

### Homo (Americanus) ex Machina tra Otto e Novecento

Alessandra Calanchi\*

Il rapporto fra uomo e macchina, intelligenza umana e artificiale, creatore e creatura è stato largamente utilizzato nella narrativa statunitense. Spesso è stato visto come il risultato sintomatico di un'alterità declinata in modi diversi a seconda dell'epoca e delle tecnologie disponibili (automa, robot, androide, replicante, cyborg, Synth, fino ai software elettronici e alle auto bioniche), tanto da suscitare dibattiti illuminanti nel campo della teoria critica – un esempio fra tutti, Donna Haraway.<sup>1</sup> Meno spesso, ma in modo altrettanto interessante, troviamo esempi in cui l'uomo e la macchina (intendendo quest'ultima in modo molto generale) si confondono l'uno nell'altro: in questi casi non è tanto in gioco l'alterità, quanto la sperimentazione sul sé. Tale condizione, che implica questioni culturali, politiche e di genere, si fa molto attuale quando coinvolge il concetto liquido (o forse gassoso) di post-(trans)-umano e la cosiddetta intelligenza artificiale. Per esempio, N. Katherine Hayles ricorda in un suo saggio il suggestivo neologismo "humachine" (la traduzione italiana potrebbe suonare "umachina"), coniato da Mark Poster a indicare "un'intima combinazione di umano e macchina che costituisce un'interfaccia esterna al binarismo soggetto/oggetto".<sup>2</sup>

Intendo qui concentrarmi su tre casi appartenenti a un'epoca precedente (di oltre/quasi un secolo) alla nostra – "The Man That Was Used Up" di Edgar Allan Poe (1839), *The Man from Mars* di William Simpson (1891) e *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953) – e che "marcano" tre momenti storico-culturali controversi: il periodo situato tra le guerre contro gli "indiani" e lo scoppio della Guerra di secessione, il *fin-de-siècle*, e i cosiddetti *tranquillized fifties*. Nel primo dei tre casi, un uomo è costituito interamente di protesi; nel secondo, è una sorta di ologramma ante litteram; nel terzo, uomini, immagini televisive, libri e prototipi di telefoni cellulari si contendono lo status di "umano" – o di quel che ne resta all'alba del postmoderno.

L'obiettivo è indagare alcuni casi in cui l'umanità immaginata e immaginaria è stata narrata nella letteratura americana fra Otto e Novecento alla luce di tecnologie che potevano apparire ora deumanizzanti, ora coadiuvanti nel progetto di vita, e di cui oggi stiamo godendo (o subendo) la piena realizzazione. Altrettanto importante sarà sottolineare i processi identitari sottesi alla realizzazione del binomio *homo-machina* e/o del processo *homo ex machina* nel contesto americano, in cui al *deus* si sostituisce l'uomo, inteso sia come essere umano sia come individuo di genere maschile (*homo novus*, *self made man*, *alpha male*), attore e protagonista del progresso tecnologico, culturale e sociale.

## Biorobotica

L'intelligenza artificiale (AI) fa sempre più parte della nostra contemporaneità, al punto che è difficile separare la parte "artificiale" da quella "naturale" delle nostre vite. La si considera un fenomeno del futuro, ma in realtà fa parte del presente: il *machine learning* è infatti onnipresente nei software che utilizziamo quotidianamente con grande "naturalità" (anche senza arrivare alla mostra *Human+* o ai "cobots" o *collaborative robots*). Così non era nei secoli scorsi, la cui rappresentazione letteraria e cinematografica era abitata da macchine fantastiche (i prototipi di astronavi, la macchina del tempo) e da personaggi dalla fragile o controversa "umanità" (penso ai vari dott. Frankenstein, Jekyll, Moreau, Caligari). Per questa ragione è interessante riprendere alcuni prototipi di macchine o dispositivi tecnologici che non rappresentino né una rottura col mondo pastorale (*The Machine in the Garden* di Leo Marx, 1964) né una minaccia globale (la *Doomsday Machine* nel film di Stanley Kubrick *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, dello stesso anno) bensì suggeriscano una possibile continuità/contiguità con l'umano in tempi non sospetti, ovvero in epoche precedenti il dibattito sul post-(trans)-umano.

Nel racconto di Edgar Allan Poe "The Man That Was Used Up. A Tale of the Late Bugaboo and Kickapoo Campaign" (1839),<sup>3</sup> riconosciuto come uno dei più significativi per quanto riguarda l'attenzione di Poe verso le macchine e la società a lui contemporanee,<sup>4</sup> incontriamo "quello splendido uomo d'armi, il Tenente Generale ad honorem, John A.B.C. Smith"<sup>5</sup> che è stato fatto letteralmente a pezzi da due tribù di temibili selvaggi. Eppure il suo aspetto è tanto maestoso da lasciare senza fiato il narratore: è un uomo alto e possente, dotato di una chioma folta, del paio di baffi più neri e della dentatura più bianca mai visti, a cui si aggiungono occhi profondi color nocciola, un torace da fare invidia a una statua di Apollo, gambe ben proporzionate e una voce molto chiara e forte: insomma, un corpo dotato di "suprema eccellenza".<sup>6</sup> Stupito da tanta prestantza, il narratore a cui viene presentato non si preoccupa tanto del fatto che egli lo confonda con qualcun altro (lo chiama Mr Thompson, che non è il suo nome) quanto è colpito dal mistero che si cela dietro la sua allusione al "privilegio di cui siamo partecipi, vivendo in questa età illustre per le meccaniche invenzioni".<sup>7</sup>

Il narratore, sempre più incuriosito, interroga varie persone che lo conoscono; tuttavia, ogniqualvolta porti il discorso su Smith il suo interlocutore si interrompe sul più bello: "Tu sai che lui è l'uomo...".<sup>8</sup> In questo modo la curiosità aumenta, alimentata da frasi come questa: "Scellerati Babaù! Selvaggi, ecco, si sa; ma noi viviamo in un'epoca di prodigiose invenzioni!"<sup>9</sup> o quest'altra: "Ma questa è l'epoca delle invenzioni, l'epoca appunto, par excellence...".<sup>10</sup>

È spontaneo chiedersi cosa attiri di più il nostro narratore, se il segreto personale dell'uomo o le potenzialità dell'"epoca delle invenzioni", e perché non gli importi di essere scambiato per un altro. Fatto sta che egli decide infine di andare alla fonte, di rivolgersi direttamente al generale:

Mi presentai di buon'ora, il Generale stava vestendosi, ma dissi che si trattava di affari urgenti, e un vecchio negro, che durante la mia visita rimase a disposizione, subito mi fece strada verso la camera da letto. Non appena entrato mi guardai attorno in cerca dell'occupante, ma sul momento non vidi nulla. Sul pavimento, accanto ai miei piedi, c'era un bizzarro involto; non ero del mio migliore umore e gli sferrai un calcio per togliermelo da presso.

– Hem! Ahem! Niente da dire, molto, molto cortese, veramente! – disse il fagotto, con una vocina sottile sottile, una vocina buffa proprio, un po' fischio, un po' gracidio, quale mai ho sentito in vita mia. – Ahem! Proprio cortese, debbo dire.

Quasi urlai dal terrore, e per la tangente corsi a rifugiarmi nel più remoto angolo della stanza.

– Strano, nevvvero, che non mi conosciate, eh? – riprese a squittire quella cosa, che, ora la vedevo, eseguiva sul pavimento talune misteriose evoluzioni, come se qualcuno si stesse infilando una calza. Ma si vedeva una gamba sola.<sup>11</sup>

Un po' alla volta – prima le gambe, poi le braccia, poi il resto del corpo – il generale si ricostruisce davanti all'attonito narratore/spettatore. Dicendo, come a scusarsi: “non si può far rissa con i Babaù e i Kickapù, e pensare di cavarsela con un graffio e basta”.<sup>12</sup> Interessante la ripetizione del termine “bundle”, involto o fagotto, che riassume l'orrore della scena<sup>13</sup> e che verrà ripreso nel racconto di fine secolo “The Human Bundle” di E. G. Henham (1898).

Trattando di un'epoca che molto si interessa di *mechanics* e di *machines*<sup>14</sup> viene naturale interrogarsi sulla rinegoziazione del termine “umano” e a questo proposito si è notato che “L'umano cerca dapprima di controllare la macchina, poi prova a diventare come la macchina, e infine viene distrutto o rimpiazzato dalla macchina”.<sup>15</sup> Rispetto al nostro racconto, Poe vi investiga “i confini dell'umano” e, contrariamente ai *mechanists*, che sostenevano che la macchina avrebbe alterato la cultura e la società, egli vi genera una retorica che decostruisce “la differenza tra l'umano e la macchina”.<sup>16</sup> Stiamo entrando nel vivo di quel processo di ibridazione che J. P. Telotte chiama “robotic mythos”,<sup>17</sup> *mythos* robotico, e che accompagna la fantascienza intrecciandosi con il cyberpunk e il cybersex in un superamento non solo del corpo, ma dell'antropomorfismo e antropocentrismo.<sup>18</sup> Senza spingersi così lontano, Poe anticipa quell’insieme di preoccupazioni che pervadevano le idee vittoriane sulla corporeità in generale e sullo smembramento in particolare sia in Gran Bretagna sia in America”.<sup>19</sup>

È interessante indagare lo stato dell'arte nella costruzione di protesi artificiali a metà Ottocento. Gli “arti artificiali” – “gambe, braccia, mani, o la comune gamba di legno”<sup>20</sup> – erano già in uso sia nella realtà sia nel mondo letterario (la gamba di legno del capitano Ahab in *Moby Dick* è coetanea dei primi arti artificiali in mostra al Crystal Palace nel 1851), e da molto prima ancora è iniziata la produzione di protesi dentali. Quanto ad altre parti del corpo, nel 1883 il chirurgo scozzese W. A. Lane sviluppa un sistema di viti e piastre di acciaio al carbonio per l'immobilizzazione interna dell'anca, e tre anni dopo il medico tedesco H. Hansmann è il primo chirurgo a utilizzare piastre di metallo. Nel 1890 i chirurghi che partecipano al XIX congresso della Società tedesca per la chirurgia delineaano i concetti generali per le

protesi totali articolari, su cui si basano le pratiche correnti, e nel 1907 l'ortopedico svizzero Fritz Steinmann introdurrà un chiodo speciale attorno al quale è possibile costruire dispositivi di immobilizzazione esterni e tramite il quale si può applicare la trazione.<sup>21</sup> È invece un medico italiano, Giuliano Vagnetti, il precursore della mano robotica nell'Ottocento: cominciando a costruire protesi con le scatole del Meccano, egli mette a punto già fra il 1903 e il 1905 una tecnica per utilizzare i movimenti naturali dei muscoli rimasti vicino all'arto amputato e utilizzarli per muovere la protesi.

Le protesi sono state molto studiate in ambito letterario e psicologico, come dimostrano gli scritti di Vanessa Warne, che ne ha indagato le disturbanti implicazioni politiche,<sup>22</sup> di Ryan Sweet, che le vede legate alla "crescente richiesta di integrità fisica",<sup>23</sup> e di Diana V. Almeida, che individua nello svelamento dell'anatomia segreta del Generale la messa in scena letterale del *self-made man* e la parodia del Destino Manifesto.<sup>24</sup> La funzione della "protesi-come-metafora" è stata evidenziata da O'Connor riguardo alla "interdipendenza idealizzata e iperproblematica fra uomo e macchina": secondo l'autore, "la protesi rivendica che la natura possa essere raggiunta attraverso la meccanizzazione – in altre parole, che l'essenza possa essere ricreata mediante imitazione e che l'identità ne sia una sorta di allegato".<sup>25</sup> In particolare, nel racconto di Poe la logica della protesi (artificialità versus autenticità) viene ribaltata in modo tale che il racconto stesso può essere visto come una visione macabra della cultura industriale in cui il corpo verrà progressivamente sostituito dalla macchina:<sup>26</sup> tuttavia è molto più affascinante pensare che in questo modo l'arto artificiale sia "al contempo corpo e oggetto, sé e altro da sé".<sup>27</sup>

Poe raggiunge in questo racconto non solo il culmine delle sue anticipazioni tecnologiche, ma il grado massimo di equilibrio fra ironia e drammaticità: il genocidio diventa una tragica farsa e il progresso pure, ma nel processo di commedizzazione si scorge una critica sottile al facile eroismo WASP così come alle false promesse della scienza. Inoltre il modo in cui Smith si rivolge al suo assistente/schiavo, Pompey, chiamandolo ripetutamente *nigger*, *scamp*, e *black rascal*, sottolinea il persistente divario di classe e di razza, ricreando (pur dopo che il generale è stato declassato a *bundle* e a *nondescript*) una gerarchia post-umana razzista e classista in cui l'uomo bianco ridotto a macchina rimane comunque superiore all'uomo di colore. Non solo: l'uomo-macchina di Poe è padrone di se stesso, dunque non sottomesso a dinamiche di potere/desiderio e in questo è diverso dalla creatura di Frankenstein e dalla moltitudine di robot, cyborg e Synth della nostra contemporaneità.

Il racconto di Poe affronta in modo innovativo la tematica dell'identità in un'epoca che pur arrendendosi al fatto che "l'individuo è qualcosa che può essere fabbricato"<sup>28</sup> deve ancora risolvere la questione dello schiavismo che sta dilaniando la nazione e gestire i rapporti cruenti con i nativi.<sup>29</sup> La cattiva coscienza relativa allo sterminio dei nativi<sup>30</sup> e alla schiavitù degli africani<sup>31</sup> implode nella sparizione fisica del corpo, che rinasce come macchina composta di protesi meccaniche. Ci chiediamo dunque quali siano i confini del corpo – e, domanda più insidiosa, i confini dell'umano. Se è vero che "la meccanizzazione dell'umano [...] elide la differenza tra uomo e macchina",<sup>32</sup> e che le distinzioni fra uomo e macchina si fanno sempre

più labili,<sup>33</sup> mi pare che piuttosto che “L’antica domanda, Cosa è l’Uomo?”<sup>34</sup> qui il personaggio stia ponendo una domanda che lo avvicina molto al nostro millennio: “Sarebbe me?”<sup>35</sup> E in questo caso la risposta – pur nel tono parodico di Poe – è sì: il generale, pur privato del corpo, mantiene infatti il suo status, la sua posizione egemone, la sua piena identità sociale. Dunque la questione non si pone tanto nel dissidio tra uomo e macchina, quanto nello scontro di classe e di razza. L’uomo che è stato “consumato”, fatto a pezzi, sbranato, divorato non svanisce dunque nell’universo simbolico dell’ebbrezza dionisiaca ma al contrario si rimaterializza nella prodigiosa “epoca delle invenzioni” che gli consente una nuova soggettività post-umana, quella del cyborg.<sup>36</sup> Contrariamente all’idea, però, che tramite la macchina l’uomo diventi “un-man” o “unmanned”<sup>37</sup> – non-uomo o de-umanizzato – egli si fa macchina solo per ribadire la sua identità.

## Olografia

In modo diverso dal racconto di Poe, il romanzo *The Man from Mars: His morals, politics, and religion* di William Simpson è tra i meno conosciuti dell’Ottocento americano, anche tra i cultori della fantascienza. Pur trattando un tema tipico della fine secolo – l’utopia di un mondo diverso dal nostro, sul quale non vi sono diseguaglianze, crisi energetica e sopraffazioni – si tratta di un’opera poco nota, poco citata e poco studiata, con le dovute eccezioni.<sup>38</sup> Contraddistinta da un forte legame con le utopie del periodo, l’opera è in realtà un testo-chiave per esplorare sia il rapporto col paranormale (un aspetto centrale dell’epoca, e affrontato da scrittori canonici da Mark Twain a Henry James), sia la rappresentazione/trattazione della *maleness*. Pubblicato la prima volta nel 1891 sotto pseudonimo (Thomas Blot), il romanzo fu ristampato nel 1900 con il vero nome dell’autore e un nuovo capitolo sul suffragio delle donne: un fatto di importanza considerevole, che testimonia un certo grado di decentramento della mascolinità “ex machina” tradizionalmente sottesa al binomio identità-umanità.

*The Man from Mars* si apre con una lunga introduzione in prima persona in cui il narratore – anch’egli senza nome – descrive la zona montuosa della California dove vive da anni in solitudine. Pur avendo abitato, un tempo, “circondato da artificiali scenari urbani” un giorno, inseguendo un cervo, decise infatti di trasferirsi in questo “luogo bizzarro, [...] un posto dove si sentiva nel mezzo della civiltà, eppure staccato da essa”,<sup>39</sup> venendo poco a poco ad apprezzare “quegli strani e bellissimi processi della natura”.<sup>40</sup> Qui, a differenza del testo di Poe, vediamo fin dall’inizio il contrasto fra mondo naturale e artificiale, *nature* e *nurture*, che viene accentuato quando il protagonista narra la sua decisione di abbandonare la caccia e di non servirsi più del suo fucile se non per difesa personale; parallelamente, lo strumento che utilizza di più è invece il telescopio, tramite il quale scruta le notti stellate fantasticando di altri pianeti abitati.

Nel bel mezzo di questa vita a contatto con la natura, una notte accade un evento imprevisto: nell’oscurità, il narratore intravede dalla finestra la figura di un uomo. Incuriosito (non spaventato), apre la porta e lo invita nella sua modesta abitazione. Lo sconosciuto si rivela una persona dai modi educati e cortesi, che addi-

rittura lo apostrofa come suo fratello, "My brother".<sup>41</sup> Solo in un secondo momento egli comprende che il visitatore proviene dallo spazio, nello specifico dal pianeta Marte. Nel giro di pochi istanti l'uomo – uno sconosciuto che lo chiama fratello – si rivela un *extraterrestre*: quattro diverse identità si contendono dunque un unico "corpo", sovrapponendosi a formare qualcosa che stentiamo a riconoscere come "umano" in senso tradizionale e per cui tuttavia non trova un termine capace di definirne l'essenza (la "natura"). Questo essere misterioso rappresenta dunque in primo luogo lo strumento di una decostruzione radicale delle aspettative e dei pregiudizi socioculturali tanto del narratore quanto del lettore, che, in un'altalena di familiarità/non familiarità, sperimentano l'intermittenza di quel transitorio e complicato senso di accoglienza – fratello ma straniero, uomo ma alieno – che si concretizza nell'invito a oltrepassare la soglia e accomodarsi su una sedia collocata di fronte a quella del padrone di casa – vicina ma separata, a rappresentare ciò che Cixous chiama "Il corridoio, l'ingresso, l'uscita, la dimora dell'altro".<sup>42</sup>

I due si immergono in una piacevole conversazione; il marziano enumera le meraviglie del suo pianeta – civiltà più avanzata, conoscenza più approfondita nei campi della chimica, della fisica, dell'astronomia, della geologia e della biologia, oltre a maggior rispetto per gli animali, assenza di guerre, diversa concezione dell'eroismo e parità di genere.

Ho notato in altra sede come i dettagli scientifici e tecnologici sull'arrivo del *Man from Mars* siano irrilevanti per l'autore,<sup>43</sup> che non si sofferma a spiegarci come un marziano abbia potuto viaggiare fino al nostro pianeta mentre analizza con precisione, per pagine e pagine, tutte le minime differenze fra i due tipi di civiltà. Vorrei correggere questa mia posizione. In realtà l'autore dice quanto basta: "Sono qui grazie a un processo a voi ancora ignoto, e che può essere descritto al meglio nella vostra lingua come riflessione. Diciamo che sono qui grazie al fenomeno della riflessione. In altre parole, il mio corpo fisico è a casa mia, sul pianeta che voi chiamate Marte".<sup>44</sup> Che il marziano sia "uomo" o "macchina" (due categorie estranee al suo mondo di provenienza) acquista significato solo nel momento in cui comprendiamo che non è fisicamente davanti a noi, ma che ne vediamo solo il "riflesso".

Mentre la riflessione e la rifrazione erano concetti già ben noti negli ambienti scientifici del tempo, non altrettanto si può dire di due tecnologie imparentate (anche alla lontana) con la presenza del marziano nella capanna del terrestre: ovvero, la televisione – che nascerà nel 1925 grazie all'ingegnere scozzese John Logie Baird e sarà diffusa negli Stati Uniti dopo gli anni Trenta del Novecento – e l'olografia – che nella storia dei linguaggi visivi in America ha importanti radici nella seconda metà dell'Ottocento, anche se verrà teorizzata dallo scienziato ungherese e premio Nobel Dennis Gabor solo negli anni Settanta del Novecento, vedendo il suo massimo sviluppo con la nascita della tecnologia laser (vedasi la principessa Leila in *Star Wars*, il cui primo episodio risale al 1977). Se da un lato, dunque, l'espedito scelto dall'autore sembra essere una pura fantasia allo scopo di avvalorare i suoi obiettivi edificanti, dall'altro contiene un forte elemento di precognizione scientifica, raggiungendo con enorme anticipo sulla realtà quello stato di "liberazione dalla materia" a cui sembra tendere oggi l'Intelligenza Artificiale.<sup>45</sup>

L'origine del marziano, dunque, è artificiale (la sua immagine può viaggiare fino alla Terra solo grazie a una macchina di un qualche tipo), così come lo sono le sue sembianze umane. Eppure l'autore ci fa riconoscere in lui un aspetto che ben poco ha di artificiale, e cioè quel "messianismo", sotteso a gran parte del genere utopico-fantascientifico, che trae linfa dalla "irreparabilità del passato che si redime solo nel futuro":<sup>46</sup> in questo senso la *macchina* (che non vediamo perché sta su Marte) acquista il carattere salvifico di una redenzione profana e svolge paradossalmente (in quanto macchina e attraverso la rifrazione) una missione *umanitaria*.

Diventa difficile definire l'uomo proveniente da Marte. Egli è un fascio di luce, un ologramma, un uomo, una macchina... E se la macchina è un congegno che svolge un lavoro, e/o che trasforma un'energia in un'altra, sorge spontaneo chiedersi quale sarà il suo lavoro, e di quale energia stiamo parlando. Se nel racconto di Poe le protesi creano l'uomo meccanico a partire da un'assenza, qui l'olografia aliena decostruisce il marziano per ricostruirlo come uomo. Il mezzo è il messaggio, diceva McLuhan, e non esiste affermazione più vera. L'ologramma è, dunque, mezzo e messaggio, macchina e uomo. La proiezione del marziano, che ha fattezze, voce e linguaggio umani, anzi *americani*, diventa corpo proprio nel momento in cui si allontana dal corpo, se ne distacca e arriva su un altro pianeta. Del resto, "what we are is information", dirà O'Connell:<sup>47</sup> non siamo che informazione.

In questo romanzo, che vuole propugnare l'eguaglianza di genere e aprirsi a un nuovo secolo, il corpo è pronto a perdere la sua integrità, se occorre: non come il protagonista di *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* (R. L. Stevenson, 1886), affezionato al proprio lato oscuro, né come quello di *The Invisible Man* (H. G. Wells, 1897), dilaniato dalla perdita della fisicità, ma come cittadino di una civiltà superiore capace di manovrare le sue macchine senza perderne il controllo. Se la quasi coetanea macchina del tempo di H. G. Wells (*The Time Machine*, 1895) prende il sopravvento sul suo pilota, qui il visitatore torna sano e salvo su Marte (e nel proprio corpo) perché, sembra dirci Simpson, corpo e macchina sono la stessa cosa, l'una serve all'altro nello svolgimento di una missione comune.

## Memoria/e

*Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953), forse la più nota distopia insieme a *Nineteen Eighty-Four* di Orwell e *Brave New World* di Huxley, si muove su parametri opposti. Così come la singolarità di Smith ha ceduto il passo all'altruismo marziano, ora il senso di rinnovamento, progresso e ricerca dell'eguaglianza cedono il passo a una società terrestre futura dove i sentimenti sono banditi, è vietato leggere e i soli valori residui sono la velocità, la superficialità e il tradimento. Dà una certa inquietudine notare che quasi tutti gli accessori tecnologici presentati nelle pagine di questo romanzo, scritto e pubblicato negli anni della paura dell'atomica e della Guerra fredda, sono stati puntualmente costruiti e che le loro descrizioni avvicinano il testo più al nostro presente – "dove tante cose sono esperite come estensioni dei nostri corpi"<sup>48</sup> – che agli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso. I televisori, da quando uscì il libro, sono diventati sempre più grandi, più sottili e interattivi, venendo ad assomigliare in modo impressionante alle *wall-TVs* descritte nel

romanzo; la telefonia cellulare e le cuffiette audio sono nate e si sono evolute fino a creare dispositivi molto simili alla *Seashell radio* di Mildred (la moglie del protagonista Montag) e all'*audio capsule* del professor Faber, e i dispositivi elettronici oggi includono "memorie" che se da un lato sono capaci di archiviare non uno, ma migliaia di libri, dall'altro spianano la strada a chi voglia frugare e spiare nelle nostre vite.

Il fattore "memoria" è centrale nel romanzo. Se riguarda, nella parte finale, la trasmissione della conoscenza contenuta nei libri salvati dal rogo, fin dalle prime pagine si impone come elemento cruciale della vicenda: infatti Mildred (perfetta incarnazione dei *tranquillized fifties* e della loro incurabile inquietudine) non ricorda di aver assunto una dose massiccia di sedativi, anzi non ricorda nulla della serata. Rientrato in casa dopo il turno di lavoro, Montag, vigile del fuoco in una società in cui tale lavoro consiste nel bruciare libri, la trova svenuta e fa intervenire il pronto soccorso. Facciamo così la conoscenza di due operatori sanitari che portano con sé dispositivi elettromedicali atti a rianimare la donna:

Avevano la macchina, anzi due. Una entrava nello stomaco del paziente come un cobra nero in un pozzo echeggiante, in cerca di vecchia acqua e vecchi tempi coagulati laggiù. [...] La seconda macchina [...] pompava il sangue dal corpo e lo sostituiva con sangue nuovo e siero.<sup>49</sup>

Queste due prime macchine, che riescono di fatto a salvare Mildred, ci dicono qualcos'altro sull'assetto simbolico del romanzo e sulla sua forte componente animale: l'evocazione del cobra, seguita da quella meno evidente ma altrettanto suggestiva del vampiro, lascia poco spazio a una visione positiva di cura e guarigione. Anche gli altri animali presenti nel romanzo – la salamandra, la fenice, lo scarafaggio – rispondono alla volontà di creare disagio rispetto a ciò che intendiamo per naturale e che qui è asservito alla macchina del potere.

Tuttavia, la macchina più interessante compare poche pagine più tardi e ha un nome: il Mechanical Hound, potente accessorio biomeccanico ed elettronico che troviamo nella stazione dei vigili del fuoco dove lavora Montag, è per Wayne L. Johnson il vero nemico di Montag<sup>50</sup> ed Emi Koyama lo riconosce come il cardine del romanzo.<sup>51</sup> Si tratta di un cane a otto zampe, fatto di metallo ma che si nutre di piccoli animali:

Il Segugio Meccanico dormiva e non dormiva, viveva e non viveva [...] Nelle notti in cui si annoiavano, cioè ogni notte, gli uomini [...] liberavano qualche ratto, a volte polli o gatti che bisognava comunque annegare, e scommettevano su quale il Segugio avrebbe afferrato prima entro il perimetro della caserma.<sup>52</sup>

Dotato di vita ma anche di un'immobilità simile alla morte, inquietante creatura ibrida tra mondo animale e artificiale, il segugio è così descritto da Montag:

Sembrava una gigantesca ape appena rincasata da un campo dove il miele è pieno di veleno selvatico, di incubi e follia, con il corpo gonfio di quel nettare troppo ricco e costretta a sfogare nel sonno il male che le si era accumulato dentro.<sup>53</sup>

Il Segugio è dunque un animale ma anche una macchina, un mammifero ma anche un insetto, natura ma anche tecnologia. Ed è sia vittima – di chi lo ha costruito, del male con cui viene alimentato, della *funzione* per cui è stato creato – sia predatore. Di sicuro pare aver sviluppato un’antipatia per il nostro protagonista:

“Non gli piaccio” fece lui.

“A chi, al Segugio?” Il capitano studiò le carte. “Scordatelo, non gli piace né dispiace niente, si limita a funzionare”. [...]

“Irritato, ma non veramente furioso. Gli hanno dato memoria sufficiente per ruggire al mio semplice tocco”.<sup>54</sup>

Il fatto che una macchina (per giunta a servizio del regime) possieda una *memoria* capace di conservare impulsi che la dirigano contro qualcuno ci porta nuovamente alla questione dell’identità, con la differenza che stavolta fra uomo e macchina c’è il mondo animale: nasce il dubbio se il Mechanical Hound sia un animale meccanico “pensante” o solo un raffinato oggetto d’artigianato:

“Mi chiedevo appunto” ricominciò lui “a cosa pensa il Segugio laggiù, tutta la notte. Può svegliarsi e dare la caccia anche a noi? Mi vengono i brividi”.

[...]

Beatty sbuffò piano. “Diavolo, è un modello bellissimo, un buon fucile che non manca il bersaglio e garantisce un centro tutte le volte”.<sup>55</sup>

Se il Segugio rappresenta l’ultima frontiera della meccanizzazione, il mostro artificiale che si nutre di esseri viventi, Montag ne è spaventato in quanto ritiene che abbia memorizzato i suoi dubbi e la sua tendenza sovversiva e che pertanto passi le notti a cercarlo.

Ciò che è in crisi è, di nuovo, l’identità dell’uomo, ovvero il concetto stesso di umano – *What is man?* – tanto che a un certo momento Montag “si sentì come una delle creature elettronicamente nelle pareti fonocromatiche, ebbe l’impressione che le sue parole non superassero la barriera del cristallo”.<sup>56</sup> La brevissima intuizione di una possibile comunanza fra uomo e creatura elettronica (che si attua nell’arena dell’incomunicabilità e dell’alienazione) anticipa *Blade Runner 2049* di Denis Villeneuve (2017), dove il vero “Altro” non è più l’androide o replicante, ma appunto il software.

A proposito del Segugio, arma letale che stana e insegue le sue vittime, è interessante notare come l’immaginario legato alle armi non si esaurisca con l’accenno alla balistica fatto dal capo di Montag, il Capitano Beatty. Una frase centrale nel romanzo – che sarebbe piaciuta certamente a Emily Dickinson a cui ritengo sia dedicata – è, infatti, “A book is a loaded gun”,<sup>57</sup> cioè un libro è un’arma carica:

una frase che ha il doppio senso di giustificare l'operato difensivo del Mechanical Hound e di dare forza e vigore alla letteratura come arma contro ogni forma di totalitarismo e populismo, le due forme che può assumere il potere assoluto. Inoltre anche il prototipo di telefono cellulare inventato dal professor Faber, consistente in un dispositivo da porre dentro l'orecchio, viene descritto come "un piccolo oggetto verde, metallico, non più grande di un bossolo calibro 22",<sup>58</sup> proseguendo l'immaginario legato alle armi e alla necessità di una lotta contro il regime. "It looks like a Seashell radio", ma fa qualcosa di più:

"ascolta! Se la mette in un orecchio, Montag, io posso restare tranquillamente qui a scaldarmi le ossa e sentire quello che succede alla centrale dei pompieri, analizzare il loro mondo, scoprirne le debolezze senza correre pericoli. Come l'Ape Regina al sicuro nell'alveare. L'orecchio a distanza, il fuco, sarà lei. [...]” Montag infilò il bossolo verde nell'orecchio. Il vecchio ne prese un altro per sé e mosse le labbra. "Montag!" La voce risuonò nella sua testa.<sup>59</sup>

Torna la metafora dell'ape (anch'essa cara a Dickinson), che qui però acquisisce un senso positivo, a indicare che il male non sta nella natura ma in chi se ne serve impropriamente. Il veleno instillato nel Segugio ricorda anche il racconto di Hawthorne "Rappaccini's Daughter" (1844), dove la figlia di un docente universitario veniva usata come una cavia per i suoi esperimenti scientifici – un professore, una ragazza, come qui: entrambe, Beatrice e Clarisse, vittime sacrificali (non a caso entrambe donne) di quello stesso, torturante dilemma ottocentesco che se nell'Ottocento è scientifico qui si fa politico, ma nasce sempre dal medesimo quesito – *What Is Man?*

Tuttavia, in Bradbury c'è qualcosa di più. È passato oltre un secolo, e siamo negli anni Cinquanta del Novecento. Una guerra mondiale è appena stata combattuta, le bombe atomiche sono cadute provocando catastrofi all'uomo e all'ambiente, e la Guerra fredda si profila drammatica e snervante. *Tranquillizzato* come si vuol far credere (Mildred assume psicofarmaci come la maggior parte della popolazione americana in quegli anni), questo decennio vive nella paura della guerra nucleare e delle sue conseguenze, costruendo *safe rooms* sotterranee e guardando allo Spazio come all'ultima frontiera di una sempre più evanescente democrazia. Ogni tanto la narrazione è interrotta dal fragore degli aerei che passano minacciosi nel cielo – "I bombardieri incrociarono nel cielo sopra la casa e poi di nuovo, brontolio sordo, respiro faticoso, il sibilo di un enorme ventilatore a pale che gira invisibile nel vuoto".<sup>60</sup>

In tale contesto, il Mechanical Hound è l'erede del Mastino dei Baskerville creato da Arthur Conan Doyle:<sup>61</sup> non, si badi bene, quello della leggenda di Sir Hugo, la creatura soprannaturale che vendica il sequestro, il tentato stupro e la morte di una fanciulla vissuta secoli prima, bensì il suo *fake* di inizio Novecento, quell'Hound che viene allevato sulla brughiera dal malvagio Stapleton al puro scopo di impadronirsi del patrimonio dei Baskerville. La sua funzione è spaventare e uccidere, una sorta di interpretazione soggettiva del foucaultiano "sorvegliare e punire" che molto ha in comune con il ruolo del Mechanical Hound. La natura

del Segugio Meccanico (a differenza del suo precursore letterario) gli permette però di essere benjaminianamente sostituito *ad libitum*: “un nuovo Segugio Meccanico è arrivato da un altro distretto”.<sup>62</sup> Inoltre frammenti di conversazione avvertono: “...Il Segugio non fallisce mai [...] Il naso del Segugio Meccanico è talmente sensibile che può ricordare e identificare diecimila indici olfattivi, il che significa diecimila uomini, senza bisogno di aggiornamenti!”.<sup>63</sup>

Torniamo dunque alla memoria come elemento principale delle funzioni del Segugio. Se da un lato la sua capacità di ricordare è usata dal regime per programmare macchine infernali e utilizzarle contro i sovversivi, al contrario la capacità umana di ricordare è quella che serve agli uomini-libro del romanzo, ex intellettuali e docenti di Harvard, ora “vagabondi di fuori e biblioteche dentro”.<sup>64</sup> Come costoro spiegano a Montag, “Siamo pezzi e bocconi di storia, letteratura, diritto internazionale”.<sup>65</sup> Ognuno/a di loro, imparando a memoria un libro, si impegna cioè a conservare una parte di quella cultura che forse un domani, sotto un regime democratico, potrà di nuovo essere pubblica(ta).

Veniamo dunque a definire come si coniughino la buona e la cattiva memoria, l'uomo e la macchina, e come dialoghino fra loro biologia e meccanizzazione. Sembra che Bradbury voglia dirci, in fin dei conti, che se la macchina è capace di imitare la natura (il Segugio) anche l'uomo può imitare la tecnologia per salvare se stesso e la sua discendenza attraverso quella memorizzazione di dati che rimane l'ultima frontiera della sua umanità e prelude alle memorie artificiali dei moderni computer.

Lo spaesamento che abbiamo visto in questi tre casi, quello dell'uomo di fronte alla macchina, nell'era contemporanea diventa reciproco ed è ben presente in alcune serie televisive frutto di collaborazione fra UK e USA, fra cui *Humans* (dal 2015), che introduce la nuova figura del collaboratore domestico multitasking chiamato Synth, ed *Electric Dreams* (2017—), liberamente ispirata ai racconti di Philip K. Dick. E sperimentiamo un'analogia inquietudine visitando la mostra *Human+* (Roma, febbraio-luglio 2018) che ci problematizza come spettatori creando l'illusione che siamo noi l'oggetto dello sguardo delle nuove intelligenze non biologiche.

Al di là dei diversi periodi storici e delle mutevoli geografie politiche e culturali, ciò che le opere di Poe, Simpson e Bradbury hanno in comune con l'odierno transumanesimo è la riflessione profonda sulla necessità sia di una rinegoziazione continua dell'identità privata e pubblica, sia dell'acquisizione di una piena consapevolezza delle gerarchie ed egemonie che stanno alla base di ogni rapporto. Quando Mark O'Connell si chiede se una fusione radicale dell'uomo con la tecnologia ci porterà o meno “a una capitolazione definitiva dell'idea stessa di *persona*”,<sup>66</sup> i racconti e romanzi di oltre un secolo fa possono aiutarci a trovare una risposta e capire meglio il presente, illuminando le ragioni di un legittimo spaesamento.

#### NOTE

\* Alessandra Calanchi è professore associato di Letteratura e Cultura Angloamericana presso il Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali dell'Università

degli Studi di Urbino. Si occupa prevalentemente di narrativa di genere prediligendo un approccio interdisciplinare legato agli studi culturali. Nel suo libro più recente, *Alieni a stelle e strisce. Marte e i marziani nell'immaginario USA* (Aras 2015), e nel saggio scritto a sei mani con Roberto Barbanti e Almo Farina "An Eco-Critical Cultural Approach to Mars Colonization" (*Forum for World Literature Studies*, June 2017) riflette sulle implicazioni neocolonialiste della cosiddetta Terraformazione.

1 Mi riferisco al seminale *A Cyborg Manifesto* di Donna Haraway (1984). In questo articolo tuttavia mi limiterò al rapporto uomo-macchina senza includere quello donna-macchina, che richiederebbe una trattazione a parte.

2 N. Katherine Hayles, "Refiguring the Posthuman", *Comparative Literature Studies*, 41, 3 (2004), pp. 311-6, cit. p. 312. Nel corso dell'articolo, dove non specificato altrimenti le traduzioni sono mie.

3 Edgar Allan Poe, "The Man That Was Used Up. A Tale of the Late Bugaboo and Kickapoo Campaign" (*Burton's Gentleman's Magazine* Aug.1839), in *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. D. Galloway, Penguin Books, New York 1967, pp. 127-37. D'ora in poi si fornirà in nota il riferimento alla pagina dell'originale, seguito da quello alla traduzione.

4 Vedasi per esempio Cornelia Varner, "Notes on Poe's Use of Contemporary Materials in Certain of His Stories", *The Journal of English and Germanic Philology*, 32, 1 (Jan. 1933), pp. 77-80.

5 E. A. Poe, "The Man That Was Used Up", cit., p. 127. Trad. it. "L'uomo interamente consumato", *I racconti 1831-1849*, trad. di Giorgio Manganelli, Einaudi, Torino 2017, Kindle, 3303.

6 Ivi, p. 128; Kindle, 3327.

7 Ivi, p. 130; Kindle, 3345.

8 Ivi, passim; Kindle, passim.

9 Ivi, p. 132; Kindle, 3380.

10 Ivi, p. 133; Kindle, 3389.

11 Ivi, p. 135; Kindle, 3423-3424.

12 Ibidem; Kindle, 3424.

13 Ryan Sweet, "'A Human Bundle': The Disaggregated Other at the Fin de Siècle", *Victorian Review*, 40, 1 (Spring 2014), pp. 14-8. L'autore si serve appunto del termine "horror" per descrivere la (s)composizione del corpo (p. 14).

14 Martin Willis, *Mesmerists, Monsters, and Machines. Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*, The Kent State University Press, Kent, OH 2006.

15 Ivi, p. 103.

16 Ivi, pp. 105, 108.

17 J. P. Telotte, *Replications. A Robotic History of the Science Fiction Film*, University of Illinois Press, Chicago 1995, p. 51.

18 Vincenzo Tagliascio, *Dizionario degli esseri umani fantastici e artificiali*, Mondadori, Milano 1999; Helèna Velena, *Dal cybersex al transgender. Tecnologie, identità e politiche di liberazione*, Castelvecchi, Roma 1995.

19 Erin O'Connor, "'Fractions of Men': Engendering Amputation in Victorian Culture", *Comparative Studies in Society and History*, 39, 4 (Oct., 1997), pp. 742-777, cit. p. 744.

20 Varner, "Notes on Poe's Use of Contemporary Materials", cit., p. 78.

21 Laura Montanari, "Da Greve ad Adua il pioniere che nell'800 inventò le protesi", *La Repubblica.it*, 11 ottobre 2017, <http://www.zimmer.it/corporate/about-zimmer/our-history.html>, ultimo accesso il 29 aprile 2018.

22 Vanessa Warne, "Unwinnable Wars, Unspeakable Wounds: Locating 'The Man That Was Used Up'", *Poe Studies*, 39, 1-2 (January 2006), pp. 77-89.

23 Ryan Sweet, *Prosthetic Body Parts in Literature and Culture 1832 to 1908*, tesi di laurea discussa nel marzo 2016 presso l'Università di Exeter, UK, p. 39, <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/22746/SweetR.pdf?sequence=1>

24 Diana V. Almeida, "The Dismembered Body: Poe's 'The Man That Was Used Up' and Cindy Sherman's Prosthetic Compositions", *The Edgar Allan Poe Review*, XI, 1 (Spring 2010) pp. 163-73.

25 O'Connor, "'Fractions of Men'", cit., pp. 746, 759.

- 26 Ivi, pp. 774-776.
- 27 Ivi, p. 770.
- 28 Mark Seltzer, *Bodies and Machines*, Routledge, New York, 1992, p. 160.
- 29 Thomas Ollive Mabbott, "The Man that was Used Up", in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, Vol. II: Tales and Sketches*, The Belknap Press of Harvard UP, Cambridge, MA-London 1978.
- 30 L'argomento è stato trattato da vari autori tra cui Robert A. Beuka, "The Jacksonian Man of Parts: Dismemberment, Manhood, and Race in 'The Man That Was Used Up'", *Edgar Allan Poe Review*, 3, 1 (Spring 2002), pp. 27-44; David H. Blake, "'The Man That Was Used Up': Edgar Allan Poe and the Ends of Captivity", *Nineteenth-Century Literature*, 57, 3 (2002), pp. 323-49.
- 31 Per esempio, si vedano Justin Henri, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Gallimard, Paris 2009; Diana V. Almeida, "The Dismembered Body", cit.
- 32 Willis, *Mesmerists, Monsters, and Machines*, cit., p. 109.
- 33 Kathleen Woodward, "Prosthetic Emotions", in Gerhard Hoffmann e Alfred Hornung, a cura di, *Emotion in Postmodernism*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1997, pp. 95-107.
- 34 Mabbott, "The Man That Was Used Up", cit., p. 376.
- 35 Mark O'Connell, *To Be a Machine*, Granta-Doubleday, London-New York 2017, p. 61.
- 36 Cfr. Klaus Benesch, *Romantic Cyborgs: Authorship and Technology in the American Renaissance*, University of Massachusetts Press, Amherst 2002; James Berkley, "Post-human Mimesis and the Debunked Machine: Reading Environmental Appropriation in Poe's 'Maelzel's Chess-Player' and 'The Man That Was Used Up'", *Comparative Literature Studies*, 41, 3 (2004), pp. 356-76.
- 37 Benesch, *Romantic Cyborgs*, cit., p. 52.
- 38 Lo menziona, per esempio, Jean Pfaelzer in *The Utopian Novel in America, 1886-1896: The Politics of Form*, University of Pittsburgh Press, 1984, nel capitolo sulle "Conservative Utopias".
- 39 Thomas Blot (pseudonimo di William Simpson), *The Man from Mars. His morals, politics, and religion*, Bacon & Co., San Francisco 1891, pp. 3, 10.  
<[https://archive.org/stream/manfrommarshismo00simprich/manfrommarshismo00simprich\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/manfrommarshismo00simprich/manfrommarshismo00simprich_djvu.txt), ultimo accesso 18 agosto 2017.
- 40 Ivi, p. 4.
- 41 Ivi, p. 21.
- 42 Hélène Cixous, "Sorties", in Julie Rivkin e Michael Ryan, a cura di, *Literary Theory. An Anthology*, Blackwell, Oxford 1988, pp. 578-84., cit. p. 583.
- 43 Alessandra Calanchi, *Alieni a stelle e strisce. Marte e i marziani nell'immaginario USA*, Aras, Fano 2015.
- 44 <https://archive.org/stream/manfrommarshism00simpgoog#page/n4/mode/2up>, p. 86, ultimo accesso 29 aprile 2018.
- 45 O'Connell, *To Be a Machine*, cit., p. 62. Le interfacce olografiche oggi sono usate in molti campi tra cui quello delle indagini scientifiche della scena del crimine, a cui hanno dato una spinta propulsiva straordinaria.
- 46 Massimo Del Pizzo e Giorgio Grimaldi, *L'Automa e i suoi automi*, Ianieri Edizioni, Pescara 2015, p. 59.
- 47 O'Connell, *To Be a Machine*, cit., p. 64.
- 48 Ivi, p. 65.
- 49 Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953), Harper Voyager, London 2008, pp. 22-3; trad. it. Giuseppe Lippi, Mondadori, Milano 2017, pp. 17-18.
- 50 Wayne L. Johnson, *Ray Bradbury*, Frederick Unger, New York 1980.
- 51 Emi Koyama, "The Conflict between Technology and Nature in Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*", *Kasumigaoka Review*, 18 (2012), pp. 29-43.
- 52 Bradbury, *Fahrenheit 451*, cit., pp. 35-6; trad., pp. 26-7.
- 53 Ivi, p. 35; trad., p. 27.
- 54 Ivi, pp. 37-8; trad., pp. 28-9.
- 55 Ivi, p. 39; trad., pp. 29-30.
- 56 Ivi, p. 62; trad., p. 47.
- 57 Ivi, p. 77. La poesia a cui mi riferisco è la n. 764, "My Life had stood – a Loaded Gun".
- 58 Bradbury, *Fahrenheit 451*, cit., p. 117; trad., p. 90.

- 59 Ivi, pp. 117-8; trad., p. 90.  
60 Ivi, p. 96; trad., p. 73.  
61 Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles* (1901), in *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, a cura di Christopher Morley, Penguin, New York 1981, pp. 669-766.  
62 Bradbury, *Fahrenheit 451*, cit., p. 171; trad., p. 132.  
63 Ivi, pp. 171-2; trad., p. 132.  
64 Ivi, p. 196, trad., p. 151.  
65 Ivi, p. 195; trad., p. 150.  
66 O'Connell, *To Be a Machine*, cit., p. 61.