sistema è aumentata dal fatto che la sanzione avviene senza alcuna regolarità in un ambiente militare dotato di un potere assoluto. Qui la tortura non è assolutamente psicologica, ma – ancora peggio – puramente meccanica e fine a se stessa.

Quanto all'ambiente, Kafka costruisce uno spazio non ben delineato, un'isola con un apparato militare evidentemente fanatico della disciplina e colloca la sua colonia penale in una valle solitaria, in una condizione di grande isolamento, che contribuisce all'immagine di un mondo separato, perciò in quanto tale disponibile all'allegorismo. Qui arriva l'esploratore (*Der Reisende*), una sorta di inviato straniero, cui un ufficiale descrive le procedure e il funzionamento della enorme macchina nelle sue parti, il letto, il disegnatore e l'erpice. L'illustrazione è condotta con enfasi sull'alta qualità della giustizia ed è talmente particolareggiata sui dettagli e le fasi della tortura (il tampone che entra nella bocca, i movimenti degli aghi, l'ovatta che si riempie di sangue, ecc.) da produrre una buona dose di raccapriccio. Ma l'intento di Kafka non sembra quello di polemizzare verso la crudeltà dei rapporti di subordinazione nell'esercito. La cosa interessante è che qui per lungo tratto il testo presenta quella stessa caratteristica di esposizione a un visitatore che è la modalità classica dell'utopia, solo rovesciata di contenuto. Ciò che viene esaltato è, per noi che leggiamo attraverso il punto di vista dell'estraneo, semplicemente orribile. Nello sviluppo del racconto, però, avviene un ulteriore rovesciamento. L'esploratore fin dall'inizio non condivide i metodi locali, ne è allibito; lo stesso nuovo comandante ha disertato l'esecuzione e pare intenzionato ad archiviarne la tradizione. Ci

troviamo ben presto in una distopia contraddittoria perché il sistema della tortura non si trova sostenuto da un regime ferreo, ha degli oppositori nelle stesse gerarchie militari ed è avversato da una fronda umanitaria, per cui sembra quasi essere una pratica in decadenza. Infine, di fronte al sostegno negato dall'osservatore straniero, l'ufficiale vuole dimostrare lui stesso la validità della macchina e si sostituisce al condannato. Ma l'esperimento va a rotoli, la macchina si sfascia («la macchina evidentemente andava in pezzi [ging offenbar in Trümmer]»⁹) e l'ufficiale viene ucciso senza quell'estasi che sarebbe dovuta comparire, a suo dire, sul volto del condannato. Il fatto che la macchina della legge non vada a buon fine e ne esca il danno per il suo stesso zelante servitore, significa soltanto che essa non funziona mai bene e che tutti ne sono danneggiati. Commentano Deleuze e Guattari (in *Kafka. Per una letteratura minore*): «Se la macchina della *Colonia penale*, in quanto rappresentante della legge, sembra arcaica e superata, ciò non è affatto dovuto, come spesso si è detto, al fatto che ci sia una nuova legge più moderna, ma al fatto che la forma della legge in generale è inseparabile da una macchina astratta autodistruttiva, che non può svilupparsi concretamente». Mentre a livello di trama la distopia viene contraddetta e si risolve positivamente, il povero condannato, accusato di una colpa minima, si salva e il feroce ufficiale perisce – cosa che certo non avviene all'O'Brien di *1984* – invece a livello di significato allegorico la distopia persiste, tant'è che l'esploratore, per nulla trionfante, parte senza indugi lasciandosi l'isola alle spalle.

Come si vede, le distopie d'autore risultano *complesse* e *problematiche*. cosa che non avviene nella profluvie attuale delle distopie, per così dire, *lineari*. Un altro rapporto interessante è il rapporto, invero sottile, con l'ironia. Come sarebbe? Nell'ironia si ride, si obietterà, nella distopia non c'è davvero niente da ridere! Tuttavia, a ben vedere, in comune con l'ironia qualcosa c'è: il

⁹ F. Kafka, *Racconti*, Milano, Mondadori, 1970, p. 315.

paradosso della negazione del significato. Nell'ironia si dice il contrario, nella distopia la contrarietà sta nel fatto che la distopia non vuole essere realizzata, vuole essere smentita. Non mette avanti il peggio perché un domani si possa dire che aveva visto giusto e nemmeno vuole essere una guida per dittatori e aspiranti "Grandi Fratelli"; tutto all'opposto, la distopia è la forma finzionale di una esortazione sostanzialmente morale a far sì che quei fatti non avvengano, che quelle situazioni non si realizzino, convincendo a mutare rotta proprio alla luce delle *estreme conseguenze* esposte. È un avvertimento, un campanello d'allarme. L'effetto del *realismo iperbolico* è proprio questo: vedendo le città sommerse dovremmo impegnarci a impedire il surriscaldamento; vedendo gli orrori del "Benefattore" (Zamjatin¹⁰) dovremmo diffidare dei leader aggressivi, vedendo il campo di concentramento rifatto a *reality* (Nothomb¹¹) dovremmo preoccuparci per gli esiti della *società dello spettacolo*, e così via...

Ma c'è di più. Come nei rispetti dell'allegoria, così anche con l'ironia si può dare un intreccio. Senonché la distopia in chiave umoristica, paradossale, straniante, sembrerebbe subire un rovesciamento. Infatti, se diciamo antiantropocentricamente che l'estinzione dell'uomo non è un gran male, perché libererà il pianeta dal suo ospite più invadente e distruttivo, qualcuno potrebbe prenderci alla lettera e gioire dei disastri, accoglierli con compiacimento e magari agire per accelerarli. Epperò l'esito non è affatto questo. Come esempio ho citato già altre volte *Galápagos* di Kurt Vonnegut (1985). Qui la prospettiva del futuro vede l'essere umano trasformato fisicamente: avrà la testa piccola, le pinne al posto delle mani, sarà coperto di pelame, vivrà di pesca; insomma, una rianimalizzazione in piena regola che produrrà l'impossibilità della violenza, perché dopo questa mutazione non si potrà neanche «immaginare che qualcuno pratici o subisca la tortura. Come

¹⁰ Cfr. E. Zamjatin, *Noi*, Milano, Lupetti, 2007. Si badi che il testo originale è datato 1920.

¹¹ Cfr. A. Nothomb, *Acido solforico*, Roma, Voland, 2005.

sarebbe possibile inscenare una caccia all'uomo, ora che la gente ha imparato a nuotare così in fretta, a restare sott'acqua così a lungo?»¹² (il testo originale aggiungeva: «How you even capture somebody you wanted torture with just your flipper and your mouth?»). Un futuro disastroso per i torturatori, ma idillico dal punto di vista dei naturalisti. Utopia, per Vonnegut, senonché non di quella tutta pianificata e razionale: al contrario, il cambiamento avviene a opera non della ragione, ma del caso e dell'incapacità con cui uno squinternato gruppo di sopravvissuti raggiunge le isole Galápagos, proprio mentre il resto dell'umanità viene colpito da un virus sterilizzante. Certo, anche Vonnegut punta il dito su alcuni mali; la guerra, la finanza e le assurdità del capitalismo avanzato, soprattutto il «big brain», il cervello troppo sviluppato. Naturalmente siamo nel paradosso dello straniamento, con un piede dentro e un piede fuori, in quanto l'autore continua a far lavorare il suo, di cervello, e si rivolge a quelli dei suoi lettori perché lo usino. Depreca il genere umano attuale, ma giocoforza ne fa parte. Solo che, guardandosi da fuori, arriva fino alle scuse «cosmiche»: «sento il dovere di scusarmi in nome della specie cui appartengo. E non ho altro da dire»¹³ (testo originale: «I feel like apologizing for the human race. That's all I can say»). In questa posizione dentro-fuori, la scrittura guadagna una grande libertà compositiva: procede per brevi segmenti, salta continuamente da un'epoca all'altra, anche grazie alla versatilità del punto di vista di un narratore-fantasma, anticipando le conclusioni e mettendo in luce volta a volta la fortuità degli eventi.

Come già mi è capitato di sottolineare (e faccio ammenda della monotonia) per certi versi *Galápagos* è il contrario di *Cecità*: la parabola di Saramago vuole dimostrare la resistenza dell'umanesimo (la *pietas*) anche nei momenti di barbarie più profonda; Vonnegut non vede altra redenzione che l'ironia della

¹² K. Vonnegut, *Galapagos*, Milano, Bompiani, 2000, p. 152.

¹³ *Ibidem*, p. 89.

sorte. Tuttavia, la distanza è minore di quanto sembri: potrebbe sembrare, a prima vista, che, nel caso di Vonnegut, la distopia sia impropria, che l'“in fondo è meglio così” funzioni in senso disfattista, facendo cadere la spinta etica e l'appello all'impegno, inducendo la rinuncia di fronte a un male assunto come inevitabile e addirittura alla fine meritato. Ma, se osserviamo con attenzione, non è assolutamente così: se è vero che l'ironia insinua il dubbio che l'ammonimento possa non andare a buon fine, è altrettanto chiaro che il suo scopo non è di convincere il destinatario a favorire il collasso, semmai costituisce un ammonimento ulteriore. Non si tratta – essa sostiene implicitamente – di salvare la supremazia dell'uomo sulla Terra o di rimandarne il crollo, si tratta piuttosto di modificarne alla radice l'atteggiamento secondo una norma di compatibilità con l'ambiente e con gli altri esseri viventi sul pianeta. Altro che resa! La distopia ironica rappresenta un umanesimo affatto *radicale* e viene a coincidere, compiuto un intero giro dialettico, con la massima utopia.

Come si vede la distopia, malgrado i rischi di standardizzazione, continua ad avere in sé una buona ricchezza di ipotesi (almeno pari alla quantità di allarmi cui risponde) e una certa quantità di risvolti. La distopia *dà da pensare*. Anche perché, come abbiamo visto, è – più ancora che un modo di rappresentazione – una scrittura della sfida. Essa scommette con il lettore sull'esito futuro e sta a noi vincere la scommessa evitando che quel futuro avvenga. Mi torna in mente spesso quel passo dello *Zibaldone* di Leopardi contro il “lieto fine”: il “lieto fine”, scrive Leopardi, ci appaga e ci consola, mentre al contrario se il fine è “tristo” continuiamo per più tempo ad arrovellarci sul problema. La distopia possiede un analogo “prolungamento dell'effetto”. E contiene una speranza implicita che, alla luce delle conseguenze, il corso possa mutare. In fondo, la sua insistenza a comunicare comprende l'ipotesi che coloro che stanno assistendo indifferenti alla catastrofe possano aprire gli occhi. La Distopia come utopia estrema. In fondo è sempre stato così: come quando ha polemizzato con il comunismo era a favore

Francesco Muzzioli

di un comunismo autentico, così quando mette in guardia dai rischi dell'utopia ingessata è pensando a un'utopia più mobile e flessibile. Non contro la ragione, ma per un di più di ragione.