

Paolo Biondi

# Maschere

*V per Vendetta*

*vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

© Copyright 2016

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674294-0

## Introduzione

*V per Vendetta*, diretto da James McTeigue nel 2006, è un film che risulta interessante per molte ragioni. In primo luogo, esso ha sostanzialmente diviso la critica, mentre il pubblico sembra avergli tributato un indiscutibile successo. È stato detto da alcuni che il film è coraggioso e stimolante nell'affrontare temi scottanti per la contemporaneità, mentre a molti altri è apparso solo come un prodotto intriso di superficiale sensazionalismo, che gioca con la celebrazione di pericolose fantasie populiste di distruzione e palingenesi.

In secondo luogo, c'è la sua ispirazione ideologica, fortemente critica verso il presente. Il film, com'è noto, narra del progetto di un ribelle solitario, V (Hugo Weaving), il cui volto è perennemente celato dall'ormai iconica maschera di Guy Fawkes. Egli intende far saltare in aria la sede del parlamento inglese, divenuta il centro nevralgico di un governo violento e oppressivo. Ma dato che non si fatica a scorgere nell'Inghilterra distopica rappresentata nella pellicola un'allegoria delle società occidentali del post 11 settembre è ovvio che l'opera intende affermare che queste società sembrano tendere verso una vera e propria deriva totalitaria. A ciò si aggiunge che il film è stato scritto e co-prodotto dai fratelli Wachowski, già autori della celebre trilogia di *Matrix* (1999-2003) in cui si afferma piuttosto chiaramente che l'idea di realizzare l'uguaglianza concen-

trando il potere in istituzioni asettiche e macchiniche finisce, in realtà, per trasformare gli esseri umani in indistinte unità di carburante necessarie unicamente alla sopravvivenza di quelle stesse istituzioni. Come nel caso della trilogia, anche il film di McTeigue si ispira al pensiero anarchico e in particolare alla sua contestazione del principio della concentrazione del potere inteso come l'unico strumento valido per attuare un'organizzazione della società ordinata e pacifica.

In terzo luogo, c'è la complessa questione dell'ascendenza del film. Il *V per Vendetta* di McTeigue è tratto dall'omonimo fumetto creato dagli autori inglesi Alan Moore e David Lloyd (rispettivamente, lo scrittore-sceneggiatore e il disegnatore). L'opera è stata pubblicata inizialmente sulla rivista antologica inglese *Warrior Magazine* tra il 1982 e il 1985 senza riscuotere troppo successo. Lasciata incompiuta in seguito alla chiusura della testata, è stata poi acquistata dal colosso americano DC Comics, probabilmente a causa della fama che lo scrittore andava guadagnandosi in quegli anni e ripubblicata e terminata in una serie di dieci volumi tra il 1988 e il 1989. Moore, oggi considerato uno degli autori più innovativi del fumetto contemporaneo mondiale, ha più volte dichiarato che quella di *V* è una storia che ha chiaramente a che fare con cose come il fascismo e l'anarchismo. Ha inoltre rivendicato la sua origine nel contesto dell'Inghilterra thatcheriana dell'inizio degli anni '80, un momento in cui le violente tensioni sociali e le frequenti violazioni dei diritti civili da parte del governo lasciavano presagire all'autore un'imminente sconfitta elettorale del partito conservatore, probabilmente percepito allora da molti

come “il male minore”, e la vittoria, poi mai verificata-  
si, dell'estrema destra.

Moore ha più volte lasciato intendere che l'opera ha precisi intenti politici. Ha sottolineato ripetutamente la rilevanza della scelta, maturata grazie a un'idea originale di Lloyd, di lavorare sul personaggio storico di Guy Fawkes per trasformarlo da capro espiatorio a cui venne imputata nel 1605 la responsabilità della cattolica “Congiura delle Polveri” (che si proponeva di far saltare in aria il palazzo di Westminster, uccidendo i membri della Camera dei Lord e il re Giacomo I, anglicano e scozzese) in un campione della libertà. Quando i due autori concepirono la storia, la ricorrenza della cattura di Fawkes e del conseguente fallimento della congiura veniva ancora celebrata in maniera carnevalesca ogni anno il 5 di novembre, sebbene con un significato molto più confuso e sfumato rispetto a quello che aveva nei secoli precedenti. La tradizione voleva che i bambini costruissero pupazzi dalle fattezze del ribelle cattolico, con tanto di maschera dotata di baffi e pizzo, a cui veniva poi dato fuoco nelle strade di Londra.

Moore e Lloyd, insomma, stavano consapevolmente e piuttosto esplicitamente capovolgendo il senso comune, facendo della maschera riadattata di Fawkes la caratteristica principale del loro personaggio disegnato che, diversamente dal significato tradizionale, rappresentava sulle pagine del fumetto l'ideale successo della rivolta di un uomo solo contro le pretese di uno stato fascista. Ma nonostante il film di McTeigue e dei Wachowski possa apparire in linea con tale indirizzo, Moore ha disconosciuto pubblicamente il loro lavoro,

pretendendo che il suo nome non fosse associato alla pellicola. Ha rinunciato a qualsiasi compenso economico proveniente dalla sua commercializzazione, si è addirittura rifiutato di vedere l'opera finita e ne ha definito la sceneggiatura il tentativo di «re-immaginare la narrazione originale come una qualche sorta di parabola sull'ascesa post 11 settembre dei neo-conservatori americani, in cui le parole “fascismo” o “anarchismo” non sono menzionate in alcun luogo».

Moore, insomma, ha giudicato il film molto meno radicale del fumetto. In effetti, vi sono alcune importanti differenze tra il film e l'opera originale. Numerose parti e personaggi della storia, ad esempio, sono stati tagliati nel riadattamento cinematografico e alcuni dettagli sono stati aggiunti ex novo. Da un rapido confronto emerge chiaramente che lo scopo del protagonista originale è fare a pezzi il regime totalitario che governa l'Inghilterra e far scivolare i suoi abitanti nell'abbruttimento e nel caos. La sua vendetta non si abbatte solo sui suoi aguzzini diretti, ma abbraccia l'intera popolazione di Londra e virtualmente quella dell'intero paese, che egli vede come corresponsabile dei crimini commessi dal regime. In ciò, V mette in atto una sorta di “distruzione creativa” alla Bakunin caratterizzata da toni molto più oscuri rispetto a quelli proposti da McTeigue. Ma, dettaglio probabilmente più importante per comprendere la rivendicazione di Moore circa la specificità della sua creazione, nel fumetto l'obiettivo finale di V non è quello di far saltare in aria il parlamento (cosa che fa già nel primo capitolo), bensì quello di far saltare in aria Downing Street, nella realtà dimora del primo ministro e nel fumetto del leader totalitario Adam Su-

san. Proprio nel 1989, anno di pubblicazione dell'ultima parte dell'opera in cui il progetto è finalmente svelato, su iniziativa dell'ultimo governo Thatcher l'area di Downing Street veniva guarnita di cancelli volti a proteggere questa sede istituzionale – e non il parlamento – dalla minaccia di attacchi terroristici.

Il *V per Vendetta* di McTeigue, quindi, risulta interessante proprio in quanto prodotto culturale il cui senso appare conteso fra diverse possibili interpretazioni: il contrasto tra l'interpretazione dell'autore dell'opera originale e quella degli ideatori della sua trasposizione cinematografica; la legittimità del tentativo di offrire una rappresentazione dell'ideale anarchico di ribellione anche violenta contro lo stato, nonostante i fantasmi da ciò evocati; e il valore più strettamente cinematografico del successo di pubblico che ha riscosso. Tuttavia, questo libro non intende affrontare direttamente nessuna di tali questioni. Piuttosto, intende partire dalla constatazione che il film è riuscito a penetrare molto più del fumetto nella cultura "pop" contemporanea. Solo dopo la sua distribuzione in sala la maschera di Fawkes per come fu rielaborata da Lloyd è diventata un simbolo di rinnovamento politico quasi globale: ha fatto la sua comparsa nelle proteste degli immigrati, è stata adottata dal gruppo di hacker noto come Anonymous, nonché dagli aderenti al movimento degli Indignados spagnoli e dal movimento Occupy Wall Street. Anche l'italiano Movimento 5 Stelle al momento della sua fondazione ufficiale nel 2009, ha incorporato nel proprio logo qualcosa di simile alla "V" cerchiata con cui il protagonista mascherato firma i propri atti sovversivi.

Questo libro non rappresenta un tentativo di ri-

spondere nemmeno alla domanda sul motivo per il quale si è verificata questa penetrazione. Piuttosto, intende analizzare il film usando come chiave di lettura l'idea che esso colmi un *vuoto* nella cultura occidentale contemporanea relativo alla difficoltà di spiegare e gestire il dissenso politico interno, la quale emerge non dal punto di vista dei politici di professione, delle istituzioni, o di quanti gestiscono il potere, ma da quello di coloro che sono governati. Peraltro, sappiamo che l'intenzione degli autori, come dichiarato da McTeigue, era proprio quella lamentata da Moore e cioè offrire una rappresentazione distopica della società americana durante l'epoca della Guerra al Terrore inaugurata da George W. Bush e caratterizzata dagli scandali di Abu Ghraib e Guantanamo. Ma qui si tratta solo di assumere che se in contesti molto diversi la maschera resa popolare dal film viene connessa alla richiesta di un cambiamento politico e sociale anche radicale, ciò accade perché alcuni elementi *del film* si prestano a essere piegati a questa funzione. Inoltre, se le persone che protestano e manifestano contro l'attuale organizzazione politica e sociale delle società occidentali adottano questa maschera come simbolo, esse la usano per dare un *particolare significato* a ciò che fanno.

Ma in che senso si può parlare di un vuoto nella cultura occidentale contemporanea riguardo alle modalità di pensare un'opposizione interna all'attuale ordine politico e sociale? Sin dai tempi della cosiddetta Battaglia di Seattle del 1999, le prime pagine dei giornali, i nostri schermi televisivi e anche il flusso d'informazioni che viaggia sulla rete ci hanno abituato a immagini di manifestazioni e proteste di piazza a cui viene attri-

buita una risonanza globale e che non di rado sfociano in episodi di violenza più o meno gravi ed eclatanti. Accanto al riproporsi di guerre e conflitti armati che si consumano in zone del globo che la maggior parte dei cittadini del “primo” mondo saprebbe a mala pena individuare su una cartina geografica, il nuovo millennio sembra anche aver acuito il dissenso interno alle società occidentali.

Dal punto di vista dell'occidente, termine che uso in senso simbolico più che strettamente geografico, l'era di “crisi” in cui viviamo si presta a essere rappresentata come un momento in cui diviene imperativo sia difendersi da assalti esterni che prendono di volta in volta le forme di incontrollabili sbarchi di clandestini o inaspettati attacchi terroristici provenienti da “fuori”, sia gestire il dissenso interno e le sue esplosioni di violenza. Vi è, tuttavia, in questa rappresentazione un'attribuzione di valore diversa alle due esigenze. Se resta tutto sommato più semplice inquadrare la prima, magari spiegando il suo insorgere con la presenza e l'azione di un nemico in qualche modo identificabile come “altro” che può e deve essere sconfitto in quanto minaccia, confrontarsi con la seconda appare molto più complicato. Come inquadrare, ad esempio, una manifestazione di piazza durante la quale si verificano attacchi e danneggiamenti alla proprietà privata d'individui che non hanno alcun legame con le ragioni della protesta? Come spiegare le cariche della polizia e gli agenti in tenuta antisommossa? Le strade più battute sembrano essere quella della minimizzazione (si tratta, magari, di eventi innescati dall'azione di “pochi facinosi” che non deve inficiare la legittimità della protesta,

perché non ha nulla a che vedere con essa) e quella della constatazione dell'impossibilità di formulare una teoria che possa fornire una visione d'insieme di singoli episodi e fenomeni e indicare o immaginare una possibile via d'uscita definitiva alla crisi interna, un possibile scenario per la sua risoluzione.

In altre parole, siamo piuttosto inclini a riconoscere fenomeni molto diversi quali gli sbarchi di clandestini e gli attacchi del terrorismo internazionale come espressione di una stessa minaccia che può manifestarsi con diversi gradi di pericolosità e violenza e con effetti più o meno immediati sull'integrità dell'identità occidentale. Anzi, siamo addirittura capaci di asserire una connessione logico-causale tra i due fenomeni che ha il sapore di una legge universale e necessaria, in virtù della quale all'aumentare dell'ingresso irregolare e della penetrazione incontrollata di migranti sul territorio di uno stato occidentale appare del tutto legittimo aspettarsi anche l'aumento del rischio di criminalità o di attentati terroristici al suo interno. Siamo, inoltre, in grado di formulare una pronta risposta a questo tipo di minaccia. A prescindere dal suo essere considerata da singoli individui opportuna, condivisibile, giusta o meno, tale risposta infatti si richiama all'urgenza di rendere più sicuri confini che divengono a un tempo identitari e territoriali, d'investirli di maggiore controllo e, al limite, di snidare e sconfiggere definitivamente il nemico, portatore di un'identità altra e incompatibile. Probabilmente ciò avviene in virtù dell'idea che la crisi non possa che risolversi con la vittoria definitiva di una delle due parti in causa.

L'occidente, o sarebbe meglio dire la mente occiden-

tale, che è anche *mente democratica*, dispone di una strategia concettuale per affrontare ciò che classifica come minaccia proveniente dall'esterno. L'esteriorità, in definitiva, appare come quella caratteristica che permette di collocare eventi diversi percepiti come minacciosi in una stessa categoria e di gestirli secondo una sorta di scala di pericolosità, che implica una gradazione possibile di risposte, tutte orientate verso la chiusura difensiva. Ma la questione è diversa se si considera il dissenso interno. Siamo molto meno inclini a ricondurre a un'origine comune fenomeni come la protesta violenta degli afroamericani nel sud degli Stati Uniti, le manifestazioni cariche di tensione dei cittadini greci contro il loro governo o quelle, non meno estreme ed eclatanti, degli abitanti di Istanbul, che pure sembrano presentare caratteristiche comuni. In questi casi, la logica noi-altro pare divenire piuttosto semplicistica, perché quasi automaticamente viene da chiedersi: Ma quali sono qui le parti in causa? Ce ne sono effettivamente solo due? Chi è il minacciato e chi la minaccia? Chi ne fa parte? L'idea che ognuno di questi casi faccia storia a sé e debba essere considerato separatamente è la conclusione apparentemente saggia che scaturisce dalla difficoltà di trovare una risposta semplice e immediata a queste domande. Di fronte al dissenso interno e alle sue forme più appariscenti, la mente occidentale appare quasi paralizzata. Presa nel tracciare una serie virtualmente infinita di specificazioni e distinzioni, riesce a concepire solo un tipo di reazione che non di rado rasenta l'indifferenza e il rifiuto di prendere una posizione, a meno che non si sia direttamente coinvolti, ma allora non sufficientemente obiettivi nell'esercizio della

propria capacità di giudizio.

La prima e probabilmente più fondamentale di queste specificazioni consiste nell'osservare e giudicare le manifestazioni di dissenso interno di oggi come qualcosa di diverso rispetto a un'altra grande stagione di dissenso vissuta dalle società occidentali, ovvero quella che ha infiammato l'Europa e gli Stati Uniti durante gli anni sessanta e settanta. Lo spirito del '68 è morto e defunto, si dice. *Quel* dissenso viene letto come la rivendicazione di diritti cosiddetti "civili", espressione di un'esigenza di completamento sostanziale dell'idea democratica che andava *evidentemente* nella direzione di salvaguardare l'interesse generale. A riprova di ciò, viene sottolineata la capacità di quell'esigenza di riunire in un fronte comune categorie diverse come gli operai salariati, gli studenti, gli artisti, gli intellettuali, i borghesi e di connettersi con temi forti e ritenuti di portata universale quali l'antimilitarismo, la liberazione sessuale, l'emancipazione delle ex-colonie e l'ecologismo. Ma come ricondurre all'interesse generale le sassaiole degli afroamericani contro la polizia, sapendo che la cultura afroamericana si diffonde oggi più attraverso forme quali il rap e l'hip-hop, notoriamente impregnate di razzismo, sessismo e celebrazione di comportamenti criminali, piuttosto che attraverso le parole illuminate di Martin Luther King? Come possiamo ricondurre all'interesse generale il rifiuto del popolo greco di saldare i propri debiti, se ciò danneggia inevitabilmente qualcun altro? Come classificare sotto un segno comune le proteste che infiammano una qualunque delle più ricche e avanzate democrazie occidentali e quelle che si verificano nella capitale turca?

Le interpretazioni di *questo* dissenso raramente riescono a superare il sospetto che esso sia espressione d'interessi parziali e localizzati che hanno, certo, il diritto di essere espressi, ma che hanno anche una portata limitata, con buona pace di quanti, salutando con entusiasmo gli scontri di Seattle del 1999 o il diffondersi del movimento Occupy, individuano nella globalizzazione il bersaglio critico in grado di riunire identità diverse in una battaglia politica comune. In questo senso, la difficoltà di produrre una teoria generale del dissenso interno si accompagna alla difficoltà anche solo d'immaginare una soluzione definitiva e si articola nella proliferazione di teorie particolari, ritagliate su casi e situazioni specifiche. Tuttavia, piuttosto che come una necessità che scaturisce dalla complessità del dato reale, questo esito può essere letto anche come una tendenza caratteristica della cultura contemporanea che appare connessa con il suo particolare sistema di valori, e dunque con qualcosa di variabile e arbitrario. È proprio questa l'ipotesi che s'intende seguire nelle pagine seguenti, non cercando di dimostrarla attraverso il film ma semplicemente assumendola come presupposto dell'analisi: siamo paralizzati di fronte alle manifestazioni del dissenso interno a causa di caratteristiche specifiche della cultura contemporanea, più che perché esso presenti oggettivamente un grado di maggiore complessità.

Rispetto alle due esigenze primarie che le società occidentali si trovano a fronteggiare oggi, cioè le minacce di disgregazione che provengono dall'esterno e quelle che provengono dall'interno, le prime sono esplicitamente qualcosa di cui si farebbe volentieri a meno,

qualcosa che dovrebbe essere eliminato, ma si può dire lo stesso per le seconde? Sembrerebbe di no. Benché abbiano un effetto paralizzante, si potrebbe addirittura dire che sono piuttosto qualcosa che *deve* restare, qualcosa che ci si aspetta che ci sia, perché la loro presenza permette di attribuire un particolare senso al mondo. Esse sono in effetti un tratto dell'identità culturale dell'occidente democratico, qualcosa di cui non si può fare a meno e a cui perciò viene attribuito un valore *positivo*, anche se, magari, solo implicitamente e più al livello dell'immaginario cinematografico che a quello della riflessione consapevole e sistematica. D'altronde, non è forse proprio in virtù della presenza di dissenso interno che le nostre società affermano la loro superiorità su quelle non-occidentali e non-democratiche in quanto società che garantiscono libertà e diritti? In definitiva, la stessa società democratica occidentale non è forse nata in seguito a un episodio violento di rivolta quale fu la presa della Bastiglia?

Pertanto, la difficoltà di elaborare una teoria generale del dissenso interno verrà qui ricondotta a una sorta di ambiguità della cultura occidentale e democratica contemporanea che da un lato percepisce le proteste e le manifestazioni, soprattutto se violente ed eclatanti, come una minaccia, ma dall'altro accetta incondizionatamente l'idea che la democrazia funzioni meglio se sottoposta a pressioni endogene. Ciò implica non solo l'aspettativa che in una democrazia sana debba sempre essere presente un certo grado di dissenso, ma anche che esso possa essere normalizzato attraverso gli strumenti democratici, al punto da poter essere trattato quasi con indifferenza. Tale difficoltà deriva, piuttosto

che da una necessità dettata dalla qualità dei dati e degli eventi reali, dalla prospettiva culturale dell'interprete, ovvero da qualcosa che può essere modificato. Mentre ci concentriamo sul fatto che le manifestazioni e le proteste di rilevanza globale che ci vengono riportate dagli organi d'informazione non possono essere ricondotte esplicitamente a un tema o a un'istanza comuni, trascuriamo il fatto, altrettanto evidente, che esse si presentano quasi sempre nella forma di un'opposizione contro stati nazionali democratici o contro istituzioni sovra-nazionali di organizzazione e controllo a cui viene rivolta una stessa accusa, quella di abusare del loro potere.

Quest'ammissione ci conduce su una via che percorre anche il *V per Vendetta* di McTeigue e che si qualifica come inequivocabilmente anarchica, anche perché la maschera di Fawkes si è aggiunta di fatto ai simboli dell'anarchia, un concetto di cui, con buona pace di Moore, è impossibile fornire un'interpretazione dogmatica e definitiva. Il film ha il merito di mostrare quanto sia necessaria, per giungere a una rappresentazione pur mai definitiva di quest'idea, un'esplicita teoria del dissenso interno, superando l'ambiguità della cultura occidentale democratica contemporanea anche a costo di affrontare tabù inviolabili come quello dell'uso della violenza nei confronti dell'autorità costituita. McTeigue e i Wachowski lo hanno fatto cercando di elaborare in forma cinematografica una rappresentazione attualizzata delle caratteristiche di uno stato contro cui valga la pena ribellarsi, una certa modalità di azione politica che possa aspirare al successo, una certa idea del soggetto rivoluzionario e una certa connessione fra il

tema dell'identità e quello del cambiamento. Le pagine che seguono intendono soffermarsi proprio su questi aspetti, che possono essere peraltro visti come parte del successo del film.

Resta da fare una precisazione di carattere metodologico. Chi scrive non è un fan del *V per Vendetta* di McTeigue, anzi ritiene molto più valida e complessa l'opera originale a fumetti. Si cercherà di sfruttare in positivo questa caratteristica facendo dei riferimenti alle differenze tra le due versioni della storia, non allo scopo di denigrare quella più recente, ma per cercare di coglierne, dalla prospettiva sin qui delineata, le dimensioni che si sono rivelate più appetibili per la cultura "pop" contemporanea.

# Indice

Introduzione	5
<i>Capitolo 1</i>	
Una visione perversa della democrazia	19
<i>Capitolo 2</i>	
Soggetto rivoluzionario e identità	49
Conclusione	81
Per approfondire	93

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di febbraio 2016