

L'Arte tra distopie e utopie

Roberta Cafuri

Abstract

After defining the meaning of dystopia and reconstructing the theoretical model of social and natural dystopia through the analysis of two texts: *1984* by George Orwell and *The Time Machine* by H.G. Wells, the author confronts these texts with Michel Foucault's philosophical thought in order to analyze the various control techniques used by power which are illustrated by different types of dystopia.

Walter Benjamin's reflections are useful as a stimulus to rethink the basis through which a utopic version of the future can be imagined. Some of his pages on collective dream written in the 30's contain illuminating indications about a different use of imagination which could be made in order to analyze the present reality through dialectic and to claim a better future through art. Art can play a key role in order to avoid that the future resembles the past too much as happens with dystopia.

The author will then analyze the use of imagination in contemporary Aboriginal Australian art which has drawn its inspiration from the Dreamtime in order to awaken both the indigenous people and the non-Aboriginal elites from sleep. The rediscovery of the importance of collective dream in connection to the cultural heritage that tells the origin of the continent and of its population has in fact been used to claim the rights to the land from which the Aboriginal had been expropriated by the colonizers. In this case the recovery of the past is a utopian vision of the future.

About the relationship between past and future the author will refer to Adorno's reflections and will then consider some Italian exhibitions about utopia in contemporary art as well as the utopian conception of the museum. Always conceived as an architectural space, as a static container of natural and socio-economic history, the conception of the museum was revived by the African artist Meschac Gaba in the shape of a traveling museum which was open to the future. According to the author, the reflections about utopia and dystopia concerning the world of museology and contemporary art lead to the awareness that criticism of the present should be open toward the past and the future.

L'esperienza estetica è l'esperienza di qualcosa che lo spirito non avrebbe in anticipo né dal mondo né da se stesso; una possibilità, promessa dalla propria impossibilità. L'arte è la promessa della felicità: una promessa che non viene mantenuta.

T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975, p. 193

Premessa

Nel 2011 imponenti cambiamenti di ordine economico e politico hanno lasciato emergere, tra rivoluzioni nel modo arabo e manifestazioni di piazza come quella degli *indignados* e di *occupy wall street*, visioni alternative delle società su scala globale. Alcuni di questi movimenti di resistenza nutrono sogni su un futuro diverso, per le generazioni del presente e del futuro. Questi sembrano rinviare a modelli utopici, legati alla critica del sistema capitalistico finanziario, come nella riproposizione per

esempio della teoria della decrescita e della gestione diversa delle risorse naturali, intese come beni comuni, modello sovente intrecciato alla difesa dei diritti umani. Interrogandosi sulla possibilità dell'utopia nel XXI secolo, questo articolo intende rintracciare l'eredità delle distopie, diffuse da letterature prima e poi dal cinema, nelle riflessioni critiche sulla realtà contemporanea. Aspetto comune alle utopie e distopie è il rifiuto delle ingiustizie del presente per traslare, in un luogo non geograficamente rintracciabile, o un modello sociale opposto o le analisi delle condizioni e dei metodi di controllo del potere che ne caratterizzano la sopravvivenza. L'ambientazione distopica offre raffronti con la realtà, avendo con essa numerosi punti di congiunzione. In particolare, alcuni elementi persistono: la paura nei confronti del potere diffuso come controllo sociale; la svalutazione della tecnologia, compresa quella legata alla sorveglianza, come strumento di acquisizione del benessere; la sfiducia nel progresso, alimentata da un rapporto mai pacificato con la natura.

Cercherò quindi di rintracciare le tracce di realtà nella distopia attraverso l'analisi di alcune distopie presenti nella letteratura. Definirò il significato di Distopia attraverso l'etimologia del nome, ricostruendo il modello teorico per definire quali siano le caratteristiche che fanno di un racconto un racconto distopico. Differenzierò i vari tipi di distopia dividendoli in due macrocategorie: la distopia sociale e la distopia naturale. Procederò all'analisi di entrambe attraverso due testi, che rappresentano al meglio le due categorie: *1984* di George Orwell e *The Time Machine* di Herbert George Wells, e raffronterò i testi con il pensiero filosofico di Michel Foucault, per analizzare le varie tecniche di controllo del potere che i diversi tipi di distopia illustrano. Le riflessioni di Walter Benjamin costituiranno invece lo stimolo per ripensare le basi con cui immaginare il futuro nella versione eutopica. Alcune sue pagine degli anni '30 sul sogno collettivo contengono indicazioni illuminanti su un diverso uso dell'immaginazione, sia per analizzare la realtà presente con lo strumento della dialettica, sia per rivendicare un futuro diverso mediante l'arte. Per evitare che il futuro assomigli troppo al passato, come accade nelle distopie, l'arte può giocare un ruolo fondamentale, se non altro perché mostra un uso dell'immaginazione diverso.

Analizzerò questo impiego dell'immaginazione nell'arte contemporanea aborigena australiana, che ha ripreso il *Dreamtime* per risvegliare dal sonno le popolazioni autoctone e le élite non aborigene al potere. La riscoperta dell'importanza del sogno collettivo, legato al patrimonio culturale che narra le origini del continente e del suo popolamento, è stata infatti impiegata per rivendicare i diritti sulla terra, espropriati dai colonizzatori. Il recupero del passato è, in questo caso, una visione utopica del futuro. Sul rapporto tra passato e futuro nell'arte mi avvarrò della riflessione condotta da Adorno: dopo aver considerato alcune mostre italiane sull'utopia nel panorama artistico contemporaneo, passerò poi a un uso utopico del museo. Da sempre pensato come spazio architettonico, statico contenitore della storia naturale ed economico-sociale, esso è stato riproposto dall'artista africano Meschac Gaba nella forma del museo itinerante aperto al futuro. Le riflessioni su utopia e distopia conducono così, attraversando il mondo della museologia e dell'arte contemporanea, alla consapevolezza che la critica del presente si accompagna, oltre alla ripresa del passato, anche all'apertura sulla dimensione essenziale del futuro.

Etimologia, significato e argomenti topici della distopia

Una delle principali differenze tra utopia e distopia è il tipo di connessione spazio-temporale con la realtà che le società utopiche e distopiche adottano.

L'utopia non mantiene legami con la storia reale. Il luogo della realizzazione utopica è lontanissimo, ignorato fino al momento della sua scoperta; gli utopisti infatti utilizzano spesso il racconto di un viaggio avventuroso per terre inesplorate, affinché il lungo percorso che è stato necessario affrontare per arrivarci permetta al protagonista di lasciarsi alle spalle tutta l'esperienza sociale e culturale del proprio mondo. Una netta frattura geografica e storica è infatti necessaria per il protagonista affinché possa comprendere appieno la società, i costumi e le istituzioni che si sono creati in tale isolamento, radicalmente diversi da quelli contemporanei a lui noti.¹ L'utopia perciò è realmente un "non-luogo", in quanto non si colloca nella realtà spazio-temporale.

L'utopista vuole inoltre proporre un ideale da raggiungere alla società moderna, in modo che le persone si sentano in dovere di imprimere uno svolgimento diverso alla storia, proponendo processi alternativi per rispondere ad una situazione storica avvertita come dolorosa. Al contrario la distopia si pone in continuità con il processo storico. Essa accoglie la realtà quale è, creando un possibile futuro mondo distorto, partendo da tendenze negative già esistenti e operanti nel presente, ampliandole e ingigantendole. Lo scrittore di distopie presenta perciò la società ideale come l'evoluzione di condizioni contemporanee negative, cercando di mettere in evidenza i pericoli a cui si andrà incontro se si continuerà la via attualmente intrapresa, che porterebbe alla realizzazione concreta del "luogo-cattivo".²

Esistono vari termini per indicare ciò che è definito come un "non-luogo sede di una realtà indesiderabile". Due sono utilizzati universalmente: il termine Antiutopia e il termine Distopia. Ma la differenza etimologica che fa del termine Distopia quello più adatto è il fatto che mentre Antiutopia indica uno stretto «rapporto di opposizione e di dipendenza rispetto all'utopia»³, l'altro ha un significato più ampio e complesso.

Il termine Distopia è di derivazione greca. Essendo il termine opposto a *eutopia*, – così è chiamata l'utopia da Tommaso Moro – il prefisso greco *dys-* si oppone al prefisso positivo *eu-* che significa non-luogo⁴, quindi mentre l'Utopia rappresenta il luogo dove tutto è ciò che dovrebbe essere, quindi un terreno fertile dal punto vista sociale e culturale, la Distopia è un luogo che rappresenta completamente il contrario.

¹ Gatti Paola, "Discorso utopico e distopico", *Mneme*, 2000, <http://www.mondodomani.org/mneme/apg01.htm>; sito consultato il 28.05.2012.

² Gatti Paola, "Discorso utopico e distopico", *Mneme*, 2000, <http://www.mondodomani.org/mneme/apg01.htm>; sito consultato il 28.05.2012.

³ Battaglia Beatrice, "Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin", Ravenna, Longo, 1998, p. 9.

⁴ Colombo Arrigo «Su questi saggi e la loro genesi sull'utopia e sulla distopia», Colombo Arrigo, Baldini Enzo a cura di, *Utopia e Distopia*, Firenze, Dedalo, 1993, p. 11-12.

In principio il significato del termine presenta un luogo immaginario e una società indesiderabile sotto tutti i punti di vista: viene usato da John Stuart Mill⁵ in un discorso parlamentare nel 1868 ed è probabilmente la prima registrazione storica dell'uso di questo termine, che fino ad allora era stato inteso solo come artificio retorico o esperimento intellettuale, seppur si suppone che la sua esistenza sia stata presente fin dalla coniazione del termine utopia⁶.

Ciò che consente di definire un racconto letterario come distopia è il fatto che esso abbia caratteristiche appartenenti al modello teorico⁷ proprio di questo genere letterario. La letteratura distopica descrive una proiezione nel futuro di un disagio o un malessere; è altamente critica verso l'ordine sociale e culturale dominante; attinge il potere suggestivo e comunicativo irrazionale dal represso o rimosso della coscienza umana – con l'uso del corpo e del sesso, come in *1984* di Orwell; usa la fantasia per suscitare coinvolgimento e reazione emotiva, che portino a una riflessione razionale. La letteratura distopica descrive quindi un disagio attuale traslandolo nel futuro, in una realtà che l'autore considera lontana da sé, esprimendo un bisogno di ribellione attraverso una feroce critica della società. Il metodo di comunicazione prediletto di questo genere letterario è una comunicazione emotiva, che colpisce il lettore e lo coinvolge nella situazione, spesso facendo leva sul suo subconscio represso, per poi veicolarlo verso una riflessione sulla società e i suoi punti oscuri. I principali esponenti di questo filone letterario sono George Orwell, con *1984* e *La Fattoria degli animali*, Herbert George Wells, grazie ai suoi vari romanzi fantascientifici tra cui *The Time Machine* e *La Guerra dei Mondi*. Altri autori distopici sono Aldous Huxley con *Brave New World*, Jack London con *The Iron Heel*, Ray Bradbury con *Fahrenheit 451*; di ambientazione distopica abbiamo anche *Lord of the Flies* di William Golding, e molti altri.

Dopo aver definito cosa sia una Distopia in generale, possiamo delineare le differenze di genere che la caratterizzano. I tipi di distopia si possono catalogare come Distopia Sociale e Distopia Naturale: la Distopia Sociale è un luogo dove la *società* opprime il singolo, mentre nella Distopia Naturale la *natura* opprime il singolo. Ciò che permette di distinguerle è la causa del malessere dell'uomo, il primo punto del modello: si parla per questi casi di *fantapolitica* e *fantascienza*.

Distopia sociale

Per parlare di Distopia Sociale si può prendere ad esempio la più famosa distopia esistente, *1984* di George Orwell.⁸ Violentamente contrario ai metodi staliniani, egli

⁵ Roth Michael S., «Trauma: A Dystopia of the Spirit», in Jorn Rusen, Michael Fehr, Thomas Rieger a cura di, *Thinking utopia. Steps into other worlds (Making Sense of History)*, Oxford-New York, Berghahn Books, 2006, p. 230.

⁶ http://www.hem.passagen.se/replikant/dystopia_timeline.htm, ultima consultazione: 20/06/2011.

⁷ Battaglia Beatrice, 1998, *Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Ravenna, Longo, p. 7-15.

⁸ Scrittore inglese, nato nel Bengala, compì gli studi a Eton. Ritornato in India nel 1922, vi rimase cinque anni al servizio della polizia imperiale indiana in Birmania. Questo soggiorno diede lo spunto al

scrisse una satira brillante e dolorosa del comunismo russo in *La fattoria degli animali* (*Animal farm*, 1945); infine, portando alle estreme conseguenze la sua avversione a ogni tipo di totalitarismo, diede nel suo ultimo romanzo *1984*, uscito nel 1949, un'immagine avveniristica, tanto terrificante quanto plausibile, della società globale.

Scritta nel 1948, l'azione si svolge in un futuro prossimo del mondo – l'anno 1984 – in cui il potere si concentra in tre immensi superstati: Oceania, Eurasia ed Estasia. Londra è la città principale di Oceania. Al vertice del potere politico in Oceania c'è il Grande Fratello, onnisciente e infallibile, che nessuno ha visto di persona. Sotto di lui c'è il Partito interno, quello esterno e la gran massa dei sudditi. Ovunque sono visibili grandi manifesti con il volto del Grande Fratello. Gli slogan politici ricorrenti sono: *La pace è guerra*, *La libertà è schiavitù*, *L'ignoranza è forza*. Il Ministero della Verità, nel quale lavora il personaggio principale, Winston Smith, ha il compito di censurare libri e giornali non in linea con la politica ufficiale, di alterare la storia e di ridurre le possibilità espressive della lingua. Per quanto sia tenuto sotto controllo da telecamere, Smith comincia a condurre un'esistenza ispirata a principi opposti a quelli inculcati dal regime: tiene un diario segreto, ricostruisce il passato, s'innamora di una collega di lavoro, Julia, e dà sempre più spazio a sentimenti individuali. Insieme con un compagno di lavoro, O'Brien, Smith e Julia iniziano a collaborare con un'organizzazione clandestina, detta Lega della Fratellanza; non sanno tuttavia che O'Brien è una spia che fa il doppio gioco ed è ormai sul punto di intrappolarli. Smith viene arrestato, sottoposto a torture e a un indicibile processo di degradazione. Alla fine di questo trattamento è costretto a denunciare Julia, ma O'Brien rivela a Smith che non è sufficiente confessare e sottomettersi: il Grande Fratello vuole avere per sé l'anima e il cuore di ogni suddito prima di metterlo a morte.

Non appena si era instaurata un'utopia politica che predicava la condivisione dei beni e l'uguaglianza, com'era accaduto per la rivoluzione bolscevica, ecco che si ipotizzò il volto degenerato che in un futuro prossimo lo stato avrebbe potuto assumere, come in *1984* di George Orwell.

La distopia sarebbe dunque un avvertimento, un avviso che gli scrittori vogliono lanciare alla popolazione, affinché non segua i sogni utopici, ma se ne tenga distante e cerchi di bloccare le avvisaglie della realizzazione dell'utopia. Essi cercano di mettere in guardia dall'utopia, esasperando le caratteristiche negative del loro tempo.

suo primo romanzo, *Giorni in Birmania* (*Burmese days*, 1934). Rientrato in Europa, il desiderio di conoscere le condizioni di vita delle classi subalterne lo indusse a umili mestieri nei quartieri più poveri di Parigi e di Londra, esperienza che narrò in *Senza un soldo a Parigi e a Londra* (*Down and out in Paris and London*, 1933). Nel libro inchiesta *La strada per Wigan Pier* (*The road to Wigan Pier*, 1937) descrisse con amaro verismo la vita dei disoccupati. Partecipò alla guerra civile in Spagna, combattendo nell'esercito repubblicano; in *Omaggio alla Catalogna* (*Homage to Catalonia*, 1938) emerge una posizione duramente critica nei confronti del partito comunista spagnolo e dell'Unione Sovietica, accusati di aver distrutto la sinistra anarchica, favorendo così la vittoria dei falangisti fascisti.

Le distopie perciò riproducono alcune caratteristiche delle utopie di cui sono considerate il disvelamento, le rivelatrici della loro celata perversità, capaci di impedirne la realizzazione.⁹ Questo era per lo meno l'intento di Aldous Huxley che, nell'introduzione del *Il mondo nuovo*, cita alcune parole del giornalista e rivoluzionario francese Nicola Berdiaeff:

“Le utopie appaiono oggi assai più realizzabili di quanto non si credesse un tempo. E noi ci troviamo attualmente di fronte a una questione ben più angosciata: come evitare la loro realizzazione definitiva? ... Le utopie sono realizzabili. La vita marcia verso le utopie. E forse un secolo nuovo comincia; un secolo nel quale gli intellettuali e la classe colta penseranno ai mezzi d'evitare le utopie e di ritornare a una società non utopistica, meno «perfetta» e più libera.”¹⁰

Il vero pericolo è che l'uomo non riesca a deviare dai binari che la realtà contemporanea vuole fargli percorrere.

“Più gli uomini reagiscono alla propria condizione e la trasformano secondo modelli umani, tanto più intensamente vivono nell'utopia. (...) L'uomo cammina con i piedi in terra e la testa in aria.”¹¹

La critica dell'utopia socialista

Nel socialismo europeo ottocentesco, pur tra le varianti più significative, insieme a un'analisi delle disfunzioni dei sistemi politici ed economici alla base delle disuguaglianze sociali, era presente la fede nel progresso, anche solo inteso come possibilità di emancipazione e di redistribuzione della ricchezza. Anche se nella letteratura nell'Ottocento non mancavano perciò le analisi più crude della realtà sociale, pur tuttavia autori come Zola, Verga, Dickens lasciavano intravedere la possibile conquista di forme di 'resilienza', che consentissero di sostenere il peso delle ingiustizie sociali senza soccombervi. Verga¹² per esempio aveva una concezione dolorosa e tragica della vita, una concezione fatalistica e immobile dell'uomo che però non contrastava con la fede nel progresso, considerato in riferimento all'umanità intera. Di contro, l'uomo singolo era sempre dolorante e infelice, poiché gli uomini delle classi inferiori erano sottoposti a un destino crudele

⁹ Gatti Paola, “Discorso utopico e distopico”, *Mneme*, 2000, <http://mondodomani.org/mneme/apg01.htm>; sito consultato il 28.05.2012.

¹⁰ Huxley Aldous, *Il mondo nuovo – Ritorno al mondo nuovo*, Milano, Oscar Mondadori, 2010, p. 19.

¹¹ Mumford Lewis, *Storia dell'utopia*, Bologna, Donzelli, 1968 [1922], pp. 9-10.

¹² Giovanni Verga (1840-1922), a Milano frequentò l'ambiente degli Scapigliati, rappresentando il mondo aristocratico-borghese. In seguito alla scoperta del Naturalismo francese maturò la sua svolta decisiva verso il Verismo, segnata dai racconti e dai romanzi di ambiente siciliano come il *Ciclo dei Vinti*, le *Novelle Rusticane* e *Vita nei Campi*. Con l'andare degli anni si fece sempre più vivo in lui l'interesse per le vicende politiche, tanto che nel 1911 accolse con entusiasmo la decisione della campagna libica e nel 1912 aderì al partito nazionalista.

che li condannava all'infelicità e al dolore e chi cercava di uscire da tale condizione, piuttosto che trovare la felicità, sarebbe solo andato incontro a sofferenze maggiori, in una visione pietrificata della società in cui non esisteva alcuna possibilità di cambiamento o riscatto.¹³ La stessa idea è presente nel romanzo *1984*, in cui la società distopica e indesiderabile è presente in maniera ossessiva e opprimente. Winston, il protagonista di *1984*, risente della pressione che il sistema gerarchico della società pone sulla sua classe e su quella inferiore; le classi superiori sono rappresentanti di un potere che si mantiene autonomamente, tanto che la stessa immagine del Grande Fratello è di una persona fittizia, con i tratti del volto che possono rappresentare chiunque. Il suo unico elemento distintivo è uno sguardo penetrante che mette soggezione, emblema di una società crudele che distrugge la psiche e la libertà dei suoi cittadini.

Pur nel quadro pessimistico comune, la visione verghiana del mondo conteneva tuttavia tre elementi positivi: quel sentimento dell'eroismo e della grandezza umana, che portava l'autore ad assumere un atteggiamento di pietà misto ad ammirazione verso quelli che lui chiamava i vinti, ossia coloro che nella lotta per l'esistenza erano destinati inevitabilmente al fallimento e dunque alla sofferenza. Altro elemento era la fede in alcuni valori, come la famiglia, la casa vista come centro di affetti, la dedizione al lavoro, l'onore e la dignità, lo spirito di sacrificio, la fedeltà alla parola data, l'amore profondo. Il terzo elemento positivo era la saggezza che veniva dalla coscienza dei propri limiti, consapevolezza che aiutava a sopportare le delusioni e a non cercare invano di migliorare la propria condizione, per evitare di andare incontro a sofferenze maggiori. Piuttosto è saggio chi, in tale consapevolezza, sa accettare la propria vita per quella che è, accontentandosi e attingendo da essa le piccole gioie da ritrovare in quei valori in cui ha fede l'autore: ad esempio la famiglia, l'amore. Il contrario invece accade per il romanzo orwelliano, in cui il disprezzo della classe vinta è reso nella forma della speranza delusa e i piaceri della vita come l'amore, la casa e la famiglia sono considerati in Oceania reati o fredde prigioni. Nel complesso, mentre Verga dava una speranza ai personaggi considerati "vinti", Orwell non concede questo privilegio ai suoi personaggi, per quanto si dibattano. Più di un cinquantennio separano le due opere: da un lato le due guerre mondiali nel Novecento hanno costituito la prova empirica dell'impossibilità di un orizzonte metafisico per la storia identificabile nel progresso, dall'altro il totalitarismo stalinista e l'affermazione in Europa, nella prima metà del secolo di dittature e fascismi diffusi a macchia d'olio avevano ridotto a brandelli le utopie socialiste. Mentre tuttavia dalle lotte della Resistenza francese e italiana nascevano nuovi esperimenti democratici, e Jean Paul Sarte articolava proprio in quegli anni il ruolo liberatorio dell'immaginazione nella revisione critica della dialettica marxista,¹⁴ la distopia di Orwell sembra rielaborare in forma letteraria i saggi comparsi negli

¹³ Giovanni Verga, *Malavoglia*, Milano, Newton Compton, 2010; *Mastro don Gesualdo*, Milano, Newton Compton, 2010; *Tutte le novelle*, Milano, Newton Compton, 2010.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani, 2004; *L'immaginario*, Torino, Einaudi, 2007; *Pensare l'arte*, Milano, Marinotti, 2008; *L'intelligibilità della storia. Critica della ragione dialettica*, vol.2, Milano, Marinotti, 2006.

stessi anni negli Stati Uniti ad opera dei francofortesi. Gli autori della Scuola di Francoforte, emigrati a causa del nazismo e delle persecuzioni razziali negli USA, avevano evidenziato i rischi della deriva conformistica nella democrazia oltreoceano, grazie alla manipolazione dei mezzi di comunicazione di massa e al ruolo massificante e anestetizzante dell'industria culturale.¹⁵ Orwell anticipa inoltre il ruolo simbolico del *panopticon*, così com'è stato ricostruito nelle analisi di Foucault di qualche anno dopo. Come scrive anche Giovanni Mariotti, il vero padre del Grande Fratello è infatti proprio il *panopticon*.

Tecniche di controllo del potere

Jeremy Bentham¹⁶ ideò e si fece promotore di una struttura carceraria che chiamò *Panopticon*. Il nome deriva dal greco *pan* – che significa tutto e – *optikon* che significa vedere: stava ad indicare un edificio “che fa vedere tutto”. Progetto realizzato in alcuni esemplari in Europa nel diciannovesimo secolo, la struttura del *Panopticon* è composta di una torre centrale, all'interno della quale staziona l'osservatore, circondata da una costruzione circolare, dove sono disposte le celle dei prigionieri, illuminate dall'esterno e separate da spessi muri. Esse erano disposte a cerchio, con due finestre per ognuna: l'una rivolta verso l'esterno, per prendere luce, l'altra verso l'interno, in una colonna nella quale si sarebbe collocato il custode. I carcerati, sapendo di poter esser osservati tutti insieme in un solo momento dal custode, grazie alla particolare disposizione delle celle nella prigione, avrebbero assunto comportamenti disciplinati e mantenuto l'ordine in modo quasi automatico; inoltre la forma carceraria del *panopticon* prevedeva che a ogni singolo detenuto fosse assegnato un lavoro: si avviava così il processo di passaggio tra una formula carceraria contenitiva a una formula produttiva. Bentham propose anche che la struttura fosse regolarmente utilizzata in altri settori della società, come ospedali e manicomi, ovunque fosse necessario un costante controllo di un ampio numero di persone¹⁷.

¹⁵ W. Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino, Einaudi, 1966; si veda anche Noam Chomsky, *Il potere dei media*. Firenze, Vallecchi, 1996; Nicholas Garnham, *Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information*. Londra, Sage, 1990; Sara Bentivegna, *Teorie delle comunicazioni di massa*. Roma, Laterza, 2007.

¹⁶ Jeremy Bentham (1748-1832) è stato un filosofo e giurista inglese, politico liberal-radical e un teorico influente nella filosofia del diritto anglo-americana. È conosciuto come uno dei padri dell'utilitarismo e difensore dei diritti degli animali, e influenzò lo sviluppo del liberalismo, in parte tramite le sue opere, ma in particolare tramite i suoi studenti sparsi per il mondo. Tra questi figurano il suo segretario e collaboratore James Mill e suo figlio John Stuart Mill, oltre a vari politici e Robert Owen, che divenne poi uno dei fondatori del socialismo. Argomentò a favore della libertà personale ed economica, la separazione di stato e chiesa, la libertà di parola, parità di diritti per le donne, i diritti degli animali, la fine della schiavitù, l'abolizione di punizioni fisiche, il diritto al divorzio, il libero commercio, la difesa dall'usura, e la depenalizzazione della sodomia. Fu a favore delle tasse di successione, restrizioni sul monopolio, pensioni e assicurazioni sulla salute. Ideò e promosse un nuovo tipo di prigione, che Bentham chiamò *Panopticon*.

Il progetto del *Panopticon* fu probabilmente alla base del disegno distopico della società Orwelliana: il Grande Fratello svolge la funzione di osservatore, inglobando quello che Bentham chiama *Occhio di Dio*, un'interiorizzazione dell'essere controllati che toglie ogni impulso a commettere un qualsiasi reato. A differenza però del *Panopticon*, nel romanzo di Orwell troviamo un controllo non più ristretto a un limitato numero di persone, ma addirittura a un intero continente. Il *Socing* ha una struttura gerarchica che non permette ai sorvegliati di conoscere i loro carcerieri, grazie ad una fitta diramazione di organi di controllo, partendo dalle televisioni e arrivando in estremo alla completa disgregazione dei rapporti interpersonali nella forma del soggiogamento, tramite una paura instillata all'interno dell'individuo, che teme così il controllo a lui imposto.

La paura è la grande protagonista delle distopie, l'emozione che rende complice autore e lettore. Ciò che spaventa, tenendo vivo e presente il pericolo delle distopie è per Beatrice Battaglia, docente di Letteratura Inglese all'Università di Bologna, la "nostalgia": una rielaborazione del passato traslata nel futuro. Ciò che spaventa è nel passato, un passato che è reale. Troviamo quindi riferimenti alle realtà storiche già vissute, poiché «*la Distopia ha con la realtà storica e sociale un legame profondo*»¹⁸. Grazie all'immaginazione, l'autore crea un mondo come se fosse una somma delle conoscenze del nostro passato, riunite in forma di satira e confinato in un luogo immaginario. Il luoghi immaginari sopraccitati non sono altro però che i punti oscuri della realtà contemporanea. Le tematiche "calde" della distopia, infatti, sono un'espressione di disagio che è già all'interno nel passato e nel presente – come la guerra, la scarsità di cibo, la reificazione della vita –, ed espressione di denuncia estrema di questi malesseri. Per questi motivi si può affermare che la distopia rinvii alla realtà. Per questa stessa ragione probabilmente, come sottolinea David Lyon,

«le distopie come 1984 o il *Panopticon* (...) non riescono ad articolare, se non implicitamente, quella che potrebbe essere una situazione desiderabile al posto di una indesiderabile»¹⁹.

Utopie e distopie della sorveglianza

Non sarebbe infatti auspicabile oggi per nessun democratico ancorato alle libertà individuali che il *panopticon* fosse il modello utopico di soluzione per alcuni problemi sociali come lo era per Bentham, almeno dopo che Foucault, in *Sorvegliare*

¹⁷ Giovanni Mariotti, Bentham, Il vero padre del Grande Fratello, *Corriere della Sera*, 6 settembre 2000, p. 31; Jeremy Bentham, *Panopticon Letters* Ed. Bozovic, London, Verso, 1995.

¹⁸ Battaglia Beatrice, "Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin", Ravenna, Longo, 1998, p. 13.

¹⁹ Lyon David, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 281; ed. or. *The electronic eye. The rise of surveillance society*, 1994, Minneapolis, University of Minnesota Press.

e punire, ne ha fatto il dispositivo che per eccellenza dimostra il connubio possibile tra sapere riguardo agli altri e potere sugli altri.²⁰

Il meccanismo di fondo del *panopticon* è la visione, intesa da Foucault come forma di controllo sociale, unitamente alla comunicazione di un sapere che riguarda ognuno di noi. Oggi il sapere è appreso attraverso la moderna forma di confessione che è il questionario medico, quello relativo al censimento o mediante l'interrogatorio, e che è funzionale a disciplinare, attraverso la classificazione dei dati, le persone all'interno di apparati burocratici e amministrativi (scuola, lavoro...). Lyon fa notare che, nella modalità contemporanea di raccolta dati digitale, in teoria si può anche fare a meno dell'ascolto della parola verbale. Nel configurare il sapere sugli altri si fa ricorso infatti ai database e l'impersonalità del potere – tale è in Foucault, in quanto è un dispositivo pervasivo dei rapporti umani, diffuso nelle società a tutti i livelli –, è un'esperienza data a chi di noi riesce ad attingere ai suoi dati archiviati su supporto informatico: altro non trova che se stesso²¹. Da questo punto di vista, il *panopticon* rimane per alcuni regimi autoritari, diffusi in Africa, Medio Oriente e Asia, un'utopia contemporanea: si pensi anche solo all'immenso giro d'affari stimato in circa 1,3 miliardi di dollari annuali che le imprese di sicurezza e sorveglianza digitale fatturano, vendendo il sogno del controllo totale. Nel settembre 2011 si è tenuta a Berlino una conferenza, la *Cyber Warfare Europe*, un evento di enorme importanza per il mondo della intelligence, della sorveglianza e della sicurezza. Gamma Group, una multinazionale con sede legale a Monaco di Baviera, offriva ogni genere di prodotti che consentono di “leggere” la posta elettronica forzando la password e di decodificare trasmissioni in codice, di ascoltare le conversazioni telefoniche e persino le comunicazioni audio e video tramite Skype. Si tratta di tecnologie sofisticate, che vengono inconsapevolmente scaricate dagli utenti ignari, quando aggiornano il software del Pc o del cellulare di ultima generazione²². Per i rappresentanti dei governi presenti, quelle rivelazioni erano l'avverarsi dell'utopia del potere che controlla tutti, riuscendo a perpetuare se stesso, attraverso l'eliminazione di ogni opposizione, con prove registrate sui supporti digitali di mail, pc, telefoni.

Ciò che è utopia per alcuni è invece la distopia per altri. La possibilità di un'alternativa positiva a tale distopia della sorveglianza sarebbe per Lyon la teoria della comunicazione di Habermas: l'agire comunicativo con regole trasparenti e condivise, fondate su un patto tra individui anche se estranei, e dunque una comunicazione etica, perché rispettosa del quadro normativo, che i partecipanti al dialogo si sono dati.²³ L'idea della perdita del rapporto armonico, cioè equilibrato,

²⁰ Michel Foucault, *Sorvegliare e Punire*, Torino, Einaudi, 1975.

²¹ Lyon David, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 290.

²² Uwe Buse, Marcel Rosenbach, Tecnologie di sorveglianza. Il gran bazar dei dittatori, *Il Fatto quotidiano* online, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/12/27/bazar-per-dittatori/180057/>

²³ Gabriele de Angelis, *Verso una società razionale: il pensiero di Jürgen Habermas*, Luiss University Press, Roma, 2012; Raffaella Giovagnoli, *Habermas: agire comunicativo e Lebenswelt*, Firenze, Carocci, 2000.

investe anche la relazione tra uomo e natura. La paura della natura è al centro di una seconda forma di distopia: la distopia naturale.

Distopia naturale

Per Wells la Natura è infatti ciò «che può portare alla degenerazione e all'estinzione dell'umanità»²⁴ quindi egli vede nel passato rappresentato da una natura bestiale un mostro capace di inghiottire l'uomo.²⁵ In un noto testo di Herbert George Wells²⁶, *The Time Machine*, troviamo anche il sospetto nei confronti della scienza, legata baconianamente al sogno che il sapere consenta un controllo sulla natura, sogno alimentato poi dalla fiducia positivista di Comte, che la riteneva addirittura causa della felicità sociale e della liberazione dalle malattie e forse anche dalla morte, grazie alle applicazioni della tecnica. Wells nel suo romanzo descrive il lento declino del genere umano dopo un picco di conoscenza e controllo della tecnica, che porta l'uomo ad avere la supremazia sulla natura. L'uomo estende il suo dominio alla natura modificandola, in modo che essa non possa nuocere: nel romanzo di Wells troviamo perciò non solo frutti nuovi e più nutrienti, ma anche una penuria di animali e insetti potenzialmente pericolosi. Lo stesso viaggiatore del tempo, il protagonista, riesce a dominare la quarta dimensione con l'uso della tecnica, ossia costruendo una macchina di quarzo e avorio capace di viaggiarci attraverso.

In *Time machine*, scritto nel 1895, nell'Inghilterra di fine Ottocento, un eccentrico scienziato e inventore racconta ai suoi più stretti amici di aver trovato il modo di viaggiare nel tempo. Pochi giorni dopo, durante una cena molto importante a casa sua, il protagonista ricompare in uno stato orribile: racconta di aver costruito un mezzo in quarzo e avorio capace di viaggiare avanti e indietro nel tempo, ma non nello spazio, e di aver navigato lungo la corrente del tempo fino a raggiungere l'anno 802.701. In quel periodo l'umanità gli si è presentata divisa in due classi: la prima incontrata sono gli *Eloi*, creature fragili, infantili, gentili e pacifiche che conducono una vita di divertimento, di distrazione e di scarsa attività intellettuale. Tra le genti degli *Eloi* aveva stretto una particolare amicizia con la giovane *Weena*, che aveva precedentemente salvato dalla morte per annegamento. Successivamente, quando scopre che la sua macchina del tempo è stata rubata, il viaggiatore nel tempo si imbatte nei *Morlocchi* (*Morlock* nell'originale), esseri mostruosi e ripugnanti che vivono nelle viscere della terra e che escono la notte per cibarsi delle carni degli *Eloi*, da loro accuditi e allevati come bestie da macello.

Dopo duri scontri con i *Morlocchi* e grandi insistenze presso gli *Eloi*, l'inventore si addentra nel loro mondo sotterraneo e scopre la verità, nonostante impieghi molto tempo per capire di quale "animale" sia la misteriosa carne. Si reca quindi nel palazzo di porcellana verde, che scopre essere un museo, per cercare nuove

²⁴ Battaglia Beatrice, 1998, "Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin", Ravenna, Longo, p. 21-26.

²⁵ Herbert George Wells (1866-1946), laureato in zoologia, fu un famoso saggista e scrittore inglese.

²⁶ Wells, George Herbert, *La macchina del tempo*, Mursia, Milano, 1990 [1895].

armi per combattere i Morlocchi ma, non trovando munizioni per i fucili in quella sala, si accontenta di un pacchetto di fiammiferi e di una leva rotta. Nella notte i Morlocchi tendono un agguato all'inventore, che ingaggia una lotta contro questi, i quali temono la luce, ma Weena perde la vita. Perso ogni interesse per quell'epoca, si addentra nella Bianca Sfinge per recuperare la sua macchina del tempo. I Morlocchi gli tendono un agguato, ma il viaggiatore riesce a sopravvivere e a riprendere la sua invenzione e a metterla in moto. Sbagliando direzione, si addentra ancor di più nel futuro e, notato un sole più grande più freddo e di colore rosso, si ferma in un'epoca dove l'umanità si è estinta e restano solo enormi crostacei. Un ulteriore salto nel futuro lo porterà, durante un'eclissi, a constatare l'assenza di forme di vita – eccetto per una misteriosa forma animale simile a un pallone da *football* con dei tentacoli neri – in un pianeta ormai vecchio e alla fine dei suoi giorni. Infine riesce a tornare alla propria epoca d'origine. Raccontato quanto ha visto e vissuto, il viaggiatore rimonta sul suo mezzo e riprende a vagare nel tempo, senza però fare ritorno.

L'esaltazione del progresso scientifico e tecnologico propria del positivismo viene espressa con una dualità amara da parte del biologo Wells, che contrasta la fiducia nel massimo sviluppo dell'umanità con la paura di una regressione evolutiva e culturale: dopo aver raggiunto i limiti evolutivi, una specie non può far altro che avere un processo involutivo, secondo tale quadro. Una visione così drastica e amara del futuro della specie umana porta dunque il romanzo da un piano positivistico a un piano distopico, che coinvolge anche la natura nel suo complesso. Ciò che il viaggiatore del tempo vede alla fine del suo viaggio in avanti nel futuro è un mondo desolato che ha smesso di girare e il cui sole è diventato una Gigante Rossa che si appresta a morire. In effetti l'astronomia contemporanea avvalsa questo esito: il destino di una stella dipende dalla sua massa. Se è limitata si consuma fino a collassare trasformandosi in una nana bianca, che continua a risplendere a causa del calore residuo di quando costituiva il nucleo della stella ma poi, col passare del tempo, si raffredda sino a diventare una nana nera che, progressivamente, si spegne. Oppure, se la massa è sufficientemente grande, la stella può spegnersi in una rapida esplosione – che può durare da poche ore a pochi giorni – generando una nova. A volte l'esplosione è tale da generare una supernova, un'esplosione luminosissima, visibile anche in pieno giorno per alcune settimane. Altre volte il collasso di una stella è tale che la materia si concentra e comprime in uno spazio ridottissimo, generando un'attrazione gravitazionale così forte da inghiottire ogni cosa, compresa la luce. È nato in questo modo un buco nero, un fenomeno unidirezionale che permette alla materia e alla luce di entrare, ma da cui non è possibile uscire. Forse anche il protagonista di *Time machine* non ne è più uscito...

Distopia e utopia: una convivenza impossibile?

Mi sono soffermata su Wells, perché è un autore in cui la distopia si accompagna anche all'utopia. Raggiunta la grande notorietà e il benessere economico, successivamente alla pubblicazione di *Time machine* e altri romanzi, Wells cominciò

a rivedere questi temi in un'ottica diversa. Anche a causa dello scoppio della prima guerra mondiale, s'interessò alla politica, formulando idee particolari sulla costituzione di uno "Stato universale": aderì a una corrente socialista chiamata "fabianesimo" e riuscì persino a esporre personalmente le proprie idee a Roosevelt e a Stalin. A quest'epoca risalgono quattro saggi nei quali espone le sue teorie, nonché due romanzi utopici, nei quali ci sono visioni del futuro in chiave positiva. Il vecchio Wells vedeva la Scienza come un oscuro e misterioso potere negromantico di difficile controllo e di incerte conseguenze; ora la Scienza diviene un mezzo per migliorare le condizioni umane e attraverso la quale ricercare il Bello, il Vero e il Giusto. Questa visione ottimistica venne purtroppo offuscata di nuovo con lo scoppio della seconda guerra mondiale. I suoi ultimi scritti ci fanno tornare in mente lo Wells delle origini: con *The fate of Homo Sapiens* (1939) e *Mind at the end of its tether* (1945) l'autore sembra condannare definitivamente l'umanità verso la fine, senza possibilità di salvezza. Il Novecento ha in effetti condotto all'estremo lo sviluppo degli apparati produttivi e della tecnologia, anche nelle loro varianti distruttive.

La possibilità tecnica di produrre sofferenza, mutilazione e morte è accresciuta nello sforzo bellico: come ricorda Antonio Gibelli,

«La guerra moderna combina al massimo grado scienza, tecnologia e produzione di morte. Le artiglierie a tiro rapido, le armi chimiche, la guerra aerea, la bomba atomica sono altrettanti passaggi di questa progressione. (...) Il carattere paradossale della modernità consiste nel fatto che essa non esclude, anzi evoca la barbarie, e più in generale che è compatibile con il riproporsi di elementi del passato, con forme di autentica regressione: basterebbe pensare alla convivenza tra pretese universalistiche e riesplodere di particolarismi esasperati, tra mondializzazione delle economie e ritorno forzoso a localismi e barriere di ogni tipo nella gestione delle risorse alimentari nel corso della seconda guerra mondiale. La prima clamorosa rivelazione delle conseguenze di questo binomio si ebbe com'è noto nel corso della grande guerra.»²⁷

Ancora una volta la storia reale viene in aiuto, per comprendere i riferimenti dei romanzi sulla distopia naturale e sociale. Tale orizzonte storico di riferimento sembra precludere la possibilità dell'utopia, se non fosse che Walter Benjamin scriveva pagine illuminanti sul sogno collettivo e sull'arte proprio durante la dittatura nazista e all'alba della seconda guerra mondiale.

²⁷ Antonio Gibelli, Guerra, violenza, morte: un paradigma del nostro secolo, *L'impegno*, a. XVI, n. 1, 1996, Biella e Vercelli, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea, <http://www.storia900bivc.it/pagine/editoria/gibelli196.html>

Utopia come sogno

Walter Benjamin²⁸ ha dedicato più di dieci anni della sua vita al tentativo di risvegliare un'epoca dal proprio sonno:²⁹ riteneva che l'esperienza onirica avesse molto in comune con la fase giovanile di una generazione. Egli, infatti, scriveva che «ogni epoca possiede questo lato incline ai sogni, il lato infantile»³⁰. Il rapporto tra sogno e veglia, tra apparenza e verità, doveva tuttavia essere completamente ripensato. Da un lato ogni immagine onirica, secondo il filosofo tedesco, trattiene in sé una verità. Il sogno perciò non è falsità: mostra piuttosto un rapporto essenziale con la veglia e la via del risveglio. D'altro canto bisogna svegliarsi per capire non solo di aver sognato, ma anche e soprattutto la verità adombrata dal sogno. La critica di Benjamin svelava piuttosto lo stretto rapporto che legava queste manifestazioni oniriche ai fatti di natura economica e politica. Il presupposto era che la stessa distanza che separava fenomeno e idea determinasse e scandisse il rapporto tra base economica e sovrastruttura, la quale permetteva alla coscienza collettiva di dare liberamente vita ai propri sogni. Quello che il filosofo categoricamente escludeva era che la sovrastruttura corrispondesse immediatamente alla struttura, poiché la prima è determinata dall'immagine illusoria, distorta, con cui il materiale empirico e intellettuale giunge a conoscenza³¹. La sovrastruttura corrisponde invece al materiale empirico espresso in una forma trasfigurata, come spiega Benjamin con la metafora delle ripercussioni del mal di stomaco sulla vita onirica.

«Le condizioni economiche che determinano l'esistenza della società giungono a espressione nella sovrastruttura; proprio come, nel caso del dormiente, un imbarazzo di stomaco trova nel contenuto del sogno – per quanto possa determinarlo in senso causale – non il proprio rispecchiamento, ma la propria espressione. Il collettivo esprime innanzi tutto le proprie condizioni di vita, che trovano nel sogno la loro espressione, e nel risveglio la loro interpretazione»³².

Sogno e risveglio, già oggetto di uno studio giovanile del filosofo, diventano così fondamentali categorie critiche della conoscenza storica. Per esempio, secondo Benjamin,

²⁸ Connesso alla Scuola di Francoforte, Benjamin (1892-1940) fu sempre dotato di un'autonoma personalità filosofica. Di famiglia ebrea, vide la sua esistenza segnata profondamente dall'avvento del nazismo, che, nel 1940, lo portò a compiere il gesto estremo del suicidio, per timore di essere deportato in un campo di concentramento.

²⁹ Barbara Chitussi, *Filosofia del sogno. Saggio su Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2006, p. 6.

³⁰ Benjamin Walter, Rolf Tiedemann (a cura di), *Opere complete - Vol. IX - I "passages" di Parigi*, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi Editore, 2000, K1, p. 1, citato in B. Chitussi, *op. cit.*, 2006, pp. 78-77 come i successivi passi.

³¹ Barbara Chitussi, *op. cit.*, 2006, p. 17.

³² Benjamin Walter, Tiedemann Rolf (a cura di), *op. cit.*, 2000, K2, p. 5.

«il capitalismo fu un fenomeno naturale con cui un sonno nuovo e dei nuovi sogni avvolsero l'Europa, dando il via a una riattivazione delle forze mitiche»³³.

Il centro delle “forze mitiche” riattivate dal capitalismo è una nozione di tempo ingannevole e astratta, dominata per esempio dall'idea di *progresso*. La collettività compie continui e inutili sforzi per trasformare il presente: nuovo e sempre uguale, esso resta però in un rapporto inscindibile con un futuro illusorio e un'immagine lontanissima del passato³⁴. All'interno di questa dinamica, il risveglio dal sogno del progresso non può che identificarsi con il ritorno del passato: Benjamin fa coincidere il risveglio e il ricordo con il momento critico, in cui la coscienza svela il significato del presente e, insieme, di tutta la vita. Emerge così il carattere duplice della dialettica per Benjamin: l'immagine autentica del passato viene alla luce mentre rivela il senso del presente³⁵. «Il risveglio imminente sta come il cavallo di legno dei greci nella Troia del sogno»³⁶. Benjamin offre così, con questa formula, una più precisa descrizione della struttura del sogno: mostra come, dal punto di vista del risveglio, la coscienza desta appartenga allo stesso mondo onirico.

Il risveglio non è, però, una meta finale, dove gli opposti si annullano e vengono superati, bensì il punto in cui gli estremi dialettici vengono trattenuti in uno stato di tensione massima. Il risveglio è, quindi, la sintesi della tesi, data dalla coscienza onirica, e dell'antitesi, identificata con la coscienza desta³⁷. Ma torniamo ora al mondo dell'arte e a una sua possibile funzione anche critica nei confronti dell'organizzazione sociale. Se Benjamin impiegò dieci anni di ricerche, nel tentativo di risvegliare un'epoca dal suo sonno, un'azione simile viene compiuta, ancora oggi, dalle popolazioni aborigene australiane. Esse utilizzano un elemento centrale della propria cultura, il *Dreamtime*, per antonomasia legato al sogno, per un duplice scopo: da un lato risvegliare loro stessi da un sonno, in cui hanno visto scomparire le proprie tradizioni e usanze, attraverso la riscoperta delle proprie origini; dall'altro sensibilizzare i restanti cittadini australiani alle loro rivendicazioni, attraverso l'impiego della propria arte e cultura.

Risvegli lontani

Il *Dreamtime* australiano racchiude in sé l'esperienza del presente, la memoria del passato e l'elaborazione del futuro. È un'espressione evocativa di come il mondo dei sogni, della memoria, del tempo siano tra loro fortemente legati in una trama eterica, che riconduce all'origine dell'uomo e più in generale della vita. Per gli aborigeni questo è il *Tjukurapa*, il *Dreamtime* in cui passato e presente si mescolano, perdendo il loro significato temporale: un'era mitica consacrata dalla presenza degli Antenati,

³³ Benjamin Walter, Tiedemann Rolf (a cura di), op. cit., 2000, K1: p. 8.

³⁴ Barbara Chitussi, op. cit., 2006, p. 31.

³⁵ Barbara Chitussi, op. cit., 2006, p. 40.

³⁶ Benjamin Walter, Tiedemann Rolf (a cura di), op. cit., 2000, K4, p. 2.

³⁷ Barbara Chitussi, op. cit., 2006, p. 39.

apparso sotto forma di canguri, wallaby, emù, lucertole, uomini e donne. Il senso di una concezione molto più articolata è ben reso da queste poche righe dello scrittore viaggiatore Bruce Chatwin:

«Gli antenati si crearono da sé con l'argilla, migliaia e migliaia, ognuno per ogni specie totemica. Perciò, quando un aborigeno ti dice "Io ho un sogno Wallaby", intende: "il mio totem è il Wallaby. Sono un membro del clan Wallaby". Quindi un sogno è l'emblema di un clan? Un contrassegno per distinguere "noi" da "loro"? Il "nostro" paese dal "loro" paese? "È molto di più" rispose. "Ogni Uomo Wallaby credeva di discendere da un padre Wallaby, antenato di tutti gli altri uomini Wallaby e di tutti i wallaby del mondo. Perciò i wallaby erano suoi fratelli; uccidere uno di loro per cibarsene era sia fratricidio che cannibalismo»³⁸.

Il *Tjukurapa* è un tempo remoto ma accessibile, una dimensione ritrovata attraverso i rituali legati ai miti. Nella cultura degli aborigeni australiani le Vie dei Canti rappresentano un'inestricabile e complicata rete di sentieri musicali che permette di ricreare e perpetuare la creazione. La fonte che emana la forza creatrice è infatti una fonte acustica: gli aborigeni credono che durante il *Dreamtime* ogni cosa sia stata espressa dagli antenati per mezzo del canto, attraverso i gesti e la parola. I miti del *Dreamtime* sono utilizzati per spiegare l'origine della cultura del popolo aborigeno e non tanto l'origine del mondo, ma le sue caratteristiche geografiche e topografiche³⁹. Benché, infatti, il *Dreamtime* sia spesso menzionato come epoca della creazione, alcuni studiosi sottolineano che si tratta più precisamente di "miti della formazione": nel Tempo del Sogno il mondo esisteva già, ma era indifferenziato, abitato dagli Antenati, esseri metafisici, totemici, generalmente rappresentati come creature gigantesche con forma di animali, i quali camminando, cacciando, danzando o semplicemente sedendosi per terra, lasciarono nel mondo fisico tracce delle loro azioni e segni del loro passaggio, cioè le rocce, le montagne, i laghi, i fiumi e ogni altro oggetto presente in natura. Determinati luoghi, che sono associati a eventi di particolare importanza (come vicende drammatiche quali i combattimenti o i morti), mantengono una speciale capacità, chiamata dagli aborigeni il "sogno" del luogo. Inoltre, alla fine del *Dreamtime*, gli stessi Antenati s'insediarono in certi luoghi, "diventando" montagne, rocce, fiumi e così via. A Perth, per esempio, la tribù dei Noongar pensa che la *Darling Scarp* sia il corpo di un Waugal – un essere a forma di serpente che attraversò nel tempo del sogno la zona, creando fiumi, ruscelli e laghi.

Il *Dreamtime* non è tuttavia relegato in un non meglio definito passato storico del mondo; nella visione aborigena, esso è sia un "tempo" sia quella che gli occidentali chiamerebbero una "dimensione". Esso rimane accessibile agli aborigeni proprio attraverso il sogno, strumento fondamentale per comunicare con gli spiriti, decifrare il significato di presagi o comprendere le cause di sfortune e malattie. Vediamo ora come talune operazioni artistiche contemporanee abbiano concorso alla

³⁸ Bruce Chatwin 1995, *Le Vie dei Canti*, Milano, Adelphi .

³⁹ Ruth Barcan, Ian Buchanan 1999, *Imagining Australian space: cultural studies and special inquiry*, Nedlans, University of Western Australia.

lotta per ottenere un riconoscimento e contemporaneamente un riavvicinamento del popolo aborigeno al *Dreamtime*. Il risveglio deve essere compiuto attraverso l'arte che, mediante l'analisi del sogno, può portare all'interpretazione in grado di guidare la "rinascita dal sonno"⁴⁰. Franca Tamisari rivela come l'arte contemporanea sia inserita all'interno di processi di rivendicazione di riconoscimento dei diritti e non da ultimo quello della restituzione della terra, sottratta con la violenza dai colonizzatori a partire dal '700. Nata e sviluppatasi proprio all'interno dei codici di apprezzamento e di appropriazione sorti dall'incontro coloniale, è stata più recentemente inserita in edifici e spazi pubblici, come a simboleggiare una sorta d'inclusione e così di soluzione della questione aborigena. La produzione contemporanea rivela tuttavia alcuni artisti in netta controtendenza:⁴¹ per esempio Michael Nelson Tjakamarra, artista dell'Australia centrale, che si vide affidare il progetto e la realizzazione di un imponente mosaico, installato nel 1988 all'ingresso del Parlamento federale. Preso dal governo australiano a emblema della riconciliazione con gli indigeni, il mosaico veniva però così mutilato dei suoi significati politici, legali e morali, per essere apprezzato solo nei suoi aspetti estetici. Quando l'artista se ne accorse, intervenne in modo pubblico sulle interpretazioni deformanti, durante le lunghe trattative del 1992 tra i rappresentanti dei gruppi degli indigeni e il governo federale australiano, che portarono nel '93 al *Native Title Act*, al riconoscimento dei diritti fondiari. Scalpello in mano, Tjakamarra si fece fotografare intento a rimuovere la pietra centrale del mosaico, come a riappropriarsi dell'opera, ridefinendone i significati legali e politici. Dalle sue dichiarazioni riportate da Tamisari, emerge una risignificazione del *Dreamtime*:

«Voi, la gente bianca, avete preso questo paese da noi. Dovete riconoscere che la gente aborigena ha la sua cultura, il suo *Dreamtime*, cerimonie, luoghi dove tiene le danze per il suo *Dreaming*. Ecco di che cosa parla il mio disegno. (...) Non possiamo fare questo senza la nostra terra, perché è la nostra vita. Quel *Dreaming*, quella storia, i disegni, la nostra cultura sono tutti legati alla nostra terra. Il governo australiano non

⁴⁰ G. Gotti, D. Sandrini a cura di 2011, *Dreamtime. Lo spirito dell'arte aborigena*, Venezia, Marsilio. Prima di proseguire, si rende tuttavia necessaria una premessa sull'uso della categoria di arte. L'espressione *arte aborigena australiana* può assumere un duplice significato. Essa può indicare sia l'arte antica degli aborigeni prima della colonizzazione europea, sia l'arte moderna di artisti aborigeni contemporanei che s'ispirano alla cultura del loro popolo, apportando innovazioni e contaminazioni derivanti da forme artistiche di origine europea, come, per esempio, l'uso di colori acrilici su tela. L'arte aborigena include la creazione di dipinti, sculture di legno, abiti da cerimonia, e decorazione di strumenti musicali (in particolare *didgeridoo*), armi (come boomerang e scudi) e oggetti rituali o altri utensili (per esempio i *bullroarer*), performance di danza e musica. Nei dipinti d'imponenti dimensioni, che sono parte delle collezioni museali dei grandi musei pubblici e delle collezioni private, sono inclusi i quadri del deserto centrale e occidentale, riconoscibili dalle strutture a rete, composte di forme con puntini a cerchi concentrici e linee, che derivano dal repertorio maschile delle sculture su sabbia e dal repertorio femminile dei disegni tracciati sul petto delle donne. Vedi Bonito Oliva Achille a cura di, *Aborigena*, Milano, Electa, 2001.

⁴¹ Howard Morphy, Anthony Bourke, *Luminous: contemporary art from the Australian desert*, Sydney, Manly Art Gallery and Museum, 2005.

sta ancora riconoscendo la nostra gente e la nostra cultura. Sta abusando del mio disegno e sta insultando la mia gente (...)»⁴².

In questo caso, divenuto famoso, il riferimento al *Dreamtime* è stato inserito all'interno delle negoziazioni per il riconoscimento dei diritti fondiari. Solo con il gesto dello scalpello, cioè con la performance, esso è però divenuto un mezzo per appellare al risveglio dal sonno anche i rappresentanti del governo federale, convinti di poter classificare cosa sia e non sia l'arte aborigena, così come di poter definire cosa sia rilevante – la dimensione spirituale della cultura aborigena –, per tralasciarne invece il riconoscimento in termini di un sistema legale e politico articolato⁴³. Il *dreamtime* è invocato per smantellare un altro sogno, quello di poter dominare gli indigeni mediante l'occultamento delle tensioni con essi.

C'è dunque sogno e sogno.

Soprattutto negli ultimi decenni si assiste nella nostra società a un uso dei media teso non solo a costruire sogni artificiali, come già la critica dei francofortesi ci raccontava nella società del benessere e dei consumi degli anni Cinquanta, ma anche a indurre un sonno in cui vengano sognati frammenti di esperienze visive e uditive da essi forniti. L'alternativa è l'analisi del presente e la progettazione del futuro nei limiti e vincoli delle condizioni storiche. Invece, senza campi di concentrazione, persecuzioni di massa o abolizione del diritto di voto, che anzi serve a legittimare l'*autocrazia elettiva*, come scrive Michelangelo Bovero⁴⁴, i cittadini sono indotti all'indifferenza o spinti ad assistere più che a partecipare alla vita politica, incentivando desideri e sogni di massa. Proprio sulla democrazia si è svolta una mostra di artisti contemporanei a Firenze. Tra i lavori esposti, alcuni riflettevano sulle utopie.

Arte e utopia

La mostra *Declining Democracy*, che si è tenuta al Centro di Cultura Contemporanea Strozzi di Firenze tra settembre 2010 e gennaio 2011 ha proposto una riflessione critica nata dal confronto con l'attuale situazione internazionale⁴⁵. Se nei paesi

⁴² Franca Tamisari, *La forza della performance. L'arte della contro appropriazione degli indigeni australiani*, in Maria Luisa Ciminelli a cura di, *La negoziazione delle appartenenze. Arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 115-132, p. 123.

⁴³ Franca Tamisari, *La forza della performance. L'arte della contro appropriazione degli indigeni australiani*, in Maria Luisa Ciminelli a cura di, *La negoziazione delle appartenenze. Arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 115-132, p. 122.

⁴⁴ Michelangelo Bovero, *Ma la democrazia ha un futuro?*, *Ragion pratica*, 2005, n. 25.

⁴⁵ *Declining Democracy* è un progetto del Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, con la consulenza scientifica di Piroshka Dossi (curatrice e autrice), Gerald Nestler (ricercatore e artista), Christiane Feser (curatrice e artista) e Franziska Nori (direttore CCC Strozzi). Il catalogo, pubblicato da Silvana Editoriale, contiene testi critici di Michele Ciliberto, Piroshka Dossi, Axel Honneth, Gerald Nestler, Franziska Nori, Peter Weibel, schede e biografie degli artisti, immagini delle opere esposte. La mostra si pone in dialogo con l'esposizione contemporaneamente in corso a Palazzo Strozzi, *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità* (17 settembre 2011-22 gennaio

occidentali la crisi finanziaria del 2008 ha prodotto un profondo malcontento sociale, portando a una crisi di fiducia e di credibilità dei valori democratici, nei paesi del Nord Africa o del Medio Oriente sembra aver preso spazio un nuovo senso di utopia politica rivoluzionaria, in cui gruppi di cittadini stanno combattendo per la conquista di fondamentali valori di partecipazione politica. Opere di quattordici artisti contemporanei internazionali proponevano un percorso che rifletteva su come declinare i principi della democrazia in un momento in cui la loro validità sembra essere messa in discussione nel mondo contemporaneo occidentale.

Tra gli altri, vi sono interventi di artisti come Thomas Hirschhorn (Svizzera), punto di riferimento internazionale per la riflessione sul rapporto tra arte e politica; Francis Alÿs (Belgio), la cui opera *When Faith Moves Mountain* è ormai considerata un manifesto dell'arte sociale e della riflessione sul rapporto tra individuo, collettività e utopia; Buuuuuuuuu (Italia), collettivo artistico attivo su internet che sollecita azioni partecipative di dissenso contro governi autoritari; Democracia (Spagna), gruppo artistico la cui nuova opera video *Ser y Durar* mostra alcuni giovani che, praticando il parkour all'interno di un cimitero civile, si muovono tra monumenti e simboli ideologici creando una lirica riflessione sul rapporto tra individuo e storia collettiva; Roger Cremers (Paesi Bassi), la cui opera fotografica *Reenactment* ritrae ricostruzioni storiche di celebri battaglie che diventano metafora ma anche ironico commento sul rapporto tra i cittadini e la storia delle proprie nazioni. Le posizioni dei diversi artisti invitati a partecipare alla mostra fanno emergere temi come lo scontro tra individuo e collettività, la crescente distanza tra cittadini e classe politica, il potere e l'influenza delle lobby economiche e dei mass media, il problema dell'immigrazione e della condivisione o esclusione di diritti civili e politici, ma anche le nuove possibili forme di partecipazione democratica. Le nuove tecnologie di comunicazione hanno infatti reso disponibili nuovi strumenti per comunicare e condividere opinioni, come è accaduto per quelle rivoluzioni che stanno combattendo per affermare principi come la partecipazione egualitaria e il diritto all'autodeterminazione dei cittadini. L'arte interviene così su un nuovo modo di pensare l'idea di partecipazione politica e sociale o il principio del diritto di opinione. Dopo i legami degli artisti con la narrativa e la saggistica degli anni Sessanta⁴⁶, l'attenzione per la riflessione sull'utopia nel mondo dell'arte figurativa contemporanea si può far risalire in Italia agli inizi del XXI secolo. Una mostra al PAC di Milano, *Utopie quotidiane*, è stata poi seguita da una delle sezioni della 50ma Biennale d'arte di Venezia (15 giugno-2 novembre 2003), dal titolo *Stazione utopia/utopia station* e nel 2007 al MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, si è svolta *Apocalittici e integrati: utopia nell'arte italiana di oggi*. Qui, nelle installazioni di Luisa Rabbia rintraccerei lo spazio della distopia come uno spazio-

2012), che raccontava la storia dell'invenzione del sistema bancario moderno e del progresso economico cui ha dato origine, ricostruendo la vita e l'economia europea dal Medioevo al Rinascimento.

⁴⁶ Una delle utopie più lette e discusse nel movimento internazionale del '68 fu quella di Herbert Marcuse, su cui fa il punto Leonardo Casini, *Eros e utopia. Arte, sensualità e liberazione nel pensiero di Herbert Marcuse*, Firenze, Carocci, 1999.

Altro, immaginativo, in cui il corpo estende la propria utopia. La distopia, attraverso il recupero del dato fisico e delle sue “modalità” di penetrazione con il mondo per mezzo delle sue risorse fantastiche, diviene così una regione di passaggio dell’immaginazione. Il corpo è un “grande attore utopico”⁴⁷ ed è proprio attraverso la sua figura e le sue “modalità”, che la distopia recupera l’utopia di un corpo che occupa sempre uno spazio reale, ma che attraverso la percezione “in soggettiva” non abita mai nessun luogo, il luogo proprio dell’utopia.

Possiamo concepire lo spazio della distopia come uno spazio-Altro, immaginativo, in cui il corpo estende la propria utopia, e che parte dallo spazio reale per meglio informarci circa la sua natura e direzione. Il corpo è un grande attore utopico, secondo Foucault, ed è proprio attraverso la sua figura e le sue “modalità” che la distopia può recuperare l’utopia di un corpo, che occupa sempre uno spazio reale, ma che attraverso la percezione “in soggettiva” non abita mai nessun luogo, il luogo proprio dell’utopia. Le sculture di Rabbia sono corpi di persone distese o accuciate a terra come figure dormienti. Nel percorrere lo spazio il visitatore s’imbatte in quei corpi, ripetendo l’esperienza analoga delle nostre città, quando all’improvviso transitiamo accanto a un “barbone”, un “senza fissa dimora” avvolto nei cartoni e nei panni. Luisa Rabbia disegna con la penna blu i tessuti scolpiti e bianchi che ricoprono le sue sculture altrettanto candide: mentre il suo segno lascia fluire l’immaginazione dell’artista, è come se da qualche parte lei rincorresse la libertà che forse questi soggetti cercano nei loro sogni. I volti sono infatti sempre raffigurati con gli occhi chiusi, da un lato per ribadire un’assenza mentale, dall’altro per confermare la separazione tra interno ed esterno, che rinvia a ben altre distinzioni: tra noi e loro, tra inseriti nelle maglie della società ed emarginati, tra abitanti di case con indirizzi localizzabili e corpi che occupano spazi che non saranno mai loro, cacciati come sono ogni volta dalle polizie urbane in un altrove⁴⁸.

Il definitivo estraniamento dei luoghi, ridotti a spazi di nessuno, è ben reso da alcune fotografie. In *Reale Possibile: l’Utopia della Luce e del Tempo*, l’artista Silvio Wolf⁴⁹ indicava due linee di tendenza nella fotografia contemporanea⁵⁰:

⁴⁷ Michel Foucault, *Il Corpo utopico*, 1966, Conferenza radiofonica su France-Culture, <http://lesilencequiparle.unblog.fr/>

⁴⁸ Si veda l’intervista a Luisa Rabbia in <http://www.undo.net/it/videofocus/1179159659>

⁴⁹ Silvio Wolf (1952-) lavora come artista esclusivamente con il mezzo fotografico, del quale nega il valore documentario e narrativo e la referenzialità dell’immagine. Dal 1987 introduce nel proprio lavoro l’uso di nuovi linguaggi, utilizzando anche il video, le proiezioni e il suono. Crea interventi sonori nell’ambiente ed elabora le immagini anche mediante l’uso di processi digitali. Divengono centrali nel suo lavoro i problemi dello spazio e del luogo, dell’assenza e dell’altrove. Ha realizzato installazioni temporanee e permanenti appositamente concepite per gallerie, musei e spazi pubblici in Belgio, Canada, Germania, Inghilterra, Italia, Lussemburgo, Spagna e Stati Uniti; da segnalare Documenta 8 a Kassel. Dal 1994 pubblica saggi e progetti speciali e cura mostre in gallerie private e spazi pubblici. È docente di Fotografia nella Scuola di Arti Visive dell’Istituto Europeo di Design di Milano e visiting professor all’Accademia di Belle Arti di Brera.

⁵⁰ Silvio Wolf, *Reale Possibile: l’Utopia della Luce e del Tempo*, Itallibri.net, Milano, 12 febbraio 2003 http://www.italialibri.net/Arte/wolf/reale_possibile.html

«La fotografia non solo può dare testimonianza del passato, ma anche evidenza del futuro e del possibile, mostrandoci luoghi senza altrove e presenti senza più un passato. Sostanzialmente può rappresentare ciò che vuole – come vuole –, creando il proprio dominio in un territorio di completa autoreferenzialità».

Questo ruolo è rivestito anche dal museo utopico e itinerante di Meshac Gaba, un artista di origine africana che da anni lavora in Olanda.

Verso un museo utopico

I musei sono stati violentemente criticati perché, come già sosteneva Michel Foucault, a lungo hanno costituito forme per regolare le differenze tra noi e gli altri, luoghi di esclusione dei conflitti inconciliabili, strumenti per espungere le diversità nei comportamenti sociali invece che essere spazi di discussione, di sperimentazione di pratiche di conoscenza e di dialogo che includessero, suggerendo sia le diversità sia le somiglianze, cioè stabilendo le possibili connessioni tra modi di vita e persone. Nella società occidentale le istituzioni culturali sono state e sono tuttora poco attente alla legittimazione di chi deve poter agire per proprio conto, poter parlare per sé, come sostiene Olu Oguibe, uno studioso di storia dell'arte all'Università del Connecticut, curatore di famose mostre di artisti contemporanei e originario della Nigeria⁵¹. Alcuni musei negli Stati Uniti, in Canada e in Australia per esempio sono stati investiti a partire dagli anni Ottanta dalle rivendicazioni dei gruppi minoritari come Indiani, Afroamericani, Afrocanadesi, Aborigeni. Esclusi dai diritti civili, svantaggiati nella sfera economica, essi collegavano le richieste di una maggiore rappresentatività alla sfera culturale. L'inclusione sociale di gruppi o individui svantaggiati quali disabili, disoccupati di lungo periodo, anziani, giovani, senza tetto, rifugiati e immigrati costituisce per altro anche per l'Unione Europea un obiettivo prioritario per le politiche pubbliche in campo culturale, a partire dagli anni Novanta.

La cultura e il riconoscimento della diversità culturale sono infatti cruciali nell'assicurare a queste persone mezzi e possibilità per rappresentare se stessi e i propri valori nelle società democratiche. Un museo senza pareti che stabiliscano confini, senza bacheche di vetro per oggetti che costituiscano barriere, ma intermittente nel tempo, mobile e flessibile, cioè in grado di migrare da un luogo a un altro è il modello utopistico di Meschac Gaba. Il suo *The Museum of Contemporary African Art* è una critica radicale alla cultura occidentale.

Originario del Bénin, paese dell'Africa occidentale e residente dal 1995 ad Amsterdam, dove attualmente vive e lavora, Meschac Gaba ha chiamato con questo nome una sola, unica e grande opera: un museo che nell'arco di dodici anni avrebbe visto il suo autore mutare continuamente ruolo e funzione, proponendo la figura dell'artista di volta in volta come imprenditore, collezionista, maestro di cerimonie, cuoco, fashion designer e musicista sopra una piattaforma nomade. L'opera di

⁵¹ Olu Oguibe, *The culture game*, Minneapolis, University of Minnesota press, 2004.

Meshac Gaba riguarda il progetto di un Museo d'Arte Africana Contemporanea perché nella realtà una simile istituzione ancora non esiste. Gaba sa bene che è il contesto museale a fornire all'opera la propria identità e che tale pratica è un prodotto tipicamente occidentale. Fornendo questo contesto alle proprie opere, l'artista sa di mettere in scena, fin dall'inizio, l'orizzonte politico di un problema di riconoscimento.

Dopo svariate mostre in Europa, Meschac Gaba è arrivato anche in Italia, dove ha installato una versione completamente rinnovata di alcune sale effimere del suo museo: *Museum Shop* a Milano e *Salon* a Genova. Gaba a Milano ha riproposto se stesso come cuoco, per essere precisi un panettiere, panni in cui era possibile ammirarlo anche nella rassegna itinerante *Africa Remix. Le pain migrateur* sviluppava la riflessione di Gaba sul concetto di identità. La mostra si articolava sostanzialmente in due parti. La prima consisteva in un video realizzato nell'aprile del 2004: immersi in un silenzio quasi totale alcuni *boulangers* conterranei di Gaba fabbricavano il pane nella forma nota in Francia, la *baguette*. Anche se il grano nel Benin non cresce, il Paese lungamente colonizzato dalla Francia ha adottato stabilmente la *baguette*, il pane migratore citato nel titolo. Nel video le mani nere miscelano la farina bianca, il ghiaccio necessario viene spezzettato nell'impasto, i forni emanano un calore che immaginiamo insopportabile con quelle temperature tropicali e il risultato sono le forme invitanti del pane croccante. Insomma, un alimento straniero, europeo, è consumato quotidianamente in Bénin sino a diventare 'locale' e forse 'tradizionale' tra qualche tempo⁵². Cos'è allora autenticamente africano o europeo, se la storia ha mescolato le carte anche nelle abitudini quotidiane?

Il Museo di Gaba non ha mai smesso di viaggiare: è un progetto nomade, non sorretto da muri, ma da idee, che di volta in volta si concretizzano in luoghi e spazi diversi. L'ultima tappa è stata nel 2010 al Centro Atlantico de Arte Moderna di Las Palmas, a Gran Canaria. Gaba, prendendo spunto dall'idea di post rappresentazione per il suo museo privo di un luogo fisico e avvalendosi della collaborazione del pubblico, ha ideato la *Salle du Musée* in uno spazio aperto, in cui la gente lavorando con dei cubi propone un'ideale architettura del Musée. Lo stesso metodo viene impiegato nella *Salle de Jeux*; dove l'artista ha proposto diversi modelli di gioco, come per esempio una grande scacchiera le cui pedine sono rivestite con le banconote di vari paesi africani e non, che i visitatori possono usare come in un normale gioco degli scacchi. Vi sono anche i tavoli dove le bandiere dei diversi continenti sono presentate come puzzle: il pubblico deve ricostruire le figure superando le difficoltà oggettive, molto reali, che sono alla base della costruzioni delle relazioni tra le persone o gli stati⁵³. Questo lavoro, nel suo articolarsi intorno anche alle nozioni di possibile e reale, che rinviano alle dimensioni del futuro e del presente, evoca secondo me le parole di Adorno, quando ha scritto che

⁵² Roberta Cafuri, *L'arte della migrazione*, Torino, Trauben, 2005.

⁵³ Riccarda Mandrini, Meschac Gaba: un nomade per il contemporaneo d'Africa, *Il Sole 24 Ore.com*, 24 febbraio 2010.

“l’arte vuole ciò che non è ancora stato, però tutto ciò che essa è, è stato già; così che l’arte è insieme utopia e ricordo, “ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile”, e “risarcimento immaginario di quella catastrofe che è la storia del mondo”.⁵⁴

Risarcimento non significa consolazione, poiché la tensione negativa dell’utopia non si placa, appunto, *in nessun luogo*.

Riferimenti bibliografici

Adorno Theodor W., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975 [1970]

Adorno Theodor W., Horkheimer Max, *Dialettica dell’Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966

Barcan Ruth, Buchanan Ian, *Imagining Australian space: cultural studies and special enquiry*, Nedlans, University of Western Australia, 1999

Battaglia Beatrice, “Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin”, Longo, Ravenna, 1998

Benjamin Walter, Tiedemann Rolf (a cura di), *Opere complete -Vol. IX- I “passages” di Parigi*, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi Editore, 2000

Bentivegna Sara, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Roma, Laterza, 2007

Bovero Michelangelo, *Ma la democrazia ha un futuro?*, *Ragion pratica*, 2005, n. 25

Buse Uwe, Rosenbach Marcel, *Tecnologie di sorveglianza. Il gran bazar dei dittatori*, *Il Fatto quotidiano* online, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/12/27/bazar-per-dittatori/180057/>

Cafuri Roberta, *L’arte della migrazione*, Torino, Trauben, 2005

Casini Leonardo, *Eros e utopia. Arte, sensualità e liberazione nel pensiero di Herbert Marcuse*, Firenze, Carocci, 1999

Chatwin Bruce, *Le Vie dei Canti*, Milano, Adelphi, 1995

Chitussi Barbara, *Filosofia del sogno. Saggio su Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2006

⁵⁴ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975 [1970], p. 193 e 194.

- Chomsky Noam, *Il potere dei media*. Firenze, Vallecchi, 1996
- Colombo Arrigo, Baldini Enzo a cura di, *Utopia e Distopia*, Dedalo, gennaio 1993
- de Angelis Gabriele, *Verso una società razionale: il pensiero di Jürgen Habermas*, Luiss University Press, Roma, 2012
- Dossi Piroshka, Nestler Gerald, Feser Christiane, Nori Franziska, *Declining Democracy*, Firenze, Silvana Editoriale
- Foucault Michel, *Il Corpo utopico*, Conferenza radiofonica su France-Culture, 1966, <http://lesilencequiparle.unblog.fr/>
- Foucault Michel, *Sorvegliare e Punire*, Torino, Einaudi, 1975
- Garnham Nicholas, *Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information*, Londra, Sage, 1990
- Gatti Paola, “Discorso utopico e distopico”, *Mneme*, 2000, <http://mondodomani.org/mneme/apg01.html>; sito consultato il 28.05.2012
- Gibelli Antonio, Guerra, violenza, morte: un paradigma del nostro secolo, *L'impegno*, a. XVI, n. 1, 1996, Biella e Vercelli, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea, <http://www.storia900bivc.it/pagine/editoria/gibelli196.html>
- Giovagnoli Raffaella, *Habermas: agire comunicativo e Lebenswelt*, Firenze, Carocci, 2000
- Lyon David, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 281; ed. or. *The electronic eye. The rise of surveillance society*, 1994, Minneapolis, University of Minnesota Press
- Mandrini Riccarda, Meschac Gaba, “Un nomade per il contemporaneo d’Africa”, *Il Sole 24 Ore.com*, 24 febbraio 2010
- Mariotti Giovanni, “Bentham, il vero padre del Grande Fratello”, *Corriere della Sera*, 6 settembre 2000, p. 31
- Oguibe Olu, *The culture game*, Minneapolis, University of Minnesota press, 2004
- Orwell George, *1984*, Milano, Mondadori, 2002 [1949]
- Roth Michael S. «Trauma: A Dystopia of the Spirit», in *Thinking utopia; steps into other worlds (Making Sense of History)*, Jorn Rusen, Michael Fehr, Thomas Rieger a cura di, Oxford-New York, Berghahn Books, 2006

Rusen Jorn, Fehr Michael, Rieger Thomas, *Thinking utopia; steps into other worlds (Making Sense of History)*, Berghahn Books, 2006

Sartre Jean-Paul, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani, 2004

Sartre Jean-Paul, *L'immaginario*, Torino, Einaudi, 2007

Sartre Jean-Paul, *Pensare l'arte*, Milano, Marinotti, 2008

Sartre Jean-Paul, *L'intelligibilità della storia. Critica della ragione dialettica*, vol.2, Milano, Marinotti, 2006

Wells George Herbert, *La macchina del tempo*, Mursia, Milano, 1990 [1895]

Wolf Silvio, *Reale Possibile: l'Utopia della Luce e del Tempo*, Itალიlibri.net, Milano, 12 febbraio 2003

Sitografia:

http://www.italialibri.net/Arte/wolf/reale_possibile.html

http://hem.passagen.se/replikant/dystopia_timeline.html

<http://www.undo.net/it/videofocus/1179159659>

