

Alessandro Carrieri

“Lo sguardo proibito”¹. Note sulla cinematografia distopica contemporanea a partire da Siegfried Kracauer

ABSTRACT: *This short essay arises from an attempt to examine contemporary or post-classical dystopian cinematography in the light of the specific approach with which Siegfried Kracauer interprets and exposes, respectively, the detective novel and propaganda cinema. The aim of the work is thus to reflect on the social dynamics that inform and are informed by dystopian cinema on the one hand, and the potential propagandistic content that such works can convey on the other. The thesis advanced here is that whereas “classical” dystopian cinematography aimed to denounce the outcomes of potential futures, contemporary dystopia, if analyzed from such a perspective, constitutes rather an apology or denunciation of the present itself.*

KEYWORDS: *Siegfried Kracauer, Sci-Fi, utopian dystopia, anti-utopian dystopia.*

Introduzione

Siegfried Kracauer, nel suo *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* (composto tra il 1922 e il 1925 e pubblicato postumo nel 1979), interpretava il romanzo poliziesco come una sorta di specchio – “che può riflettere solo deformando”² – capace di restituire un riflesso trasfigurato e tuttavia integrale della società, ovvero come una particolare forma di “traduzione dell’esistenza umana”³, che egli si prefiggeva di ri-tradurre per disvelare “a una società privata di ogni realtà il suo vero volto più autentico di quanto essa non l’abbia mai visto”⁴. Il presente lavoro costituisce un tentativo di svolgere un’analogia operazione nei confronti della cinematografia *sci-fi* contemporanea,⁵ soprattutto nella sua declinazione *distopica*, quale riflesso opaco e distorto non di un futuro prossimo o remoto, ma del presente attuale. Come e più del romanzo poliziesco, infatti, le opere di questo genere “pongono il mondo civilizzato di fronte ad uno specchio deformante dal

1 Kracauer 1990, 297.

2 Benjamin 2001, 131.

3 Koch 2000, 17.

4 Kracauer 1974, 112.

5 Non opererò distinzione, nel riferirmi alla “cinematografia”, tra film e serie TV.

quale lo fissa rigida una caricatura del proprio disordine”⁶ e costituiscono pertanto uno strumento imprescindibile per “apprendere il presente come storia”⁷, per dirla con Fredric Jameson.

Lungi dal proporre una rassegna o un compendio esaustivo di un eventuale genere *distopico* o dal pretendere di fissarne gli elementi costitutivi – appannaggio e competenza di critici e storici del cinema – l’articolo muove dal più modesto intento di illuminare e disvelare, attraverso lo *speculum* cinematografico, istanze, pulsioni e conflitti i quali, direbbe Kracauer, affiorano solo in forma trasfigurata e frammentaria alla superficie dei fenomeni sociali e della cultura di massa, incluso il cinema. Nondimeno, non si tratta qui di un’analisi critica o formale di un genere o di una specifica opera, come testimonia la rara occorrenza di riferimenti specifici (*Il mondo dietro di te*, *Walking Dead*, *Black Mirror*), ma di un tentativo di riflessione intorno ai fenomeni e alle relazioni sociali di cui le opere di questo genere offrono una rappresentazione alterata e sofisticata – in quanto capaci di “defamiliarizzare e riorganizzare la nostra esperienza del presente”⁸.

Dal momento in cui, come osservava Guy Debord, lo *spettacolo* – tra le cui forme la cinematografia riveste un ruolo preminente – “si presenta come la società stessa”⁹, è possibile decodificare quest’ultima per mezzo di chiavi e strumenti interpretativi solitamente riservati alle sue produzioni culturali. Se infatti si ammette, con Jean Baudrillard (2010), che la realtà è ormai del tutto indistinguibile dalla finzione, dalla simulazione e dallo spettacolo, è lecito domandarsi se quest’ultimo – avendo ormai assorbito l’intero ambito della vita – possa ancora veicolare e suscitare una qualche coscienza critica, dei contenuti politici, o se invece necessariamente li disarmi e li renda inoffensivi, esaurendone tutte le potenzialità entro lo spettacolo stesso. Se le intuizioni di Baudrillard sono corrette e non vi è nient’altro che lo spettacolo, sarà vera la seconda opzione, ma ciò implicherebbe, giocoforza, che qualsiasi interpretazione e qualsiasi azione, individuale o collettiva, debbano necessariamente svolgersi al suo interno e che dunque esso rappresenti anche l’unico spazio di agibilità politica e di intervento sull’esistente. Chi, dunque, non voglia cedere al pessimismo aporetico e alla rinuncia preventiva all’azione, dovrà necessariamente riconoscere che anche lo spettacolo – così come le altre manifestazioni superficiali della società di massa –, soprattutto se si ammette il suo carattere onnicomprensivo e onnipervasivo, costituisce un degno oggetto di riflessione e può celare “un accesso immediato al contenuto dell’esistenza, alla cui conoscenza, viceversa è legata la [sua] interpretazione”¹⁰.

L’approccio di Kracauer e, in generale, l’analisi sociologica e filosofica della letteratura, della cinematografia e dei prodotti della cultura di massa, pertanto, non costituiscono solo una strada legittima per decifrare e descrivere la condizione contemporanea della società, ma l’unica apparentemente percorribile: la

6 Kracauer 1974, 102.

7 Jameson 2005, 288.

8 Jameson 2005, 286.

9 Debord 2002, 44.

10 Kracauer 1982, 99.

ritraduzione dei significati lì trasfigurati può ancora efficacemente portare alla luce un'immagine – certamente distorta e approssimativa, e tuttavia integrale – della società quale si cela dietro le sue molteplici e sempre nuove maschere e spezzare, anche solo momentaneamente, l'“isolamento monadico”¹¹ dei suoi membri. Una simile analisi, beninteso, non dovrà limitarsi a rilevare nell'opera quegli elementi che rispecchiano direttamente la realtà, ignorando completamente il mondo lì rappresentato e trascurando deliberatamente il messaggio dell'opera e i suoi legami – diversificati e indiretti – con la realtà extra-cinematografica, ma sforzarsi piuttosto di disvelare la realtà *dentro* e a partire dall'illusione stessa.

1. La scomparsa del futuro

Oggi il passato è morto, ridotto a un pacchetto di immagini patinate consunte e sdrucite. Quanto al futuro, che forse è ancora vivo in alcune piccole collettività eroiche sulla superficie terrestre, è per noi irrilevante o impensabile.¹²

La *science fiction* classica emergeva e si alimentava dal potente immaginario prodotto dalle esplorazioni spaziali e dall'idea di un universo infinito e in espansione – e non a caso, ricorda Jameson, conosce il proprio apogeo in un'epoca segnata da una vastissima produzione di utopie letterarie¹³. Successivamente, quando anche questo genere subisce quel processo di *implosione* che Baudrillard ascrive all'intera società contemporanea e a ogni sua produzione con la lapidaria diagnosi “non possiamo più immaginare altri universi”¹⁴, anche l'universo della *science fiction* sembra ripiegarsi e contrarsi su se stesso, proprio come il nome volto a designarlo a partire dalla fine del Novecento. Alla crisi della forma contratta *sci-fi*, infatti, non corrisponde solo un'abbreviazione o un cambiamento di etichetta, ma una vera e propria cesura all'interno del genere: dal momento in cui il reale “è diventato oggi la nostra vera utopia – ma è un'utopia che non appartiene più all'ordine del possibile, perché non si può che sognarne come un oggetto perduto”¹⁵ –, il genere *sci-fi* sembrerebbe sopravvivere quasi esclusivamente nella propria declinazione distopica. *La distopia è diventata oggi il nostro reale*: basti pensare, con Aaron Rosenfeld, al fatto che

la manipolazione genetica, la sorveglianza, la propaganda, la “lettura del pensiero” degli algoritmi pubblicitari, le popolazioni vilipese da un'applicazione selettiva delle leggi, un numero deprimente di partecipanti entusiasti ai talk radiofonici quotidiani equivalenti ai due minuti di odio, sono tutti elementi che fanno parte della vita di tutti

11 Jameson 2005, 287.

12 Jameson 2005, 287-288.

13 Cf. Jameson 2005.

14 Baudrillard 2010, 10.

15 Baudrillard 2010, 10.

i giorni, che non ci sconvolgono più perché siamo diventati gradualmente insensibili ad essi.¹⁶

Del resto, scriveva Jameson, “quando arriviamo al capitalismo tardo o postmoderno, allo stadio del capitale finanziario in cui gli impulsi e le alternative utopici sono stati il più possibile soffocati e repressi, alcune di queste energie filtrano in quelle che prima erano soltanto figure distopiche”.¹⁷ Poiché infatti tutte le volte che “un sistema raggiunge i suoi limiti e si satura, si produce una reversione”¹⁸, nella società tecnocratica contemporanea l’immaginazione non si costituisce più come “specchio teso al futuro, ma [come] riallucinazione disperata del passato”¹⁹. Si può forse interpretare così l’attuale grande *revival* degli anni ’80 – quando era ancora possibile immaginare altri mondi al di là di un muro di confine o nelle profondità dello spazio –, il quale non esprime solo l’ennesimo stadio dell’eterno ciclo della moda, ma un’effettiva “emorragia della realtà”²⁰: il consumo di ogni “riserva di immaginario”²¹ è infatti proporzionale alla progressiva affermazione di quella *ratio* astratta e puramente formale che Kracauer individuava nel sistema capitalistico e al completo appiattimento della massa ai dettami di quest’ultimo. Non a caso, rivelando un’attenta conoscenza dei testi kracaueriani²², lo stesso Debord definiva lo spettacolo come un’“esposizione generale della razionalità del sistema”²³, ovvero come la messa in scena di quell’“astrazione generalizzata”²⁴ che presiede la società dello spettacolo e dei consumi. Nondimeno, è precisamente un’ermeneutica critica della razionalità astratta e paradossale lì rappresentata a consentirci di disvelare l’“inquietudine di natura mistico-religiosa”²⁵ che essa cela: da qui l’efficace intuizione di Solmi e Fruttero di ricomprendere il carattere ancipite della *science fiction* – a un tempo letteratura popolare d’evasione ed espressione di un realismo *engagée* – alla luce della “perenne doppia riflessione, attiva e contemplativa, dei miti che di volta in volta agiscono nella storia”²⁶.

Ora, all’interno del variegato e sterminato corpus di produzioni cinematografiche contemporanee che si potrebbero inscrivere in un potenziale genere *distopico*, è possibile a mio avviso individuare due diverse tipologie o tendenze, che assolvono a diverse funzioni e perseguono diversi effetti: la *distopia anti-utopica* – che inevitabilmente comprime e debilita lo stesso spirito utopico e ogni pensiero

16 Rosenfeld 2021, 237.

17 Jameson 2007, ePub, 241/373.

18 Baudrillard 2010, 11.

19 Baudrillard 2010, 11.

20 Baudrillard 2010, 11.

21 Baudrillard 2010, 11.

22 In diversi passaggi de *La società dello spettacolo* e dei successivi *Commentari* si possono scorgere straordinarie convergenze con alcune delle riflessioni che Kracauer affida a due dei suoi più importanti lavori giovanili, *Sociologia come scienza* (1922) e *La massa come ornamento* (1927).

23 Debord 2002, 47.

24 Debord 2002, 48.

25 Solmi e Fruttero 1959, IX.

26 Solmi e Fruttero 1959, X.

dell'alterità – e la *distopia utopica* – la quale conserva ancora un principio di salvezza, un margine di agibilità e di catarsi, ovvero un elemento di tragicità che, al contrario, la realtà mondana ha del tutto bandito.

2. La distopia anti-utopica

La struttura narrativa di gran parte di queste opere è pressoché identica e la diversificazione degli elementi che di volta in volta la compongono non muta il suo contenuto sostanziale e soprattutto il suo messaggio:

1. la vicenda ha solitamente inizio con una cesura epocale, un evento causale in grado di cagionare il tracollo dell'ordine e della civiltà o di emendarne irreversibilmente lo statuto, il quale può presentarsi nelle più svariate forme, spesso sovrapposte o intrecciate tra loro: dalla diffusione incontrollata di una pandemia – la quale può produrre miliardi di morti o di non-morti – alla definitiva interruzione dell'energia elettrica e delle infrastrutture informatiche; dal disastro umano, tecnologico o naturale alla scomparsa improvvisa di una porzione più o meno estesa e più o meno selezionata di popolazione; dal collasso ecologico alla guerra atomica, civile o neoluddista, all'immane invasione aliena. L'evento iniziale – in ciò del tutto interscambiabile – assolve unicamente alla funzione di pretesto formale per la specifica forma di “enunciazione”²⁷ del determinato contenuto narrativo (e potenzialmente propagandistico) cui esso offre l'appiglio. Salvo rare eccezioni, infatti, a tale evento causale non viene attribuita alcuna particolare importanza, né vengono approfondite e indagate le cause e le condizioni che hanno prodotto la condizione descritta.
2. Al crollo della civiltà o allo sterminio dell'umanità – i quali, tuttavia, a beneficio della narrazione, risparmiano sempre almeno un superstita – può far seguito una reazione individualista, che assume i tratti di una personale e distopica odissea, o una reazione collettiva e sociale. In entrambi i casi, i superstiti si trovano presto o tardi al cospetto del tentativo di ricostruire nuove forme di organizzazione sociale, le quali possono svilupparsi *dal basso*, spontaneamente, o *dall'alto*, mediante l'instaurazione e l'azione di un regime dispotico. In quest'ultimo caso, generalmente la vicenda si connota e si esaurisce come fuga dal regime o come resistenza ad esso, mentre il primo è decisamente più interessante: qui, la varietà delle diverse forme di organizzazione – tante quante quelle offerte dall'esperienza storica e dall'immaginazione di filosofi, artisti e romanzieri –, accomunate solo da un'esasperata dialettica interno/esterno, vengono sottoposte a verifica e aizzate l'una contro l'altra: dalla comune anarchica o socialista caratterizzata

27 Si veda il saggio *La propaganda e il cinema di guerra nazista* (1942), in Kracauer 1977, in particolare la sezione *Analisi strutturale*, 325-350.

dal comunitarismo delle risorse e delle decisioni alla tirannide sorretta da terrore e violenza; dall'oligarchia al feudalesimo; dalla democrazia periclea alla monarchia illuminata. Lo spettro delle forme di governo post-apocalittiche immaginate dalla letteratura e dalla cinematografia sembrerebbe riabilitare e includere ognuna di queste forme, ma al solo fine di disvelarne limiti, difetti e contraddizioni e dimostrarne l'inferiorità rispetto a quella pre-apocalittica (ovvero, attuale).

Anche in presenza di un *nemico* comune più o meno visibile e materiale, la solidarietà cede il passo alla sopraffazione e ciò che resta dell'umanità decimata precipita nell'odio reciproco e nei più ferini impulsi. Persino al cospetto di schiere di *zombi* che premono da ogni direzione o di extraterrestri determinati a sterminare la vita umana, ciò che i sopravvissuti protagonisti devono temere più di ogni altra cosa sono gli altri esseri umani – i quali operano ormai al di fuori di ogni legge, che tutt'al più continua a valere, sbiadita, all'interno della comunità più o meno numerosa dei protagonisti. Senza più leggi e istituzioni a governarli – questo il *topos* fondamentale dell'antropologia sottesa e veicolata da un tale immaginario –, gli esseri umani, regrediti allo stadio di vichiani bestioni, cederanno presto a ferocia e sadismo, disseminando terrore e caos in una terra di nessuno: *homo hominis lupus!*

- a. Quale che sia l'intenzione dei loro creatori – più o meno cosciente, più o meno complice, non è possibile dirlo –, l'effetto (ovvero, la ricezione dell'enunciazione) che gran parte di queste produzioni produce e veicola si costituisce di due livelli:

il primo, immediatamente evidente, è quello di suscitare timore e ripugnanza per la condizione post-apocalittica, ovvero il crollo della civiltà per come la conosciamo, e sobillare così una sorta di auto-apologia dell'esistente. Quando spegne lo schermo e si mette a dormire, la maggior parte dei consumatori di questi prodotti cinematografici, non può che sentirsi sollevata – anche solo a livello subliminale – di vivere all'interno dei confini del *nomos* e di non dover rischiare quotidianamente la vita lottando con i propri pari per una lattina di fagioli scaduta: improvvisamente, tutti i difetti, le ingiustizie e la miseria dell'attuale modello sociale, in prospettiva, appaiono marginali e tutto sommato tollerabili ed ogni potenziale critica o contestazione si dissolve in un *potrebbe andare peggio*.

La forza subdola di tale enunciazione risiede nel suo produrre una forma di accettazione fondata su un assunto logicamente incontestabile: nel ventaglio delle possibili configurazioni – contingenti e potenzialmente infinite – ve ne sarà sempre almeno una che si potrà considerare peggiore e meno desiderabile di quella data. Il problema, evidentemente, sorge dall'assunzione di tale logica nella sfera politica, la quale non può che cagionarne la stessa distruzione: l'abolizione della politica *tout court* e la rinuncia nichilistica a ogni azione. Dall'enunciazione iniziale, infatti, ne derivano conseguentemente altre tre:

1. l'attuale ordine economico, politico e sociale, così com'è, è l'unico possibile e desiderabile e va difeso a ogni costo: una sorta di secolarizzazione della teoria leibniziana del *migliore dei mondi possibili*, entro il quale anche il male è necessario poiché complicato nei piani imperscrutabili non di Dio, ma del libero mercato. Su questo terreno viscoso, a ben vedere, sorgono le fondamenta del neoliberalismo imperante e dei suoi slogan, dal thatcheriano *There Is No Alternative* al più recente *Whatever It Takes* di Mario Draghi.
 2. Se tale ordine venisse meno, ciò si tradurrebbe immediatamente in *bellum omnius contra omnes* – formulazione che non conosce alcun riscontro empirico e storico, ma che da Hobbes in avanti funge da potente ed efficace narcotico per le masse.
 3. Qualsivoglia tentativo di emendare lo *status quo* cagionerebbe inevitabilmente conseguenze nefaste e deve essere stroncato e punito come eversivo: imperativo sul quale convergono unanimemente le principali forme di governo, dalla democrazia all'autocrazia alla dittatura.
- b. Il secondo livello è forse ancora più subdolo. La sua enunciazione recita: qualsiasi esperimento di autogoverno, autogestione, democrazia diretta, decisioni assembleari e orizzontali, non può che fallire, non riuscendo a gestire e frenare gli impulsi dell'uomo e a far fronte al nemico e alle necessità. Per combattere efficacemente il nemico e gestire i dissidi e le faide interne, nonché per garantire e perpetrare l'ordine costituito all'interno del gruppo-comunità, pertanto, si devono assumere decisioni verticali e assolute e compiere azioni efferate almeno quanto quelle degli avversari. Vale a dire che, considerata la natura incontrovertibilmente malvagia degli esseri umani, occorre mantenere con ogni mezzo, anche i più autoritari e repressivi, la sfera della legge che lascia intatti solo i rapporti superficiali e formali tra gli individui ed esclude il più possibile la vera essenza dell'uomo-bestione.
- Questo ulteriore livello agisce nello strato subliminale e inconscio per veicolare e diffondere una sempre maggiore accettazione e normalizzazione di autoritarismo, torture, omicidi deliberati, processi sommari, diritto di vita e di morte sui membri del gruppo, saccheggio e monopolio dispotico delle risorse e dei mezzi. L'antropologia negativa che costituisce lo sfondo di un tale immaginario violento “liberato” proietta sull'*altro* l'ombra di una bestia miserabile, pronta a prendere il sopravvento non appena le restrizioni imposte dalla civiltà e dalla legge fossero finalmente spezzate. Non a caso, negli ultimi decenni, il cosiddetto *survivalismo* ha registrato una crescita e una diffusione esponenziali: oggi, milioni di *preppers*²⁸ attendono o persino

28 I survivalisti (o *preppers*), nei soli Stati Uniti, sono 15 milioni, perlopiù uomini bianchi sopra i 50 anni. Cf. *Prepper bunker, scorte di cibo e acqua, medicine, armi: quelli che si preparano alla fine del Mondo*, “Corriere della Sera”, 28 agosto 2023.

https://www.corriere.it/sette/esteri/23_agosto_28/fine-del-mondo-prepper-f5bdae3c-3f78-11ee-96ba-9892496e1c04.shtml?refresh_ce

auspicano l'evento apocalittico che consentirà loro di esprimere la propria violenza – quando finalmente “ciascuno dovrà sopravvivere contando solo sulle proprie forze e sulle riserve di armi e munizioni accumulate nel frattempo”²⁹: caricatura blasfema dell'attesa messianica e perversione del jamesoniano “arruolare il presente nella [...] lotta per la sopravvivenza”³⁰. Tra i *preppers*, senza grandi sorprese, si possono individuare le medesime gerarchie sociali dell'ordine che questi vorrebbero abbattere o di cui attendono il collasso: c'è un survivalismo di lusso – appannaggio di CEO e miliardari, che in larga parte dispongono di appezzamenti fortificati, bunker antiatomici dotati di autonomia energetica, idrica e alimentare e provvisti di ogni lusso e comodità (dalla palestra alla sauna, al finto giardino per simulare l'aria aperta), permanentemente sorvegliati da guardie armate – e un survivalismo “popolare”, non meno armato, costretto ad accontentarsi di bunker improvvisati e di alimenti in scatola a lunga conservazione³¹.

Sia l'esistenza dei sempre più diffusi eserciti privati al servizio di pochi individui privilegiati e delle corporations, sia quella di milioni di individui – tendenzialmente sociopatici, razzisti e paranoici – armati fino ai denti, rappresentano a ben vedere due *cliché* dell'immaginario distopico: difficile stabilire se quest'ultimo abbia solo anticipato la realtà o se l'abbia fondata e ispirata – né le due opzioni si escludono. È però possibile individuare la specifica ratio che presiede la formazione tanto della realtà fattuale quanto dei suoi prodotti culturali.

L'imperativo categorico, nel mondo post-apocalittico della cinematografia distopica e nelle menti di tali individui, è “agisci sempre in modo di trattare l'altro come potenziale nemico o come mezzo e mai come alleato o come fine”: diffidenza e timore nei confronti dell'altro-da-sé, incluso il più prossimo, costituiscono i comandamenti imprescindibili del survivalismo – la cui osservanza, peraltro, può e deve iniziare *prima* ancora della catastrofe, qui e ora. L'abuso del *topos* della *falsa donzella in pericolo*, ingrediente imprescindibile di questa tipologia di narrazioni, ne conferma la validità: quasi sempre, dietro a individui apparentemente innocui e bisognosi si celano le peggiori insidie, e chiunque ceda ancora all'empatia e alla solidarietà finisce presto per pagarne lo scotto. Anche in questo caso, il messaggio veicolato è quello dell'egoismo strategico, della diffidenza e dell'odio per l'*altro*: l'aspetto bisognoso di un rifugiato o di un mendicante potrebbe celare un assassino o un criminale, la sua miseria rivelarsi una messa in scena e ogni gesto di altruismo ritorcersi contro il suo fautore.

29 *I nuovi suprematisti apocalittici*, “Il manifesto”, 21 settembre 2022. Senza ingenuamente inferire alcuna diretta causalità tra l'immaginario distopico e cyberpunk e tale ‘movimento’, è innegabile che quest'ultimo ne sia fortemente influenzato.

<https://ilmanifesto.it/i-nuovi-suprematisti-apocalittici>

30 Jameson 2007, 345/373.

31 Si veda, in tal senso, O'Connell 2021.

Questi sottili intrecci tra immaginario apocalittico, survivalismo, teorema del nemico interno e involuzione reazionaria sono magistralmente messi a nudo nella recente pellicola di Sam Esmail, *Il mondo dietro di te* (2023), in particolare quando i protagonisti comprendono che il devastante cyberattacco che ha paralizzato, isolato e reso completamente vulnerabili gli Stati Uniti, fino a quel momento imputato a una o più nazioni straniere, è in realtà un atto di eversione interno e che i suoi ideatori confidano precisamente sulla violenza finalmente sciolta dai vincoli dell'ordine e sulla guerra civile per distruggere il Paese dall'interno. L'elemento distopico e apocalittico che incombe astratto e indeterminato per l'intera durata del film si manifesta infine in tutta la sua concretezza nell'immagine di un vicino di casa – il quale da anni accumula segretamente scorte e armi in attesa di quel giorno – che vi punta un fucile alla testa e vi nega qualsiasi aiuto. Anche la nota serie televisiva *Walking Dead* lascia scorgere in modo piuttosto evidente le caratteristiche finora elencate. Qui, ad esempio, i protagonisti si riferiscono spesso alla massa di *zombi* con il termine *orda*, ma le orde, come insegna Freud, prevedono l'esistenza di un capo-padre e le uniche che possano definirsi tali sono proprio i diversi gruppi di superstiti che si riuniscono intorno a un leader più o meno autoritario. L'intera narrazione conduce, naturalmente, all'identificazione e all'immedesimazione con gli umani sopravvissuti e all'enfatizzazione del pericolo *esterno* costituito, a un tempo, dalle masse di non-morti e dai gruppi rivali: lo spettatore, in cuor proprio, è ben felice di non dover trovarsi quotidianamente al cospetto di una schiera informe di individui privi di alcuna volontà e di alcuna ragione e mossi solo dal desiderio di fagocitare tutto ciò che incontrano; *neanche per un secondo egli sospetta di farne parte*.

Eppure, la società contemporanea appare molto più affine, nella forma e negli atteggiamenti, alle masse erranti di *camminatori* (*Walkers*) che non ai vari gruppi di sopravvissuti i quali, nel bene e nel male, provano ad autodeterminarsi, pensando e agendo liberamente: gli spettatori fanno propria la paura di fronteggiare una massa di corpi non-pensanti, ma non quella di appartenervi – mentre i protagonisti temono più della stessa morte di finire per ingrossarne le fila. Anche qui, le forme di autogoverno, autosussistenza e mutuo-aiuto alternative all'ordine attuale che potrebbero, forse, evitare l'unico collasso certo, quello ecologico – cagionato non da un evento o un soggetto *altri*, ma dalla stessa umanità –, vengono presentate unicamente come surrogato imperfetto e politicamente inefficace dell'organizzazione economica e sociale precedente l'evento apocalittico. In altri termini, mentre la società tardocapitalista percorre binari che conducono con certezza matematica alla catastrofe, si sforza di produrre opere e contenuti che mirano a scoraggiare qualsiasi cambiamento i cui esiti sono invece incerti e aperti: come se, trovandoci su un treno deviato su una linea morta e in procinto di schiantarsi contro una parete rocciosa o di precipitare in un burrone, decidessimo di restare a bordo e non tentare il salto che potrebbe salvarci la vita, per timore di romperci qualche osso.

Infatti, sebbene lo spettatore, identificandosi con i protagonisti, sia portato a parteggiare per tali forme di organizzazione spontanea, quale contraltare del caos e dell'assenza di legge che governa il mondo esterno, la presenza di molteplici

gruppi rivali, votati alle più bestiali ferocità e a una violenza triviale, non può che condurlo a riconsiderare positivamente l'esistente fattuale, con tutte le sue brutture, e giudicare con sospetto qualsivoglia alternativa. Non a caso, nella serie, le peggiori atrocità e i crimini più efferati, così come l'atmosfera di terrore e insicurezza che pervade il mondo esterno, sono opera di esseri umani *malvagi* e non degli *zombi* – i quali non imprigionano, non stuprano, non torturano, non schiavizzano, non giustiziano, non esercitano alcuna coercizione né potere, ma agiscono in modo del tutto meccanico. L'enunciazione, in altre parole, è qui costituita dall'inferenza, a partire dall'inarginabilità del male metafisico, della necessità di un potere, di un'organizzazione sociale e delle leggi.

Kracauer, tra i primi a registrare e analizzare i meccanismi del cinema di propaganda del XX secolo³², vi individuava una serie di elementi caratteristici – l'apologia dello *status quo*; la demonizzazione e l'odio dell'*altro-da-sé*, quale nemico esterno o interno; la creazione di un contesto favorevole a strette autoritarie e repressive; la manipolazione dei sentimenti, delle paure e dell'immaginario collettivo – che corrispondono in larga parte a quanto descritto finora di tali opere cinematografiche, le quali possono pertanto legittimamente definirsi propagandistiche.

3. La distopia utopica

Naturalmente, nella panoplia di produzioni che – volenti o nolenti – vanno a costituire l'armatura culturale e fantasmagorica della società dei consumi e dello spettacolo, vi sono anche quelle che nascono con preciso intento di denuncia: una specifica forma di *distopia utopica*, la quale vorrebbe adempiere a ciò che Benjamin definiva il più alto compito dell'utopia politica, quello di “gettare fasci di luce su quei settori dell'esistenza che meritano di essere distrutti”.³³ È il caso, ad esempio, di *Black Mirror*, celebre serie TV britannica particolarmente efficace a descrivere questa tipologia. In un episodio della serie, la vita pubblica e privata di una donna e delle persone a lei vicine diviene il soggetto di una serie televisiva trasmessa quasi simultaneamente su una piattaforma di streaming – la stessa sulla quale *BM* è effettivamente fruita dal pubblico – grazie al supporto dell'AI che sovrappone il corpo di una nota attrice a quello della donna. La nota diagnosi di Debord, “tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione”,³⁴ si manifesta qui in tutta la sua inquietante concretezza. Apparentemente, né la donna né i suoi conoscenti hanno mai fornito il proprio consenso alla messa in scena del proprio vissuto, salvo rendersi conto di non aver mai letto i termini di utilizzo della piattaforma, accettati distrattamente al momento dell'iscrizione. Tuttavia, questo dettaglio non sembra causare grande turbamento, mentre le conseguenze di quanto

32 Cf. Kracauer 1977; 1990.

33 Benjamin 2006, 508.

34 Debord 2002, 43.

mostrato nella serie e rivelato a milioni di spettatori non tardano a manifestarsi nella vita e nelle relazioni reali della (involontaria) protagonista.

Si assiste qui alla totale dissoluzione del confine tra realtà e finzione, alla totale permeabilità tra le azioni “agite” nell’una e le conseguenze che si verificano nell’altra, e tuttavia l’episodio analizzato presenta uno slancio di ottimismo, estremamente raro per il tenore della serie: un singolo atto di neoluddismo capace di distruggere e arrestare una volta per tutte il meccanismo distopico – incarnato da un unico server, disassemblato a colpi di accetta. La serie, nel “denunciare moralisticamente i germi distruttivi che operano nella presente società”³⁵, sembra dunque indicare una potenziale via di uscita, quella di una resistenza attiva e di un sabotaggio in grado di interrompere “il ciclo mitico della violenza”³⁶; un’aspettativa di salvezza che tuttavia non trova alcun riscontro nella realtà attuale, la quale si rivela più distopica della distopia rappresentata. Volendo parafrasare un’efficace formulazione jamesoniana, non solo tali opere hanno il merito di disvelare come il futuro distopico in esse rappresentato altro non è che “il futuro di un momento di quello che oggi è il nostro passato”³⁷ – consapevolezza che può certamente aprire allo sconforto o all’acedia, ma che allo stesso tempo riabilita la possibilità stessa del futuro –, esse tradiscono nondimeno un’“ansia d’ignoto, una disperata speranza del miracolo che sarebbe venuto a riscattare – con una palingenesi o magari una catastrofe – innumerevoli frustrazioni in un condizionamento esistenziale irrigidito e senza sbocchi”³⁸.

Certamente, il pericolo – volendo parafrasare la nota tesi benjaminiana – sovrasta tanto tali opere quanto coloro che le ricevono: “esso è lo stesso per entrambi: di ridursi a strumento della classe dominante”³⁹: a dispetto delle intenzioni originarie, infatti, anche questi prodotti corrono il rischio di legittimare e normalizzare determinati scenari, ipotetici o futuri che siano, a fornire loro un contesto e un immaginario, finendo per abituare il pubblico alle più allucinanti delle possibilità e suscitare il medesimo *bias* sopradescritto. Operando un confronto tra la condizione immaginata e quella reale, infatti, la maggioranza degli spettatori parteggerà per la seconda, una percentuale non indifferente – composta di *preppers* e *accelerazionisti* – propenderà per la prima e solo una minima parte ne comprenderà le sostanziali affinità. Eppure, è proprio a partire da un simile accostamento – quello tra situazione presente e mondo rappresentato – che si potrebbe avanzare, a mio avviso, il rovesciamento del paradigma della distopia “classica”: se questa intendeva mostrare il mondo *quale potrebbe essere*, quale eterotopia ed eterocronia, le *distopie utopiche* come *BM* contribuiscono piuttosto a disvelare la distopia del mondo *quale già è*, ciò che Jameson definiva “l’incubo che si agita nella coda dell’occhio”⁴⁰. Ma se è vero che l’Utopia, come egli afferma, “recupera la sua vocazione nel momento

35 Solmi e Fruttero 1959, XIII.

36 Si veda il noto saggio di Benjamin, *Per la critica della violenza* (1921) in Benjamin 2008.

37 Jameson 2005, 286.

38 Solmi e Fruttero 1959, XIV.

39 Benjamin 2006, 487.

40 Jameson 2007, 130/373.

stesso in cui l'indesiderabilità del cambiamento viene affermata ovunque come un dogma"⁴¹, allora anche le distopie anti-utopiche precedentemente analizzate, alla luce di un tale ribaltamento ermeneutico, possono dunque essere osservate *al rovescio*, come specchi deformanti della società deformata, capaci di spogiarla del manto fantasmagorico che la presenta come utopia realizzata e di esibirne "il cadavere screziato"⁴².

Come osserva Moylan, si tratta allora di operare una critica che tenga conto del costante tentativo capitalista di riprodurre "una 'utopia' in cui il richiamo autenticamente radicale dell'Utopia viene cooptato e messo a tacere, lasciando al suo posto i tropi della distopia per rappresentare e informare ciò che rimane della critica e dell'opposizione"⁴³. La compressione e l'accelerazione temporale che oggi esperiamo in ogni ambito dell'esistenza, del resto, hanno stravolto anche i tempi della letteratura e della cinematografia: la distanza temporale o spaziale che nella distopia classica si interponeva tra il presente nel quale l'opera veniva composta e fruita e il futuro immaginato, oggi si è completamente abolita in favore di una semi-simultaneità, di un futuro già presente – in grado, forse, di aprire "uno spazio in cui l'Utopia può fare il suo ingresso come il Messia di Benjamin"⁴⁴.

Osservata da una tale prospettiva speculare e ispezionata *contropelo*, in ultima istanza, la cinematografia distopica contemporanea non solo "aiuta a determinare il posto" che la società tecnocratica "assume nel processo storico con più sicurezza che non i giudizi che essa ha dato di sé"⁴⁵, ma apre soprattutto alla consapevolezza che – parafrasando ancora Benjamin – la distopia (la catastrofe) non è un destino che ci attende, ma la nostra vita qui ed ora: la vera catastrofe (la vera distopia) è che tutto rimanga com'è⁴⁶.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean. 2010. *Cyberfilosofia*. Tr. it. L. Russo. Milano-Udine: Mimesis.
- Benjamin, Walter. 2001. *Opere complete II. Scritti 1923-1927*. Ed. it. E. Ganni. Torino: Einaudi.
- . 2006. *Opere complete VII. Scritti 1938-40*. Ed. it. E. Ganni. Torino: Einaudi.
- . 2008. *Opere complete I. Scritti 1906-1922*. Ed. it. E. Ganni. Torino: Einaudi.
- . 2010. *I «passages» di Parigi*. Tr. it. R. Solmi, A. Moscati, M. D. Carolis, G. Russo, G. Carchia e F. Porzio. Torino: Einaudi.
- Debord, Guy. 2002. *La società dello spettacolo*. Tr. it. P. Sanzi. Bolsena: Massari.
- I nuovi suprematisti apocalittici*, "Il manifesto", 21 settembre 2022. <https://ilmanifesto.it/i-nuovi-suprematisti-apocalittici>
- Jameson, Fredric. 2005. "Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?" in *Archeology of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London-New York: Verso.
- . 2007. *Il desiderio chiamato Utopia*. Tr. it. G. Carlotti. Milano: Feltrinelli. Epub.

41 Jameson 2007, 343/373.

42 Benjamin 2010, 67.

43 Moylan 2000, 187.

44 Jameson 2007, 343/373.

45 Kracauer 1982, 99.

46 Cf. Benjamin 2010. In particolare, la sezione N.

- Koch, Gertrud. 2000. *Siegfried Kracauer. An introduction*. Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, Siegfried. 1974. *Saggi di sociologia critica*. Tr. it. U. Bavay, A. Gargano e C. Serra Borneto. Bari: De Donato.
- . 1977. *Cinema tedesco: dal «Gabinetto del dottor Caligari» a Hitler*. Tr. it. G. Baracco, C. Doglio e E. Capriolo. Milano: Mondadori.
- . 1982. *La massa come ornamento*. Tr. it. M. G. A. Pappalardo e F. Maione. Napoli: Prismi.
- . 1990. *Schriften. Herausgegeben von Inka Mülder-Bach, Band 5-1. Aufsätze (1915-1926)*. Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- Moylan, Thomas. 2000. *Scraps of the Untainted Sky. Science fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder-Oxford: Westview Press.
- O’Connell, Mark. 2021. *Appunti da un Apocalisse. Viaggio alla fine del mondo e ritorno*. Tr. it. A. Castellazzi. Bologna: il Saggiatore.
- Prepper bunker, scorte di cibo e acqua, medicine, armi: quelli che si preparano alla fine del Mondo*, “Corriere della Sera”, 28 agosto 2023. https://www.corriere.it/sette/esteri/23_agosto_28/fine-del-mondo-prepper-f5bdae3c-3f78-11ee-96ba-9892496e1c04.shtml?refresh_ce
- Rosenfeld, Aaron S. 2021. *Character and Dystopia. The Last Men*. New York-London: Routledge.
- Solmi, Sergio, e Carlo Fruttero, a cura di. 1959. *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*. Torino: Einaudi.