

Il tema dello “sguardo” nella distopia: Huxley, Orwell, Nothomb

Tommaso Meozzi

1. Il rapporto tra osservatore e osservato

Il tema dello sguardo, e in particolare del rapporto tra osservatore e osservato, gioca un ruolo centrale in *Acide sulfurique* di Amélie Nothomb (2005), romanzo che può essere ricondotto al genere della distopia politica, ovvero alla descrizione del peggiore dei regimi politici possibili. Si tratta di un tema che, in modo più o meno evidente, è presente anche in altri classici del genere, come *Brave New World* di Aldous Huxley (1932) e *1984* di George Orwell (1949).

Se da una parte lo “sguardo” veicola, da un punto di vista tematico, i rapporti di potere presenti nelle società distopiche, dall'altra chiama in causa la nozione di focalizzazione narrativa e il complesso rapporto tra le opere e la biografia degli autori. In questa prospettiva gli intenti critici della distopia si legano al piacere della scrittura e al soddisfacimento di desideri inconsci, privati, che non hanno immediatamente a che fare con idee di giustizia sociale.¹

1 Tra gli studi dedicati alla distopia che meglio mettono in risalto il rapporto tra dimensione politica e psicologica, cfr. S. Manferlotti, *Invito alla lettura di Aldous Huxley*, Mursia, Milano 1987, pp. 20-21, che evidenzia come la malattia alla vista (*keratitis punctata*) abbia portato Huxley a una «ri-valutazione globale della fisicità»: «Nei romanzi si impose fin dall'inizio all'attenzione del lettore una tensione fra senso e sensibilità, fra la mente che discetta con disinvoltura a volte eccessiva sui massimi sistemi ed il corpo che reclama ad ogni istante i suoi diritti»; V. Fortunati, *Da Bentham a Orwell: un'utopia panottica del potere*, in *Utopia e distopia*, a cura di A. Colombo, FrancoAngeli, Milano 1987, pp. 49-57; pp. 54-55: «Per quanto riguarda il rapporto Winston Smith-O'Brian, Orwell ne sottolinea ripetutamente la componente sado-masochista [...]. Orwell sposta il problema dal potere come mezzo per un fine al potere come piacere [...]. L'operazione potere-piacere, diventa piacere di somministrare dolore o di ricevere sofferenza [...]. 1984 è un testo “sgradevole” perché tratta del male; dei lati oscuri della natura umana»; G. Ravaglia, *L'altro Orwell*, Casa Editrice Conti, Bologna 1989, p. 73: «Le caratteristiche distintive della riflessione politica orwelliana sono costituite dall'analisi dei rapporti fra individuo e società, fra carattere individuale e autorità costituita, fra desiderio di emancipazione e bisogno (nevrotico) di oppressione»; E. Brandigi, *Amélie Nothomb. La cosmetica delle lingue*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2012, p. 101: «“Concentration” diventa quindi metafora della morte dello spirito provocata dalla cosiddetta televisione-spazzatura, ma permette alla scrittrice di riproporre il rapporto vittima-carnefice»; D. Treccozzi, *Amélie Nothomb o il corpo espiatorio*, Zona, Arezzo 2011, che mette bene in evidenza il le-

In *Acide sulfurique* non siamo nel regime orwelliano di *1984*, ispirato da nazismo e stalinismo, e neanche in una società ipertecnologica del futuro, in cui, come in alcuni romanzi di *science fiction* (ricordiamo ad esempio *Do Androids Dream of Electric Sheep?* di Philip Dick), sono proiettate le tensioni latenti della nostra, ma in un'impresicata società europea dei primi anni Duemila, formalmente democratica. *Acide sulfurique* descrive un reality show, chiamato «Concentration» ('Concentramento'), in cui i telespettatori osservano le torture, reali, subite da alcuni prigionieri per mano di kapò. Il colmo dell'orrore si raggiunge nel momento in cui i telespettatori possono decidere, attraverso il televoto, chi eliminare "fisicamente" dalla trasmissione. È dunque ben presente la memoria dei campi di concentramento nazisti, che tuttavia non è utilizzata per ricreare un immaginario regime, ma un immaginario spettacolo televisivo. Certamente una società che permette un simile spettacolo televisivo non può essere definita democratica. Tuttavia le sue strutture istituzionali sono, almeno esteriormente, democratiche, sebbene permettano, al loro interno, lo spalancarsi di un'isola di orrore.

Il fatto è che Nothomb utilizza i campi di concentramento come metafora del rapporto tra osservatore e osservato e, più precisamente, tra oggetto delle riprese e telespettatore. In questo modo ci ammonisce su una tendenza sadomasochista che può essere latente in questo rapporto e che, nella nostra società, può assumere le proporzioni di vero e proprio fenomeno culturale, su scala di massa.

Nella tradizione della distopia, è possibile riconoscere due principali declinazioni del tema dello sguardo. La prima, più nota, rimanda al modello panottico di *1984*, romanzo in cui il Grande Fratello, leader dello stato di Oceania, ha il controllo, attraverso teleschermi disseminati ovunque, su ogni elemento della popolazione, in ogni momento:

The telescreen received and transmitted simultaneously. Any sound that Winston made, above the level of a very low whisper, would be picked up by it; moreover, so long as he remained within the field of vision which the metal plaque commanded, he could be seen as well as heard. There was of course no way of knowing whether you were being watched at any moment. How often, or on what system, the Thought Police plugged in on any individual wire was guesswork. It was even conceivable that they watched everybody all the time.²

game tra *Acide sulfurique* e l'esperienza dell'anoressia, definendo però il romanzo una «farsa anticonformista che è fatta apposta per un lusinghiero adescamento di lettrici e di lettori» (p. 133), frutto di un «narcisismo travestito di anticonformismo» (p. 135). Al contrario di Treccozzi, pensiamo che non si possa parlare di «farsa», ma di processi inconsci che entrano nella scrittura e che permettono sia all'autrice di elaborare in modo creativo le proprie pulsioni distruttive, sia al lettore di rimanere coinvolto nel piacere della scrittura riflettendo al tempo stesso su problemi sociali.

2 G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London 1987, pp. 4-5.

Un diverso tipo di osservatore si trova invece in *Brave New World* di Aldous Huxley, dove un potente cinema multisensoriale, assieme all'uso di droghe e altri strumenti di manipolazione, aliena gli abitanti del Mondo Nuovo dalla realtà e, in particolare, dallo studio delle cause che hanno portato alla creazione dell'ordine sociale in cui vivono, rigidamente diviso in caste:

“Going to the Feelies this evening, Henry?” inquired the Assistant Predestinator. “I hear the new one at the Alhambra is first-rate. There’s a love scene on a bearskin rug; they say it’s marvellous. Every hair of the bear reproduced. The most amazing tactual effects.” “That’s why you’re taught no history,” the Controller was saying.³

Se dunque in Orwell a osservare è il capo del regime, in Huxley è la popolazione. Il risultato però è sempre una deriva autoritaria: da una parte l'impossibilità, per il controllato, di esprimere pareri non ortodossi, dall'altra l'incapacità del consumatore di immagini di comprendere il mondo in cui vive. Controllo e seduzione come facce di una stessa medaglia.

Cosa accade in *Acide sulfurique* di Amélie Nothomb? Qui è assente un ben organizzato sistema dittatoriale: gli individui sono invece caratterizzati dal disinteresse verso la politica istituzionale. Provocatoriamente, il narratore nota che la partecipazione dei telespettatori al reality «Concentramento» (quasi 100%) è inversamente proporzionale a quella alle elezioni legislative europee del 2004, ricordate per l'alto tasso di astensione. Cercando di spiegarsi la nascita del reality «Concentramento», uno dei prigionieri afferma: «Les gens rentrent de leur journée de travail, ils sont épuisés, mornes, vidés [...] le programme télévisé est souvent l'unique conversation des gens».⁴ Non troviamo più dunque il Partito di 1984, la guerra fisica e ideologica tra Oceania, Eurasia e Estasia che caratterizza il romanzo di Orwell, ma il crollo delle identità nazionali e l'affermarsi di un'identità europea che, nonostante la sua base economica, fatica a coinvolgere l'individuo in una nuova comunità simbolica. Ecco allora che l'individuo si chiude in se stesso, cerca compensazione in una partecipazione politica virtuale. Davanti allo schermo, ogni telespettatore diventa un Grande Fratello, il cui unico potere è di osservare comodamente la distruzione dei prigionieri, nella quale, tuttavia, proietta la propria solitudine. Come scrive Nothomb: «Les détenus avaient également ceci de commun avec les spectateurs qu'ils ignoraient le nom de leurs compagnons d'infortune».⁵ Il potere dello spettatore è dunque quello di godere, una volta smarrito ogni senso di identità sociale, della distruzione dell'essere uma-

Il tema dello “sguardo” nella distopia: Huxley, Orwell, Nothomb

3 A. Huxley, *Brave New World*, Penguin Books, London 1955, p. 38.

4 A. Nothomb, *Acide sulfurique*, Albin Michel, Paris 2005, p. 104.

5 *Ivi*, p. 28.

no,⁶ il che rimanda all'incipit del romanzo: «Vint le moment où la souffrance des autres ne leur suffit plus; il leur en fallut le spectacle».⁷

2. Focalizzazione narrativa ed elementi biografici

Fino ad ora abbiamo accennato, nei tre romanzi, ai rapporti tra personaggio “osservatore” e personaggio “osservato”. Questo approccio lascia irrisolta la seconda domanda che abbiamo posto all'inizio, a cui forse è più complesso rispondere: quali emozioni elaborano gli autori attraverso la narrazione distopica, e come si pongono davanti alla materia trattata? In fondo, sebbene essi cerchino di suscitare empatia per le vittime, sono al tempo stesso i grandi osservatori, i narratori che possono insinuare lo sguardo in ogni fessura del mondo fantastico che hanno inventato. Tutte e tre le narrazioni sono condotte in terza persona da un narratore eterodiegetico che, esprimendosi al passato, fissa il quadro sociale all'interno del quale si svolge la narrazione e che presenta dunque un grado maggiore o minore di onniscienza.

Per comprendere meglio il rapporto tra nuclei psicologici e elaborazione letteraria, è utile rapportare ogni distopia al macrotesto del suo autore. Inizieremo da Amélie Nothomb.

In *Biographie de la faim*, Nothomb ripercorre i primi 22 anni della sua vita, soffermandosi anche sulla propria esperienza dell'anoressia. Iniziata l'adolescenza, l'amore di Amélie, fino a quel momento indirizzato esclusivamente verso persone di sesso femminile (la madre, la sorella Julie, le compagne di classe) si rivolge per la prima volta verso un ragazzo. La giovane Amélie inizia a sperimentare angoscia per il proprio corpo in cambiamento, e per un desiderio che non viene ricambiato. La reazione è drastica: «le 5 janvier 1981, jour de la Sainte-Amélie, je cesserais de manger [...] la Loi stipulait aussi qu'à dater de ce jour, je n'oublierais plus aucune émotion de ma vie».⁸ Il desiderio non contraccambiato origina dunque una distruttiva punizione verso il proprio corpo desiderante, unita alla santificazione del martirio e al ripiegamento dell'Io in quella sistematica auto-osservazione da cui poi nascerà la pratica scrittorica.⁹ Durante la ma-

6 Cfr. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, p. 90: «Qui, quello che è più crudele, a ben vedere, è il paradosso dell'*audience*: più si diffondono lo scandalo e l'indignazione morale e più s'alzano gli ascolti, arrivando al “cento per cento” (il successo assoluto) quando sta per essere uccisa la protagonista».

7 Nothomb, *Acide sulfurique*, cit., p. 9.

8 A. Nothomb, *Biographie de la faim*, Albin Michel, Paris 2004, p. 210.

9 Cfr. D. Treccozzi, *Amélie Nothomb o il corpo espiatorio*, cit., p. 8: «la controffensiva è giocata sul piano dell'autoconcepimento letterario, l'anoressia presentata come reazione alla metamorfosi del corpo – ma nondimeno quale rifiuto espresso verso l'ordine degli adulti – ed il maschile è neutralizzato nell'elezione di divinità femminili», e p. 111: «sguardo osceno di Amélie che si sorprende a desiderare il giovane inglese e per questo s'inchioda alla croce della vergogna e della colpa da spiare sul corpo del testo».

lattia, che la porterà a pesare 32 chili, Amélie inizia a leggere romanzi sui campi di sterminio nazisti, in particolare *La mort est mon métier* di Robert Merle e *Se questo è un uomo* di Primo Levi.¹⁰

È evidente l'importanza di queste esperienze per la genesi di *Acide sulfurique*. Nothomb, sempre in *Biographie de la faim*, associa fantasiosamente il termine «maladie» all'espressione «mal à dire» e afferma: «Le malade était celui qui avait du mal à dire quelque chose. Son corps le disait à sa place sous la forme d'une maladie».¹¹ Il corpo anoressico, teso verso l'autodistruzione, diviene dunque anche simbolo di un disagio e richiesta d'aiuto. Scrive Nothomb, già prima della malattia, riferendosi agli affetti familiari: «J'avais faim de leurs yeux posés sur moi».¹²

In *Acide sulfurique* la regressione al desiderio narcisista di essere osservata, nonché la propria sadica auto-osservazione, si trasformano in contemplazione di un campo di concentramento i cui prigionieri sono ridotti a scheletri dalla fame. Il rovesciamento è sottile. Il desiderio anoressico è in un certo senso rivissuto, attraverso l'elaborazione fantastico-letteraria, dall'autrice, che tuttavia ne fa uno strumento di critica sociale: il dimagrimento non è più voluto, ma imposto con brutalità dall'esterno a tutta una comunità; gli «occhi», a cui Amélie aveva chiesto aiuto, diventano quelli freddi degli spettatori; il desiderio sessuale è eliminato dal personaggio dell'eroica prigioniera Pannonique, per essere proiettato sulle figure violente dei kapò. Significativo il fatto che Pannonique preservi la sua dignità rifiutando di sottomettersi sessualmente in cambio di cibo alla kapò Zdena. Torna qui il rifiuto idealizzato del desiderio sessuale (nato, come abbiamo visto in *Biographie de la faim*, dalla paura di non essere contraccambiati),¹³ risimbolizzato, tuttavia, nel contesto di *Acide sulfurique*, per indicare la resistenza dell'eroe che, nonostante la miseria, non accetta di barattare la fedeltà ai propri sentimenti in cambio di beni materiali.

La focalizzazione narrativa gioca un ruolo centrale nell'elaborazione della vicenda biografica. Già l'incipit di *Acide sulfurique*, «Vint le moment où la souffrance des autres ne leur suffit plus; il leur en fallut le spectacle», fissa il soggetto collettivo degli spettatori («leur»), crudeli e inetti, facendo della ribellione di Pannonique un'idealizzata rivoluzione sociale. Lo spazio esterno al campo di concentramento viene sempre descritto attraverso soggetti collettivi (i giornali, gli intellettuali, la gente, gli editoriali-

Il tema dello "sguardo" nella distopia: Huxley, Orwell, Nothomb

10 Cfr. Nothomb, *Biographie de la faim*, cit., p. 216: «L'anorexie me tenait à l'écart de la civilisation et j'en souffrais. Je lisais passionnément aussi la littérature concentrationnaire, *La mort est mon métier*, *Si c'est un homme*».

11 *Ivi*, p. 30.

12 *Ivi*, p. 52.

13 Sulla paura di Amélie della sessualità influisce un episodio di violenza da lei subito a dodici anni per mano di quattro ragazzi indiani, quando si trovava in Bangladesh con la famiglia, durante un bagno in mare. Cfr. Nothomb, *Biographie de la faim*, cit., p. 192: «Les mains de la mer écartèrent mes jambes et entrèrent en moi. La douleur fut si intense que la voix me fut rendue. Je hurlai».

sti, il pubblico) che riflettono una società abbruttita e conformista, mentre l'eroina Pannonique è idealizzata attraverso le affermazioni perentorie del narratore onnisciente: «Pannonique avait vingt ans et le visage le plus sublime qui se pût concevoir». ¹⁴ Attraverso alcune riflessioni metaletterarie del narratore, la Nothomb allude all'importanza della scrittura, e del confronto tra scrittura e pubblico, nel superamento di esperienze traumatiche:

Tout être qui connaît un enfer durable ou passager peut, pour l'affronter, recourir à la technique mentale la plus gratifiante qui soit: se raconter une histoire [...]. Toute misère comporte son emblème et son héroïsme [...]. Au fond, la création accomplie, quelle était la tâche de Dieu? Sans doute celle d'un écrivain quand son livre est édité: aimer publiquement son texte. ¹⁵

Anche in *1984* è presente un desiderio ambiguo di essere osservati e di denunciare un regime totalitario basato sulla continua osservazione. È celebre la scena in cui Winston Smith, torturato dal membro del partito O'Brian, instaura con il proprio carnefice un rapporto di intimità:

the last detail of his life was laid bare, understood, forgiven [...]. He had never loved him so deeply as at this moment, and not merely because he had stopped the pain. The old feeling, that at bottom it did not matter whether O'Brian was a friend or an enemy, had come back. O'Brian was a person who could be talked to. Perhaps one did not want to be loved so much as to be understood. ¹⁶

L'inquisitore, colui che tutto vede e che, sotto tortura, fa tutto confessare, diventa onnipotente simbolo autoritario nel quale il protagonista, ridotto allo stremo delle forze, trova masochisticamente sicurezza.

In un articolo del 1946, *Why I Write*, Orwell, che stava per iniziare la stesura di *1984*, evidenzia in modo estremamente interessante come nell'atto di scrittura si leghino intento politico e radici inconscie della personalità. Inizialmente, Orwell parla della propria infanzia: «I barely saw my father before I was eight. For this and other reasons I was somewhat lonely [...]. I had the lonely child's habit of making up stories and holding conversations with imaginary persons». ¹⁷ Alla fine dell'articolo, dopo aver affermato di scrivere «*against* totalitarianism and *for* democratic Socialism», ¹⁸ Orwell torna sul tema dell'infanzia:

14 Nothomb, *Acide sulfurique*, cit., pp. 22-23.

15 *Ivi*, pp. 66-69.

16 Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, cit., pp. 255-264.

17 G. Orwell, *Why I Write*, in Id., *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. I, *An Age Like This. 1920-1940*, ed. by S. Orwell and I. Angus, Secker & Warburg, London 1968, pp. 1-9: p. 1.

18 *Ivi*, p. 5.

Writing a book is a horrible, exhausting struggle [...]. One would never undertake such a thing if one were not driven on by some demon whom one can neither resist nor understand. For all one knows that demon is simply the same instinct that makes a baby squall for attention.¹⁹

Questo brano permette di comprendere la profonda contraddittorietà che sta alla base di *1984*. Da un lato Orwell vuole denunciare gli orrori del totalitarismo, dall'altro la scrittura ricrea a livello immaginario quella figura autoritaria, rassicurante, di cui il figlio ha sofferto intensamente l'assenza. Parlando del prossimo libro che ha intenzione di scrivere, e che sarà *1984*, Orwell afferma, sempre in *Why I Write*: «I have not written a novel for seven years, but I hope to write another fairly soon. It is bound to be a failure, every book is a failure, but I do know with some clarity what kind of book I want to write».²⁰ Ed è questa la forza di *1984*: un romanzo che denuncia i meccanismi di potere dei regimi totalitari, ma che allo stesso tempo, nella sconfitta del protagonista, rivela il fascino inconscio che essi possono esercitare sull'individuo.

Anche la focalizzazione narrativa di *1984* si lega al tema dell'infanzia. Il narratore, onnisciente per quanto riguarda la descrizione delle strutture istituzionali in cui le vicende hanno luogo, adotta una prospettiva interna, coincidente con i confusi ricordi d'infanzia del protagonista, quando si affronta invece il problema dell'origine di queste istituzioni:

He tried to squeeze out some childhood memory that should tell him whether London had always been quite like this [...]. But it was no use, he could not remember: nothing remained of his childhood except a series of bright-lit tableaux, occurring against no background and mostly unintelligible.²¹

I termini tecnici attraverso cui il regime viene descritto, come «Two Minutes Hate» e «Junior Anti-Sex League», vengono inizialmente introdotti senza spiegazione, lasciando così agire il potere evocativo del linguaggio, per essere solo in seguito associati a un'accurata descrizione.

Diverso, rispetto a *Acide sulfurique* e *1984*, il caso di *Brave New World*. Qui non troviamo l'immaginazione di una figura autoritaria ambivalentemente desiderata e denunciata, ma piuttosto l'alienazione dell'individuo nel proprio sguardo di consumatore. Il cinema multisensoriale e la droga "soma" escludono la dimensione del linguaggio, ripristinando un'infantile indistinzione tra individuo e realtà esterna. I Governatori del Mondo Nuovo non si pongono come rigidi censori, ma incoraggiano nella popolazione una tendenza orgiastica. La sessualità è vissuta come soddisfazione im-

Il tema dello
"sguardo" nella
distopia: Huxley,
Orwell, Nothomb

¹⁹ *Ivi*, p. 7.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 5.

mediata, separata da ogni relazione protratta nel tempo. Ciò permette, nell'ottica dei Governatori, di mantenere più agevolmente la stabilità delle gerarchie politiche: «Impulse arrested spills over», mentre «the unchecked stream flows smoothly down its appointed channels».²² Questo non toglie che, negli spettacoli proposti agli abitanti del Mondo Nuovo, torni il fantasma dell'autorità. Durante un film del cinema multisensoriale, gli spettatori prima osservano le avventure erotiche di un selvaggio «Negro», e poi si identificano con «three handsome young Alphas» che salvano il personaggio femminile riportando l'ordine sociale:

far more real than reality, there stood the stereoscopic images, locked in one another's arms, of a Gigantic Negro and a golden-haired young brachycephalic Beta-Plus female [...] the stereoscopic lips came together again, and once more the facial erogenous zones of the six thousand spectators in the Alhambra tingled with almost intolerable galvanic pleasure [...]. Finally, after a whole series of adventures and much aerial acrobacy, three handsome young Alphas succeeded in rescuing her.²³

Diversamente dalle due precedenti distopie considerate, in *Brave New World* la focalizzazione narrativa riesce a ottenere un effetto ironico. Nelle prime pagine l'onniscienza dell'autore, che descrive in modo neutro, denotativo, le stranezze tecnologiche del Mondo Nuovo, si fonde ambigualmente con le parole di un personaggio, il Direttore del Centro di Incubazione e Condizionamento, che spiega a un gruppo di studenti le tecniche più brutali di manipolazione. Talvolta il narratore onnisciente esprime giudizi generali su ciò che viene spiegato, che tuttavia difficilmente possono essere ricondotti alle idee dell'autore:

“Just to give you a general idea,” he would explain to them. For of course some sort of general idea they must have, if they were to do their work intelligently – though as little of one, if they were to be good and happy members of society, as possible. For particulars, as everyone knows, make for virtue and happiness; generalities are intellectually necessary evils. Not philosophers, but fret-sawyers and stamp collectors compose the backbone of society.²⁴

Questa forma pedagogica di narrazione si frammenta, a partire dal terzo capitolo, in una serie di brevi paragrafi separati da spazio che alternano scene di quotidiano consumismo tecnologico («eighty vibro-vacuum massage machines»)²⁵ a vaghi ricordi di guerre e violenze rimossi dalla memoria collettiva («“The Nine Years” War, the great Economic Collapse.

²² Huxley, *Brave New World*, cit., p. 45.

²³ *Ivi*, p. 135.

²⁴ *Ivi*, pp. 15-16.

²⁵ *Ivi*, p. 39.

There was a choice between World Control and destruction»).²⁶ Lo sguardo passivo, centrifugo del consumatore si riflette così, a livello formale, in una narrazione caotica, che ha perso ogni struttura coerente di senso.

3. La percezione visiva della bellezza

L'atteggiamento di Huxley verso la dimensione visiva, intensificata dall'assunzione di droghe, non è univoco. È vero che in *Brave New World* il "soma" crea una popolazione alienata, incapace di riflettere sulla realtà e dunque facilmente manipolabile. Ma in *The Doors of Perception*, saggio scritto ventisei anni dopo *Brave New World*, Huxley racconta la propria esperienza "visionaria" con l'LSD e afferma:

We can never dispense with language and the other symbol systems; for it is by means of them, and only by their means, that we have raised ourselves above the brutes, to the level of human beings. But we can easily become the victims as well as the beneficiaries of these systems. We must learn how to handle words effectively; but at the same time we must preserve and, if necessary, intensify our ability to look at the world directly and not through that half opaque medium of concepts, which distorts every given fact into the all too familiar likeness of some generic label or explanatory abstraction.²⁷

Il tema dello "sguardo" nella distopia: Huxley, Orwell, Nothomb

Non solo l'LSD, ma anche l'arte ha per Huxley il potere di liberare la percezione visiva dalle generalizzazioni strumentali del linguaggio, facendo della percezione stessa uno strumento ermeneutico. Interessante, ad esempio, il suggerimento di una storia dell'arte che si concentri sullo sviluppo dei drappaggi («development of drapery»),²⁸ visti come veicolo privilegiato dello stato d'animo dell'artista («the mood, the temperament, the attitude to life of the artist»).²⁹ Nella condizione spirituale cercata da Huxley, «Visual impressions are greatly intensified and the eye recovers some of the perceptual innocence of childhood, when the sensum was not immediately and automatically subordinated to the concept».³⁰ L'uomo può così scoprire che «we have always been where we ought to be».³¹

Si può avanzare l'ipotesi più generale che la distopia politica non porti solo alla satira e alla denuncia dei regimi totalitari, ma anche alla riscoperta "visiva" della bellezza: prospettando la catastrofe, lascia il lettore davanti alle rovine del reale che, liberate da ogni mito collettivo del progres-

²⁶ *Ivi*, p. 48.

²⁷ Huxley, *The Doors of Perception*, Harper & Row, New York 1970, p. 74.

²⁸ *Ivi*, p. 31.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 25.

³¹ *Ivi*, p. 78.

so,³² possono finalmente essere contemplate, in termini visivi. Non si tratta dunque solo di una catastrofe politica, ma anche di una catastrofe linguistica, che riporta l'attenzione sugli elementi primi della percezione. È per questo che la distopia, seppur ispirata ai regimi totalitari, esercita una critica più generale del rapporto tra linguaggio e società.

Interessante a questo proposito considerare ciò che Orwell scrive in *Why I Write*. Orwell mette in evidenza come la contemplazione della bellezza occupi un ruolo centrale nella creazione di ogni suo testo in prosa: «I could not do the work of writing a book, or even a long magazine article, if it were not also an aesthetic experience».³³ Nel seguito dell'articolo, egli associa la bellezza allo stile della prosa e quest'ultimo al recupero psicologico dell'infanzia:

I am not able, and do not want, completely to abandon the world view that I acquired in childhood. So long as I remain alive and well I shall continue to feel strongly about prose style, to love the surface of the earth, and to take a pleasure in solid objects and scraps of useless information.³⁴

Queste affermazioni sono affini al già citato desiderio di Huxley di far ritrovare all'occhio «some of the perceptual innocence of childhood». Anche in *Biographie de la faim* di Amélie Nothomb troviamo non solo il rifiuto del mondo da parte del corpo anoressico, ma anche l'intensa fame visiva³⁵ che caratterizza Amélie bambina, non ancora malata, ma già a disagio con il proprio corpo:

J'étais extraordinairement mal fichue [...] une énorme tête posée sur des épaules débiles [...]. Consommer la beauté ne l'altérerait pas: je pouvais regarder ma mère pendant des heures, je pouvais dévorer des yeux ma sœur sans que lui manque ensuite le moindre morceau. Ainsi en allait-il de la jouissance des montagnes, des forêts, du ciel et de la terre.³⁶

La bellezza offre il ristoro di un piacere che non rischia di essere frustrato dalla risposta dell'altro, ma che trova soddisfazione nella propria volontà immaginaria. La scrittura, ammette Nothomb, è «la grande poussée,

32 Cfr. A. Huxley, *Letters*, ed. by S. Grover, Chatto & Windus, London 1969, p. 532: «reason, human decency and spirituality, which are strictly individual matters, find themselves in the clutches of the collective will, which has the mentality of a delinquent boy of fourteen in conjunction with the physical power of a god».

33 Orwell, *Why I Write*, cit., p. 6.

34 *Ibidem*.

35 In Amélie Nothomb: «Proust m'ha salvata da uno stupro», intervista a cura di M. Serri, «La Stampa», 20/02/2015, Amélie Nothomb esprime il suo apprezzamento per *The Doors of Perception* di Aldous Huxley. Cfr. «Aldous Huxley i cui viaggi psichedelici sono descritti meravigliosamente nel saggio *Le porte della percezione*», <http://www.lastampa.it/2015/02/20/cultura/tuttolibri/amlie-nothomb-proust-mha-salvata-da-uno-stupro-NxaG0wSOYiG0ulj09JebvK/pagina.html> (ultimo accesso: 07/09/2017).

36 Nothomb, *Biographie de la faim*, cit., pp. 56-57.

la peur jouvive, le désir sans cesse ressourcé, la nécessité voluptueuse». ³⁷ Essa amplifica la possibilità di contemplazione, creando un mondo immaginario che tuttavia può nascere solo da un'iniziale ritenzione e dunque dalla distopia.

4. Conclusioni

Ricapitoliamo, in conclusione, il nostro percorso. Abbiamo analizzato il tema dello sguardo in tre narrazioni distopiche: dai consumatori di immagini e droghe in *Brave New World*, all'onnipresente sistema di controllo in *1984*, al rapporto sadomasochista che lega telespettatori e attori in *Acide sulfurique*. Ci siamo in seguito chiesti in che modo l'autore della distopia, immedesimandosi nei ruoli dell'osservatore e dell'osservato, elabori nuclei psicologici non direttamente riconducibili a un intento di critica sociale, e quale ruolo giochi la focalizzazione narrativa in questa elaborazione. Infine ci siamo soffermati sul rapporto tra sguardo e bellezza.

È emerso come, nell'immaginario post-apocalittico di *Acide sulfurique* e *1984*, lo sguardo sia ciò che lega ambigualmente la vittima al proprio carnefice: tra certificazione di esistenza ("mi guarda, dunque esisto") e ansia di essere controllati. Questo rapporto è presente in forma più esplicita, per quanto riguarda Amélie Nothomb, già in *Mercure*, romanzo del 1998. Qui la giovane Hazel vive in un'isola assieme al capitano Loncours che, attraverso uno specchio deformante, ha convinto la ragazza di essere orrendamente sfigurata. La successiva distruzione di tutti gli specchi presenti sull'isola impedisce a Hazel di acquistare coscienza della propria immagine, rendendola completamente dipendente dal capitano. Come scrive Jennifer Kouassi, il personaggio di Hazel «transfigure le mythe de Narcisse, il devient le pendant du cogito: "Je me vois donc je suis"». ³⁸ Riprendendo l'affermazione di Kouassi, Lénaïk Le Garrec parla di «antithesis of Narcissus» e conclude: «if Hazel cannot see herself, she is not in love with herself». ³⁹ Tuttavia, se la mancata presa di coscienza della propria immagine coincide con una tragica crisi d'identità, il narcisismo riemerge nel momento in cui Hazel, pur avendo la possibilità di liberarsi, specchia metaforicamente se stessa nell'amore che il capitano ha per lei, e che la tiene lontana dal confronto con il resto del mondo: «Sans lui, je ne serais rien [...] Il m'a aimée [...]. Très rares sont les hommes capables d'un si grand amour». ⁴⁰

Il tema dello
"sguardo" nella
distopia: Huxley,
Orwell, Nothomb

³⁷ Ivi, p. 234.

³⁸ J. Kouassi, *Derrière le miroir*, in «Le Magazine Littéraire», 369, octobre 1998, pp. 83-84: p. 84.

³⁹ L. Le Garrec, *Beastly Beauties and Beautiful Beasts*, in Amélie Nothomb. *Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. by S. Bainbrige and J. den Toonder, Peter Lang, New York 2003, pp. 63-70: p. 67.

⁴⁰ A. Nothomb, *Mercure*, Éditions Albin Michel, Paris 1998, pp. 183-189.

In *Acide sulfurique* il tema del narcisismo subisce, come abbiamo visto, un'ulteriore elaborazione: la protagonista femminile non è più osservata da uno sguardo individuale, ma da quello collettivo, spietato degli spettatori che si fonde però ambigualmente con le affermazioni del narratore onnisciente, tese a fare di Pannonique l'incarnazione di una bellezza oggettiva, riconosciuta all'unanimità.

Inserendo inizialmente i personaggi in un contesto di totale sottomissione, la distopia tende, almeno in un primo momento, a dissociare la dimensione linguistica – amministrata dal potere – e quella visiva – mezzo principale attraverso cui le vittime si rapportano alla realtà. In questo modo il nesso tra sguardo e linguaggio raggiunge i suoi limiti di significazione: se da una parte i protagonisti vengono ridotti a oggetti, incapaci di sviluppare un linguaggio autonomo, dall'altra riscoprono il loro essere soggetti proprio nella percezione visiva, che si fa specchio analogico di quella emotiva. Si comprende così l'intento regressivo comune ai tre autori, che lega il recupero dell'infanzia a una parola letteraria in grado di esprimere le diverse percezioni senso-motorie, prima delle generalizzazioni concettuali operate dal linguaggio.⁴¹

41 Cfr. Nothomb, *Biographie de la faim*, cit., p. 225: «je devins haruspice: de mon lit, je regardais par la fenêtre le vol des oiseaux dans le ciel. Dans le vol des oiseaux, je ne lisais rien d'autre que le vol des oiseaux [...]. Les oiseaux étaient souvent trop loin pour que je puisse identifier leur espèce. Leur silhouette se réduisait à une calligraphie arabe qui tournoyait dans l'éther. J'aurais tant voulu être cela: une chose sans détermination, libre de voler n'importe où. Au lieu de quoi j'étais enfermée dans un corps hostile et malade et dans un esprit obsédé par la destruction. Il paraît que l'essentiel du terrorisme international se recrute parmi les enfants de diplomates. Cela ne m'étonne pas». Si noti come, in questo brano, la vista permetta ad Amélie di appropriarsi emotivamente del movimento e dello spazio, al di là di ogni razionalizzazione. All'appropriazione emotiva, segue la capacità di riflettere su se stessi, sulla propria condizione, fino a riconoscere nel difficile rapporto con il padre (diplomatico assorbito dal lavoro, continuamente in viaggio) una delle cause del proprio malessere.