

## PROFILI



Teorie & Oggetti della Letteratura

43



*Beatrice Battaglia*

# Orwell oggi Orwell

Liguori Editore

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore  
(<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, fatte salve le eccezioni di legge, è vietata senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa editrice Liguori è disponibile all'indirizzo [http://www.liguori.it/politiche\\_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche](http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche)

Liguori Editore  
Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA  
<http://www.liguori.it/>

© 2013 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Maggio 2013

Stampato in Italia da Liguori Editore, Napoli

*Battaglia, Beatrice :*

**Orwell oggi Orwell**/Beatrice Battaglia

Teorie & Oggetti della Letteratura

Napoli : Liguori, 2013

**ISBN 978 - 88 - 207 - 6121 - 9** (a stampa)

**eISBN 978 - 88 - 207 - 6122 - 6** (eBook)

**ISSN 1973-115**

1. Distopia 2. Novecento I. Titolo II. Collana III. Serie

*Ristampe:*

---

20 19 18 17 16 15 14 13 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili.

(FSC, PEFC, ISO 14001, Paper Profile, EMAS).

A

Fiumalbo Luigi Battaglia  
1905-1970

che, come Orwell, credeva nella sincerità

The girl with dark hair was coming towards him across the field ... What overwhelmed him in that instant was admiration for the gesture with which she had thrown her clothes aside. With its grace and carelessness it seemed to annihilate a whole culture, a whole system of thought ... That too was a gesture belonging to the ancient time.

## Indice

- 1 *Premessa*
- 5 I, Introduzione - *Nineteen Eighty-Four*: una Bibbia per gli *indignados*?
- 19 II, «I Vivi e I Morti»: il mito e l'utopia nella visione di George Orwell
- 39 III, *Animal Farm* ovvero *La Rivoluzione tradita*
- 61 IV, Scrivere la 'memoria ancestrale'
- 79 V, «La Guerra è Pace»: la 'cultura della guerra'
- 91 VI, Guerra continua/guerra simulata: Orwell illustra Baudrillard
- 99 *Appendici*
- 101 Contro i misfatti della Ragione
- 107 Contro il totalitarismo
- 113 On a Ruined Farm near the His Master's Voice Gramophone Factory
- 115 Il trionfo di Satana
- 117 *Riferimenti bibliografici*
- 123 *Indice dei nomi*



George Orwell alla BBC, 1942

Una riunione per la rivista *Voice*: (in piedi da sin.) George Woodcock, Mulk Ray Anand, Orwell, William Empson, Herbert Read, Edmund Blunden.

## Premessa

I saggi qui raccolti sono il frutto di un lungo interesse nei confronti di George Orwell coltivato fin dagli anni ottanta, quando incominciai ad occuparmi di distopia e fantascienza nell'ambito del Centro interdipartimentale di Studi Utopici (CISU) del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna. Ad orientarmi verso lo scrittore fu ovviamente il fatto che *Nineteen Eighty-Four* è unanimemente considerato l'esempio classico di distopia; ma ad appassionarmi poi fu il fatto che Orwell era coetaneo di mio padre – anch'egli un indefesso 'narratore' delle sue esperienze intellettuali – ed io fui attratta e incuriosita dagli aspetti 'familiari' di quell'insieme di caratteristiche generazionali ed epocali o *manners*, come le chiamano gl'inglesi, che travalicano le nazionalità e la classe sociale e che mi consentivano di entrare in sintonia con la complessità ed anche l'ambiguità di certi comportamenti di questa generazione – comportamenti *a posteriori* o dal di fuori apparsi come incoerenti o contraddittori, come per esempio si possa essere contro la violenza e dalle parte dei più deboli e al tempo stesso canticchiare a bassa voce "Giovinezza" oppure l'atteggiamento di complessa duplicità in materia di sesso. Il racconto orale di esperienze vissute ha infatti la capacità di evocare una dimensione negata all'autobiografia scritta e di cui la critica non può avvalersi: la fisicità, non solo individuale ma del contesto quotidiano, di questa generazione che, nata al canto dell'Internazionale, vive la sua giovinezza tra le due guerre, nutrita di retorica patriottica risorgimentale e poi chiamata alla rivincita e all'autorealizzazione nell'adempimento dei grandi destini e progressivi. Questa familiarità con Orwell come persona viva (nei saggi prima ancora che nei romanzi) è certo stata propedeutica alla scoperta dell'attualità della sua visione; una visione che attrae numerosi gli studenti (nei corsi tenuti annualmente alla Facoltà di Lingue e Letterature straniere) con attenzione e assiduità straordinarie. A loro, agli studenti, principalmente è rivolta questa raccolta di saggi scritti in tempi diversi (e di cui ovviamente conservano le tracce) e qui pubblicati nella versione originale, eccezion fatta per marginali modifiche o precisazioni in nota, rese necessarie dalla loro riunione in volume. Alcune citazioni di brani fondamentali ricorrono in più di un saggio, ma si è preferito lasciarle per 'comodità' dei lettori.

Tranne il cap. IV scritto appositamente per l'*Histoire Transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme* (a cura di Vita Fortunati e Raymond Trousson,

Paris: Champion, 2008) e rivisto nella versione italiana, gli altri capitoli sono rielaborazioni e approfondimenti di interventi a convegno, già apparsi nei rispettivi Atti; più precisamente: il cap. II (con il titolo «*The Quick and the Dead*: Golden Country e *Utopia in Nineteen Eighty-Four di George Orwell*) nel volume *Per una definizione dell'Utopia: metodologie e discipline a confronto*, a cura di Nadia Minerva, Ravenna: Longo, 1992; il cap. III (con il titolo *Animal Farm: la Rivoluzione tradita di George Orwell*) in *Crollo del comunismo sovietico e ripresa dell'utopia*, a cura di Arrigo Colombo, Bari: Dedalo, 1994; il cap. V nel mio *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, Ravenna: Longo 1998; il cap. VI in *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, a cura di Maurizio Ascari e Daniela Fortezza, Roma: Meltemi, 2007; l'Appendice 1 (estratto dall'introduzione "La scrittura fantastica contro i misfatti della Ragione") nel mio volume *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, Ravenna: Longo 2006; l'Appendice 2 in «Studi di Estetica», 11/12, 1995.

A suggerirmi la necessità di questa raccolta sono state innanzitutto le frequenti richieste degli studenti di svolgere la loro tesi di laurea su questo grande libro della nostra contemporaneità e nell'immediato, in particolare la tesi di laurea di Elia Spadoni sulle previsioni di Orwell riguardo ai pericoli del connubio tra tecnologia e simulazione. Ho quindi ritenuto utile favorire questa presa di coscienza e tornare a leggere il testo orwelliano, la cui pungente attualità corre il rischio di essere neutralizzata dalla polvere depositatasi a seguito della notorietà dell'autore come icona indiscussa del linguaggio politico anglosassone: *Nineteen Eighty-Four* o *1984* (come si tende a scrivere in Italia e negli USA) appare sempre più 'oscurato' sotto un cumulo di luoghi comuni che derivano dal fatto di ignorare del tutto l'intrinseca unità dell'opera, che è una distopia, smembrandola invece secondo i più svariati approcci politici e critico-letterari. I saggi qui raccolti vogliono essere un invito a studenti e lettori a mettersi personalmente in contatto attraverso il testo scritto con George Orwell che è, dopo tutto e più che mai, un uomo del nostro tempo, con la preziosa e sempre più rara qualità di credere nel valore della ribellione in nome della dignità umana.

A questo proposito mi corre il gradito obbligo di ringraziare Carlotta Farese e Serena Baiesi per l'impegno e la competenza con cui continuano ad assistere e guidare studenti e laureandi, contribuendo così alla vitalità degli studi orwelliani.

Un sentito ringraziamento al Prof. Keith Howard per avermi gentilmente concesso di usare per la copertina l'immagine di una delle sue splendide Eve.

Bologna, novembre 2012



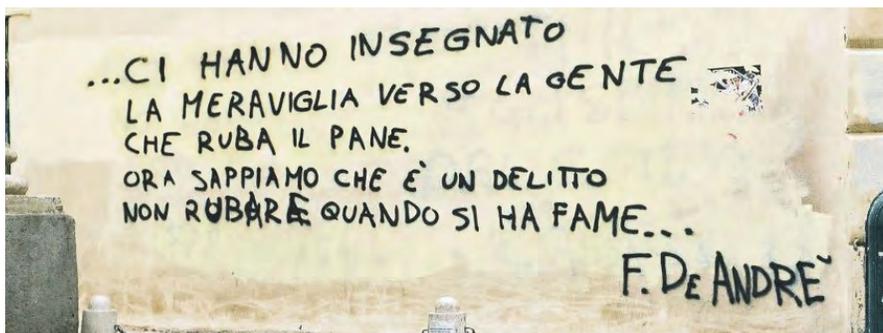
Greta Garbo negli anni trenta

NOTA EDITORIALE.

Corsivi e traduzioni, quando non altrimenti specificato, sono miei; accompagnati da asterisco \*, sono dell'autore del brano citato.

Abbreviazioni:

<b>AF</b>	<i>Animal Farm</i>
<b>NEF</b>	<i>Nineteen Eighty-Four</i> . Il titolo in cifra, 1984, viene mantenuto nelle citazioni.
<b>CEJL</b>	<i>Collected Essays Journalism and Letters of George Orwell</i>
<b>CWGO</b>	<i>Complete Works of George Orwell</i>
<b>CACO</b>	<i>La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese</i>
<b>Nostalgia e Mito</b>	<i>Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin</i>



Cartello durante una manifestazione di indignati, 2011

# I

## Introduzione

### *Nineteen Eighty-Four:* una Bibbia per gli *indignados*?

in a world governed by the strong ... the weak have the right  
to make a different set of rules for themselves

“Such, such were the joys...”, 1947

Quando nel 1927, abbandonata l'*Indian Imperial Police* per guadagnarsi da vivere come scrittore, Eric Blair si sceglieva un pseudonimo, non poteva certo immaginare, per quanto ottimista, la notorietà che aspettava il nome da lui scelto, *George Orwell*, e ancor di più l'aggettivo che ne sarebbe derivato, *orwelliano*.

Se *orwelliano* è presente oggi in tutti i grandi dizionari (*Wikipedia* compreso) è perché esso è diventato di uso corrente, per non dire quotidiano, nei *media*, dalla carta stampata alla TV alla rete<sup>1</sup>. L'uso corrente, con la conseguente inevitabile diminuzione di significato rispetto alla complessità e profondità del messaggio dell'autore, pone il problema delle sue motivazioni.

Le motivazioni sono di due ordini: *uno* intrinseco all'opera, *Nineteen Eighty-Four*, che, con il suo contenuto *subversive* e la sua scrittura fantastica, arriva a toccare le radici profonde della coscienza collettiva contemporanea; e *un secondo* relativo all'ambito del *response* critico, dove la diffusione di un'interpretazione parziale e distorta rientra nelle strategie di neutralizzazione, come avrebbe riconosciuto lo stesso Orwell<sup>2</sup> con il caratteristico sogghigno

<sup>1</sup> Cfr. *Grande Dizionario italiano Gabrielli*, Hoepli: «Relativo al lugubre clima di autoritarismo e oppressione che caratterizza la società descritta da Orwell, spec. nel romanzo *1984*. Relativo alla denuncia delle degenerazioni del totalitarismo»; *The Oxford Companion to English Literature*, Sixth Edition, University of Oxford Press: 2000, p. 726.

<sup>2</sup> «If a book angers, wounds or alarms you, [...] then you will probably construct an aesthetic theory to show that it *has* no merits» (“Politics vs Literature: an Examination of Gulliver’s Travels” (1946), *CEJL*, vol. 4, p. 258).

con cui nei saggi scoperchia le verità nascoste sotto «il sistema di menzogna organizzata su cui si fonda la società»<sup>3</sup>.

E ben irritanti verità devono essere le sue, se è riuscito a far perdere le staffe e a far scendere in campo intellettuali del calibro di Harold Bloom e Christopher Norris, i quali, con una magistrale prova di *doublethink*, hanno chiamato a supporto altre voci critiche e pubblicato volumi su Orwell per dimostrare che non vale la pena di leggerlo<sup>4</sup>; e perché vale poco come scrittore e ancor meno come critico, ed è pieno di pregiudizi, incoerenze, ipocrisia morale, disonestà intellettuale, paranoico, omosessuale represso, dannoso per i giovani, un adolescente non cresciuto, antifemminista, fascista, anticomunista, troppo di sinistra, e comunque superato dal tempo<sup>5</sup>. La caricatura in copertina nel volume di Norris rimane un esempio significativo della ferocia e della malafede con cui, con la pretesa di un *reassessment* del mito di Orwell, si tenta di distruggerlo: un individuo in stato euforico-confusionale, non si capisce se ubriaco, drogato o altro, nella migliore delle ipotesi un Don Chisciotte che, appoggiato al *Minitrue*/BBC, guarda nel vuoto, brandendo un microfono contro immaginari porcellini volanti. La calunnia, come si sa, è “un venticello” che acquista odor di sadismo quando spira liberamente nella totale impotenza a difendersi del calunniato; un tipo di reazione questa a un tempo spia e conferma di quello che è il perno della denuncia di Orwell contro gli intellettuali<sup>6</sup>, il sadismo appunto, come, all’indomani della pubblicazione di *Nineteen Eighty-Four*, riconosceva un altro grande chierico contemporaneo, Aldous Huxley<sup>7</sup>. Sta di fatto che *Nineteen Eighty-Four*, tradotto in 62 lingue, rimane ancor oggi all’indice in alcuni stati degli USA ed è

<sup>3</sup> Appunti per «1984» (1943), in Bernard Crick [George Orwell: *a Life*, London: Secker and Warburg, 1980] *George Orwell*, Bologna: Il Mulino, 1991, p. 736; (*CWGO*, vol. 19, p. 457).

<sup>4</sup> C. Norris ed., *Inside The Myth: Orwell: Views from the Left*, London: Lawrence and Wishart, 1984. H. Bloom ed., *George Orwell's 1984*, New York New Haven Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.

<sup>5</sup> Cfr. J. Rodden, *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of “St George” Orwell*, New York: Oxford University Press, 1989. C. Hitchens ed., *Orwell's Victory*, London: Allan Lane, 2002, dedica due corposi capitoli ai detrattori/ammiratori di sinistra e di destra, a tutti coloro che, da Noam Chomsky a John Major, hanno cercato di annettersi parte dell’autorità morale di Orwell.

<sup>6</sup> Dai più umili «brain workers» ai politici ai magnati dell’industria della cultura; cfr. cap. III, p. 44 e cap. IV, p. 71.

<sup>7</sup> Aldous Huxley nel giugno del ’49, scriveva a Orwell: «... May I speak of the thing with which the book deals—the ultimate revolution? The first hints of a philosophy of the ultimate revolution—the revolution which lies beyond politics and economics, and which aims at total subversion of the individual’s psychology and physiology—are to be found in the Marquis de Sade, who regarded himself as the continuator, the consummator, of Robespierre and Babeuf. *The philosophy of the ruling minority in Nineteen Eighty-Four is a sadism which has been carried*

proibito in Cina, segno evidente che, come aveva perspicacemente previsto E.M. Forster, continua a «irritare, ferire, far paura»<sup>8</sup>.

Alla domanda del perché questa vitalità, questo persistente “power to offend”, le risposte sono molte e difficili da valutare in ordine d’importanza. Si può cominciare dal fatto che Orwell non si limita a denunce generiche sui misfatti della ragione umana, ma ne indaga i processi e ne ricostruisce le motivazioni *dal di dentro*, perché anche lui è un intellettuale, un grande intellettuale, e conosce bene il *doublethink*, il linguaggio degli intellettuali, perché anche lui è stato educato nei *Colleges of Unreason*, dove gli hanno insegnato l’Ipotetica e «l’arte di tenere come si deve il piede in due staffe»<sup>9</sup>; ma lui non si limita a usare questo linguaggio contro la sua casta o il Partito, (il che sarebbe abbastanza prevedibile esercizio di *doublethink* e come tale neutralizzabile); no, Orwell espone la natura e contesta il principio stesso di questo linguaggio: un sistema di menzogne praticato dagli intelligenti per vincere tutte le contraddizioni e dominare la realtà; e del desiderio di potere prosegue poi a indagare l’origine e scopre che una tal esigenza di controllo assoluto della realtà è una malattia dell’intelligenza («the more intelligent, the less sane») e che una tal malattia è nefasta per la società umana e il suo futuro. Dal ‘loro’ punto di vista Orwell è non semplicemente un ribelle, è un traditore, uno «spione»<sup>10</sup>; e questo spiega il particolare accanimento di intellettuali e politici, ben contenti di oscurare il reale significato del termine *orwelliano* con la sua diffusione come sinonimo di catastrofico fantasioso o fantascientifico e comunque esagerato e lontano dalla realtà presente.

Così, come previsto nel saggio sulla libertà di stampa, ci troviamo ogni giorno di fronte a situazioni autenticamente orwelliane senza che nessuno

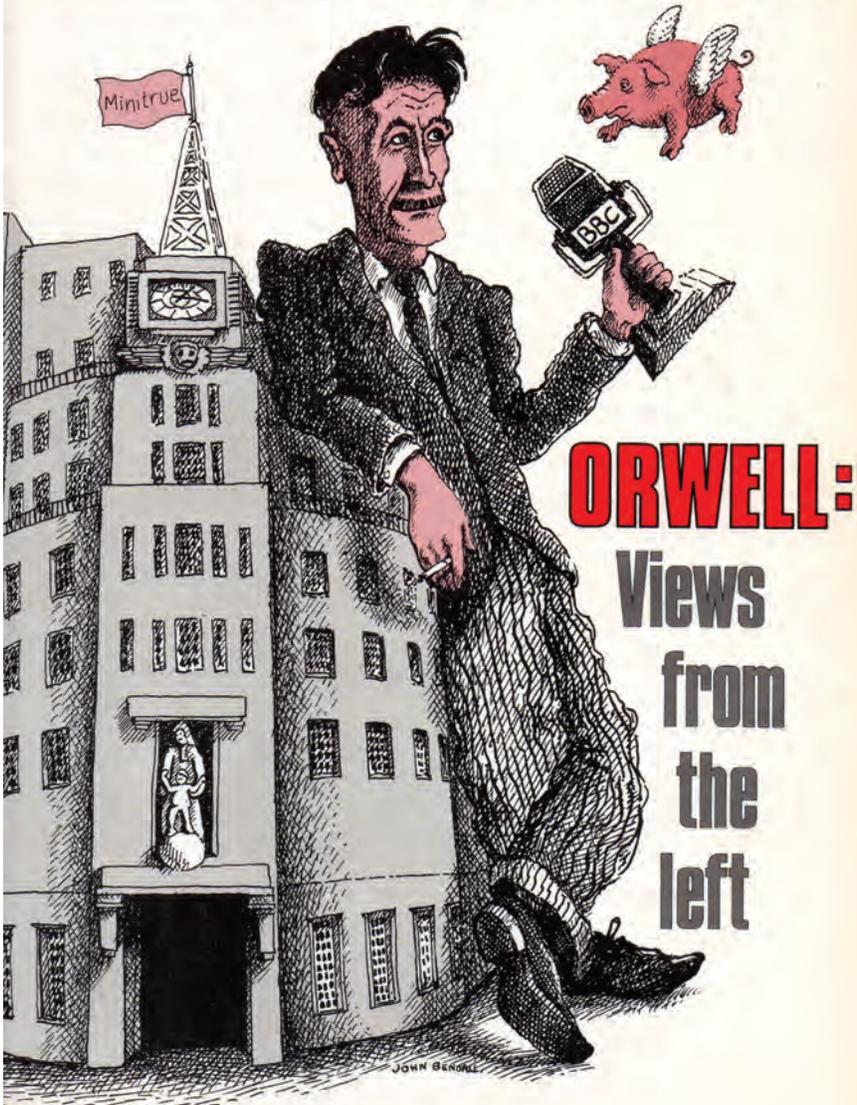
*to its logical conclusion by going beyond sex and denying it*» (*The Letters of Aldous Huxley*, <http://www.lettersofnote.com/2012/03/1984-v-brave-new-world.html>; miei i corsivi).

<sup>8</sup> E.M. Forster (“George Orwell” (1951), in I. Howe ed., *Orwell’s Nineteen Eighty-Four*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 377): «Non c’è mostro di questo spaventoso apocalisse che non esista oggi in embrione. Dietro le Nazioni Unite si nasconde Oceania, uno dei tre stati mondiali. Dietro *Big Brother* si nasconde Stalin, il che è abbastanza appropriato, ma *Big Brother* si nasconde anche dietro Churchill, Truman, Gandhi, e ogni altro Capo che la propaganda utilizza o inventa». Per Orwell e la censura, cfr. N. Karolides, *Literature Suppressed on Political Ground*, New York: Facts on File, 1998, 2006. B.A. Viktorovich, “Orwell’s Travels to the country of bolsheviks”, «The New Times», Moscow, 2003. [http://orwell.ru/a\\_life/blum/english/e\\_papsb](http://orwell.ru/a_life/blum/english/e_papsb).

<sup>9</sup> Cfr. S. Butler, *Erewhon* (1872), [una profonda parodia ironica della società vittoriana, molto ammirata da Orwell, cfr. “Autobiographical Note” per *Twentieth Century Authors*, eds. S.J. Kunitz and H. Haycraft, N.Y.: W.H. Wilson & Co., 1942], Harmondsworth: Penguin, 1962, p. 194. Si vedano i miei due saggi su Butler in *CACO e Morus* (vol. 4, 2008, pp. 259-68).

<sup>10</sup> Così lo definì Palmiro Togliatti su «Rinascita» nel 1950 (cfr. «L’Unità», 25 giugno 2003).

# INSIDE THE MYTH



**ORWELL:**  
Views  
from  
the  
left

Edited by Christopher Norris

nomini Orwell<sup>11</sup>: gli episodi dei sassi lanciati dai cavalcavia, per esempio, sono riconoscibili come manifestazione dello stesso terreno psicologico descritto, in apertura di romanzo, nel pubblico al cinema<sup>12</sup>; le torture di Abu Ghraib e di Guantanamo sono già nel *Mimiluv* e nella Stanza 101; la costruzione del nemico, da Bin Laden a Saddam a Gheddafi, è anticipata nelle sue linee fondamentali in quella dell'arcinemico Emmanuel Goldstein. Ma Orwell dice anche qualcosa di più: dice che il libro di Goldstein e la *Brotherhood* sono opera di O'Brien<sup>13</sup>, ossia *Big Brother*; il che è come dire che i video di Bin Laden e Al Qaeda e l'11 settembre sono opera del governo americano o meglio dei potenti del mondo (che nel potere hanno la loro comune nazionalità) per mantenere un perenne stato di guerra, reale e mentale, base indispensabile per il mantenimento di una società gerarchica e quindi del loro potere (200). L'ombra di Orwell si allunga spesso sul nostro presente: «le masse non si rivoltano mai da sole» (208) e «sempre ci sarà l'eretico, il nemico della società, per essere sconfitto e umiliato» (269) e Winston Smith appare una tragica prefigurazione di Julian Assange o Zouhair Yahyaoui<sup>14</sup> o di tante altre sconosciute «unperson» 'vaporizzate' dal Potere e dai vari suoi «sacerdoti» (265).

Il Male sono proprio 'loro' – loro il «lupo universale»<sup>15</sup>, Il Grande Inquisitore<sup>16</sup>, Satana<sup>17</sup>, il Partito – travestiti da Bene; ma a differenza di Dostoevskij o Huxley, Orwell, lo scrittore politico, come lui orgogliosamente si definisce, ha finalmente trovato un veicolo espressivo in grado di rendere

<sup>11</sup> "The Freedom of the Press"(1944), «Times Literary Supplement», 15 Sept. 1972, pp. 1037-39. Esiste in rete qualche sito che rileva i fenomeni più macroscopici di *doublethink* (<http://www.studentsfororwell.org/>) o di sviluppo della neolingua (<http://www.newspakdictionary.com/about.html>), ma non a livello di informazione su TV e giornali; «del monito di Orwell è rimasto ben poco, anzi niente», come rileva Marcello Guidotti in *Il manuale del tiranno*, 1999 (<http://www.nemesi.net/orwell.htm>).

<sup>12</sup> Il lancio di sassi dai cavalcavia è diventato ricorrente a partire dal primo episodio del 27 dicembre 1996 fino all'ultimo in ordine di tempo su «Il Sole24Ore», 4 ottobre 2012.

<sup>13</sup> «'You have read it [the Book]?' said Winston.

'I wrote it. That is to say, I collaborated in writing it. No book is produced individually, as you know.'» (*Nineteen Eighty-Four*, London: Secker and Warburg, 1949 [NEF], p. 262; per le citazioni successive da questa edizione s'indicherà la pagina tra parentesi nel testo).

<sup>14</sup> Il primo martire cyber attivista: economista che lanciò il sito *Tunezine* nel 2001. Torturato in prigione nel 2002, Zouhair Yahyaoui ha fatto lo sciopero della fame e ha beneficiato della libertà condizionata alla fine del 2003; è morto d'un attacco cardiaco il 13 marzo 2005 all'età di 37 anni. (Smaïn Laacher et Cédric Terzi, *Au Maghreb le blogueurs sont fatigués*, Fev. 2012 [CNRS – EHESS]).

<sup>15</sup> Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I, III; cfr. p. 79.

<sup>16</sup> F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, 1879-80, Libro V.

<sup>17</sup> A. Huxley, *Ape and Essence* (1949), London: Chatto & Windus, 1967.

tutto questo, e non in maniera episodica; un genere narrativo in grado di rendere l'inganno sul piano emotivo, partendo dall'atmosfera quotidiana per poi irradiarsi nell'ambito dell'allegoria e farsi "scrittura secolare"<sup>18</sup>; e affinché nessun spazio venga lasciato al dubbio permesso dall'interpretazione allegorica, alla scrittura realistica e fantastica si aggiunge addirittura il dialogo platonico e il saggio storico, così 'offensivo' nella sua chiarezza che si propose subito di tagliarlo, ma Orwell si oppose fermamente<sup>19</sup>. Il libro di Goldstein con le sue lucide e incisive spiegazioni razionali di *come* funziona il potere è collocato, con la sua verità, nel 'cuore' del romanzo, perché Orwell dimostra di sapere bene che prima si sente e poi si capisce e non viceversa, anche perché in un mondo dominato dalla simulazione è più sicuro ascoltare quel che resta del nostro istinto; e di conseguenza il registro dominante della sua scrittura è quello fantastico<sup>20</sup>, ed è questo forse il principale motivo per cui *non si deve* leggere il testo originale: potrebbe diventare la Bibbia degli *indignados* di tutto il mondo<sup>21</sup>.

Potrebbero infatti riconoscersi nell'impiegato Winston, nella sua solitudine, nel suo malessere fisico e psicologico, nella sua insoddisfazione o sensazione di non avere quello cui sentono di avere diritto; potrebbero accorgersi di non aver 'giustamente' più alcun diritto poiché la Verità si è 'evoluta'(!) in verità mutevole e *quindi* i loro diritti-doveri sono mutati di conseguenza con il mutare della verità<sup>22</sup>. Se lavoratori, potrebbero identificarsi

<sup>18</sup> Cfr. N. Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge Mass., London: Harvard University Press 1976; trad. it. *La scrittura secolare*, Bologna: Il Mulino, 1978, e *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1970. Orwell ha portato a maturazione un genere, discendente della satira menippea, che va considerato nella sua unità e non spezzettato a seconda degli scopi "politici" del critico. Ma anche in questo ambito formale, la critica canonica, ad eccezione di Frye, è riluttante a riconoscere alla distopia la stessa dignità del *novel* o del *romance*. Cfr. "La distopia tra fantastico e nostalgia", nel mio *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, Ravenna: Longo, 1998.

<sup>19</sup> Cfr. Letter to Leonard Moore, March 17 1949, *CEJL*, vol. 4, pp. 544-45.

<sup>20</sup> Nel senso in cui il termine è usato da R. Jackson (*Fantasy, the Literature of Subversion*, London: Methurn, 1981; trad. it. *Il fantastico*, Palermo: Pironti, 1986) per esprimere «cosa vuol dire vivere in una società capitalistica». Orwell come nessun altro è maestro nel rendere il malessere e il disagio fisico psichico.

<sup>21</sup> La disponibilità del testo orwelliano ad appropriazioni populiste è la principale preoccupazione di Norris che, nel presentare il suo *pull* di esperti anti-orwelliani, scrive: «What these essays share is a clear understanding that the 'honest George' style of plain, no-nonsense reportage has to be patiently deconstructed if we want to resist its more insidious effects. Otherwise that style will continue to impose its bogus common-sense 'values' in the service of every kind of reactionary populist creed». Cfr. anche R. Jacobs, p. 85, n. 42.

<sup>22</sup> Cfr. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York and London: Routledge, 1988, p. 223: «Non è che la verità abbia cessato di esistere, come dice Baudrillard; è che ha cessato di essere non problematica» (proprio come aveva previsto Orwell in *AF* con il noto «Tutti gli

con Winston nel suo cubicolo ora che la legge (almeno in Italia) si prepara a disporre, come già in Cina, che si possano sorvegliare i lavoratori (come i prigionieri nel Panottico di Bentham) con telecamere durante l'orario di lavoro. Se disoccupati, potrebbero identificarsi con i *prole*, nella miseria delle loro abitazioni e dei loro divertimenti<sup>23</sup>, e sentirsi sfidati dal totale disinteresse nei loro confronti<sup>24</sup> e decidere di ribellarsi e cercare un'alternativa.

Tutti poi potrebbero fare dei pericolosi accostamenti, da un lato, tra i maiali di *Animal Farm* che, con la scusa del bene comune, si tengono il latte e le mele mentre razionano il cibo agli animali «inferiori» che lavorano duramente, o tra gli alti funzionari di Oceania che, come O'Brien, vivono nel lusso (o perlomeno quello che è lusso in tempo di guerra: vino, caffè, zucchero, riscaldamento, ecc.) mentre 'gli altri' non hanno nemmeno le lamette per radersi e, dall'altro lato, le caste contemporanee che vivono nel lusso sfrenato con emolumenti giganteschi rispetto ai lavoratori obbligati a scegliere se morire di fame o di tumore, e ai pensionati non di rado costretti a sottrarre cibo al supermercato. Tutti questi "altri" potrebbero chiedersi come mai, proprio quando lo sviluppo della tecnologia consente di realizzare il benessere per tutti, come mai le differenze sociali, invece di diminuire, aumentano (e non solo tra ricchi e poveri, ma tra 'poveri' e 'più poveri', e tra 'più poveri' e 'più più poveri') nella paura costante di non aver da mangiare domani e potrebbero trovare una risposta o la strada per una risposta chiara nel libro di Goldstein. Infatti, una volta riconosciuto che Orwell aveva visto giusto nel prevedere *come* avrebbe funzionato la società, potrebbero anche credergli quando Orwell espone il *perché*, «la causa originale, l'incontestato istinto» (218) che c'è alla base dell'impalcatura di menzogne su cui si regge la società.

animali sono uguali, ma alcuni sono più uguali degli altri»). Cfr. anche l'emblematica frase di Stanley Fish «la verità non è quella che sembra, e questa verità deve bastare» [truth is not what it seems and that truth shall set you free] (nel mio "Satana e Gerione: la produzione della verità postmoderna", *CACO*, p. 67).

<sup>23</sup> «... there were some millions of proles for whom *the Lottery* was the principal if not the only reason for remaining alive. It was their delight, their folly, their anodyne, their intellectual stimulant [...] There was a whole tribe of men who made a living simply by selling systems, forecasts, and lucky amulets...» (*NEF*, pp. 86-87).

<sup>24</sup> «From *the proletarians* nothing is to be feared. Left to themselves, they will continue from generation to generation and from century to century, working, breeding, and dying, not only without any impulse to rebel, but without the power of grasping that the world could be other than it is. They could only become dangerous if the advance of industrial technique made it necessary to educate them more highly; but, since military and commercial rivalry are no longer important, the level of popular education is actually declining» (*NEF*, p. 211); «... perhaps you have returned to your old idea that the proletarians or the slaves will arise and overthrow us. Put it out of your mind. They are helpless, like the animals. Humanity is the Party. *The others* are outside—irrelevant» (p. 270).

Acquisito infatti che «a loro non importa nulla del bene degli altri, ma solo ed esclusivamente del potere» (264), bisogna capire il perché, vale a dire da dove nasce il desiderio di potere: un tema costante questo nei saggi di Orwell. Il potere è un'emozione che nasce dallo spettacolo del male degli altri: «Power is in inflicting pain and humiliation» (267). Il potere è 'lo spirito intelligente e terribile, della distruzione e del non essere' di cui parla Dostoevskij e O'Brien ne è l'incarnazione novecentesca che conserva tutta la sua potenza allegorica: O'Brien è folle, di una follia lucida e «controllata». Ed è per questo che, seguendo questa strada dei folli, si finirà in rovina. Se Forster, all'inizio del secolo, lamentava «we are dying»<sup>25</sup>, Orwell avverte che «we are the dead»: una società gerarchica e piramidale dove gli *happy few* sono ogni giorno più pochi e più ricchi, mentre aumenta la base dei 'miserabili'; questo il collettivismo oligarchico di Orwell dove collettivi sono la miseria, la paura, la perdita della propria dignità, l'impotenza (illustrata ogni giorno dal volto degli operai che scioperano per la chiusura della fabbrica o della miniera)<sup>26</sup>.

Con quale spudorato impiego di *doublethink* si può dire oggi che le previsioni di Orwell non si sono avverate? Certo si può rispondere, come egli ben prevedeva nei suoi saggi, che questa domanda è rozza e *naïve*; che presuppone una posizione ideologica superata e non aggiornata sulla complessità del presente; per poi addentrarsi, secondo un consueto procedimento retorico, nella descrizione della complessità, ossia del *come*, evadendo il *perché*, ed è invece il *perché* che Orwell pone al centro del suo romanzo: cercate il perché. Questo, potrebbe non essere l'unico mondo possibile; potrebbero esserci delle alternative. Perché andare ostinatamente e ciecamente avanti, sulla strada che ha portato a *questo* presente?

Orwell consapevole dell'enorme forza, per non dire onnipotenza del condizionamento o meglio induzione al disorientamento<sup>27</sup>, non vede altra

<sup>25</sup> «The Machine Stops» (1909), *Collected Short Stories*, Harmondsworth: Penguin, 1982, p. 131.

<sup>26</sup> Per dare solo un es. dell'attualità dell'argomento, si veda la serie delle *Orwell Memorial Lectures* ed in particolare il commento a quella del 2010 di Ferdinand Mount «Orwell and the Oligarchs» al sito: <http://madammiaow.blogspot.it/2010/11/ferdinand-mounts-orwell-on-oligarchs.html>.

<sup>27</sup> «The invention of print, however, made it easier to manipulate public opinion, and the film and the radio carried the process further. With the development of television, and the technical advance which made it possible to receive and transmit simultaneously on the same instrument, private life came to an end. *Every* citizen, or at least every citizen important enough to be worth watching, could be kept for *twenty-four hours a day* under the eyes of the police and *in the sound of official propaganda*, with all other channels of communication closed. The possibility of enforcing not only complete obedience to the will of the State, but complete uniformity of opinion on all subjects, now existed for the first time» (*NEF*, p. 207).

strada che quella dell'influente 'maestro' William Morris verso un'ideale «pace del corpo e gioia del cuore». Nel proporre il suo *Golden Country* è ben consapevole che la proposta incontrerà nella miglior delle ipotesi paternalistica derisione:

I know by experience that a favourable reference to "Nature" in one of my articles is liable to bring me abusive letters, and though the key-word in these letters is usually "sentimental", two ideas seem to be mixed up in them. One is that any pleasure in the actual process of life encourages a sort of political quietism. People, so the thought runs, ought to be discontented, and it is our [we journalists] job to multiply our wants and not simply to increase our enjoyment of the things we have already. The other idea is that this is the age of machines and that to dislike the machine, or even to want to limit its domination, is backward-looking, reactionary and slightly ridiculous. This is often backed up by the statement that a love of Nature is a foible of urbanized people who have no notion what Nature is really like. Those who really have to deal with the soil, so it is argued, do not love the soil, and do not take the faintest interest in birds or flowers, except from a strictly utilitarian point of view. To love the country one must live in the town, merely taking an occasional week-end ramble at the warmer times of year<sup>28</sup>.

Il pensiero di Orwell, nonostante l'ambiguità creata da interpretazioni critiche tendenziose, è del tutto cristallino<sup>29</sup>:

I think that by retaining one's childhood love of such things as trees, fishes, butterflies and—to return to my first instance—toads, one makes a peaceful and decent future a little more probable, and that by preaching the doctrine that nothing is to be admired except steel and concrete, one merely makes it a little surer that human beings will have no outlet for their surplus energy except in hatred and leader worship<sup>30</sup>.

Questa dichiarazione in un saggio contemporaneo alla stesura di *Nineteen Eighty-Four*, mettendo in evidenza la salvifica funzione di memoria biologica del *Golden Country* e dell'amore per la natura, mostra chiara la dimensione cui il romanzo deve il suo posto nel ristretto novero delle opere stabilmente entrate, non sempre con il consenso della critica canonica, nell'immaginario collettivo, come il *Dr Faustus*, *Frankenstein*, o *Dr Jekyll & Mr Hyde*.

<sup>28</sup> "Some Thoughts on the Common Toad", [«Tribune» 12 Apr. 1946] *CEJL*, vol. 4, pp. 171-75.

<sup>29</sup> G. Woodcock, *The Crystal Spirit: a Study of George Orwell*, London: Cape, 1967.

<sup>30</sup> "Some Thought on the Common Toad", cit., p. 175.

Con il suo Winston *Smith* ('Everyman'), diviso tra Julia ('the Body' ossia la Natura) e O'Brien ('the Mind' ossia l'intelletto e la ragione astratta), *Nineteen Eighty-Four* è la versione novecentesca dell'antico dramma tra 'The Mind' e 'The Body', aggiornata al dilemma caratteristico che accompagna l'uomo romantico fin dal suo esordio nel Rinascimento: andare avanti sulla strada intrapresa dell'individualismo o tornare indietro?

Andare avanti significa abbandonare l'indistinta comunità degli 'Everyman' per diventare un Robinson o un Barry Lindon, un Victor Frankenstein o un Dr Jekyll, un Doctor Moreau, vivere cioè l'inevitabile sublime contrasto tra il piacere dell'autoaffermazione e la paura costante di perdere questo proprio io, a cominciare dalla propria anima (come Faustus) alla caduta nell'abisso (come l'«esausto viaggiatore» della Radcliffe<sup>31</sup>) alla persecuzione mortale ad opera della creatura della propria presunzione (come Frankenstein o Jekyll o lo stesso Moreau). È qui, nella definizione di questo stato *sublime* fornita da Burke a metà del Settecento<sup>32</sup>, che la risposta al *perché* di *Nineteen Eighty-Four* emerge chiara seppure *in nuce*, per essere poi illustrata dalla grande scrittrice vittoriana Margaret Oliphant, la quale, nella sua protodistopia "Land of Darkness", non lascia dubbi sull'origine del piacere sublime nella paura connaturata all'individualismo, e nemmeno sul rapporto tra piacere sublime e sadismo, anticipando (ma forse sarebbe meglio dire ispirando) la scena acme della tortura in *Nineteen Eighty-Four*: «Do it to Julia! not me! Julia!» (287), dove appare chiaro il fine della tortura, che è quello di forzare la natura umana, facendo regredire l'altro ad animale o a cosa<sup>33</sup>. Anche per Orwell il sadismo viene dalla paura di fronte alla realtà oggettiva / la natura che, con le sue leggi, minaccia l'illusione di onnipotenza dei

<sup>31</sup> Cfr. "Storied sonnet" in Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, 1794; trad. it. in *Le poetesse romantiche inglesi*, Roma: Carrocci, vol. I, p. 495.

<sup>32</sup> E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757: «we have a degree of delight, and no small one in the real misfortunes and pains of others»; su Burke e sadismo cfr. P. Heymans, *Animality in British Romanticism*, New York: Routledge, 2012, pp. 101-117; S.R. Munt, *Queer Attachments. The cultural Politics of Shame*, Aldershot: Ashgate, 2007.

<sup>33</sup> M. Oliphant, "Land of darkness" (1887), *A Beleaguered City and Other Stories*, Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 241: «... What is that to you? ... Why shouldn't he suffer? ... To me, ... it is a pleasurable feeling. It enhances the amount of ease, whatever that may be, which I enjoy. I am in no pain. That brute who is ... makes me more satisfied with my condition». Per le scene di tortura che anticipano *NEF* cfr. "Another world and yet the same: *The Land of Darkness* di Margaret Oliphant", in *Nostalgia e mito*, Ravenna: Longo, 1998, pp. 59-64. Per il cfr. con l'attualità, le metodologie impiegate di cui abbonda la rete sono eloquenti sugli scopi che si vogliono raggiungere; cfr. per es. il metodo denominato "Disciplinary incentive matrix" di tale Van Natta, (come O'Brien) 'il Professore', (C. Bonini, "Da Guantanamo a Abu Ghraib: la missione della squadre tigre", «La Repubblica», 7 maggio 2004).

‘potenti della terra’. La tortura è un rito rassicuratorio praticato dai cosiddetti ‘forti’ che in realtà sono quelli che hanno più paura degli altri; una paura e un rancore che li rende folli. Questa diagnosi di Orwell è già piuttosto chiara nel suo commento al *Mein Kampf* di Hitler, che è certo, non meno di Stalin, un modello per *Big Brother*<sup>34</sup>.

Ed è un’eresia terribile: «*Might is not Right*»<sup>35</sup>, Potere non è Giustizia; i forti non sono lì perché sono più bravi, più utili, più meritevoli, ‘the fittest to survive’, ‘our betters’; sono lì perché sono psicologicamente i più ‘malati’, i più lontani dal sano equilibrio della natura; e per questo, quando la loro follia arriva a minacciare la nostra sopravvivenza, abbiamo il diritto e il dovere di fare, noi ‘deboli’, le regole: questo il ribelle Orwell capisce ben presto dopo le esperienze di St Cyprian’s.

At the time I could not see beyond the moral dilemma that is presented to the weak in a world governed by the strong: Break the rules, or perish. I did not see that in that case *the weak have the right to make a different set of rules for themselves*<sup>36</sup>.

Cosa succede se i deboli non si fanno più calpestare dai forti? Cosa succede se gli animali si ribellano?<sup>37</sup> Cosa succede se un mattino le masse si svegliano e dicono “se non ora, quando?”

Questa è la vera attualità di Orwell: la fede che questo possa succedere; al di là del fatto che il nostro mondo assomigli sempre di più a quello di Oceania, nella lingua, nella miseria, nella propaganda, nel sadismo, il vero messaggio è a ribellarsi fin che si è in tempo – in tempo a sfuggire alla cappa del condizionamento massiccio permesso dalla tecnologia in mano al potere – ammesso che si sia *ancora* in tempo, a intervenire sui processi distruttivi del pianeta innescati dalla follia al potere; e qui *Nineteen Eighty-Four* riflette in pieno quell’aspetto della psicologia romantica che ormai si potrebbe chiamare sindrome di Frankenstein, ossia la paura di morire «strangled

<sup>34</sup> Cfr. “Review of *Mein Kampf* by Adolf Hitler” (1940), *CEJL*, vol. 2, pp. 27-33: «... a man suffering under intolerable wrongs ... Christ crucified ... The martyr, the victim ... Prometheus chained to the rock, the self-sacrificing hero...». Cfr. M. Rademacher, “Orwell and Hitler. *Mein Kampf* as a source for *Nineteen Eighty-Four*”, «*Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*», No. 1, 1999, pp. 38-53.

<sup>35</sup> *The English People* (1944), *CEJL*, vol. 3, p. 22.

<sup>36</sup> “Such, Such Were the Joys...” (1947), *CEJL*, vol. 4, p. 415.

<sup>37</sup> “Preface to the Ukranian Edition of *Animal Farm*” (1947): «... It struck me that if only such animals became aware of their strength we should have no power over them, and that men exploit animals in much the same way as the rich exploit the proletariat» [[http://orwell.ru/library/novels/Animal\\_Farm/english/epfc\\_go](http://orwell.ru/library/novels/Animal_Farm/english/epfc_go)].

in the garments we have woven», soffocati dalla nostra stessa opera, dalla nostra scienza<sup>38</sup>.

Questa paura di non avere più tempo, di essere andati troppo oltre, di non riuscire a fermare quest'orribile marchingegno globale che sta distruggendo il pianeta, questo senso di essere affidati a degli O'Brien, e che gli O'Brien siano pazzi, in un mondo mostruoso dove noi siamo i mostri; questa l'attualità di Orwell: il senso di impotenza che ha colpito molti più giovani di quel che non appaia. *Nineteen Eighty-Four* non è solo un avvertimento, è anche un rimprovero ad aver abbandonato la speranza che ci siano alternative. E questo è, nonostante il mondo di Orwell sia repellente, il miglior motivo per invitare i giovani a leggerlo; ad ascoltare la voce di un uomo che, nel pieno degli orrori della guerra, ha saputo restare «sano», trasformando il proprio istinto in fede e speranza nello spirito umano:

Nothing is in sight except a welter of lies, hatred, cruelty and ignorance, and beyond our present troubles loom vaster ones which are only now entering into the European consciousness. It is quite possible that man's major problems will *never* be solved. But it is also unthinkable! Who is there who dares to look at the world of today and say to himself, 'It will always be like this: even in a million years it cannot get appreciably better?' So you get the quasi-mystical belief that [...] somewhere in space and time human life will cease to be the miserable brutish thing it now is<sup>39</sup>.

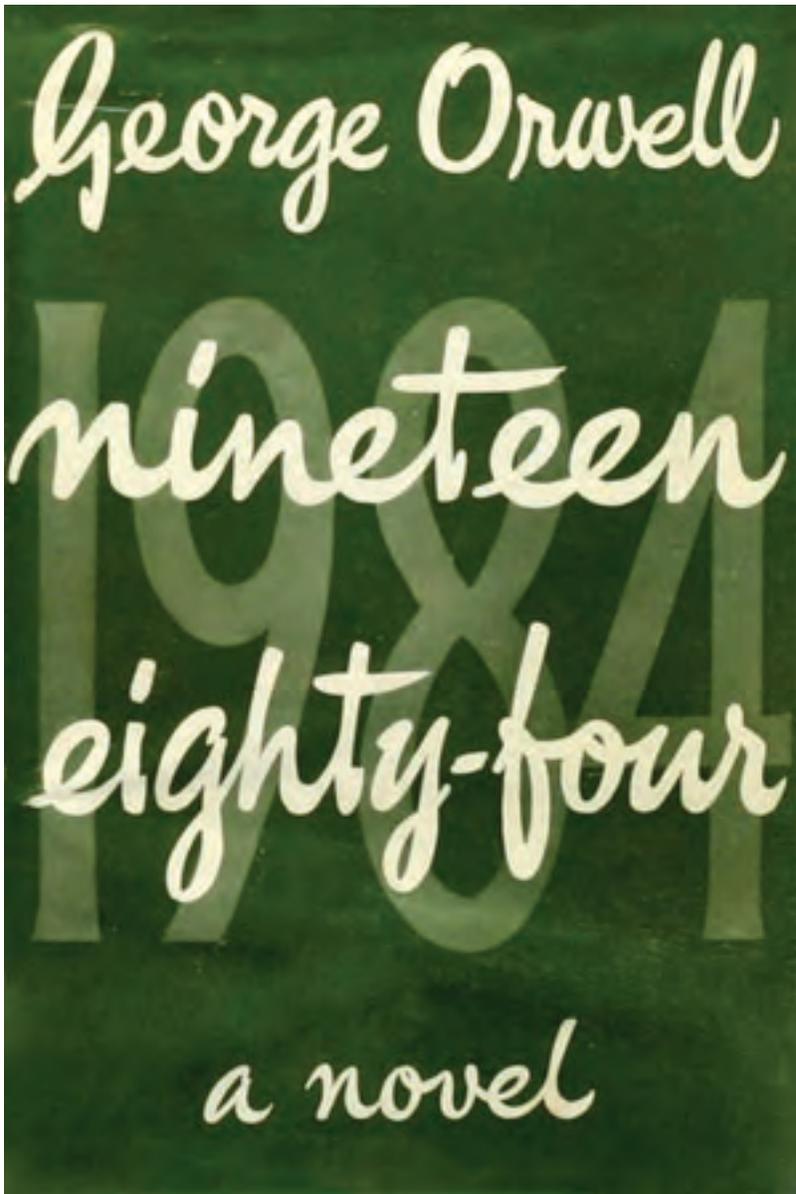
Tra 'sdegno e passione', i saggi di Orwell son tutti percorsi, dalla convinzione che ognuno ha il dovere di fare la propria parte, come lo scrittore fece la sua, consumando gli ultimi mesi di vita pur di lasciarci il suo messaggio di fede nella irreprimibile vitalità dell'istinto umano alla ribellione, in nome del diritto alla ricerca del 'naturale' benessere che spetta a ogni essere umano<sup>40</sup>. Ed è un 'naturale' benessere immaginato, con contemporanea sensibilità, tutto incentrato sul femminile e sui valori 'orizzontali' della domesticità quotidiana; un ideale da opporre al sadismo imperante, valido per la sua generazione come per le nostre.

<sup>38</sup> E.M. Forster, "The Machine Stops", cit., p. 145.

<sup>39</sup> "Arthur Koestler", (scritto nel sett. '44), *CEJL*, vol. 3, pp. 270-82, p. 281 (corsivo di Orwell).

<sup>40</sup> Cfr. *George Orwell Tra sdegno e passione. Una scelta di saggi, articoli, lettere* a cura di E. Giachino, Milano: Rizzoli, 1977; R. Mc Crun, "The masterpiece that killed George Orwell", «The Observer», 10 May 2009.





*Nineteen Eighty-Four*, I edizione, 8 giugno 1949

## II

### «I Vivi e i Morti»: il mito e l'utopia nella visione di George Orwell

... un angolo dell'arcipelago greco; onde azzurre e carezzevoli, isole e rocce, spiagge verdeggianti, una vista affascinante sullo sfondo, un tramonto incantevole indescrivibile a parole ... Un tempo qui vivevano uomini meravigliosi. Trascorrevano i giorni dall'alba al tramonto in letizia e innocenza; i boschi risonavano dei loro allegri canti e la loro forza vigorosa e integra andava tutta in amore e semplici godimenti. ... È per questo sogno che l'umanità s'è adoperata con tutte le sue forze e fatto ogni genere di sacrifici ...

F. Dostoevskij<sup>1</sup>

Nelle figure dei vasi ... sono tutti gli uomini nudi, sono come alberi che rechino frutta e ghirlande di frutta, come siepi in fiore, come primavere in cui cantino gli uccelli. Allora era il corpo, lo coltivavano come una terra, si adoperavano attorno ad esso come intorno ad un raccolto, lo possedevano come si possiede un buon podere, la ricchezza da contemplare.

R.M. Rilke<sup>2</sup>

Potete dire che sogno qualcosa che non è mai accaduto e che non accadrà mai ... è vero, è un sogno, ma è già successo che i sogni si siano avverati.

W. Morris<sup>3</sup>

... erano le primavere culle e sono tombe.

J. Dome<sup>4</sup>

*Nineteen Eighty-Four* è certamente una delle opere più adatte per discutere dell'utopia poiché questa *fantasy* presenta, sotto la forma di romanzo natu-

<sup>1</sup> Il brano, in appendice a *I demoni* (1871), è noto come 'Il sogno di Stavrogin', ispirato, a quanto dice Stavrogin, da un quadro di Claude Lorraine nella pinacoteca di Dresda, dal titolo *Aci e Galatea*.

<sup>2</sup> *Del paesaggio ed altri scritti*, Milano: Enrico Cederna Editore, 1949.

<sup>3</sup> "The Lesser Arts", 12 aprile 1877.

<sup>4</sup> *The First Anniversarie* (1621), v. 385.

ralistico, un complesso dibattito sull'utopia e una messa in discussione del concetto tradizionale stesso di utopia<sup>5</sup>.

Oceania non è solo o semplicemente la rappresentazione di una realtà distopica o una proiezione assurda del presente, ma è anche una parodia grottesca dell'utopia intesa come modello razionale o programma ideale; è una denuncia che il promesso viaggio dal Male presente al Bene futuro in nome della Ragione collettiva è in realtà una grande menzogna: il sacrificio del *hic et nunc* concreto ad un futuro ideale, ossia il sacrificio del tempo all'eternità, l'asservimento del corpo alla mente – imposti dall'utopia di O'Brien come dall'utopia di Wells – è il frutto del trionfo dell'astratto sul concreto, della parola sull'azione. Orwell smaschera l'utopia come parola per mostrarla per quello che è: strumento dell'«intelletto liberato», della ragione astratta in preda alla tautologica follia dell'onnipotenza<sup>6</sup>.

Non si può certo dire che questa lettura che vede in *Nineteen Eighty-Four* un attacco mosso da Orwell ai presupposti della cultura liberale e borghese, sia tra le letture che più hanno avuto fortuna nell'abbondante produzione critica degli anni ottanta, che vedono il fiorire del mito di Orwell<sup>7</sup>. Questo mito, che già aveva messo radici all'indomani della sua morte (come rilevano i suoi amici, Malcolm Muggeridge e Julian Symons<sup>8</sup>), si sviluppa e si alimenta dalla complessità del romanzo, consentendone l'adattamento e l'appropriazione dalle più varie posizioni ideologiche, con il risultato di trasformare la complessità in ambiguità e di fare di *Nineteen Eighty-Four* un capolavoro di quell'astratto e contraddittorio intellettualismo che Orwell intendeva appunto denunciare: insomma *Nineteen Eighty-Four* viene neutralizzato oggi proprio attraverso quel 'linguaggio' contro cui si sforza di metterci in guardia. Farò

<sup>5</sup> G. Orwell, Letter to F.J. Warburg, May 31, 1947, *CEJL*, vol. 4, p. 378: «...this is a novel about the future—that is, it is in a sense a fantasy, but in the form of a naturalistic novel».

<sup>6</sup> J. Symons, della cui recensione Orwell scrisse che non avrebbe potuto riassumere meglio «the sense of the book» (Letter to J. Symons, June 16, 1949, *CEJL*, IV, p. 565), definiva *Nineteen Eighty-Four* una «fantasy of thought-domination», aggiungendo che «the book is less an examination of any kind of utopia than an argument carried on at a very highly intellectual level, about power and corruption» («George Orwell's Utopia» (1949), in I. Howe ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 293).

<sup>7</sup> Vale la pena di ricordare come lo stesso Bertrand Russell, ancor prima della pubblicazione di *Nineteen Eighty-Four*, vedesse in *Animal Farm* Orwell «in revolt against the social system of his age and nation» («George Orwell», «World Review», 1950, in I. Howe ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 371). Per il 'mito di Orwell' cfr. D. Patai, *The Orwell Mystique: A Study in Male Ideology*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1984; J. Rodden, *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of "St George" Orwell*, New York: Oxford University Press, 1989; C. Hitchens ed., *Orwell's Victory*, Harmondsworth: Penguin, 2002.

<sup>8</sup> Cfr. M. Muggeridge, *Like It Was: The Diaries of Malcolm Muggeridge*, J. Bright-Holmes ed., New York: Collins, 1981.

solo un esempio pertinente con la nostra lettura: Mark Schorer e ancor più Lionel Trilling avevano individuato con la loro abituale chiarezza che la principale ragione dell'importanza e dell'attualità di *Nineteen Eighty-Four* stava proprio nella critica che questo «momentous book» muove al modo in cui la cultura degli ultimi cento anni ci ha insegnato a concepire il rapporto tra *economic motive* e *forces of the mind*, asserendo l'assoluta superiorità dell'intelletto su ogni altro motivo<sup>9</sup>. Ed è certo molto significativo che un sommo sacerdote dell'intelletto e della parola come Harold Bloom appaia tanto 'angosciato' dall'interpretazione dei due critici americani da non accorgersi che l'espedito di citarli per intero (come fa appunto nell'introduzione al volume da lui edito) rimane soprattutto una spia della sua preoccupazione, ottenendo semmai l'effetto contrario. Anche perché Bloom non entra di fatto nell'agone critico, ma insiste, con evidente dogmatismo, nel leggere *Nineteen Eighty-Four* letteralmente come a *period-piece* e per di più fallito sul piano estetico («bad narrative [...] crude characterization [...] archaic psychology and rhetoric»). Come può – si chiede l'orgoglioso «discepolo del divino Oscar Wilde» – come può un'opera insufficiente sul piano estetico avere davvero valore morale? E può un romanzo sopravvivere solo sulla continua lode dell'onestà, della fede, dell'idealismo, dell'impegno morale del suo autore? Bloom ci chiede, come si vede, di leggere i saggi da lui raccolti su *Nineteen Eighty-Four* per convincerci che in fondo oggi non vale più la pena di leggerlo<sup>10</sup>.

Lo sforzo di Bloom per non leggere *Nineteen Eighty-Four* come sa che dovrebbe è molto eloquente e, ironicamente, abbastanza 'orwelliano'. Si ha la netta impressione che *Nineteen Eighty-Four* rappresenti per Bloom quello che nel romanzo il topo rappresenta per Winston, «qualcosa di terribile» come scrive Orwell nel tormentato manoscritto, «qualcosa che si sa e non si sa, che si ha paura di sapere, qualcosa che nascondiamo a noi stessi»<sup>11</sup>. Questo qualcosa è la coscienza che, giunta alla fine della sua *quest* conoscitiva, come scrive Maria Moneti, «quando ha sfondato anche l'ultimo paravento che nasconde il nocciolo essenziale della realtà, si trova di fronte a uno specchio,

<sup>9</sup> Cfr. M. Schorer, "An Indignant and Profetic Novel", «The New York Times Book Review», June 12, 1949, rist. in Howe, *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, cit., pp. 294-95; L. Trilling, *Speaking of Literature and Society* (1949), in *ivi*, pp. 295-97.

<sup>10</sup> H. Bloom ed., *George Orwell's 1984*, New York New Haven Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987 pp. 1-7.

<sup>11</sup> *George Orwell: The Manuscript of Nineteen Eighty-Four*, ed. by Peter Davison, London: Secker and Warburg, 1984.

ossia a se stessa, giacché dietro l'ultimo paravento non c'è nulla da vedere. Chi guarda e chi è guardato sono la stessa cosa»<sup>12</sup>.

Le potenzialità di questa scoperta che si compie significativamente nella cella più segreta e terribile del Ministero dell'Amore vengono sviluppate in *Nineteen Eighty-Four* con logica stringente e implacabile per bocca di O'Brien: se non esiste altra realtà che quella della mente la vita diviene una finzione inventata dalla mente per procurarsi l'unica emozione di cui nella sua astrazione è capace: quella del potere<sup>13</sup>.

O'Brien è l'utopista, lo spirito stesso dell'illuminismo<sup>14</sup>: la sua intelligenza, tanto viva da sconfinare e confondersi con la follia, presa dalla mania di onnipotenza e di eternità, cerca di liberarsi dei limiti della realtà concreta del corpo, ignorandolo o distruggendolo, bollandolo come Male. Il suo atteggiamento verso il corpo è lo stesso di H.G. Wells che lo considera «polvere», «fango» che reca in sé incancellabile, «the mark of the beast» o di Bernard Shaw quando, in *Back to Methuselah*, esclama: «Senza questa disgustosa carne, saremmo simili agli dei»<sup>15</sup>. Sono essi «the priests of power», i sacerdoti del potere della mente, della ragione onnipotente<sup>16</sup>.

Per condurre la sua critica al Partito e alla sua utopia, Orwell deve servirsi, non possedendone altro, dello stesso linguaggio del Partito, ossia del linguaggio astratto per eccellenza, il linguaggio dell'allegoria, un linguaggio distaccato dalla realtà concreta, che si presta all'interpretazione e alla mislettura, potenzialmente polivalente, doppio, ossimorico, in conclusione tautologico e totalitario, adeguato corrispettivo del *doublethink*<sup>17</sup>. Orwell,

<sup>12</sup> M. Moneti, *Hegel e il mondo alla rovescia*, in G. Zucchini e V. Fortunati (a cura di), *Paesi di Cuccagna e Mondi alla Rovescia*, Firenze: Alinea, 1989, p. 253.

<sup>13</sup> Letter to F.A. Henson, June 1949 (*CEJL*, IV, p. 564): «I believe that *totalitarian* ideas have taken root in the minds of intellectuals everywhere and I have tried to draw these ideas out to their *logical* consequences».

*Nineteen Eighty-Four*, London: Secker and Warburg, 1949, [*NEF*], p. 266: «... Reality is inside the skull [...] Nothing exists except human consciousness». (Per tutte le successive citazioni indicheremo solo la pagina tra parentesi nel testo; i corsivi sono nostri; accompagnati da \* sono dell'autore del brano riportato).

<sup>14</sup> Cfr. M. Horkheimer – T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1947); trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino: Einaudi, 1966.

<sup>15</sup> Cfr. H.G. Wells, *The Island of Doctor Moreau* (1896), Harmondsworth: Penguin, 1962, p. 107; G.B. Shaw, *Back to Methuselah* (London: Constable, 1921), Harmondsworth: Penguin, 1972, pp. 298-314: «... whilst we are tied to this tyrannous body we are subject to its death, and our destiny is not achieved [...] It imprisons us on this petty planet and forbids us to range through the stars [...] The day will come when *there will be no people, only thought* [...] Nothing remains beautiful and interesting except thought, because the thought is the life».

<sup>16</sup> *NEF*, p. 265: «We are the priests of power [...] God is power».

<sup>17</sup> Per il *doublethink* come «the master clue» all'interpretazione di *NEF* cfr. D. Roathyn, in

anch'egli un membro del Partito, non si dimostra meno abile di O'Brien nello sfruttare l'intrinseca duplicità del linguaggio allegorico: la sua versione parodica del tradizionale viaggio di Everyman (Smith) dalla perdizione alla salvezza, dal Male al Bene, scopre ed espone la grande impostura perpetrata ai danni dell'umanità: nel mondo dell'intelletto astratto il Bene e il Male non sono altro che due colori – il Bianco e il Nero – che indicano i Vincitori e i Vinti, ossia la distinzione fondamentale: Vittoria è infatti la parola-chiave, l'acme del gioco intellettuale, che dischiude l'emozione del Potere<sup>18</sup>. Ebbene, nel mondo di *Nineteen Eighty-Four*, specchio del nostro, il Vincitore, ossia il Bianco è, come già si erano accorti Dostoevskij ne *I fratelli Karamazov* o Aldous Huxley in *Ape and Essence*, il Bianco è lui, «lo Spirito intelligente e terribile, lo Spirito dell'autodistruzione e del non-essere»<sup>19</sup>, Satana, «The Lord of the Flies»<sup>20</sup>, il Gran Fratello. L'utopia come programma di Bene, come modello ideale, è una invenzione diabolica, una menzogna, una falsa promessa architettata per vincere l'uomo, dopo averlo posto in lotta con se stesso avendolo allontanato dalle radici della sua umanità, che sole possono guidarlo alla vera eutopia, «in peace of body and joy of heart», come insegna William Morris in *A Dream of John Ball*<sup>21</sup>.

L'utopia sottintende invece la dissociazione tra *mind* e *body*, tra intelletto e corpo, e nonostante le sue proteste, la superiorità, e quindi la vittoria, del primo sul secondo, poiché essa è la voce del primo, una voce che tenta l'orgoglio umano con sogni di divina onnipotenza e con l'ambigua promessa di una felicità che ironicamente non esiste in nessun luogo. Nel libro di Goldstein la descrizione del sistema di Oceania, *ingsoc* (come «worship

«Society for Orwellian Studies Organon», vol. I, n. 2, University of San Diego, 1987, p. 5. C. Mc Nelly Kearns sottolinea l'abilità con cui Orwell usa quelle stesse strategie retoriche che tanto depreca nei suoi saggi sulla lingua inglese ("On Not Teaching Orwell", in H. Bloom ed., *George Orwell*, New York: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 97-119).

<sup>18</sup> Il mondo di *NEF*, come mondo della guerra perpetua, è tutto all'insegna della vittoria: *Victory Mansions*, *Victory gin*, *Victory coffee*, *Winston*, ecc. Solo dopo aver definitivamente vinto il proprio corpo, Winston, nella scena finale, potrà rendersi conto di amare *Big Brother*, proprio nel raggiungere, grazie a lui, l'orgasmo astratto e tutto mentale della vittoria: «Under the table Winston's feet made convulsive movements [...] in his mind he was running, swiftly running, he was with the crowds outside, cheering himself deaf. He looked up again at the portrait of Big Brother: the colossus that bestrode the world! The rock against which the hordes of Asia dashed themselves in vain! ...».

<sup>19</sup> F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* (1880), Firenze: Sansoni, 1969, p. 378. Cfr. *NEF*, p. 289.

<sup>20</sup> A. Huxley (1949), *Ape and Essence*, London: Chatto and Windus, 1967, p. 80. Questo attributo di Satana fornisce il titolo al celebre romanzo di William Golding, *Lord of the Flies* (1954).

<sup>21</sup> W. Morris, *A Dream of John Ball and a King's Lesson*, London: Reeves & Turner, 1888, pp. 52-3.

of death») e *doublethink* («a vast system of mental cheating»), è una chiara allegoria della follia e della morte. Non a caso nel manoscritto il libro di Goldstein si chiamava *The Book of the Dead*.

Denunciando con la sua parodia i mostri partoriti dalla ragione, Orwell, come Winston, tradisce la religione del Partito e inizia la sua ricerca della realtà oggettiva imboccando la strada proibita dell'istinto e dell'irrazionale. Tutta la parte centrale del romanzo, in cui Smith scopre che la *selva oscura* è in realtà il paradiso terrestre, presenta una faticosa riappropriazione e una riproposizione in termini attuali del mito del *Golden Country* e del *Earthly Paradise*<sup>22</sup>.

Esplicita è l'intenzione di ritornare al Mito come all'unico 'luogo' capace d'imporre alla ragione il sano equilibrio della Natura. Prima infatti di proporci la sua versione attualizzata del *Golden Country*, o perlomeno di quello che può considerarsi un *Golden Country* per un uomo che scrive nel pieno della seconda guerra mondiale – mi riferisco al mondo racchiuso nella stanza sopra il negozio di Mr Charrington – Orwell richiama il mito del Paese dell'Oro nella sua versione classica, facendolo emergere, come desiderio istintivo e inconscio, attraverso il sogno, in tutti i suoi *topoi* caratteristici: dall'arcadico *locus amoenus*, la campagna, gli alberi, il ruscello, il canto degli uccelli, il corpo femminile, vivo nella sua naturale nudità, allo stato d'animo d'interiore armonia e distensione, di godimento e di soddisfazione fisica e psichica.

Suddenly he was standing on short springy turf, on a summer evening when the slanting rays of the sun gilded the ground. The landscape that he was looking at recurred so often in his dreams that he was never fully certain whether or not he had seen it in the real world. In his walking thoughts he called it the Golden Country. It was an old, rabbit-bitten pasture, with a foot track wandering across it and a molehill here and there. In the ragged hedge on the opposite side of the field the boughs of the elm trees were swaying very faintly in the breeze, their leaves just stirring in dense masses like women's hair. Somewhere near at hand, though out of sight, there was a clear, slow-moving stream where dace were swimming in the pools under the willow trees. The girl with dark hair was coming towards him across the field. With what seemed a single movement she tore off her clothes and flung them disdainfully aside. Her body was white and smooth, but it aroused no desire in him, indeed he barely looked at it. What overwhelmed him in that instant was admiration for *the gesture* with which she had thrown her clothes aside. With its grace and carelessness *it seemed to annihilate a whole culture, a*

<sup>22</sup> *NEF*, pp. 150-53: «... the room was paradise [...] What mattered was that the room should exist [...] The room was a world [...] the room itself was a sanctuary».

*whole system of thought, as though Big Brother and the Party and the Thought Police could all be swept into nothingness by a single splendid movement of the arm. That too was a gesture belonging to the ancient time. Winston woke up with the word «Shakespeare» on his lips. (33-34)*

Julia è il punto focale di questa visione del *Golden Country*, il simbolo in cui prende forma un'esigenza vitale e inutilmente repressa, quella del corpo, delle sensazioni e delle emozioni fisiche. È Julia che rappresenta il punto di partenza della ribellione di Winston; è lei che gli insegna a ritrovare la strada del *Golden Country*, ed è lei che ne incarna tutte le caratteristiche. Se non si vuole arrivare a dire che Julia sia il *Golden Country*, bisogna ammettere che il Paese dell'Oro di Winston, come di Orwell, è tutto pervaso dalla vitalità e dal calore del principio femminile.

La caratterizzazione di Julia può prestarsi ad accuse di antifemminismo borghese e reazionario solo se misurata con quel metro razionalistico che è invece il principale bersaglio della critica di Orwell<sup>23</sup>. L'universo femminile incarnato da Julia è presentato come alternativo a quello del Partito, l'unico in grado di sconfiggere, nella sua totale impermeabilità, la logica di morte del pensiero astratto. Julia non ha alcun interesse per la politica – «a lot of rubbish which the Party had invented for its own purposes» (156) – o per la guerra – «a shame [...] just to keep people frightened» (155); «she did not feel the abyss opening beneath her feet at the thought of lies becoming truth [...] simply because the difference between truth and falsehood did not seem important to her» (155). Julia non riesce a capire come Winston possa attribuire più importanza alla cancellazione del passato o alla morte della storia che non alla morte di un amico o come possa pensare di sacrificare il presente concreto pur di lasciare un'eredità per cui combattere alle generazioni future:

'... I might have planted a few doubts here and there [...] I don't imagine that we can alter anything in our lifetime. But one can imagine little knots of resistance springing up here and there [...] so that the next generation can carry on where we leave off.'

'I'm not interested in the next generation, dear, I am interested in *us*\*.' (157)

La contrapposizione tra Winston e Julia, accuratamente costruita in questo capitolo tanto incriminato dalla critica femminista, nel ribadire l'e-

<sup>23</sup> Cfr. D. Patai, *The Orwell Mystique: A Study in Male Ideology*, cit.; B. Campbell, *Wigan Pier Revisited*, London: Virago Press, 1984; D. Beddoe in C. Norris ed., *Inside The Myth: Orwell: Views from the Left*, London: Lawrence and Wishart, 1984.

straneità di Julia alla logica di Winston, evidenzia anche come la logica di Winston sia la stessa logica che sarà spiegata da O'Brien nella terza parte del romanzo. Julia infatti è molto più perspicace di Winston, perché è «sane», perché in lei l'intelletto soggiace alla sana vitalità del corpo e non viceversa. Ella rappresenta la soddisfazione dei sensi e non solo sul piano sessuale: uno dei primi atti di Julia nell'incontro campestre è di tirare fuori un pezzo di cioccolata dalla tasca del grembiule e dividerlo in due, come aveva fatto la madre di Winston tra lui e la sorella. Più tardi, nella stanza sopra Mr Charrington, Julia farà ritrovare a Winston l'aroma del caffè, il sapore vellutato dello zucchero, il profumo; insomma gli insegnerà la gioia di soddisfare tutti i naturali desideri di un «animale umano» senza vergogna o senso di degradazione, proprio come nel «paradiso terrestre» morrisiano<sup>24</sup>:

‘... Don't you enjoy being alive? Don't you like feeling: This is me, this is my hand, this is my leg. I am real. I'm solid. I'm alive! Don't you like *this*\*? (137)

Pur senza la dolcezza o la bellezza preraffaellita delle figure femminili di Morris, il personaggio di Julia continua a rispondere alle stesse esigenze che avevano dato vita all'ideale ottocentesco della donna nutrice e consolatrice, dispensatrice di soddisfazione e quindi di pace. E in fondo l'incarnazione di tutto quello che l'idealismo patriarcale si è negato che ritorna attraverso il mito con il superamento della dissociazione tra *mind* e *body*, in un equilibrio armonico e naturale:

... she believed that was somehow possible to construct a secret world in which you could live as you chose [...] She did not understand that there was no such a thing as happiness, that the only victory lay in the future ... (136-37)

«The sin against the body», come lo chiama Forster, compiuto dal Partito in cui Winston è stato educato, lo ha reso incapace di entrare subito in contatto con la vita del Paese dell'Oro<sup>25</sup>. Winston dovrà imparare che il sesso non significa sadica violenza e sopraffazione, come all'inizio, quando, spinto dalla paura e dal desiderio, vorrebbe violentare e uccidere Julia (18);

<sup>24</sup> W. Morris, *How We Live and How We Might Live*, [Hammersmith, 30 nov. 1884; 1<sup>st</sup> print. *Commonweal*, 1887] in C.D.H. Cole ed., *Stories in Prose, Stories in Verse, Shorter Poems, Lectures and Essays*, London: The Nonesuch Press, 1946, p. 578: «... to enjoy moving one's limbs and exercising one's bodily powers [...] to rejoice in satisfying the due bodily appetites of a human animal without fear of degradation or sense of wrong doing».

<sup>25</sup> E.M. Forster, «The Machine Stops» («Oxford and Cambridge Review», 1909) in *Collected Short Stories*, Harmondsworth: Penguin, 1982, pp. 109-146, p. 145.

dovrà imparare che il sesso non può essere snaturato e strumentalizzato in un astratto atto politico, come nella scena dell'incontro campestre, quando il principale stimolo al rapporto con Julia sembra essere, oltre all'orgoglio del possesso, il desiderio di compiere un atto di ribellione al Partito (128); il sesso non è nemmeno un puro atto di egoistica soddisfazione personale, come quando si irrita perché Julia non è fisicamente disponibile; il sesso è un atto che mette in comunicazione con la natura e con gli altri sul piano del sentire. Nella scena campestre, trascinato dalla melodia del canto del tordo, a poco a poco «he stopped thinking and merely felt» (126). Solo dopo essere entrato in comunione con la natura, Winston ritrova la sua virilità e può unirsi a Julia. Il sentire sconfigge il pensare e quindi la paura. Ecco Winston piombare nell'irrazionale:

The smell of her hair, the taste of her mouth, the feeling of her skin seemed to have got inside him or into the air all round him. She had become a physical necessity, something that he not only wanted but had a *right* to\*. (140)

e, immemore di tutti i pericoli e della prima massima dell'autoconservazione, cercare di costruire il suo *Golden Country*, un *Golden Country* urbano e piuttosto inglese. Nella stanza affittata sopra il negozio di Mr Charrington, Winston può fare l'amore con Julia, riposarsi, dormire, prendere il tè, leggere, starse ne a letto ascoltando le voci provenienti dalla strada, sbirciare dalla finestra nel cortile, ammirando una donna *prole* che canta; può chiacchierare con Julia, raccontandole i suoi ricordi d'infanzia; può illudersi che per lui sia ancora possibile tornare ad essere un uomo, come i *prole*:

The proles are human beings [...] We are not human [...] They had not become hardened inside. They had held onto the primitive emotions which he himself had to relearn by conscious effort. And in thinking this he remembered [...] how a few weeks ago he had seen a severed hand lying on the pavement and had kicked it into the gutter, as though it had been a cabbage stalk. (167)

Questa mano umana, gettata con un calcio nella fogna da un membro del Partito, spicca nella pur fitta rete simbolica del romanzo: è sì il simbolo del disprezzo per il corpo umano e per quel gran corpo dell'umanità che è il proletariato, ma è anche il simbolo del venire meno della solidarietà e dei rapporti individuali. È significativo che proprio nella stanza sopra Mr Charrington, tutta impregnata della presenza femminile, al riparo dalla logica della Vittoria, e quindi dalla paura, in elementari esperienze umane Winston ritrovi, insieme con il proprio corpo, il senso e il bisogno della comunione umana:

What mattered were *individual relationships* [...] The proles were not loyal to a party or a country or an idea. They were loyal to one another. For the first time in his life he did not despise the proles or think of them merely as an inert force which would one day spring to life and regenerate the world. (166)

Non è valutando i *prole* secondo l'ottica del Partito, ossia in base alla loro possibilità di una vittoria futura, che si può capire o meglio sentire la loro vera forza, la quale sta invece nella loro vitalità concreta, nella loro capacità di mantenersi in vita, «in their hearts and bellies and muscles» (221). Ed è ancora in una figura femminile, inquadrata nella finestra del «santuario» sopra Mr. Charrington, che s'incarna il grande mito del proletariato, mai tanto vivo in Inghilterra come nelle speranze e nei «sogni di rinascita» di questa generazione<sup>26</sup>:

... in the sun-filled court yard below a monstrous woman, solid as a Norman pillar, with brawny red forearms and a sacking apron strapped in the middle, was stamping to and fro between a washtub and a clothesline, pegging out [...]. (139). As he looked at the woman in her characteristic attitude, her thick arms reaching for the line, her powerful marelike buttocks protruded, it struck him for the first time that she was beautiful. It had never before occurred to him that the body of a woman of fifty, blown up to monstrous dimensions by childbearing, then hardened, roughened by work till it was coarse like an overripe turnip, could be beautiful. [...] it bore the same relation to the body of a girl as the rose hip to the rose. (220)

Nel «corpo solido e informe, come un blocco di granito» della donna *prole*, il mito del proletariato si riattacca e si confonde con il mito preilluministico della Grande Madre: «she had no mind, she had only strong arms, a warm heart, and a fertile belly» (221)<sup>27</sup>. Scoprendo nel fertile ventre femminile quello che Lawrence aveva chiamato «the ark of the covenant, in which lies the mystery of eternal life»<sup>28</sup>, scoprendo nell'apparente inerzia l'intrinseca vitalità della materia, Winston ha la certezza della finale invincibilità

<sup>26</sup> Cfr. D. Trotter, *The Making of the Reader*, London: Macmillan, 1985; S. Hynes, *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*, London and Boston: Faber & Faber, 1976; N. Page, *The Thirties in Britain*, Basingstoke and London: Macmillan, 1990.

<sup>27</sup> Cfr. Horkheimer – Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., pp. 37-44. Per l'importanza del mito della Grande Madre per gli scrittori inglesi della prima metà del Novecento cfr. S.M. Gilbert, "Potent Griselda: *The Ladybird* and the Great Mother", in P. Ballbert and P.L. Marcus eds, *D.H. Lawrence. A Centenary Consideration*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, pp. 130-161.

<sup>28</sup> D.H. Lawrence, *Etruscan Places* (1932), in *D.H. Lawrence and Italy*, New York: Viking, 1972, p. 14.

dei *proles*: «Sooner or later [...] strength would change into consciousness. The proles were immortal» (222).



Vincent van Gogh, *Roseto in fiore*, olio su tela, 1889

Ma proprio questa mistica epifania che conclude la sua *quest*, rende di colpo la sua eresia intollerabile per il Partito, perché proprio attraverso il modo in cui Winston perviene alla Verità, essa diventa vissuta, viva: Winston si è portato fuori dal campo delle supposizioni razionali (dove può essere sconfitto dall'intelligenza di O'Brien), rendendosi invincibile attraverso la certezza della fede. La fede è la strada per entrare in comunicazione con il mito, per penetrare finalmente nel mondo del fermacarte di cristallo:

It was as though the surface of the glass had been the arch of the sky, enclosing a tiny world with its atmosphere complete. He had the feeling that he could get inside it, and that in fact he was inside it, along with the mahogany bed and the gateleg table and the clock and the steel engraving and the paperweight itself. *The paperweight was the room he was in*, and the coral was Julia's life and his own, fixed at the heart of the crystal. (148)

Il fermacarte non rappresenta solo il paradiso che Winston si è costruito sopra Mr Charrington o, più ampiamente, quanto del grande mito di un *Era di Cristallo* sopravvive, come ricordo, nel mondo di Oceania<sup>29</sup>; quest'oggetto, trovato tradizionalmente nella vetrina di un rigattiere, è, nelle dimensioni e nella forma, il simbolo che riassume in sé quello che è, sotto tutti gli aspetti, il cuore del romanzo: è, come *the crystal egg* di H.G. Wells, un occhio in cui si rispecchia un altro mondo, il mondo dei sogni e dei desideri, o, come *the egg of resurrection* di Lawrence, il sacro utero depositario del segreto della vita e dell'immortalità<sup>30</sup>. E infatti, non appena Winston, ancora con gli occhi fissi sulla donna *prole*, formula questa verità, esprimendo la sua fede nel corpo, nell'istinto e nel mito, ecco che viene strappato con violenza dal «paradiso terrestre», mentre il fermacarte è infranto con rabbia:

... There was another crash. Someone had picked up the glass paperweight from the table and smashed it to pieces on the earthstone. The fragment of coral, a tiny crinkle of pink like a *sugar rosebud* from a cake, rolled across the mat. How small, thought Winston, How small it always was! (224)

Tra gli inquietanti echi biblici di questa scena<sup>31</sup>, il frammento di corallo rappresenta il cuore e la chiave del paradiso perduto e negato, richiamando, con la sua forma di minuscolo bocciolo di rosa, il corpo femminile (di Julia e della donna *prole*) e insieme (come già nella conclusione di *Keep the Aspidistra Flying*) la fragilità e la tenerezza della vita che in esso si rinnova. Scagliato sul pavimento, esso diviene, come la mano gettata nella fogna, il simbolo del corpo e delle emozioni umane ridotte in pezzi dal Partito, e insieme della loro fondamentale priorità e finale invincibilità: nell'ordine perentorio di piegarsi e raccoglierne i frammenti (233), il Partito tradisce i limiti del proprio potere, la propria malafede o sincera follia.

Da questo momento si snoda, sempre più opprimente, l'orrenda allegoria della rieducazione di Smith, del suo progressivo distacco da quella che Yeats chiama la Grande Memoria dell'umanità. È infatti l'ostinato ricordo del Paese dell'Oro a fare di Winston «l'ultimo uomo»<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Il *Golden Country* di Orwell si richiama in parecchi aspetti al mondo edenico di W.H. Hudson (*A Crystal Age*, 1886; trad. it. *L'era di cristallo*, Napoli: Guida, 1982), soprattutto nella pervasiva presenza e nella concezione dell'ideale femminile.

<sup>30</sup> Cfr. C. Dickens, *The Old Curiosity Shop*, 1840; H.G. Wells, *The Crystal Egg* (1889), in *Tales of Space and Time, The Short Stories of H.G. Wells*, London: Ernest Benn, 1960, pp. 625-43; D.H. Lawrence, *The Escaped Cock*, ed by G.M. Lacy, Santa Barbara: Black Sparrow, 1978, p. 136; *Etruscan Places*, cit., p. 14.

<sup>31</sup> Si cfr. la «iron voice» che condanna a morte i due peccatori, cacciandoli nudi dal loro paradiso e l'uomo dallo sguardo enigmatico e dalla bocca di serpente.

<sup>32</sup> Cfr. *NEF*, p. 98: «Why should one feel it to be intolerable unless one had a kind of

Per vincere definitivamente il mito ed estirparlo dal cuore e dalla mente umana, il Partito interverrà su quello che tutto il romanzo è venuto indicando come la via di accesso al *Golden Country*, ossia il corpo con i suoi «five portals»<sup>33</sup>. Attraverso una sistematica violenza, fisica e morale, il corpo diventerà sinonimo di sofferenza, dolore e umiliazione e, in quanto principio della ribellione (perché portatore della memoria ancestrale), anche principale responsabile delle proprie sofferenze, nemico di stesso, vittima e tiranno ad un tempo; diventerà il Gran Nemico, il topo schifoso e vorace, simbolo appunto del corpo che divora se stesso, di fronte al quale non ci sarà altro scampo che nelle risorse della mente: «To think, to think, even with a split second left – to think was the only hope» (286); conclusione che si contrappone nettamente alla precedente, ripetutamente espressa fiducia nel grande corpo dell'umanità, nel proletariato: «If there was hope, it lay in the proles!» (71).

In questa impressionante scena Orwell ha concentrato il dramma della ragione che trionfa sul corpo, dopo averlo irretito in una lotta in cui l'istinto di sopravvivenza sacrifica a se stesso il mezzo stesso della sua sopravvivenza, distruggendosi cioè da se stesso: Winston, per sopravvivere, è costretto a sacrificare l'ultimo contatto umano, l'ultimo legame con la Vita, ossia il corpo di Julia. Come il Partito si era proposto, l'istinto sessuale sarà sradicato e Winston sentirà «la carne gelarsi d'orrore al solo pensiero» di avere rapporti con Julia (291). Il suo corpo è diventato *hollow*, un guscio vuoto, un contenitore inerte, un *rykor*, come nel popolare racconto di E.R. Burrough<sup>34</sup>, ossia nulla più di un veicolo necessario alla mente del Partito.

L'innegabile atteggiamento lawrenciano di *Nineteen Eighty-Four* era stato sottolineato, sia pure con disapprovazione, da Evelyn Waugh fin dalla sua prima lettura, che rivela una significativa familiarità con la dimensione filosofica del tema orwelliano: «... your metaphysics are wrong. You deny the soul's existence and can only contrast matter & reason and will [...] Winston's rebellion was false [...] And it was false to me that the form of his revolt should simply be fucking in the style of Lady Chatterley – finding reality through a sort of mystical union with the Proles in the sexual act»<sup>35</sup>.

La storia d'amore di *Nineteen Eighty-Four* può certo considerarsi come la

ancestral memory?» (p. 62); «the room had awakened in him a sort of nostalgia, a sort of ancestral memory» (p. 98). *The Last Man in Europe* era uno dei probabili titoli di *Nineteen Eighty-Four*, (Letter to F.J. Warburg, Oct. 22 1948, *CEJL*, vol. 4, p. 507).

<sup>33</sup> Cfr. E.M. Forster, "The Machine Stops", cit., p. 145.

<sup>34</sup> Cfr. E. Rice Burroughs, *The Chessmen of Mars* (Chicago: A.C. McClung, 1922).

<sup>35</sup> To George Orwell, 17 July 1949, *The Letters of Evelyn Waugh*, ed. by Mark Amory, London: Weidenfeld, 1980, p. 302.

versione orwelliana di *Lady Chatterley's Lover*, ma, mentre la fede cala Lawrence nel mito per mostrare come il «cane ammaestrato»<sup>36</sup> può essere liberato, la paura, molto più forte della speranza, ne trattiene Orwell quasi sempre al di fuori, in morbosa concentrazione sul come il cane viene ammaestrato. Orwell dimostra di conoscere meglio i nemici del corpo che non il corpo stesso, e quindi, più del trionfo, ne sa descrivere il sacrificio. Tutto il romanzo è l'allegoria di una lotta interiore e solo secondariamente un'allegoria politica. La lunga tortura di O'Brien è innanzitutto una parodia dell'educazione totalitaria impartita dalla sua cultura, educazione che passa attraverso la rimozione del corpo:

This was never put into words, but in an indirect way it was rubbed into every Party member from childhood onwards [...] The Party was trying to kill the sex instinct, or, if it could not be killed, then to distort and dirty it. (68)

*Nineteen Eighty-Four* ripercorre tutto il doloroso processo, descritto in "Such, Such were the joys ..." (e in altri simili libri di ricordi d'infanzia scritti da suoi compagni di scuola), attraverso cui il corpo è stato colpevolizzato, demonizzato, trasformato un nemico irrazionale e repellente da neutralizzare a tutti i costi e da svuotare della sua brutta pericolosità<sup>37</sup>. La «ribellione», la critica inesausta di Orwell, i toni di rabbiosa disperazione o accorato rimpianto scaturiscono da questa bruciante e definitiva esperienza, che lo ha di fatto privato di quel corpo cui sente di avere diritto, che gli rende impossibile l'agognata comunione con i *prole* o con l'umanità in generale<sup>38</sup>.

La scena dei topi è la scena più «volgare», più spiacevole, più criticata; è la scena in cui culmina il tradimento di Orwell come intellettuale<sup>39</sup>. È una

<sup>36</sup> Cfr. D.H. Lawrence, "À propos of *Lady Chatterley's Lover*", in trad. it. di C. Izzo, in D.H. Lawrence, *L'amante di Lady Chatterley*, Milano: Mondadori, 1966, p. 360.

<sup>37</sup> Cfr. "Such, such were the joys..." (1947), *CEJL*, vol. 4, pp. 379-423. Cfr. C. Connolly, *Enemies of Promise*, London: André Deutsch, 1988, p. 174: «the experiences undergone by boys at the great public schools are so intense as to dominate their lives and arrest their development»; e il commento di Orwell in "Inside the Whale" (*CEJL*, vol. 1, pp. 540-78). Nel MS di *NEF* molti passi, in seguito cancellati, mostrano che O'Brien (il quale, come ogni insegnante che si rispetti ha un soprannome, *Nosy Watson*) è sentito sempre come maestro: «What a man and what a teacher!» (p. 174).

<sup>38</sup> «... What happens to you here is forever [...] Never again you will be capable of ordinary human feelings [...] You will be hollow» (*NEF*, p. 257).

<sup>39</sup> Letter to J. Symons, 16 June 1949, cit., p. 565: «You are of course right about the vulgarity of the 'room 101' business. I was aware of this while writing it; but I didn't know another way of getting somewhere near the effect I wanted». Oggi le foto di cani lupo azzati contro prigionieri nudi e legati ad Abu Ghraib (2006) spazzano via questa strategica accusa obbligando anche i più ostinati detrattori a prendere atto della profondità della diagnosi orwelliana.

scena che non si vuole interpretare, di fronte alla quale bisogna ricorrere al bispensiero o al *crime-stop*: come riconosceva Foster con ironica sincerità, «*Nineteen Eighty-Four* is too bourgeois [...] or too much to the left, or it has taken the wrong left turn, it is neither a novel nor a treatise, and it is negligible, it is negligible because the author was tuberculous, like Keats, anyhow we can't bear it»<sup>40</sup>.

Non si può sopportare di riconoscersi in O'Brien, l'intellettuale per eccellenza: non si può ammettere, con Orwell, che gli intellettuali sono totalitari, più totalitari degli altri, quelli che meglio conoscono il linguaggio del pensiero doppio, ossia l'arte della menzogna e del tradimento<sup>41</sup>. Ma soprattutto non si può riconoscere che ognuno ha un O'Brien dentro di sé, un O'Brien che sa tutto, che sorveglia continuamente, a cui non si può sfuggire: «Always the eyes watching you and the Voice enveloping you» (30), una coscienza che tradisce e mette in croce il corpo. Non si può ammettere di riconoscere la vaga sensazione di Winston, «lost in a monstrous world where he himself was the monster» (29). Il mostro, il topo, come ha ben visto Sertoli, è Winston stesso, il suo istinto fagocitante e distruttore; ma quell'istinto non è del corpo, come gli insegna la sua coscienza; è invece l'istinto «carnivoro» (285) della coscienza stessa che divora il corpo per estendere il proprio potere sulla sua mente<sup>42</sup>.

All'ombra del grande castagno si ritrovano gli intellettuali ridotti a gusci vuoti; se la radio trasmette una canzonetta: «... I sold you and you sold me ...», i loro occhi si riempiono di lacrime, forse per il gin o per un indistinto ricordo: la loro mente e il loro corpo che si sono reciprocamente traditi, e ora giacciono uno qua e uno là, irrimediabilmente divisi e privi di vita.

Ancora una volta nell'emozione suscitata dal canto (del tordo, della lavandaia, dei *prole*, delle campane) il mito si manifesta come l'unica forza capace di salvare l'umanità dalle follie dell'utopia. Lo scontro è radicato

<sup>40</sup> E.M. Forster, *Two Cheers for Democracy*, repr. in I. Howe, *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 377.

<sup>41</sup> «... there is the fact that intellectuals are more totalitarian in outlook than the common people» (Letter to H.J. Willmet, May 18, 1944, *CEJL*, vol. 3, p. 187); «The direct conscious attack on intellectual decency comes from the intellectual themselves» (“The Prevention of Literature” (1946), *CEJL*, vol. 4, pp. 81-95).

<sup>42</sup> Cfr. G. Sertoli, “*Nineteen Eighty-Four*: Segreto Identità potere”, in *Orwell Nineteen Eighty-Four: Orwell il testo*, Palermo: Aesthetica, 1986. Questa contrapposizione è adombrata fin dall'inizio (cap. 3) nel contrasto tra i due sogni ricorrenti di Winston: quello, in cui il corpo di Winston ragazzo, con la sua fame insaziabile, è responsabile del senso di colpa e del rimorso per la morte della madre e della sorella, viene definito come «una continuazione della vita intellettuale»; il sogno del *Golden Country* nasce invece da «una muta protesta nelle ossa», dal ricordo di una «memoria ancestrale».

all'interno di ognuno di noi. Per Winston, come per Orwell, non era il caso di parlare di salvezza e la resa finale era fuori discussione: il Partito non può essere vinto dal di dentro. Non si può vincere il pensiero solo con il pensiero, la parola con la parola: perciò «We are the dead» (222) e il *Golden Country* solo «an hopless fancy»<sup>43</sup>.

Certo, nelle intenzioni di Orwell, *Nineteen Eighty-Four* era soltanto un *warning*, ma la sua angoscia ha i toni inconfondibili del vissuto<sup>44</sup>. Pur appartenendo, come riconosceva egli stesso, al nascente «glittering world» di acciaio e cemento, Orwell conservava vivo il ricordo di quelle campane che in *Nineteen Eighty-Four* non suonano più; apparteneva cioè anche ad un mondo in cui l'eco del mito non si era ancora spento, e quindi poteva ancora giudicare quel terribile mondo che stava sorgendo, il mondo del trionfo della Ragione e della Macchina, il mondo della Vittoria totale, che, come insegna O'Brien, è sempre una vittoria sull'uomo<sup>45</sup>. *Nineteen Eighty-Four* è una sincera e onesta lotta interiore per non restare l'ultimo uomo; una lotta tanto più disperata perché la conclusione – ossia il ritorno di Winston nel seno del Gran Fratello – era già stata in parte scritta dalla vicenda intellettuale di più di un «compagno» della sua generazione, (non ultimo dei quali l'omonimo del suo protagonista, W.H. Auden).

La vicenda di *Nineteen Eighty-Four* come storia di una ribellione fallita, è tutt'altro che originale. Il tema di Orwell – la crisi o la fine di una cultura – è certamente il problema della sua generazione, ricorrente in forme e voci diverse<sup>46</sup>. Quello che rende l'opera di Orwell «disturbing» e tanto provocatoria è proprio la sua proiezione nel futuro, la sua caratteristica di *warning*, la innegabile sollecitazione al confronto con il presente, tanto da riuscire a coinvolgere in puntuali controdimostrazioni anche i più ostinati assertori della sua irrilevanza come *period-piece*. Le radici di questa persistente capacità provocatoria affondano nell'evidente impossibilità di ridurre la

<sup>43</sup> Le canzonette e i ritornelli, che hanno infastidito più di un critico come incomprensibili puerilità, hanno invece la funzione di coro nel generare l'atmosfera emotiva e nel presentare lo sviluppo finale degli avvenimenti. Sulla «strapotenza arcana del canto» e il suo legame con il mito, cfr. Horkheimer e Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 68.

<sup>44</sup> Letter to F.A. Hanson, cit.: «I don't believe that the kind of society I describe necessarily will arrive, but I believe (allowing of course for the fact that the book is a satire) that something resembling it *could* arrive\*».

<sup>45</sup> Cfr. *As I stand at the lichened gate/ With warring worlds on either hand*, «Adelphi», 1934 (in Appendice) e il commento di Christopher Small, *The Road to Miniluv: George Orwell, the State and God*, London: Gollancz, 1975, pp. 136-37.

<sup>46</sup> Cfr. C. Caudwell, *Studies on A Dying Culture* (1938), trad. it. Torino: Einaudi, 1949; S. Spender, *The Struggle of the Modern*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963; J. Symons, *The Thirties, A Dream Revolved*, London: The Cresset Press, 1960.

ribellione di Orwell a quella di Winston Smith, ossia di estendere a Orwell la capitolazione finale del suo protagonista. Pur tentato dal dubbio che il mito dell'Età dell'Oro potesse essere una «falsa memoria», o fosse definitivamente morto, oppure solo una menzogna<sup>47</sup>, Orwell ha ridato vitalità al mito, è riuscito a riprodurne l'irriducibilità proprio denunciando il tentativo di cancellarlo dal cuore e dalla mente degli uomini:

The idea of an earthly paradise in which men should live together in a state of brotherhood without laws and brute labour had haunted the human imagination for thousands of years [...] *The earthly paradise had been discredited at exactly the moment when it became realizable.* Every new political theory, by whatever name it called itself, led back to hierarchy and regimentation. And in the general hardening of outlook that set in round about 1930, practices long abandoned [...] – imprisonment without trial [...] war prisoners as slaves [...] hostages [...] torture [...] deportation of whole populations—not only became common again but were tolerated and even defended by people who considered themselves enlightened and progressive. (206)

Orwell mostra come questo tentativo si compia proprio attraverso la Parola, nel cui regno molti intellettuali, abbandonando il mito, si sono rifugiati nell'illusione di poter essere qui «uomini d'azione» e di trovare nel campo del linguaggio «the possibility of regaining paradise through repentance and forgiveness of sins»<sup>48</sup>. Così, come Smith vince la battaglia con se stesso, vincendo definitivamente il proprio corpo, George Orwell vince la sua battaglia con la propria natura di intellettuale, piegando la parola per rendere l'irriducibilità del mito, per evocare, nella sua concretezza, quella forza esterna alla parola stessa che sola può sconfiggerla. *Nineteen Eighty-Four* è un superbo esercizio di *doublethink* che ha lo scopo e l'effetto di mantenere in vita il mito.

Se quella di Smith è la storia di una ribellione fallita, non altrettanto può dirsi di quella di Orwell, che trionfa proprio mantenendo vivo il ricordo di una ribellione fallita. Orwell riesce là dove Winston è fallito, a tramandare

<sup>47</sup> Per l'atteggiamento della «generazione» degli anni trenta verso il mito dell'Età dell'Oro cfr. L. Mc Diarmid (*Saving Civilisation: Yeats, Eliot and Auden Between the Wars*, Cambridge: University Press, 1984) che tratta in particolare di W.B. Yeats e dell'influenza esercitata su di lui da William Morris, e di W.H. Auden delle cui prese di posizione molti passi di *NEF* suonano come sorprendenti, puntuali riferimenti. Per il rapporto Orwell-Auden cfr. S. Hynes, *cit.*, pp. 383-88.

<sup>48</sup> Cfr. W.H. Auden, "The Public v. the Late Mr William Butler Yeats", «Partisan Review», 6, 3, Spring 1939, p. 47: «... there is one field in which the poet is a man of action, the field of language»; *The Dyer's Hand*, New York: Random House, 1962, p. 71.

il ricordo e la fiducia che esista qualcosa al di fuori della Ragione, qualcosa di concreto, in grado di tenerla a freno. *Nineteen Eighty-Four* tiene accesa la speranza. L'insistenza stessa con cui si asserisce la *out-of-dateness* di questo suo testamento spirituale, diventa misura della vitalità e dell'attualità del suo messaggio in un mondo che, nonostante la progressiva diffusione del *doublethink*, riesce ancora ad accorgersi che i propri teleschermi continuano a trasmettere la stessa parola chiave<sup>49</sup>:

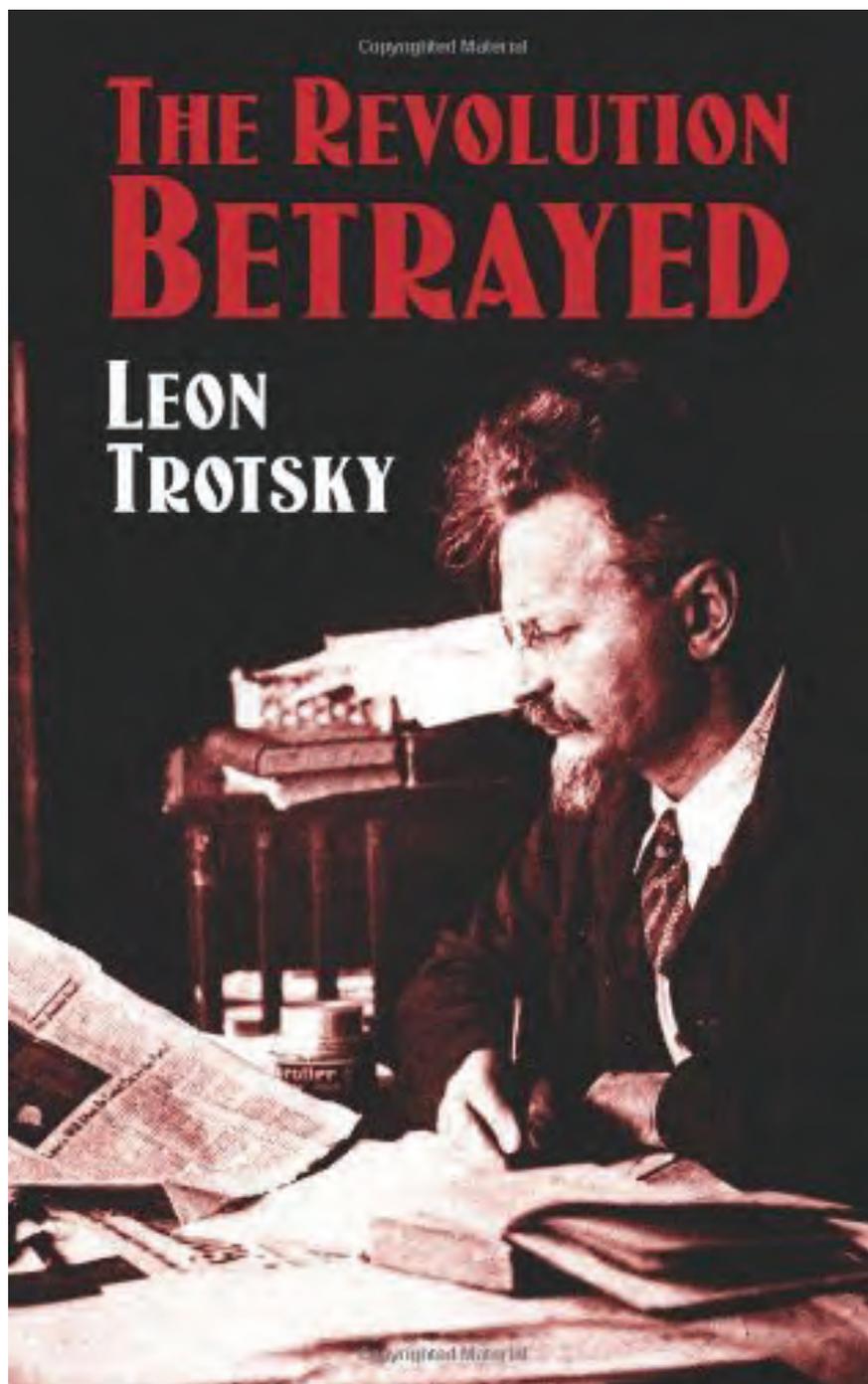
Vast strategic manoeuvre—perfect co-ordination—utter rout—half million prisoners—complete demoralization—control of the whole Area—bring the war wit hin measurable distance of its end— victory—greatest *victory* in human history—*victory, victory, victory!* (297)

<sup>49</sup> Quando scrivevo questo saggio, avevo in mente il bollettino conclusivo della vittoria nella guerra del Golfo, letto dal generale Schwarzkopf.



WHEN ADAM DELVED AND EVE SPAN  
WHO WAS THEN THE GENTLEMAN?

Edward Burne-Jones, drawing for frontispiece,  
*The Dream of John Ball*, 1888



### III

## *Animal Farm* ovvero *La rivoluzione tradita*

La fantasia più esaltata difficilmente concepirebbe un contrasto più stridente di quello che esiste tra lo schema dello Stato operaio di Marx – Engels – Lenin e lo Stato alla testa del quale si trova ora Stalin.

Trotsky, *The Revolution Betrayed*, 1936

... da dieci anni ho maturato la convinzione che la distruzione del mito sovietico sia essenziale se vogliamo un *revival* del movimento socialista.

Orwell, "Prefazione" a *Kolghosp Trvryn*, 1947

## 1. Smitizzare Orwell

Se un libro vi irrita o vi offende ... allora costruirete una teoria per dimostrare che non vale niente.

"Politics vs Literature", 1946

E allora diciamo che *1984* è troppo borghese o troppo a sinistra o dalla parte sbagliata della sinistra, e poi non è un romanzo e nemmeno un trattato e vale così poco, vale poco perché l'autore era tubercolotico, come Keats; insomma ci è insopportabile.

E.M. Forster, 1951

È con *Animal Farm* – la celebre parodia della rivoluzione russa pubblicata nel 1945 – che la fama di George Orwell comincia ad allargarsi sul piano internazionale fino a raggiungere oggi la dimensione di mito; un mito tanto importante nel panorama culturale contemporaneo da diventare oggetto di studio nella sua dimensione fenomenica, senza più rapporto con l'uomo e le idee che vi hanno dato origine, come avviene nel libro di John Rodden, *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of "St. George's Orwell"*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> New York: Oxford University Press, 1989.

Ma questo voluminoso e puntualissimo resoconto del 'bispensiero' critico sull'opera orwelliana, proprio accettando e dandone per scontata la controversialità, contribuisce a neutralizzarla con la tacita ammissione della sua insolubilità: il mito di Orwell tende sempre più ad apparire come una costruzione critica dovuta allo stratificarsi, in stretto rapporto con la situazione politica mondiale, di svariate e interessate interpretazioni ideologico-politiche, scaturite non dall'ambiguità propria dell'arte, ma rese possibili dai 'difetti' del suo autore, dalla sua impreparazione politica, ipocrisia morale, contraddittorietà e incoerenza filosofica<sup>2</sup>.

Passata la fase del «claiming», siamo ora di fronte al «disclaiming»: il rabbioso accanimento con cui, da sinistra non meno che da destra, si tenta di ridimensionare il messaggio di Orwell, è innanzitutto indice di impotenza di fronte alla vitalità con cui l'opera resiste ad ogni tentativo di neutralizzazione, mantenendo intatta la sua scomodità, «its power to offend», per usare le parole di Lionel Trilling, traendo anzi continuo alimento dall'evolversi della storia contemporanea<sup>3</sup>.

E non è senza significato che i più 'offesi' si dimostrino i grandi sacerdoti della critica contemporanea, come Harold Bloom o Christopher Norris, il quale per esempio apre la sua raccolta di saggi, proiettando davanti agli occhi del lettore l'immagine di un Orwell finalmente (!) rinchiuso nella tomba, in preda a un attacco di rabbia impotente di fronte alle varie strategie 'mislettute' della sua opera, compiute proprio con quegli strumenti di tradimento della verità in essa denunciati<sup>4</sup>.

La grande colpa per cui – secondo l'editor di *Views from the Left* – Orwell deve essere «smitizzato», consiste nella sua costante disponibilità ad essere misletto, prova innegabile questa di una «deeper complicity» con gli autori di tali «strategic misreadings»<sup>5</sup>. Viene da chiedersi, proprio come Winston Smith a proposito di O'Brien, fino a che punto Norris sia cosciente o sincero nel suo uso del bispensiero: dobbiamo sbarazzarci di tutte le mislettute del

<sup>2</sup> Cfr. R. Wollheim e C. McNelly Kearns in H. Bloom ed., *George Orwell*, New York, Chelsea House Publishers, 1987; R. Stradlin e S. Sedley in C. Norris ed., *Inside the Myth. Orwell: Views from the Left*, London, Lawrence and Wishart, 1984.

<sup>3</sup> Cfr. per es. l'aperta ostilità di Raymond Williams, che dopo aver dedicato a Orwell un capitolo in *Culture and Society* (1958) e una monografia (1971), oltre a vari saggi, dichiara in *Politics and Letters* (London, 1979, pp. 388-91): «Devo confessare che oggi non riesco più a leggerlo». Per una bibliografia della critica marxista ostile, cfr. J. Rodden, *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of "St George" Orwell*, cit., p. 409.

<sup>4</sup> Cfr. H. Bloom, "Introduction", *George Orwell e George Orwell's 1984*, New York New Haven Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 1-7. C. Norris, "Introduction", *Inside the Myth. Orwell: Views from the Left*, cit., p. 7.

<sup>5</sup> Ivi, p. 8.

testo orwelliano, e risolvere così l'ambiguità da cui esse traggono origine, attraverso il riconoscimento dell'insolubilità di tale ambiguità! La vera colpa alla base dell'irritazione e della ormai aperta intolleranza della critica è costituita dall'inattaccabile anti-intellettualismo, dalla 'commonsense ideology' con cui Orwell riconosce e denuncia l'inadeguatezza della Teoria di fronte alla Realtà concreta, o meglio la violenza che la Teoria vuol fare alla Realtà quando la definisce contraddittoria allo scopo di controllarla e dominarla attraverso la propria ideale coerenza. In fondo Orwell raggiunge lo scopo più che mai «inopportuno» di chiamare in causa e mettere sotto accusa la falsa coscienza degli intellettuali, e non solo di quelli a lui contemporanei<sup>6</sup>. Come scrive in "Politics versus Literature", «Se un libro vi irrita, vi ferisce o vi allarma [...] molto probabilmente costruirete una teoria estetica per dimostrare che non vale niente»<sup>7</sup>. Una parte considerevole dell'apporto contemporaneo al mito di Orwell è costituita dai tentativi di offuscare e confondere la denuncia (che è anche autodenuncia) e quindi il tradimento compiuto da Orwell come intellettuale; tentativi che ironicamente si traducono in conferme della validità di tale denuncia.

## 2. Dalla parte degli «animali»

Questi erano «i più bassi dei bassi» e questa era la gente con cui volevo entrare in contatto.

*The Road to Wigan Pier*, 1937

più sono intelligenti, meno sono sani.

*Nineteen Eighty-Four*, 1949

Con *Animal Farm* al centro tra *Homage to Catalonia* (1938) e *Nineteen Eighty-Four* (1949), le tre ultime opere di Orwell si presentano legate in una trilogia, nel cui sviluppo la *quest* intellettuale dell'autore si evidenzia come sforzo costante di entrare in contatto con la Realtà, che è la Verità, lacerando il tessuto di menzogne con cui i pochi la tradiscono per mantenere il potere sui molti.

Se *Homage to Catalonia* rappresenta la 'scoperta' che l'unica realtà è quella dell'esperienza personale e quindi dell'azione, *Animal Farm* è la prima

<sup>6</sup> Cfr. le motivazioni dei rifiuti degli editori, in B. Crick, *George Orwell: a Life* (1980), Harmondsworth: Penguin, 1992; trad. it. di A. Berardinelli, *George Orwell*, Bologna: il Mulino, 1991, pp. 570 e seg.

<sup>7</sup> "Politics vs Literature: an Examination of *Gulliver's Travels*" (1946), *CEJL*, vol. 4, pp. 241-61.

espressione veramente consapevole della necessità dell'impegno politico<sup>8</sup>. In Spagna Orwell ha toccato con mano la pratica sistematica della menzogna e il tradimento della verità e ora intende denunciare la sua esperienza in un linguaggio chiaro e accessibile a tutti<sup>9</sup>. Questo intento spiega la sua scelta della favola o parabola allegorica; forma che, come ben aveva previsto William Empson, avrebbe invece conferito all'opera ambiguità e disponibilità ai più vari fraintendimenti, proprio a causa della sua 'genetica' caratteristica della generalizzazione e quindi dell'astrazione dal proprio contesto storico<sup>10</sup>.

La favola di Orwell mirava a rendere più chiara e leggibile la verità, quanto stava realmente accadendo in Russia e in Europa, proponendosi come un'allegoria chiusa o monologica, ossia con un significato ben preciso, la cui comprensione doveva essere facilitata dalla presentazione attraverso immagini concrete ed elementari<sup>11</sup>.

Il significato di *Animal Farm* fu infatti talmente chiaro, il suo impatto con la realtà politica contemporanea tanto scomodo e inopportuno che nessuno editore – da Gollancz a Deutsch a Nicholson and Watson a Cape a Faber and Faber – volle pubblicarlo, nonostante tutti ne riconoscessero il valore letterario pienamente all'altezza della tradizione swiftiana<sup>12</sup>.

Le motivazioni dei rifiuti sono interessanti nella loro ambiguità e fondamentale insincerità; esse suggeriscono già le procedure difensive e neutralizzanti di molta critica successiva: anziché leggere l'allegoria alla luce delle opinioni politiche chiaramente espresse da Orwell nei suoi saggi, si parte dall'allegoria per trarne, con tutta la libertà permessa dall'ambiguità propria del mezzo allegorico, una propria ricostruzione di tali opinioni. Tra i più significativi il caso di T.S. Eliot, il quale, pur riconoscendo che «il

<sup>8</sup> "Why I write" (1946), *CEJL*, vol. 1, p. 29: «*Animal Farm* è stato il primo libro in cui ho cercato, con piena consapevolezza di ciò che facevo, di fondere in un unico insieme proposito politico e proposito artistico».

<sup>9</sup> Cfr. "Looking Back on the Spanish War" (1942-43), *CEJL*, vol. 2, p. 238: «Fin da giovane m'ero accorto che i giornali non riferiscono nessun avvenimento in modo corretto, ma fu solo in Spagna, che per la prima volta vidi notiziari che non avevano proprio alcun rapporto con i fatti, nemmeno il rapporto implicito in una normale menzogna [...]. Vidi infatti scrivere la storia non sulla base di ciò che era effettivamente accaduto, ma sulla base di ciò che sarebbe dovuto accadere secondo le varie correnti politiche».

<sup>10</sup> Letter to George Orwell, 24 Aug. 1945, Orwell Archive, University College, London; ristampata in Crick, *George Orwell*, cit., pp. 617-18. Empson era un esperto in materia, essendo autore di *Seven Types of Ambiguity* (1930); trad. it. Torino: Einaudi, 1965.

<sup>11</sup> Cfr. J. Whitman, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Oxford: Clarendon Press 1987.

<sup>12</sup> Cfr. B. Crick, *George Orwell*, cit., pp. 566-93.

punto di vista positivo è in linea di massima trotskista», trascura completamente il «trotskismo» di Orwell per dilungarsi nell'esposizione dei motivi per cui l'apologo non sarebbe convincente e il suo effetto «semplicemente negativo»<sup>13</sup>.

Se dunque allora che il punto di vista politico di Orwell era più che mai chiaro e noto attraverso la sua produzione giornalistica, si preferiva, per così dire, 'bypassarlo' in favore di una lettura in chiave allegorico-letteraria, oggi, che tale punto di vista politico è stato reso più che mai confuso e controverso dall'attività della critica letteraria, se ne riconosce sì l'importanza fondamentale definendo appunto *Animal Farm* e *Nineteen Eighty-Four* come *period piece*, ma al tempo stesso se ne dichiara l'*outdatedness*; cosicché il punto di vista storico-politico da cui nascono queste due opere non viene mai messo a fuoco<sup>14</sup>. Senza referente storico, l'allegoria le trasforma in capolavori di ambiguità, disponibili alle più contrastanti letture: se non si può far tacere Orwell, rinchiudendolo nella tomba o vaporizzandolo, si può così almeno svuotarne il messaggio. Con un referente storico ben chiaro e preciso invece, l'allegoria *cresce*, come scriveva Empsom, allargando le sue considerazioni dal caso particolare fino a investire l'intero sistema: dietro il pretesto che la critica di *Animal Farm* al comunismo sovietico era «inopportuna» rispetto alla politica internazionale del momento, si nascondeva la percezione da parte dei critici più intelligenti che tale critica – proprio in base alla nota convinzione di Orwell che il comunismo sovietico non era altro che una forma deteriore di capitalismo di stato – poteva essere ribaltata all'indietro a investire la società capitalistica e i presupposti etici e morali della sua cultura: il tradimento della rivoluzione socialista ad opera di un comunismo totalitario evocava o prefigurava il parallelo tradimento della democrazia liberale ad opera del fascismo<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Lettera pubbl. sul *Times*, 6 Jan. 1969, ora nel Orwell Archive; rist. in B. Crick, *George Orwell*, cit., pp. 576-77.

<sup>14</sup> Cfr. H. Bloom, pp. 5-7: *1984* sarebbe «una polemica politica e sociale [...] prodotto di un'epoca ormai svanita».

<sup>15</sup> Cfr. E.M. Forster ("George Orwell" (1951), in I. Howe ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 377) è uno dei pochi che esprima apertamente i motivi per cui, di fronte a *NEF*, l'America si senta «uneasy [...] anxious [...] prescient»: «Non c'è mostro di questo spaventoso apocalisse che non esista oggi in embrione. Dietro le Nazioni Unite si nasconde Oceania, uno dei tre stati mondiali. Dietro *Big Brother* si nasconde Stalin, il che è abbastanza appropriato, ma *Big Brother* si nasconde anche dietro Churchill, Truman, Gandhi, e ogni altro Capo che la propaganda utilizza o inventa». Cfr. anche W. Burns, "George Orwell: Our 'Responsible Quixote'", «West Coast Review», vol. XXIII, 1967, pp. 13-21: «... così travestiti questi sovversivi possono cercare di minare l'intera Civiltà Occidentale».

Leggere *Animal Farm* alla luce del pensiero politico che Orwell veniva esponendo sui giornali avrebbe voluto dire portare la discussione sui presupposti della struttura stessa della società borghese, sui meccanismi della diseguaglianza sociale radicati nella sua cultura, nella divisione tra *higher nature* e *lower nature*, tra intellettuali e *working class*, tra intelletto e corpo.

L'animale tradito di *Animal Farm*, proprio perché tradito, supera infatti la funzione di *device* stereotipo di un genere moralistico, per diventare un incisivo simbolo della *lower nature*, della *working class*, del corpo, sfruttato nella sua forza, asservito nelle sue emozioni, mutilato nei suoi istinti, e in ultima analisi un simbolo di quella realtà concreta e fisica contro cui la cultura totalitaria ha sempre condotto una guerra perenne<sup>16</sup>. In questo senso l'animale rappresenta, da *Down and Out in Paris and London* a *The Road to Wigan Pier*, a *Nineteen Eighty-Four*, l'oggetto stesso della *quest* personale e generazionale di Orwell: una *quest* trasgressiva e nostalgica, il cui oggetto è di fatto reso irraggiungibile dalla trasformazione operata dalla sua cultura nel topo schifoso e puzzolente di *Nineteen Eighty-Four*<sup>17</sup>. Gli altri, quelli che sanno leggere e scrivere e far di conto, i «lavoratori con il cervello», «i più intelligenti»<sup>18</sup>, sono gli autori del tradimento; costruttori di menzogne e d'inganni, maestri della parola astratta, di pensiero doppio, d'allegoria aperta, essi si riveleranno nel romanzo successivo i teorici della diseguaglianza, i sacerdoti del potere totalitario.

*Animal Farm* è una perfetta parabola del tradimento dell'animale, rivolta agli animali traditi, allo scopo di spingerli alla finestra a guardare dentro, nel salotto borghese, dove i traditori celebrano i successi del loro tradimento. *Nineteen Eighty-Four* ne sarà lo sviluppo con «la storia dei traditori», di Winston e O'Brien, i personaggi in cui l'intellettuale borghese si sdoppia, riflettendo

<sup>16</sup> Cfr. "Some Thoughts on the Common Toad" (1946), *CEJL*, vol. 4, p. 171: «... la primavera è sempre la primavera. Le bombe atomiche si ammassano nelle fabbriche, le polizie si aggirano minacciose per le città, le menzogne piovono dagli altoparlanti, ma la terra continua a girare intorno al sole e né i dittatori né i burocrati per quanto profondamente ostili alla cosa sono in grado di impedirlo». Cfr. "As I Please" («Tribune», 4 Feb. 1944), *CEJL*, vol. 3, p. 110: «La cosa veramente terrificante dei regimi totalitari non sono le 'atrocità' che commettono, ma i loro attacchi alla verità oggettiva».

<sup>17</sup> In tutta l'opera di Orwell, da *The Road to Wigan Pier* a *Nineteen Eighty-Four* ai saggi, ricorre l'accusa alla propria cultura di avergli insegnato l'odio e il disprezzo per il corpo; cfr. *The Road to Wigan Pier*, Harmondsworth: Penguin, 1962, p. 112: «Fin da bambini si acquistava l'idea che c'era qualcosa di sottilmente repellente nel corpo di un operaio ...»; p. 122: «... a diciassette anni [...] non avevo l'idea che i lavoratori fossero esseri umani»; pp. 112-13: «Le classi basse hanno un cattivo odore [...] L'operaio puzza».

<sup>18</sup> Cfr. *Animal Farm*, Harmondsworth: Penguin, 1963, [*AF*] pp. 32, 15. Per le cit. successive s'indicherà la pagina tra parentesi nel testo.

la propria divisione interiore, nella ricerca delle radici del suo caratteristico istinto alla menzogna e al tradimento<sup>19</sup>.

*Animal Farm* non ha la complessità di *Nineteen Eighty-Four*: non si addentra nell'analisi della coscienza borghese, si limita a denunciare i traditori attraverso i fatti. Scritta con lo scopo dichiarato di preparare la strada al socialismo, il suo primo intento è quello di smascherarne il nemico più pericoloso, il falso socialismo, il 'mito sovietico': anche perché il tradimento degli animali, già denunciato da Trotskij in *The Revolution Betrayed*, Orwell lo ha visto ripetersi in Spagna ed ora lo riconosce come prassi quotidiana delle classi dominanti nel resto dell'Occidente<sup>20</sup>. Secondo il suo concetto di libertà, che consiste nel poter dire alla gente quello che la gente non vuol sentirsi dire, Orwell non esita ad indicarne i responsabili negli intellettuali, obbligando così l'intero 'Ministero della Verità' a quel lavoro di interpretazione o riscrittura che ha trasformato *Animal Farm* in un'opera antisocialista, antirivoluzionaria, quietista e pessimista<sup>21</sup>.

### 3. L'impegno politico di *Animal Farm*

è stato solo quando non avevo uno scopo politico che ho scritto libri privi di vita.

"Why I Write", 1946

è passato il tempo in cui sembrava naturale cancellare un intero strato della popolazione come selvaggi irrecuperabili.

"As I Please", 1943

L'ambiguità del pensiero politico di Orwell è l'altra faccia del mito. In realtà mai scrittore fu più chiaro ed aperto riguardo alle sue opinioni politiche nella sua vasta produzione di saggi, recensioni, trasmissioni radiofoniche. Del tutto ingiustificato quindi continuare a mettere in discussione la sua sincerità, soffermandosi su contraddizioni marginali, trascurando il solido e consistente nucleo delle sue affermazioni inequivocabili. Come osserva

<sup>19</sup> Cfr. B. Crick, *George Orwell*, cit., p. 568.

<sup>20</sup> Cfr. "Letter to the Editor of the *New English Weekly*", 26 May 1938, *CEJL*, vol. 1, p. 368: «I veri nemici dei lavoratori non sono quelli che parlano loro troppo in difficile, ma quelli che cercano di ingannarli spingendoli ad identificare i loro interessi con quelli dei loro sfruttatori, e a dimenticare ciò che ogni operaio sa benissimo dentro di sé – che la guerra moderna è un *rackets*».

<sup>21</sup> Cfr. "The Freedom of the Press", «Times Literary Supplement», 15 sett. 1972, pp. 1037-39. Questo saggio molto polemico era stato scritto come introduzione per *Animal Farm* in un momento in cui pareva che il libro non riuscisse a trovare un editore (1944).

il Crick, «molti prendono da lui quello che vogliono [...] rifiutando di misurarsi con il contenuto della sua politica, con le sue reali opinioni. [...] Non c'è veramente alcun mistero intorno al carattere generale delle sue convinzioni politiche»<sup>22</sup>. Rimando perciò all'importante lavoro con cui il Crick documenta il pensiero politico di Orwell, per limitarmi qui alle citazioni indispensabili a delineare la prospettiva storico-politica necessaria a liberare il messaggio di *Animal Farm* da tutte le ambiguità addensate dalla sua 'inopportunità'.

Una persona intelligente non può vivere in una società come la nostra senza desiderare di *cambiarla*. Nel corso degli ultimi dieci anni ho cominciato a capire la vera natura della società capitalista: ho visto l'imperialismo britannico all'opera in Birmania e ho visto non pochi effetti della povertà e della disoccupazione in Inghilterra.

La mia lotta contro il sistema l'ho condotta soprattutto scrivendo libri [...] ma in momenti come questi scrivere libri non basta [...] *Bisogna fare i socialisti attivi* non semplicemente i simpatizzanti socialisti, altrimenti si diventa strumento dei nostri nemici che sono sempre in azione<sup>23</sup>.

Dopo quello che ho visto in Spagna sono giunto alla conclusione che è inutile fare gli antifascisti e al tempo stesso cercare di mantenere il capitalismo. *Il fascismo in ultima analisi non è altro che lo sviluppo del capitalismo*. [...] Non vedo come si possa opporsi al fascismo se non lavorando al rovesciamento del capitalismo. [...] Se si collabora con un governo capitalista-imperialista nella lotta «contro il Fascismo», vale a dire contro un imperialismo rivale, non si fa altro che far entrare il Fascismo dalla finestra. Tutta la lotta in Spagna da parte del Governo si è imperniata su questo. I partiti rivoluzionari, gli Anarchici, il P.O.U.M. ecc., volevano completare la rivoluzione, gli altri volevano combattere i Fascisti in nome della «democrazia» per poi naturalmente, quando si fossero sentiti abbastanza sicuri della loro posizione e fossero riusciti con l'inganno a far cedere le armi ai lavoratori, introdurre di nuovo il capitalismo. L'aspetto grottesco, di cui pochissimi fuori dalla Spagna si sono resi conto, è che i *Comunisti stavano più all'estrema destra di tutti*, ed erano ansiosi, perfino più dei liberali, di schiacciare i rivoluzionari e cancellare tutte le idee rivoluzionarie<sup>24</sup>. [...] Fascismo e capitalismo sono in fondo la stessa cosa<sup>25</sup>.

... la verità sul regime di Stalin [...] Si tratta di Socialismo, o di una forma di

<sup>22</sup> B. Crick, *George Orwell*, cit., p. 19. Cfr. anche J. Newsinger, *Orwell's Politics*, Palgrave Macmillan, 2002; A. Chen, "George Orwell: a literary Trotskyist?", «International Socialist Journal», Issue 85, 1999. [<http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/isj85/chen.htm>]

<sup>23</sup> "Why I joined the Independent Labour Party" («New Leader» 24 June 1938), *CEJL*, vol. 1, p. 374. I corsivi, quando non altrimenti specificato, sono miei.

<sup>24</sup> Letter to Geoffrey Gorer, 15 Sept. 1937, *CEJL*, vol. 1, p. 318.

<sup>25</sup> "Review of *Worker's Front* by F. Brockway" (17 Feb. 1938), *CEJL*, vol. 1, p. 339.

*capitalismo di stato* particolarmente perversa? [...] *Il sistema* [dell'URSS] *descritto da Mr Lyon non sembra molto diverso dal Fascismo*<sup>26</sup>.

È da alcuni anni che riesco a farmi pagare parecchie sterline la settimana dai capitalisti per scrivere *libri contro il capitalismo*<sup>27</sup>.

Niente ha contribuito tanto a corrompere l'idea originaria di socialismo quanto la convinzione che la Russia sia un paese socialista. [...] Al ritorno dalla Spagna pensai di denunciare il mito sovietico con una storia che potesse essere facilmente compresa quasi da tutti e tradotta in altre lingue. I particolari della storia, comunque non mi si presentarono per qualche tempo, finché un giorno vidi un ragazzo che guidava un enorme cavallo da tiro per uno stretto sentiero frustandolo ogni volta che cercava di voltarsi. Mi venne in mente che, se soltanto animali simili si fossero resi conto della loro forza, non avremmo avuto alcun potere su di loro, e che *gli uomini sfruttano gli animali più o meno come i ricchi sfruttano il proletariato*. Passai ad analizzare la teoria di Marx dal punto di vista degli animali. Per loro il concetto di lotta di classe era pura illusione, poiché ogni volta che è necessario sfruttare gli animali, tutti gli uomini si uniscono contro di loro: la vera lotta è tra gli animali e gli uomini<sup>28</sup>.

Con simili idee, ribadite anche dopo che il libro aveva acquistato fama internazionale, è evidente che, come Orwell aveva previsto, *Animal Farm* non poteva non spiacere a Dio e ai nemici suoi: al regime sovietico, ai partiti comunisti, ai regimi fascisti e alle democrazie occidentali, in una parola a tutti i capitalismi, autoritari o meno<sup>29</sup>. Questa volta Orwell era stato troppo chiaro e soprattutto poteva raggiungere un pubblico troppo vasto<sup>30</sup>: non si poteva ignorarlo, neutralizzandolo con il silenzio, come era successo per *Homage to Catalonia*, o metterlo all'indice con la sommaria etichetta di «trotskista» o «anarchico»<sup>31</sup>. Il lavoro dei cubicoli critici produsse una gran varietà di

<sup>26</sup> "Review of *Assignment in Utopia*" by E. Lyons (9 June 1938), *CEJL*, vol. 1, p. 370.

<sup>27</sup> "Why I joined the ILP", cit., p. 373.

<sup>28</sup> "Author's Preface to the Ukrainian Edition of *Animal Farm*" (March 1947), *CEJL*, vol. 3, pp. 458-59.

<sup>29</sup> Cfr. Letter to Gleb Struve, 17 Feb. 1944, *CEJL*, vol. 3, p. 118; anche "The Freedom of the Press", cit.: «La reazione della maggior parte degli intellettuali inglesi [...] sarà semplicissima: Non doveva essere pubblicato».

<sup>30</sup> *AF* sarà tradotta in più di trenta lingue [«Unità», 25-6-2003: italiano, francese (con una diversa versione per il Belgio), tedesco, spagnolo, portoghese, giapponese, ceco, islandese, russo, svedese, olandese, norvegese, danese, polacco, ucraino, estone, persiano, coreano, ebraico moderno, portoghese di Curaçao, oltre che in diverse lingue del subcontinente indiano (telegu, gujerati, bengali)], in versione radiofonica, televisiva e cinematografica; cfr. Rodden, *The Politics of Literary Reputation*, cit., p. 202.

<sup>31</sup> Per «il profondo legame di Orwell con l'anarchismo», «nonostante non fosse affatto un anarchico», cfr. G. Woodcock, "George Orwell: A 19th Century Liberal", «Politics», Dec.

depistaggi per far sì che quella che, attraverso una puntuale parodia della rivoluzione russa, era fondamentalmente una satira della classe dirigente dell'URSS, potesse essere letta come una satira della rivoluzione socialista e di tutte le rivoluzioni<sup>32</sup>.

*Animal Farm* nasce invece con un preciso intento politico che, come dimostra l'ultimo brano citato, precede la creazione fantastica, la quale può svilupparsi solo dopo che l'autore trova il punto di vista narrativo e quindi il linguaggio giusto, quello del *audience* cui vuole rivolgersi e che vuole rendere consapevole del tradimento che si consuma ai suoi danni, attraverso l'uso sistematico di grandi menzogne o miti, come quello sovietico.

Era quindi più vicino al vero il «Daily Worker», quando definiva *Animal Farm* un «guazzabuglio antisovietico», di chi, pur vedendovi l'allegoria della rivoluzione sovietica e del tradimento della rivoluzione, la declassava a tema secondario<sup>33</sup>. Orwell stesso del resto indicava a Geoffrey Gorer il brano chiave di *Animal Farm*:

«Compagni! [...] Non penserete mica, spero, che noi maiali lo [tenere per sé il latte e le mele] facciamo per egoismo e per spirito di privilegio? A molti di noi il latte e le mele non piacciono proprio. Non piacciono neanche a me. Li mangiamo solo per mantenerci in salute. Il latte e le mele (è dimostrato dalla Scienza, compagni) contengono sostanze indispensabili al benessere del maiale. Noi maiali lavoriamo con il cervello. Tutta la direzione e l'organizzazione di questa fattoria dipendono da noi. Giorno e notte noi badiamo al vostro benessere. È per voi che beviamo quel latte e mangiamo quelle mele. Sapete cosa succederebbe se noi maiali non fossimo all'altezza del nostro compito? Tornerebbe Jones. Sì, tornerebbe Jones! Certo, compagni, [...] e nessuno di voi ha voglia che torni Jones, vero?»<sup>34</sup>.

Orwell indica come centro tematico di *Animal Farm* il primo atto del tradimento, la fondazione di quel «sistema di menzogne organizzate su cui è fondata la società»: la distinzione del lavoro intellettuale da quello manuale reintroduce la gerarchia e la diseguaglianza, giustificando l'appropriazione indebita e il furto in nome dell'utilità collettiva, anzi esaltandoli come arduo

1946; e N. Walter, "George Orwell: An Accident in Society", «Anarchy», October 1961, pp. 246-55.

<sup>32</sup> Per una puntuale esposizione delle corrispondenze parodiche con lo svolgimento storico della rivoluzione russa, dai protagonisti alle politiche ai fatti, cfr. J. Myers, "The Political Allegory of *Animal Farm*", in *George Orwell*, London: Thames and Hudson, 1975, pp. 130-43.

<sup>33</sup> Cfr. Lettera al «Daily Worker», 3 Jan. 1947. C. Connolly, «Horizon», Sept. 1945, pp. 215-216.

<sup>34</sup> *AF*, pp. 32-33 (corsivo di Orwell). Cfr. Crick, p. 490.

sacrificio e nobile dovere<sup>35</sup>. La verità lampante è che il fine della superiore attività intellettuale della nuova classe dirigente è il possesso di quei beni materiali il cui godimento da parte dei legittimi proprietari porterebbe ora alla rovina collettiva, ed è quindi opportunamente rimandato a più tardi nei prati ultraterreni di ‘Sugarandy Mountains’. L’intento politico di denunciare l’originale e cruciale violazione dell’uguaglianza animale, identificando nell’affermazione della disuguaglianza la prima menzogna, mostra *Animal Farm* come una tappa in quella «lotta contro il sistema» capitalistico e in favore del socialismo cui Orwell ha sempre e apertamente dichiarato di essersi votato.

#### 4. L’influenza di Trotskij

... la BBC ha celebrato il 26° anniversario dell’Armata Rossa senza parlare di Trotskij. È come se alla commemorazione della battaglia di Trafalgar non si nominasse Nelson ...

“The Freedom of the Press”, 1944

Oggi è possibile ... essere al tempo stesso rivoluzionari e realisti ... La guerra ha trasformato il socialismo da parola astratta in una politica realizzabile.

“The Lion and the Unicorn”, 1941

Caricature come «Don Chisciotte in bicicletta»<sup>36</sup> o «il trotskista dai grandi piedi»<sup>37</sup> sottintendono come bersaglio un Orwell socialista rivoluzionario, che l’edizione della sua produzione saggistica nei *Collected Essays, Journalism and Letters* (1968) impedisce di mettere adeguatamente a fuoco: l’omissione degli articoli sulla “Home Guard”, dei contributi alle raccolte *Betrayal of the Left* (1941)<sup>38</sup> e *Victory or Vested Interest* (1942)<sup>39</sup>, di saggi quali “World Affairs, 1945”, “Britain’s Struggle for Survival”, “What is Socialism?”, mentre

<sup>35</sup> “The Last Man in Europe”, Taccuino di appunti nell’Archivio Orwell, Londra; tradotto e pubblicato in appendice a B. Crick, *George Orwell*, cit., pp. 735-38. Si tratta di un punto centrale per capire la filosofia della crudeltà di O’Brien in *Nineteen Eighty-Four*: proprio perché la distinzione e l’implicita dichiarazione della propria superiorità è una menzogna, i «lavoratori con il cervello» dovranno averne continua conferma, vale a dire una continua umiliazione della realtà concreta e fisica.

<sup>36</sup> P. Potts, *Dante Called You Beatrice*, London: Evre and Spottiswoode, 1962, pp. 76-7.

<sup>37</sup> L’espressione è di H.G. Wells riferita da Crick, *George Orwell*, cit., p. 542.

<sup>38</sup> London: Gollancz, 1941: “Fascism and Democracy” e “Patriots and Revolutionaries”.

<sup>39</sup> London: The Labour Book Service, 1942: “Culture and democracy”.

sminuisce il suo impegno socialista, tende a dare a quello rivoluzionario un carattere momentaneo, limitato agli anni della guerra di Spagna<sup>40</sup>.

Similmente l'inevitabile problema del trotskismo di Orwell viene risolto con menzioni superficiali e lasciato sostanzialmente irrisolto. Sia o no questo solo un effetto della congiura del silenzio che perseguita Trotskij<sup>41</sup>, è tuttavia sconcertante che, mentre si costruiscono saggi sulle più incerte influenze, si riesca ad ignorare quella chiave fondamentale per la lettura delle tre ultime opere di Orwell che è l'influenza di Trotskij, intellettuale, teorico, politico, uomo d'azione, capro espiatorio, tradito e traditore.



Trotskij con la bandiera dell'Internazionale, murale (part.) di Diego Rivera, 1935

A parte l'ammirazione esplicita di Orwell per lo scrittore politico, la figura di Trotskij giganteggia al centro della sua immaginazione e ne per-

<sup>40</sup> Cfr. R. Klitzke, *Orwell and His Critics: an enquiry into the reception and critical debate about George Orwell's political work* (tesi Ph.D.), London, 1977 (in B. Crick, *George Orwell*, cit., pp. 478-79). Sui *pamphlets* e vari contributi non presenti in *CEJL* (ed ora in *CWGO*); [http://orwell.ru/biblio/english/bbl\\_0b](http://orwell.ru/biblio/english/bbl_0b).

<sup>41</sup> Cfr. L. Maitan, "Prefazione", Lev Trotskij, *La rivoluzione tradita*, Milano: Mondadori, 1990, p. V.

vade il mondo narrativo, da *Homage to Catalonia* in poi. *Homage to Catalonia* è, come riconobbero unanimemente i recensori contemporanei, un'«apologia del trotskismo», costruita su *La rivoluzione tradita*, insuperato modello teorico, tradotto prima nella parabola divulgativa di *Animal Farm* e poi illustrato narrativamente in *Nineteen Eighty-Four*<sup>42</sup>. L'importanza de *La rivoluzione tradita* è tale che *Nineteen Eighty-Four* non solo ne proietta il contenuto teorico nella versione realistica della società e dell'atmosfera psicologica di Oceania, ma ne ribadisce la funzione che doveva avere nei confronti dell'URSS di Stalin, collocandolo cioè – con il titolo *Teoria e pratica del collettivismo oligarchico* – al proprio centro come il libro proibito, il libro della Verità. Senza contare che nella narrativa successiva a *Homage to Catalonia*, Trotskij compare sempre, incarnato in personaggi, come Snowball e Goldstein, la cui presenza pervade l'atmosfera del racconto dall'inizio alla fine, «come una specie d'influenza invisibile»<sup>43</sup>. E se si ricorda che O'Brien afferma di aver contribuito a scrivere il libro di Goldstein, ci si può rendere conto di quanto la figura di questo intellettuale, «che campeggia come un gigante sulle macerie del marxismo e nell'eclissi del razionalismo occidentale», proietti la sua ombra sui temi orwelliani del totalitarismo e del bonapartismo, così da diventare per Orwell un ambiguo 'Grande Fratello'<sup>44</sup>.

L'influenza di Trotskij è facilmente visibile sul piano dello stile, dei contenuti di pensiero, ma innanzitutto su quello dell'atteggiamento intellettuale nei confronti della realtà; anzi si può affermare che l'atteggiamento di Orwell fu tanto trotskista da impedirgli di essere un trotskista ortodosso in politica: l'ossessione a scoprire il volto sotto la maschera, il dovere della fedeltà a ciò che si vede con i propri occhi, la convinzione che il pensiero non può svilupparsi senza critica, l'antidogmatismo, gli impedirono sempre l'adesione ortodossa a qualsiasi credo che non fosse quello della sincerità<sup>45</sup>. Il suo atteggiamento di *truth-teller*, di *freelance*<sup>46</sup> è alla base del suo celebrato stile di saggista in cui il proposito politico si fonde con quello artistico pro-

<sup>42</sup> Cfr. B. Crick, *George Orwell*, cit., p. 460. "Wells, Hitler and the World State" (1941), *CEJL*, vol. 2, p. 169: «Uno sviluppo degli ultimi anni è stata la comparsa del libro politico [...] Gli scrittori migliori in questo filone – Trotskij, Rauschnig, Rosenberg, Silone, Borkenau, Koestler e altri».

<sup>43</sup> *AF*, p. 69.

<sup>44</sup> R. Massari, *Trotskij e la ragione rivoluzionaria*, Roma: Erre emme ed., 1990, p. 273.

<sup>45</sup> Cfr. L. Trotskij, *The Revolution Betrayed* (trans. Max Eastman, London: Faber & Faber, 1937); trad. it. *La rivoluzione tradita*, cit., p. 6, p. 152. Il saggio fu scritto durante l'esilio in Norvegia, prima di partire per gli Stati Uniti; fu tradotto in francese ed uscì da Grasset nell'ottobre del 1936.

<sup>46</sup> Cfr. "Writers and Leviathan" (1948), *CEJL*, vol. IV, p. 413: «...l'accettazione di una qualsiasi disciplina politica è incompatibile con l'integrità letteraria» (corsivo di Orwell).

prio come indagine storica e rappresentazione artistica si fondevano nello stile del «più grande maestro della prosa russa» e per lui primo modello di scrittore politico<sup>47</sup>. E infatti le affinità sono evidenti anche ad un esame superficiale, tant'è che l'analisi del Deutscher della prosa di Trotskij appare spesso rilevante anche per quella di Orwell.

Così, se è vero che, dopo la lettura della *Storia della rivoluzione russa* e *La rivoluzione tradita*, l'opera di Orwell risuona di echi trotskisti a partire almeno da *The Clergyman's Daughter* (1935), è anche vero che la lettura de *La rivoluzione tradita*, quando non si confonde con certi passi del libro di Goldstein, si concretizza nelle immagini della società di Oceania: dalla descrizione della Burocrazia e di Stalin agli strumenti di potere, come la Ghepeù, la propaganda, la «miseria socializzata», alle condizioni di lavoro e di vita dei lavoratori, alla famiglia, la scuola, la cultura.

«L'ex partito bolscevico non è l'avanguardia del proletariato, ma l'organizzazione politica della Burocrazia»<sup>48</sup>, la quale «ha politicamente espropriato il proletariato» (233) e, «senza fornire un lavoro produttivo» (131), è di fatto «lo strato privilegiato e dominante della società sovietica» (233), «una casta di padroni, avida, menzognera, cinica», «di un individualismo estremo e senza freni» (165), «pronta a tutto pur di difendersi» (259); «un'oligarchia inamovibile e inviolabile» (96) «dal potere illimitato» (126).

Le giovani generazioni non si formano nelle condizioni di libertà, come pensava Engels; si formano al contrario sotto il giogo intollerabile dello strato dirigente, che, secondo la finzione ufficiale, ha fatto la Rivoluzione d'Ottobre. Nella fabbrica, nei kolchoz, nella caserma, all'università, a scuola, persino al giardino d'infanzia, se non addirittura nel nido, le principali virtù dell'uomo sono la fedeltà al capo e l'obbedienza senza discussione. Molti aforismi pedagogici degli ultimi tempi potrebbero essere stati copiati da Goebbels, se Goebbels stesso non li avesse presi a prestito, in larga misura, dai collaboratori di Stalin. La Ghepeù interviene nella scuola definita Socialista per introdurre la delazione e il tradimento ... (152).

La produzione marxiana [...] non fa che rimasticare le vecchie idee e ripresentare le stesse citazioni secondo i bisogni del momento [...] le note esplicative, aggiunte agli scritti di Lenin sono a ogni edizione rimpastate da cima a fondo per servire gli interessi dello stato maggiore governativo: i capi vengono magnificati, gli avversari dipinti a tinte fosche, certe tracce sono cancellate. [...] I manuali di storia del partito e della rivoluzione subiscono lo stesso trat-

<sup>47</sup> Cfr. I. Deutscher, *The Prophet Outcast: Trotsky, 1929-1940*, London: Oxford University Press, 1963, pp. 251-55. L. Maitan, "Introduzione", in L. Trotskij, *Storia della rivoluzione russa* (1930), Milano: Mondadori, 1969, vol. 1, p. XXXV.

<sup>48</sup> L. Trotskij, *La rivoluzione tradita*, cit., p. 131. Per le citazioni che seguono indicheremo la pagina tra parentesi nel testo.

tamento. I fatti sono deformati, i documenti nascosti o, al contrario fabbricati, le reputazioni create o distrutte. (172)

Non c'è nessuna possibilità di calcolare di quanta parte del reddito nazionale si appropri la burocrazia [...] si è costretti a concludere che questo 15 o 20% della popolazione gode di altrettanti beni che il restante 80-85% (135). L'autorità burocratica ha per base le penurie di generi di consumo e la lotta di tutti contro tutti che ne deriva (107). I prodotti destinati al consumo delle masse, nonostante il loro prezzo elevato, sono di cattivissima qualità. Il nostro pane è di qualità detestabile (113) [...] né in America né in Europa si consuma tabacco di qualità così scadente [...] (114) Limousine per gli attivisti, buoni profumi per le «nostre donne», margarina per gli operai, magazzini di lusso per i privilegiati, un'occhiata ai cibi prelibati esposti in vetrina da parte della plebe. (114)

*The Party, Big Brother, The Thought Police, Victory gin, cigarettes, coffee, The Ministry of Truth, Doublethink*, ecc., ossia le ben note traduzioni orwelliane degli aspetti sopra citati, sono tenute insieme da una corrispondenza radicale nell'intento e nel metodo: quello indicato da Orwell come il nucleo centrale di *Animal Farm* rispecchia in pieno la 'molla' di *The Revolution Betrayed*: denunciare che la rivoluzione proletaria è stata tradita e smascherarne i traditori; dimostrando come ciò è avvenuto, partendo cioè dai fatti per cercare poi di capire, attraverso l'identificazione dei traditori, il perché del tradimento<sup>49</sup>.

«Se lo scopo del socialismo» osserva Trotskij, partendo appunto dai fatti, «è creare una società senza classi, fondata sulla solidarietà e sul soddisfacimento armonico di tutti i bisogni, non c'è nell'URSS nessun tipo di socialismo»<sup>50</sup>; c'è invece il suo esatto contrario – Orwell lo chiamerà collettivismo oligarchico<sup>51</sup> – un regime totalitario in cui una casta privilegiata domina una collettività di uguali nelle loro totale mancanza di diritti. Tale casta burocratica ha sviluppato un «apparato di costrizione senza precedenti nella storia»<sup>52</sup>, con lo scopo preciso di mantenere e difendere la diseguaglianza, poiché essa non è che lo sviluppo abnorme e mostruoso dell'organo borghese della classe operaia<sup>53</sup>: e infatti il manifestarsi delle caratteristiche totalitarie è andato di pari passo con il riapparire del diritto borghese e il conseguente aumentare della diseguaglianza. Lungi dall'es-

<sup>49</sup> Cr. R. Massari, *Trotskij e la ragione rivoluzionaria*, cit., pp. 213-51.

<sup>50</sup> L. Trotskij, *La rivoluzione tradita*, cit., p. 5.

<sup>51</sup> Cfr. "Rev. of *The Totalitarian Enemy* by F. Borkenau" (1940), *CEJL*, vol. 2, p. 40.

<sup>52</sup> *La rivoluzione tradita*, cit., p. 51.

<sup>53</sup> Ivi, p. 108.

re una degenerazione del socialismo, il totalitarismo affonda invece le sue radici in un'etica capitalistica. Questo è il punto fondamentale che Orwell sottolineerà concludendo la sua «parafrasi» o «replica» di *The Revolution Betrayed*<sup>54</sup>: è evitando l'eguaglianza che si congela la storia nella morsa mortale del totalitarismo, perché è «dopo l'avvento del socialismo che può iniziare la storia umana»<sup>55</sup>.

*Animal Farm* ripercorre *The Revolution Betrayed*, fissando con inequivocabile incisività, il progresso della diseguaglianza sotto le false spoglie del socialismo, a partire, come si è visto, dalla sua origine nella divisione gerarchica tra lavoro manuale e intellettuale, «motivo di ingiustizia, di oppressione e di costrizione per la maggioranza, di privilegio e di vita comoda per la minoranza»<sup>56</sup>, fino al suo trionfo finale in una organizzazione sociale che può essere d'esempio ai proprietari di tutto il mondo: «gli animali inferiori di Animal Farm lavorano di più e ricevono meno cibo di qualsiasi altro animale del paese» (117).

Il compagno Napoleon (Stalin), rovesciati e cancellati i principi dell'animalismo, può reintrodurre la frusta, passeggiare nel giardino con la pipa in bocca (come Churchill), indossare gli abiti di Mr Jones (lo zar) e invitare tutti i proprietari dei dintorni per porre fine ai malintesi precedenti:

Tra i maiali e gli esseri umani non c'è e non deve esserci alcun contrasto d'interessi. Le loro difficoltà sono le stesse. Il problema della manodopera non è lo stesso dappertutto? [...] Lungi quant'altri mai dall'intenzione di fomentare la ribellione tra gli animali delle fattorie vicine, il suo unico desiderio, oggi come ieri, è di vivere in pace e in normali rapporti d'affari con i vicini. La fattoria [...] è infatti un'impresa cooperativa delle cui azioni sono proprietari in comune i maiali. (117-19)

Per dissipare eventuali residui sospetti, sarà abolita la stupida usanza di chiamarsi *compagno*, sarà tolto lo zoccolo e il corno dalla bandiera e "Animal Farm" tornerà a chiamarsi d'ora in avanti "Manor Farm", il suo nome originale e *esatto* poiché è tornata ad avere dei padroni come tutte le altre:

Dodici voci gridavano rabbiose ed erano tutte uguali. Era chiaro adesso cos'era successo ai maiali. Gli animali di fuori guardarono dai maiali agli uomini,

<sup>54</sup> I. Deutscher, "1984: The Mysticism of Cruelty", in I. Howe ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 340. I. Howe, "1984: History as Nightmare", in *ivi*, p. 323.

<sup>55</sup> "As I Please" (24 Dec. 1943), *CEJL*, vol. 3, p. 83. *NEF*, p. 218: «... perché l'eguaglianza umana dovrebbe essere evitata? [...] qual è il motivo alla base di questo sforzo enorme e accuratamente pianificato per congelare la storia in un particolare momento del tempo?».

<sup>56</sup> *La rivoluzione tradita*, cit., p. 242.

e dagli uomini ai maiali, e poi ancora dai maiali agli uomini; ma ormai era impossibile distinguere gli uni dagli altri. (120)

Nessuna ambiguità dunque nella conclusione di *Animal Farm*: se è impossibile distinguere tra Napoleon (Stalin) e Frederick (Hitler) e Mr Pilkington (Churchill o Roosevelt) vuol dire che i maiali sono uguali agli uomini, ma anche che gli uomini sono uguali ai maiali, e quindi la storia di menzogne e di sfruttamento appena narrata vale come *background* per gli uni come per gli altri, che devono essere identificati e riconosciuti come un'unica categoria, e da chi se non dagli animali inferiori? Essi devono acquistare coscienza che «la lotta è tra gli animali e gli uomini», tra gli sfruttatori e gli sfruttati.

Che il quadro finale di *Animal Farm* o Oceania non raffiguri solo il presente dell'URSS, ma anche un futuro possibile per l'Occidente o meglio che il frutto della controrivoluzione sovietica possa rivelarsi anche il principio di un futuro mondiale è un argomento ricorrente negli scritti di Orwell con molta più frequenza di quanto non sia stato messo in rilievo dalla critica<sup>57</sup>, che se ne è servita soprattutto per documentare il naufragio del socialismo orwelliano in una visione pessimistica e disperata. L'inevitabilità dell'avvento del totalitarismo, lungi dall'essere una convinzione di Orwell – che anzi si sforzò sempre di ribadire la natura di avvertimento e non di profezie delle sue opere – è invece un'attribuzione riflessa dall'ottica borghese basata sulla convinzione dell'inevitabilità della disuguaglianza umana: valga per tutti il già citato esempio di T.S. Eliot: «dopotutto i maiali sono molto più intelligenti degli altri animali e pertanto sono i più qualificati a condurre la fattoria – in effetti non ci sarebbe stata affatto una fattoria degli animali senza di loro; così quel che ci voleva non era più comunismo, ma maiali con un più accentuato spirito civico». Il che significa, come Orwell si sforzerà appunto di dimostrare portandolo alle estreme conseguenze, che è naturale che i più intelligenti sviluppino un sistema di potere senz'alcun freno poiché il senso civico cui dovrebbero ispirarsi non è fissato o controllato da altri

<sup>57</sup> Cfr. Letter to L. Moore, 17 Apr. 1948, New York Public Library, Berg Collection; repr. in B. Crick, *George Orwell*, cit., p. 713: «... qualcosa di simile [a *Nineteen Eighty-Four*] potrebbe arrivare [...] La scena del libro si situa in Gran Bretagna al fine di sottolineare che le razze anglofone non sono congenitamente migliori della altre e che il totalitarismo, *se non combattuto*, potrebbe trionfare ovunque» (corsivi d'Orwell). Troppo spesso è stato trascurato il fatto che l'*Ingsoc* di Oceania è contrazione di *English Socialism*, ossia un sistema socialdemocratico la cui vicenda evolutiva in senso totalitario potrebbe essere simile a quella descritta da Trotskij per la socialdemocrazia tedesca ("La chiave della situazione è in Germania" e "E ora?" in L. Trotskij, *Scritti 1929-1936*, a cura di L. Maitan, Milano: Mondadori, 1968). Si notino nei *CE7L* i frequenti avvertimenti al proletariato a non confondere i propri interessi con quelli della borghesia.

che da loro stessi, i più qualificati, e non può che ribadire quindi la loro superiorità sugli animali inferiori.

Consapevole che «non si è mai visto il diavolo tagliarsi da sé le unghie con buona volontà»<sup>58</sup>, Orwell si sforzò sempre, da *Animal Farm* in poi di mostrare il diavolo, perché combattendo ne venisse ostacolato il trionfo. Lungi dal constatare ironicamente l'inevitabile fallimento della rivoluzione socialista, l'autore di *Animal Farm* era più che mai convinto che erano finiti i tempi in cui un'intera classe poteva essere ignorata come un branco di bruti<sup>59</sup>. E se è vero che con il passare degli anni, la sua visione sembra farsi pessimista, si tratta, come giustamente osserva il suo biografo, di un pessimismo che riguarda i mezzi e i tempi, più che i fini. I suoi valori sono ottimistici, perfino utopistici:

Il paradiso terrestre non è mai stato realizzato ma come idea non sembra morire [...] Alla sua base sta la convinzione che la natura umana è fondamentalmente abbastanza decente e capace di progresso illimitato. Questa convinzione è stata la principale forza motrice del movimento socialista [...] e [...] gli utopisti, al presente una minoranza dispersa, sono i *veri sostenitori della tradizione socialista*<sup>60</sup>.

E negli ideali socialisti Orwell ha sempre visto l'unica strada per tentare di opporsi all'eclisse della civiltà<sup>61</sup>:

Every line of serious work that I have written since 1936 has been written, directly or indirectly, against totalitarianism and for democratic socialism, as I understand it<sup>62</sup>.

Senza addentrarci ora nella controversa definizione del socialismo orwelliano, ci limitiamo a ricordare che egli stesso ne indicò le radici «nei sognatori utopisti come William Morris, i democratici mistici come Walt Whitman, attraverso Rousseau, attraverso i *diggers* e i *levellers* [Winstanley, in particolare] attraverso le rivolte dei contadini nel Medioevo, fino ai primi cristiani e alle rivolte degli schiavi dell'antichità»<sup>63</sup>.

<sup>58</sup> *La rivoluzione tradita*, p. 269.

<sup>59</sup> "As I Please" (3 Dec.1943), *CEJL*, vol. 3, p. 76 («... gone are the days when it seemed natural to write off a whole stratum of the population as irredeemable savages»).

<sup>60</sup> "What is Socialism?", «Manchester Evening News», 31 Jan. 1946.

<sup>61</sup> L'espressione è di Trotskij in un saggio (*In difesa del marxismo*, a cura di S. Di Giulio Maria, Roma: Samonà e Savelli, 1969, pp. 47-8) utile per capire il pensiero di Orwell sull'avvento del totalitarismo.

<sup>62</sup> "Why I write", *CEJL*, vol. 1, p. 28.

<sup>63</sup> "What is Socialism?", cit.

A questa tradizione radicale va però aggiunta, in tutta la sua importanza, l'influenza del socialismo marxista e rivoluzionario di Trotskij, se si vuole rendere giustizia alla carica ideale, positiva e costruttiva, che ha sempre animato la ribellione e l'impegno di Orwell, mettendone a fuoco le caratteristiche utopiche, pregiudicate e destoricizzate dai ricorrenti ambigui richiami a San Giorgio o Don Chisciotte.

*Animal Farm* si conclude infatti, riecheggiando chiaramente il *Manifesto del Partito comunista*, con un invito agli animali di tutto il mondo all'unità e alla fraternità: «the Kingdom of Heaven has somehow got to be brought on to the surface of the earth. We have got to be the children of God, even though the God of the Prayer Book no longer exists»<sup>64</sup>. Che questa «religione» umanistica non debba essere fraintesa e sfruttata come uno di quei «mortalmente strumenti di evasione sviluppati dalla *ruling class*» per «sublimare la lotta di classe» rinviando all'aldilà la soluzione del problema della giustizia, è un'avvertimento ricorrente: si veda per esempio il commento a *I Gladiatori* di Arthur Koestler in cui si esprime l'opinione di Orwell sulla necessità della rivoluzione<sup>65</sup> oppure lo stesso *Nineteen Eighty-Four*, dove Winston Smith, consapevole, come Trotskij, di essere *l'ultimo uomo*<sup>66</sup>, riafferma la sua fede:

Senza aver letto *il libro\** fino alla fine, sapeva che quello doveva essere il messaggio finale di Goldstein. Il futuro apparteneva ai proletari [...] sarebbe stato almeno un mondo sano. Dove c'è eguaglianza, c'è salute. Prima o poi sarebbe accaduto: la forza si sarebbe trasformata in consapevolezza. [...] alla fine si sarebbero risvegliati. E finché questo non si fosse realizzato, fosse pure di lì a mille anni, sarebbero restati vivi malgrado tutte le difficoltà, come uccelli, tramandandosi di corpo in corpo quella vitalità che il Partito non aveva e non poteva uccidere. (221-22)

Le sfumature mistiche che colorano queste parole e di cui Orwell era ben consapevole, sono espressione, non di sfiducia o di fuga dalla realtà, bensì della profonda convinzione della necessità dell'impegno nei confronti

<sup>64</sup> "Notes on the Way", *CEJL*, vol. 2, p. 33.

<sup>65</sup> "As I Please" (28 July 1944), *CEJL*, vol. 3, pp. 230, 231: « Per più di cinquemila anni la civiltà si è retta sulla schiavitù, eppure se solo il nome di uno schiavo sopravvive è perché non ha obbedito all'ordine 'non opporre resistenza al male', ma si è violentemente ribellato. Credo che in questo ci sia una morale per i pacifisti».

<sup>66</sup> Cfr. L. Trotskij, *Diario d'esilio*, in trad. it. di B. Maffi, Milano, 1969, p. 73: «... All'infuori di me non vi è nessuno per compiere la missione di armare del metodo rivoluzionario una generazione nuova».

del presente e dell'azione<sup>67</sup>. La prima, più spontanea, indefessa azione è sempre stata per Orwell la critica e la ribellione.

Ora se è nella coscienza dell'ingiustizia che si genera il progetto<sup>68</sup>, se nella rivolta e nella ribellione è implicito un disegno utopico, bisogna smettere, nel caso di un ribelle come Orwell, di parlare di disfattismo e di disperazione per definire invece la sua visione utopica positiva; e questo può essere fatto solo mettendo a fuoco il suo impegno rivoluzionario, partendo, prima ancora che dalla narrativa per sua natura ambigua, dal *corpus* completo della sua ampia a chiara produzione saggistica.

La riluttanza a prendere in esame le reali dimensioni della figura rivoluzionaria di Orwell e il suo profondo legame con Trotskij non può non spiegarsi che con la persistente scomoda attualità di quanto essi hanno veramente detto: essi hanno mostrato che il totalitarismo affonda le sue radici non nel principio dell'eguaglianza, ma in quello della diseguaglianza, abilmente nascosto sotto la distinzione borghese tra eguaglianza di diritto ed eguaglianza di fatto: tutti gli animali sono uguali (in teoria), ma (in realtà) alcuni sono più uguali degli altri. Con questo felice e ormai celeberrimo esempio di bispensiero, Orwell ha mostrato come «i più uguali degli altri» abbiano non solo svuotato il concetto di uguaglianza, ma, trasformandolo in criterio di distinzione per dichiarare la diseguaglianza, lo abbiano piegato ad esprimere il proprio opposto. L'avvertimento chiaro, anche senza il suggerimento della vecchia Clover, è più che mai sovversivo: non fidatevi delle parole dei 'più uguali', dei più intelligenti perché sono i più predisposti a contrarre il mortifero morbo della sete di potere<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Cfr. "Arthur Koestler" (1946), *CEJL*, vol. 3, p. 281: «È possibile che i grandi problemi dell'umanità non saranno mai risolti. Ma è anche impensabile! Chi ha il coraggio di guardare al mondo d'oggi e dire a se stesso 'sarà sempre così [...]'. Così uno arriva a sviluppare una fede quasi mistica nel fatto che per il presente non c'è rimedio [...] ma che da qualche parte nello spazio e nel tempo la vita umana cesserà di essere la cosa bestiale e miserabile che è ora».

<sup>68</sup> Cfr. A. Colombo, «Utopia e matrice cristiana», *L'utopia nella storia*, Bari: Dedalo, p. 163.

<sup>69</sup> "Raffles and Miss Blandish" (Oct. 1944), *CEJL*, vol. 3, p. 258: «La verità è che gli innumerevoli intellettuali che leccano il culo di Stalin non sono diversi dalla minoranza che giurano fedeltà a Hitler o a Mussolini, né dagli esperti in efficacia che predicavano 'grinta', 'determinazione', 'personalità' negli anni venti, e neppure dalla più antica generazione di intellettuali, Carlyle, Creasy e il resto della banda, che si inchinavano di fronte al militarismo tedesco. Tutti loro adorano il potere e la crudeltà vincente».





Antoine-Jean Gros, *Aci e Galatea*, olio su tela, 1833

## IV

### Scrivere la ‘memoria ancestrale’

...the smell of her hair, the taste of her mouth, the feeling of her skin seemed to have got inside him or into the air all round him. She had become a physical necessity, something that he not only wanted but had a right to.

#### Come leggere la distopia

*Nineteen Eighty-Four* è stata certamente una delle distopie più ‘mislète’ perché mai letta fino in fondo nella sua complessità, ma sempre secondo approcci critici ‘politici’, dettati dall’esigenza di ‘arruolare’ Orwell dalla propria parte. Impresa impossibile, perché Orwell, sebbene dichiaratamente scrittore politico, ha sempre fatto ‘parte per se stesso’. Così, agli entusiasmi e ai vari tentativi di appropriazione degli anni sessanta e settanta, è subentrata, a partire dagli anni ottanta, una sorta di irritazione per questo scrittore ‘radicale’ e irriducibile, quasi un desiderio di mettere a tacere la sua scomoda ‘subversiveness’, in un modo o nell’altro<sup>1</sup>, consegnandolo al passato o alla cattiva letteratura o attaccando addirittura la personalità dell’uomo sul piano intellettuale e psichico.

Un caso esemplare di questo ‘sadismo’ critico contemporaneo è rappresentato dalla strategia adottata da D.S. Savage nel suo saggio, ripubblicato in un libro destinato ad un vasto pubblico come *The New Pelican Guide to English Literature*. Savage che già dal titolo, “The fatalism of George Orwell”, nega allo scrittore un qualsiasi spirito utopico, distingue tra ‘cult figure’ e ‘the artist’, per poi cominciare la sua demolizione del *mito* di Orwell, partendo dalla negazione del valore letterario della sua opera<sup>2</sup>. È questa una strategia

<sup>1</sup> Cfr. J. Rodden, *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of “St George” Orwell*, New York: Oxford University Press, 1989.

<sup>2</sup> D.S. Savage, *From Orwell to Naipaul, The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 8, pp. 121-37: «Orwell fails as an artist because of a general inability to transcend and so fully possess and master his material... Orwell’s works did not have the integrality of art because the man himself did not have the integrity of the true artist».

usata da sempre contro la scomoda letteratura distopica, cui si nega a priori l'inscindibile unità di forma e di contenuto che è propria dell'opera d'arte, nel tentativo di neutralizzare così la carica *subversive* che costituisce l'essenza delle sue realizzazioni migliori. Ma l'intensità dello sforzo, nel caso di Savage come in quello di Harold Bloom o Christopher Norris, si rivela misura della forza da neutralizzare<sup>3</sup>, ed oggi è innegabile che *Nineteen Eighty-Four* sia un'opera che, come *Gulliver*, *Frankenstein*, *Jekyll & Hyde*, è entrata nell'immaginario collettivo come parte del nostro patrimonio culturale, indipendentemente dal fatto che il suo autore fosse un cattivo scrittore, un adolescente non cresciuto (come tutti gli antiutopisti!), un nevrotico, «a repressed homosexual»<sup>4</sup> o altro. John Rodden, descrivendo le vicende della reputazione letteraria di Orwell<sup>5</sup>, dai vari tentativi di appropriazione al loro fallimento e ai conseguenti attacchi distruttivi, non ha fatto che confermare l'ironica spiegazione data da E. M. Forster dell'«uneasy heart» con cui si continua a portare avanti il dibattito sul valore della sua opera più ambiziosa: «It is too bourgeois [...] or too much to the left, or it has taken the wrong left turn, it is neither a novel nor a treatise, and so negligible, it is negligible because the author was tuberculous, like Keats; anyhow we can't bear it.»<sup>6</sup>

*Nineteen Eighty-Four* è davvero un libro insopportabile che «irrita e offende»<sup>7</sup>, perché la spietata sincerità con cui costringe i lettori a riconoscere non semplicemente che *de nobis fabula narratur* ma che, oltre che protagonisti, si è anche co-autori della realtà descritta («a monstrous world where we ourselves are the monsters»<sup>8</sup>) costituisce un richiamo diretto alla nostra responsabilità politica. Sembrerebbe addirittura perverso valutare con il metro dell'estetica wildeana<sup>9</sup> uno scrittore che riconosce apertamente nell'impegno politico lo scopo della propria attività e la molla della propria scrittura<sup>10</sup>, se

<sup>3</sup> H. Bloom ed., *George Orwell's 1984*, New York New Haven Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 1-8. C. Norris ed., *Inside the Myth. Orwell: Views from the Left*, London, Lawrence and Wishart, 1984, pp. 11-17.

<sup>4</sup> D.S. Savage, *From Orwell to Naipaul*, cit., p. 136.

<sup>5</sup> J. Rodden, *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of "St George" Orwell*, New York: Oxford University Press, 1989.

<sup>6</sup> E.M. Forster, "George Orwell" (1951), in I. Howe ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 377.

<sup>7</sup> G. Orwell, "Politics vs Literature", *The Complete Works of George Orwell [CWGO]*, ed. P. Davison, Secker & Warburg, 1986-1998, 20 vols, vol. 18, pp. 417-31.

<sup>8</sup> *Nineteen Eighty-Four [NEF]*, *CWGO*, vol. 8, p. 28. I successivi riferimenti saranno a questa edizione con il numero di pagina tra parentesi nel testo.

<sup>9</sup> H. Bloom ed., *George Orwell's 1984*, cit., p. 4.

<sup>10</sup> G. Orwell, "Why I write" (1947), *CWGO*, vol. 8, pp. 316-21: «...é stato solo quando non avevo uno scopo politico che ho scritto libri privi di vita».

l'inadeguatezza di una tale valutazione non fosse autoevidente, di fronte ad una critica alla cultura occidentale non solo corrosiva e profonda, ma soprattutto attuale e quindi vitale e visibile. Basta sfogliare i giornali o scorrere la rete per vedere i continui riferimenti al mondo immaginato da Orwell e quindi la pertinenza della sua analisi. Riacciacciandosi alla tradizione distopica che va da Swift a Butler a Abbot a Wells a Zamyatin a Koestler, l'analisi di Orwell, ricorrendo sia alla scrittura saggistica che a quella fantastica, fa emergere e mette in luce strutture portanti di quella 'logica culturale' che Frederic Jameson delinea nella sua nota analisi della nostra realtà postmoderna, apparsa proprio nel 1984<sup>11</sup>. La differenza tra distopie come "The Land of Darkness", "The Machine Stops"<sup>12</sup> o *Nineteen Eighty-Four* e saggi come quello di Jameson sta nel fatto che la distopia, in quanto genere della letteratura creativa, come ricorda Lyotard, si sottrae all'accusa di mancanza di rigore scientifico che puntualmente consegue all'analisi del suo contenuto tematico separato arbitrariamente dalla scrittura<sup>13</sup>. E proprio perché la scrittura della distopia non serve solo e prioritariamente un discorso logico e razionale, ma investe l'ambito dell'emotivo, inconscio e irrazionale, noi la rispetteremo e, nel presentare gli aspetti più rilevanti – o, come avrebbe detto Lionel Trilling, più 'offensivi' – di *Nineteen Eighty-Four*, seguiremo le illuminanti indicazioni che ci vengono dalle reazioni o meglio dagli attacchi critici più accesi e ricorrenti, che sono certamente le spie più sicure dei punti vitali del romanzo.

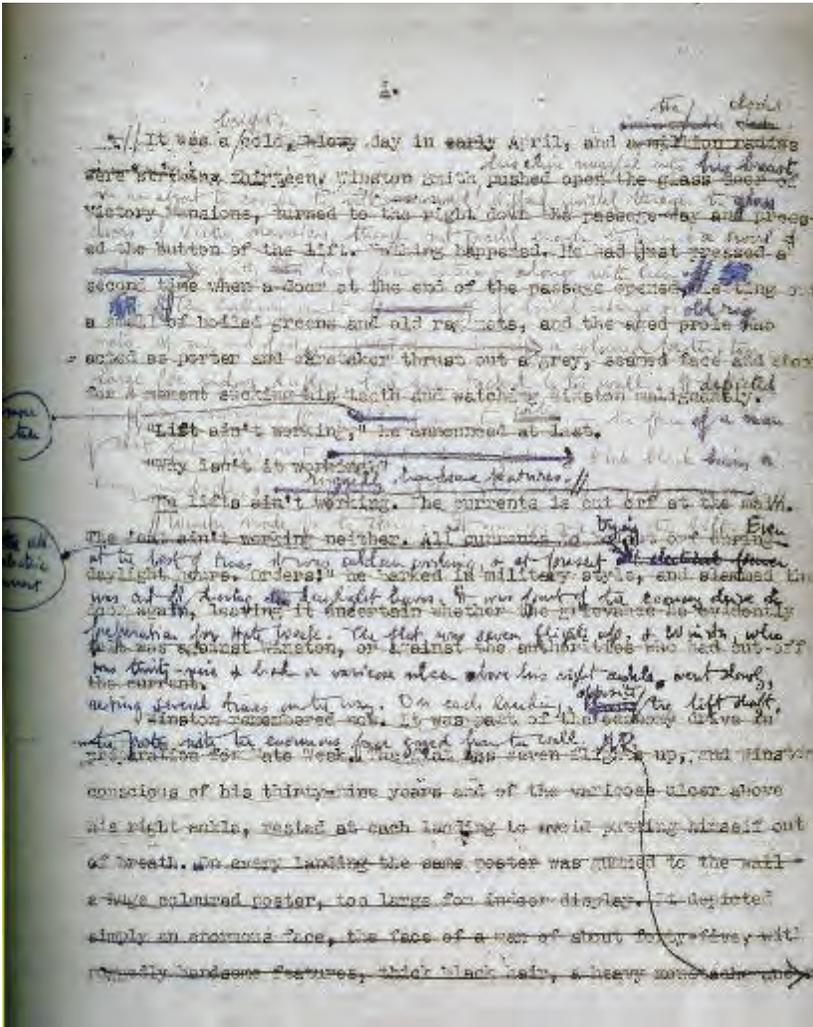
## La provocazione della scrittura

La accusa più ricorrente, diretta alla scrittura e alla forma di *Nineteen Eighty-Four* ossia al linguaggio narrativo come strumento di espressione e comunicazione, tradisce ed evidenzia la fondamentale importanza del *linguaggio* in un'opera distopica. Il linguaggio, come 'mezzo' di comunicazione costituisce

<sup>11</sup> F. Jameson, "Postmodernism, or the Cultural logic of Late Capitalism", «New Left Review», 1984 (rist. London: Verso, 1991, ch. 1).

<sup>12</sup> Per le distopie menzionate cfr. *Dictionary of Literary Utopias*, eds V. Fortunati and R. Trousson, Paris: Champion, 2000.

<sup>13</sup> J.F. Lyotard ("Glosse sur la résistance", *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris: Galilée, 1986, pp. 135-51), riferendosi a un articolo di Claude Lefort su *1984* («Passé-Présent», avril 3 1984), scrive: «Le roman du totalitarisme achevé ne vient pas à la place d'un théorie politique. En écrivant une oeuvre littéraire, Orwell suggère que la critique n'est pas un genre capable de résister à l'emprise bureaucratique [...] L'écriture littéraire au contraire, [...] ne peut pas coopérer, même involontairement, à un projet de domination ou de transparence intégrale».



Pagina 1 del MS di *Nineteen Eighty-Four* (Brown University Library)

il ‘messaggio’ stesso, il tema fondamentale del ‘romanzo’, tutto incentrato sull’incubo che a un certo punto «la storia si congeli» e non sia più possibile comunicare, ossia entrare in contatto con gli altri e con la realtà, come avviene nell’ultimo incontro dei due protagonisti o nelle scene conclusive al Caffè del Castagno. Nel suo insieme, il linguaggio narrativo di *Nineteen Eighty-Four* è il frutto dello sforzo di superare le maglie del linguaggio logico e razionale di O’Brien (o, se si vuole, la civiltà e l’utopia), ricorrendo ad un altro canale di comunicazione, quello emotivo e irrazionale (ossia la natura

e il mito). In questo senso esso è un superbo esempio di linguaggio distopico, come conferma la sua innegabile forza di comunicazione: la popolarità dell'immagine di *Big Brother* per esempio, anche presso coloro che ignorano il nome del suo autore, è solo secondariamente il risultato delle strategie esorcizzanti ed inflazionistiche del mercato massmediale; è, prima di tutto, il frutto della capacità di colpire l'immaginario collettivo grazie al linguaggio fantastico attraverso cui è resa la qualità della vita di Winston, il perenne senso di isolamento, di squallore, di impotenza, di paura; l'intero racconto è in fondo manifestazione della soverchiante onnipresenza di *Big Brother*, che diventa agevolmente il simbolo del potenziale potere panottico e totalitario del *high-tech* contemporanea.

Il particolare linguaggio narrativo di *Nineteen Eighty-Four* è il risultato di una lunga ricerca attraverso cui Orwell si sforza di fondere il romanzo 'naturalistico' con il saggio politico e con l'allegoria satirica. Dopo una lunga sperimentazione, in cui scrive romanzi mediocri, *reportage* poco obbiettivi e una splendida favola allegorica, lo scrittore riesce a produrre questa distopia, in cui il saggio del libro di Goldstein trova un adeguato e funzionale inserimento nell'atmosfera di Oceania, efficacemente costruita con le tecniche del romanzo 'naturalistico' e del *romance* fantastico. È alla resa dell'atmosfera e della qualità della vita quotidiana che è finalizzata tutta la tecnica di *Nineteen Eighty-Four*, la quale appare composita ed eterogenea solo se misurata con i metri di altri generi narrativi, dai quali invece la distopia prende, adatta e combina quegli espedienti (come il realismo psicologico dal *novel* e dall'autobiografia, la dislocazione spazio temporale dal *romance*, il dialogo e il saggio dall'utopia, ecc.) che servono allo scopo di creare un proprio linguaggio caratteristicamente 'doppio': capace di comunicare sui due piani, razionale ed irrazionale; di far *sentire* l'orrore del mondo totalitario e *capire* come esso abbia le sue radici nel nostro; di rendere appieno il terrore che l'incubo si realizzi e al tempo stesso lasciare uno spazio alla speranza. La narrazione autobiografica in terza persona (frutto di una ponderata scelta di cui c'è traccia nei *Notebooks*<sup>14</sup>) è la forma più efficace per produrre l'immedesimazione del lettore con Winston Smith, e quindi l'immersione nella realtà di Oceania, consentendogli al tempo stesso di guardare con un certo distacco al destino del protagonista.

*Nineteen Eighty-Four* è stato accusato di disfattismo patologico per essere la storia di una ribellione fallita: ma per essere avvertimento efficace, perché la propria dimensione sublime non diventi pittoresca, la distopia ha bisogno che la vicenda del suo protagonista finisca tragicamente; l'importante è che

<sup>14</sup> *CWGO*, vol. 20, p. 205.

sia mantenuto un certo grado di dissociazione tra personaggio e lettore. Consapevole che tutte le narrazioni sono inevitabilmente in parte autobiografiche, Orwell è scrittore troppo esperto per affidare consapevolmente il proprio messaggio a un unico personaggio portavoce. Winston Smith non è Orwell. Molte delle ambiguità attribuite all'uomo e allo scrittore sarebbero risolte, se si tenesse presente che Smith non rappresenta che una parte del suo autore e che un'altra parte è rappresentata da O'Brien. Entrambi i personaggi animano quella che certamente può essere definita come l'autobiografia spirituale di un intellettuale del novecento, e che si presenta come una moderna versione dell'antico dramma tra 'the Mind' e 'the Body', tra Ragione e Fede, tra utopia e mito, tra futuro e passato; e in quanto tale, *Nineteen Eighty-Four* è comunque un atto di accusa contro la cultura della dissociazione e della divisione gerarchica, della lotta interiore e della guerra perenne. Tutta la sua scrittura è in funzione della resa di questo scontro e del tipo di mondo che risulterebbe dal trionfo di O'Brien, ossia di 'Big Brother',

... the exact opposite of the stupid hedonistic Utopias that the old reformers imagined [...] a world of trampling and being trampled upon, a world which will grow not less but more merciless as it refines itself. The old civilizations claimed that they were founded on love and justice. Ours is founded upon hatred. (279)

Ma, per la sua struttura e il suo linguaggio, *Nineteen Eighty-Four* non è un *requiem* ma un *warning*, uno stimolo a prendere consapevolezza di un futuro *in fieri* e un incitamento alla fede<sup>15</sup>. È riduttivo il convenzionale riassunto della trama in tre fasi – descrizione di Oceania; ribellione di Winston; sconfitta e rieducazione del ribelle – perché il linguaggio narrativo non si risolve in quello descrittivo-realistico, ma proprio quest'ultimo è strumentale alla creazione e alla comunicazione di una realtà emotiva alternativa e salvifica. Consapevole che il linguaggio è uno strumento totalitario che, al servizio di una determinata visione del mondo, rende tutti gli altri modi di pensiero impossibili<sup>16</sup>, Orwell se ne serve per esprimere disagio, sofferenza, privazione, mancanza di qualcosa di vitale, per ravvivare così il bisogno di ciò che il Potere, nella sua follia, sta distruggendo definitivamente. A questo scopo il linguaggio narrativo si fa discontinuo, eterogeneo, variegato, nell'intento non solo di defamiliarizzare l'incubo, ma soprattutto di evocare ciò che il linguaggio dei generi canonici non è in grado di rendere adeguatamente

<sup>15</sup> Cfr. le parole di Orwell su *NEF*, *CWGO*, vol. 20, p. 134.

<sup>16</sup> Cfr. *NEF*, Appendix, p. 312.

(senza mutilarlo o violentarlo nella sua essenza), come l'istinto utopico alla comunità, alla fratellanza, alla pace e al piacere fisico e al godimento panico della natura. *Nineteen Eighty-Four* si propone dichiaratamente di mostrare «il sistema di menzogna organizzata su cui la società è fondata»<sup>17</sup>, sottraendo l'espressione della verità al linguaggio ufficiale che, attraverso i meccanismi del *newspeak* e del *doublethink*, la svuoterebbe di significato, rendendola per esempio "problematica"<sup>18</sup> o diversa da quello che sembra<sup>19</sup>.

In *Nineteen Eighty-Four* la verità si esprime attraverso «the mute protest in your own bones, the instinctive feeling...that at some other time it must have been different» (76), «a sort of ancestral memory» (100) che si manifesta e prende forma nel sogno del «Golden Country», ossia nel mito, invano irriso e negato, perché il mito si rivela non essere altro che la vita nel suo svolgimento concreto nell'*hic et nunc*. Il «magnificent gesture» con cui Julia getta i vestiti lontano da sé è un rituale ricorrente nella tradizione distopica (dove i vestiti simboleggiano la civiltà) che sta a rappresentare il trionfo del mito e del corpo come realtà concreta e invincibile.

With its grace and carelessness it seemed to annihilate a whole culture, a whole system of thought, as though Big Brother and the Party and the Thought Police could all be swept into nothingness by a single splendid movement of the arm. That too was a gesture belonging to the ancient time. (33)

È innegabile che la critica orwelliana ha privilegiato l'analisi dell'incubo, trascurando di soffermarsi sulla presenza del mito che invece è insistente, varia e coerente. Come in *News from Nowhere* la descrizione del sogno sollecitava sempre il confronto con il distopico presente vittoriano, così in *Nineteen Eighty-Four*, sia pure in proporzione inversa, la vita quotidiana, con «its bareness, its dinginess, its listlessness» (77), richiama continuamente il mito, che non solo è evocato nella sua forma classica, nel sogno del «Golden Country», nel *locus amoenus* dell'incontro nei campi:

Suddenly he was standing on short springy turf, on a summer evening when the slanting rays of the sun gilded the ground. The landscape that he was looking at recurred so often in his dreams that he was never fully certain whether or not he had seen it in the real world. In his waking thoughts he called it the Golden Country. It was an old, rabbit-bitten pasture, with a foot track wandering across it and a molehill here and there. In the ragged hedge

<sup>17</sup> Appunti per *NEF*, in *CWGO*, vol. 19, p. 457.

<sup>18</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York and London: Routledge, 1988, p. 223.

<sup>19</sup> Cfr. S. Fish, "Critical Self Consciousness or Can We know What We are Doing?" Lecture, 1986, in Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 13.

on the opposite side of the field the boughs of the elm trees were swaying very faintly in the breeze, their leaves just stirring in dense masses like women's hair. Somewhere near at hand, though out of sight, there was a clear, slow-moving stream where dace were swimming in the pools under the willow trees. The girl with dark hair was coming towards him across the field. (33)

e nell'immagine simbolica del fermacarte di cristallo:

It was though the surface of the glass had been the arch of the sky, enclosing a tiny world with its atmosphere complete [...] The paperweight was the room he was in, and the coral was Julia's life and his own, fixed in a sort of eternity at the heart of the crystal (154),

ma è attualizzato nella vecchia camera da letto sopra Mr Charrington: «a world, a pocket of the past...» (157), un «paradiso», un «santuario» (158) dove si compie il rito mitico per eccellenza, l'atto sessuale. Ed è qui che risalta con maggior evidenza la distanza che separa il linguaggio della distopia da quello del *novel*: laddove la descrizione dell'autore di *Lady Chatterly's Lover* vorrebbe costringere il lettore ad identificarsi con le emozioni attribuite ai protagonisti o al massimo ad un'autoeccitazione voyeuristica, la retorica descrittiva di quel 'cattivo scrittore' che sarebbe Orwell si concentra invece sul realismo dell'ambientazione, dell'atmosfera, degli odori e dei suoni quotidiani, per poi di colpo arrestarsi di fronte all'atto senza che il lettore abbia il tempo di tirarsi indietro. La 'descrizione' o meglio la creazione di quella fondamentale scena nel vecchio letto è lasciata alla memoria emotiva di ciascun lettore: la scrittura ha creato uno spazio vuoto in cui l'atto mitico si compie al tempo stesso universale, ed individualmente unico e «intrasmissibile». Forse proprio questo Lyotard intendeva quando, citando Adorno, individuava la forza di *résistance* propria della letteratura nella capacità di «prolonger la ligne du corps dans la ligne de l'écriture»<sup>20</sup>. Ma va detto che la qualità provocatoria della scrittura orwelliana, più ancora che nella continua evidenziazione del mito, sta nel fatto di mostrarlo connotato alla quotidianità: non come un sacro Graal perduto e da ritrovare, ma come qualcosa le cui radici affondano in un passato immemorabile che vive dentro di noi e ci ricorda ciò a cui, come uomini, abbiamo diritto. Rifacendosi alla «prima distopia del novecento»<sup>21</sup>, il grande racconto di Forster "The Machine Stops", *Nineteen Eighty-Four* drammatizza «the sin

<sup>20</sup> J.F. Lyotard, "Glosse sur la résistance", cit., p. 150.

<sup>21</sup> Cfr. M. Hillegas, *H.G. Wells and the Anti-Utopians*, New York: Oxford University Press, 1967.

against the body» compiuto dalla nostra civiltà. I *prole*, ossia il grande corpo dell'umanità, rappresentano un'altra incarnazione della forza vitale del mito, invincibile e immortale.

The proles are human beings [...] We are not human [...] They had not become hardened inside. They had held onto the primitive emotions [...] The proles were immortal. (222)

Diversamente dall'autore di "The Machine Stops", per Orwell il mito ha connotazioni inequivocabilmente femminili: come nella letteratura distopica del secondo Ottocento – da Lytton a Hudson a Jefferies a Morris – la serenità, la gioia, il piacere fisico, il senso di sicurezza, gli odori, i sapori, i suoni che colorano lo spazio 'utopico' appartengono tutti alla sfera femminile e della natura; la sfera in cui gli affetti e le emozioni possono offrire una tregua alla lotta incessante dettata dalla logica maschile del progresso e del potere. I *prole*, proprio grazie alla loro scarsa sensibilità intellettuale, sono restati i custodi della *decency*, ossia della morale elementare. È una donna *prole* a levarsi contro la sprezzante distruzione del senso della comune umanità che la cultura della guerra opera quotidianamente in Oceania<sup>22</sup>. Così come è una donna *prole* che dà voce al mito, ossia canta, riuscendo a superare la mancanza di senso e la bruttezza delle canzoni del partito. Questa 'grande madre' dal corpo sformato dalle gravidanze e dalle fatiche è paragonata, come Julia, alla rosa, il mitico fiore del femminile medievale, che, simboleggiato dal corallo del fermacarte, risplende, «fixed in a sort of eternity at the heart of the crystal».

... in the sun-filled court yard below a monstrous woman, solid as a Norman pillar, with brawny red forearms and a sacking apron strapped in the middle, was stamping to and fro between a washtub and a clothesline, pegging out [...] As he looked at the woman in her characteristic attitude, her thick arms reaching for the line, her powerful marelike buttocks protruded, it struck him for the first time that she was beautiful. It had never before occurred to

<sup>22</sup> Si veda l'episodio del cinema, *to the flicks*, all'inizio del romanzo (10-11) dove si proietta un film che mostra un bombardamento di profughi, mentre gli spettatori incitano la polizia e applaudono quando i profughi vengono centrati e il braccio di un bambino vola per aria (come di fronte a un videogioco), solo una donna *prole* avverte la «scandalosità» dello spettacolo e protesta con una tipica reazione *prole*. Che sia una donna e per di più *prole*, ossia la Carne, a ribellarsi alla guerra, mentre i membri del Partito, gli intellettuali, applaudono, rappresenta l'apertura del grande tema della contrapposizione tra la visione maschile di Winston Smith ed O'Brien e quella femminile di Julia; tra il mondo del pensiero astratto, del potere, della guerra e dei morti da un lato e il mondo della realtà concreta e fisica, della riproduzione della vita e dei vivi dall'altro.

him that the body of a woman of fifty, blown up to monstrous dimensions by childbearing, then hardened, roughened by work till it was coarse like an overripe turnip, could be beautiful. [...] it bore the same relation to the body of a girl as the rose hip to the rose. (220)

Orwell sarà anche stato ammalato durante la stesura del romanzo, ma *Nineteen Eighty-Four*, ricorda Crick, era stato meditato fin dal 1943, come conferma anche la tessitura perfetta dell'allegoria. Durante l'irruzione della «Thought Police», quando il fermacarte viene infranto e il pezzetto di corallo «like a sugar rosebud» finisce tra i frammenti sul pavimento, un ordine risuona nella stanza: «Pick up those pieces!» (233): senza di essi, senza il mito, la vita non può andare avanti, i popoli proprio come scriveva Dostoevskij, «will not live and cannot die»<sup>23</sup>.

## Gli 'atleti della mente' e la metabolizzazione del passato

Che il tentativo di svalutare *Nineteen Eighty-Four* sul piano estetico si debba al fatto che la scrittura è il mezzo attraverso cui si esprime l'esigenza del legame con il passato, trova conferma nell'ottica da cui muove l'altra frequente accusa, volta a colpire, nell'ambito tematico, la rilevanza storica della distopia di Orwell: *Nineteen Eighty-Four* non sarebbe che una *period-piece* destinata all'oblio perchè «the product of a vanished era»<sup>24</sup>. Arrogandosi il diritto di decidere quanto del mondo della prima metà del Novecento possa dirsi oggi definitivamente morto, tale critica presuppone un atteggiamento verso il passato di superiorità o di impazienza – atteggiamento tutt'altro che secondario nel panorama intellettuale contemporaneo, caratterizzato da una evidente «crisis of Historicity»<sup>25</sup>, che bene rende ragione dell'incompatibilità tra l'autore di un libro dal significativo titolo epocale come *The Anxiety of Influence* e lo scrittore della nostalgia del *Golden Country*; anche se entrambi, pur divergendo, ribadiscono la fondamentale importanza del problema che dal Rinascimento in poi, perseguita e divide la coscienza occidentale, e che è appunto quello del nostro rapporto con il passato.

Senza dubbio la descrizione di Oceania – il collettivismo oligarchico, il

<sup>23</sup> F. Dostoevskij, “Stavrogin’s Dream”, in I. Howe ed., *Orwell’s Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 309.

<sup>24</sup> H. Bloom, *George Orwell’s 1984*, cit., p. 7.

<sup>25</sup> F. Jameson, *Postmodernism*, cit., p. 25 e *passim*. Cfr. E. Carr, *What is History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1957; R. Young, *White Mythologies. Writing History and the West*, London and New York: Routledge, 1990.

dominio assoluto del Partito, la «Thought police», la propaganda massiccia – è in gran parte ispirata ai contemporanei regimi totalitari, sovietico e nazista, ma non è men vero che, sotto questa veste di verosimiglianza, l'allegoria si estende fino a comprendere nell'ambito della propria rappresentazione totalitaria tutta la cultura occidentale. Tale *target* è dichiarato in maniera esplicita nel *Book of Goldstein*, dove *Ingsoc*, ossia la denominazione del sistema di pensiero su cui si fonda Oceania, è spiegato come abbreviazione di *English socialism*; è inoltre variamente ribadito nei saggi, dove il pensiero politico di Orwell è espresso in maniera più che mai chiara, così come inequivocabile è la critica ricorrente agli intellettuali tutti – dai comuni «brain-workers»<sup>26</sup> agli «athletes of the mind» (291) ai «priests of power» (276) dell'*establishment* fino a «the press lords, film magnates, the burocrates»<sup>27</sup>, «bankers, gaga generals and corrupt right wing politicians»<sup>28</sup>.

Dal mestiere di Winston nel *Ministry of Truth* alle forme della sua ribellione (scrivere un diario e leggere un libro proibito), alla sua rieducazione ad opera di O'Brien nel ruolo di maestro, alla verifica della sua guarigione per mezzo di una «white slate with a stump of pencil» (288) – tutto indica che *Nineteen Eighty-Four* è un libro sugli intellettuali e sulle loro responsabilità, ed in particolare, come confermano i due capitoli del libro di Goldstein e come ribadiscono i «dialoghi» con O'Brien, per quanto riguarda il tema del potere e della guerra, ossia il volto bifronte della realtà totalitaria.

Questo doppio volto – War is Peace, Freedom is Slavery, Ignorance is Strength — è espresso in *doublethink*, il pilastro su cui si regge il sistema totalitario di «Ingsoc», che è il linguaggio degli intellettuali per eccellenza, inventato nella lotta per il controllo della realtà concreta, che con i suoi limiti è il nemico irriducibile degli ideali di onnipotenza dell'intelletto.

Doublethink means the power of holding two contradictory beliefs in one's mind simultaneously, and accepting both of them [...] To tell deliberate lies while genuinely believing in them, to forget any fact that has become inconvenient, and then, when it becomes necessary again, to draw it back from oblivion for just so long as it is needed, to deny the existence of objective reality and all the while to take account of the reality one denies [...] to use logic

<sup>26</sup> *Animal Farm, CWGO*, vol. 10, cap. 3.

<sup>27</sup> Cfr. «The Prevention of Literature» (*CWGO*, vol. 17, pp. 368-70). Orwell era convinto che i germi del totalitarismo fossero radicati «in the minds of intellectual everywhere» (Lett. to F.A. Henson, June 1949, *CEJL*, vol. 4, p. 564), e che «the direct conscious attack on intellectual decency comes from the intellectuals themselves... the intellectuals are more totalitarian in outlook than the common people» (Lett. to H.J. Wilmott, 18 May 1944, in Howe ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 280).

<sup>28</sup> «The Lion and the Unicorn» (1941), *CEJL*, vol. 2, p. 112.

against logic [...] Doublethink lies at the heart [...] of a system of thought in which both conditions can exist simultaneously... (223)

Più che l'attualità e la diffusione del *doublethink*, per cui basta sfogliare una qualche poetica del postmoderno<sup>29</sup> o qualche numero di un quotidiano politico, bisogna sottolineare il fatto, quasi nascosto dall'incessante produzione 'nostalgica' contemporanea, che la principale vittima di questa fondamentale tecnica per «il controllo della realtà» è proprio il passato, il *prima*, l'*allora*, insomma quella «retrospective dimension» indispensabile, come argomenta Jameson, ad ogni atto di identificazione o definizione individuale: «The mutability of the past is the central tenet of Ingsoc» (222). Il *doublethink* infatti, conciliando tutte le contraddizioni attraverso l'omologazione al punto di vista del presente, svuota la memoria di funzione e di significato, con la conseguenza che viene meno la profondità temporale, la realtà si riduce alla sola dimensione spaziale e il movimento si annulla. Diventa così necessario creare almeno l'illusione del movimento, ossia simularlo, producendo quel fenomeno che Jameson rilevava come «the increasing primacy of the neo»: la simulata vitalità del presente richiede che siano prodotti, inventati, riproposti sempre nuovi termini di paragone con cui confrontarsi, nuove versioni del passato da 'cannibalizzare'; in una parola ha bisogno del lavoro di Winston e del suo «memory hole», delle sue riscritture e invenzioni. Proprio come raccomandava «one of the most advanced thinkers» della 'Machine Age' forsteriana<sup>30</sup>, Winston ha il compito di presentare i fatti storici, non come sono stati veramente, ma come sarebbero se avvenissero oggi, aggiornandoli con un incessante processo di 'rielaborazione', ossia di distruzione e ricostruzione secondo le esigenze del momento. Winston quindi non è semplicemente l'incarnazione letteraria

<sup>29</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 3 (la logica del postmoderno è descritta come libertà dalle contraddizioni mediante la realizzazione di entrambi i termini della contraddizione stessa; come capacità di affermare e sovvertire, di essere complici e di contestare al tempo stesso).

<sup>30</sup> E.M. Forster, "The Machine Stops", *Collected Short Stories*, Penguin Books, 1982, pp. 135-36: «Do not learn anything about [...] the French Revolution. Learn instead what I think that Enicharmon thought Urizen thought Gutch thought Chi-Bo-Sing thought Lafcadio Hearn thought Carlyle thought Mirabeau said about the French Revolution. Through the medium of these ten great minds *the blood* that was shed at Paris and the windows that were broken at Versailles *will be clarified to an idea* which you may employ most profitably in your daily lives. But be sure that the intermediates be many and varied [...] Your descendents will be even in a better position than you, [...] And in time [...] there will come a generation that has got beyond facts, beyond impressions, a generation absolutely colourless, [...] which will see the French Revolution not as it happened, nor as they would like it to have happened, but as it would have happened had it taken place in the days of the Machine».

della falsificazione della storia denunciata da Trotskij nel 1936<sup>31</sup>; ma è anche la prefigurazione dell'intellettuale contemporaneo, addetto al caleidoscopio della storia al servizio della complessificazione, secondo alcuni (Lyotard), o alla produzione della cultura al servizio del Mercato secondo altri (Jameson).

Come Forster, l'intellettuale Orwell è ben consapevole che il passato è l'oggetto di cui il potere si alimenta e vive: Winston e O'Brien, le sue due voci interiori, brindando «To the past», convengono che «the past is more important» (184). Entrambi sanno che la storia non è la biografia, bensì l'autobiografia del potere, ossia il racconto e la presentazione che il potere fa di se stesso, e come tale non è altro che propaganda. Ma se Winston denuncia che «All propaganda is lies», O'Brien, «the priest of power», sostiene che «reality exists in the human mind and nowhere else» (261), che è come dire «any truth that exists is of our own making»<sup>32</sup> e che la storia altro non è che interpretazione e *fiction*, e quindi quelle che Winston chiama «lies», *bugie*, sono per O'Brien la *verità*.

Di fronte ad O'Brien che sostiene: «Who controls the past, controls the future: who controls the present, controls the past» (37), Winston sa che «All that was needed was an unending series of victories over your own memory. 'Reality control' they called it; in Newspeak, *doublethink*» (37).

Chi controlla la memoria, controlla il cervello umano, controlla la storia: l'assunto è condiviso da entrambe le voci della coscienza di Orwell, l'intellettuale, il maestro di *doublethink*<sup>33</sup>, come, del resto, dimostra *Nineteen Eighty-Four*, che ne è un capolavoro in cui la pratica del *doublethink* è denunciata proprio attraverso l'uso del *doublethink* stesso. Ciò che invece le contrappone è una diversa convinzione riguardo alla controllabilità del cervello umano<sup>34</sup>, il che sottintende concetti opposti di natura umana: infinitamente malleabile per le visionarie aspirazioni totalitarie di O'Brien; con i propri salvifici limiti per le speranze di Winston. Mettendo in scena e dando voce a questo conflitto, tutto il romanzo si traduce in un'autoanalisi tesa a ricercare la causa che fa della nostra cultura «la cultura della guerra»: la cultura della guerra o altrimenti *Death-worship* (131) ha le sue radici nella dissociazione prodotta

<sup>31</sup> L. Trotskij, *La rivoluzione tradita* (1936), Milano: Mondadori, 1990, p. 172.

<sup>32</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 43.

<sup>33</sup> *NEF*, p. 25: «Even to understand doublethink involved the use of doublethink».

<sup>34</sup> Orwell è ben consapevole del pericolo mortale rappresentato dall'alleanza tra potere e tecnologia. Come sulla retorica del linguaggio politico, Orwell ha meditato sui *media* audiovisivi, come dimostrano le attualissime tecniche impiegate per condizionare gli spettatori nella scena dei «minuti di Odio» (10-13). Come divulgatori della Verità del momento e del suo vangelo, potente ausilio del *doublethink*, dominatori delle emozioni collettive, i *telescreen* saranno lo strumento principale per «congelare» la storia umana.

dal desiderio di potere ossia dalla sete sublime dell'intellettuale romantico, come ribadisce recentemente Paul Bernam in un libro sulle radici «liberali» del totalitarismo<sup>35</sup>. O'Brien e Winston incarnano infatti le due anime del romanticismo, efficacemente riassunte dalla Oliphant come lo spirito maledetto del «on, and on, and on» e il desiderio nostalgico di ritrovare «the road that leads back»<sup>36</sup>; due «warring worlds», tra i quali Orwell, all'inizio degli anni trenta, confessava di sentirsi diviso<sup>37</sup>. La sua analisi si fa impietosa autocritica quando si appunta sulla responsabilità e complicità nella radicalizzazione della divisione, come dire che l'antitotalitarismo può essere altrettanto totalitario, se risponde alla stessa logica della guerra. Se O'Brien ne è il principale responsabile, Winston è suo complice, dapprima inconsapevole, poi, pur consapevole, impotente.

Durante la 'conversione' dell'eretico e traditore Winston, O'Brien, autentico discepolo del Satana miltoniano<sup>38</sup>, lascia intravedere la vera motivazione alla base del desiderio di potere, vale a dire la paura ossessiva che è l'altra faccia dell'individualismo e della solitudine dell'idealista. Come si evince dalla sua stanchezza, dall'ostinazione, dall'aria sognante con cui parla del potere, la paura è un mostro che deve essere sempre tacitato con la rassicurante emozione della vittoria; un'emozione che può nascere, come ben sapeva Byron, solo dall'odio e non certo dall'amore: «The ruling principle of Hate, / Which for its pleasure doth create / The things it may annihilate»<sup>39</sup>. Ecco quindi la simulazione e la *war hysteria*, che cresce quanto più in alto si sale nei ranghi del Partito («The more intelligent, the less sane» (224)), in questa allegoria del mondo della Vittoria emblematicamente riassunto nella nota immagine di «a boot stamped on a human face for ever» (280).

È questo un atto di supremo oltraggio nei confronti della storia umana, da cui O'Brien si sente minacciato e che perciò nega: «the earth is as old as we are, no older» (176). Altroché assurda la 'filosofia' della terza parte di *Nineteen Eighty-Four*. Il dominio assoluto richiede che il passato sia cancellato,

<sup>35</sup> P. Berman, *Terror and Liberalism*, London: W.W. Norton, 2003; trad. it. Torino: Einaudi, 2004.

<sup>36</sup> M. Oliphant, *A Beleaguered City and Other Stories*, Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 280, 273.

<sup>37</sup> "On a Ruined Farm near His Master's Voice Gramophone Factory", «Adelphi», Apr. 1934 (in Appendice).

<sup>38</sup> *Paradise Lost*, I, vv. 254-6: The mind is its own place, and in itself / Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n.

<sup>39</sup> G. Byron, *Prometheus* (1816), vv. 20-22, *The Complete Poetical Works*, ed. by J. McGann, Oxford: Clarendon Press, 1980.

le «voci dei morti»<sup>40</sup> con la loro sovversiva potenzialità, spente o tradite e continuamente abusate a testimonianza della forza e della superiorità del presente. Con il monologo di O'Brien nel III capitolo dell'ultima parte, Orwell sviluppa e rende, con allegorica semplicità, le premesse insite nella cultura della guerra; con la reazione di Winston, riesce a farne sentire la follia, ma non l'impossibilità che una tale follia contagi l'umanità.

Solo come 'parodia ironica' della propria cultura, scritta cioè nello stesso *linguaggio* parodiato, *Nineteen Eighty-Four* diventa comprensibile e valutabile esteticamente: il suo successo consiste nel riuscire a comunicare l'impressione di una civiltà che, al di sotto delle simulazioni, vive del piacere della vittoria, ed è improntata al principio dell'odio e, come dice il Grande Inquisitore di Dostoevskij, allo «spirito della distruzione e del non essere».

Così al di là delle differenze esteriori con il nostro presente – una sola grande potenza mondiale e non i tre superstati, oppure se la guerra diffusa sul pianeta sia tra stati o con una clandestina *Brotherhood* terroristica – non v'è dubbio che l'incubo immaginato da Orwell incarni, con consistenza visiva ed emotiva, molte delle nostre ansie e paure più profonde, mentre la risonanza del suo *leit motif* – «we are the dead» – non accenna a diminuire<sup>41</sup>.

Se questo «dispiriting and debilitating book» continua ad apparire oggi potenzialmente pericoloso, «in many hands a weapon», (come si avverte in un altro libro destinato a «giovani lettori») è perché esso trasmette, insieme a «a set of attitudes that underlies an ideological position that can prove tenacious», dei «political meanings [...] disconcertingly open to conflicting interpretations»<sup>42</sup>.

In realtà, se *Nineteen Eighty-Four* continua ad irritare ed offendere è perché la sua critica allo spirito della cultura occidentale trova quotidiane illustrazioni nei telegiornali, traducendosi in un imbarazzante commento che, mentre evidenzia «il sistema di menzogne e di simulazioni», ossia il massiccio

<sup>40</sup> E.M. Forster, "The Machine Stops", cit., p. 126.

<sup>41</sup> Quando scrivevo questo saggio le orribili torture della guerra irachena non erano ancora note e un maestro di *doublethink* come Bloom, poteva ancora esemplificare la sua definizione di *1984* come «an aesthetic failure [...] a remnant of a vanished era» dalla psicologia «arcaica» e «da non prendere sul serio», con affermazioni come la seguente: «... the scene I have quoted above [O'Brien's torture of Winston's Smith] seems more like self-parody, as though Orwell's narrative desperately sought its own reduction, its own outrageous descent into the fallacy of believing that only the worst truth about us can be the truth!» (Bloom ed., *George Orwell's 1984*, cit., pp. 5, 7)

<sup>42</sup> R. Jacobs in *The Twentieth Century*, ed. by M. Dodsworth, Penguin Books, 1994, pp. 236-37. Un'attenta analisi testuale mostra la prevenzione e i timori di natura ideologica del critico, insieme alla sua inespressa speranza che il messaggio di Orwell alla fine venga cancellato.

attacco che il *doublethink* mediatico porta alla nostra memoria personale e collettiva, non nasconde certo il ruolo che in esso hanno gli intellettuali. Con Winston, Orwell rappresenta quella complicità o incapacità degli intellettuali di sottrarsi al Leviatano, che anche «uno degli ultimi marxisti rimasti», come Jameson, è costretto ad ammettere<sup>43</sup>. Ma, se da un lato dà espressione al senso di *helplessness*, dell'inutilità del proprio sforzo di fronte al trionfo della simulazione, capace di trasformare perfino la denuncia e la protesta in cibo per l'onnivoro Grande Meccanismo globale, dall'altro non rinuncia ad indicare una via di resistenza, che consiste nel tentare di collocarsi fuori dalle «infallibili teorie del nostro tempo» (come direbbe Morris<sup>44</sup>), nell'ambito della fede, dell'istinto e della memoria biologica e collettiva:

Il 'paradiso terrestre' non è mai stato realizzato, eppure come idea non sembra morire [...] dai sognatori utopisti come William Morris, i democratici mistici come Walt Witman, [...] Rousseau, [...] i *diggers* e i *levellers* inglesi, attraverso le rivolte dei contadini del Medioevo, fino ai primi cristiani e alle rivolte degli schiavi dell'antichità<sup>45</sup>.

Così, mentre con la sua descrizione della solitudine, della miseria, del dolore fisico, della distruzione, delle bombe che piovono dal cielo, dei brandelli di carne umana che schizzano dappertutto, *Nineteen Eighty-Four* suona sempre più in allarmante sintonia con il nostro presente, parallelamente diventa più udibile l'incitamento utopico a tener viva la speranza o meglio la fede che gli uomini, in nome della ideale «*fellowship and rest and happiness*»<sup>46</sup> delle origini, continueranno, nonostante tutto, a «parlare con i loro morti»<sup>47</sup> e a lavorare per il «tramonto della cultura del nemico»<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> F. Jameson, *Marxism and the Interpretations of Culture*, London: Macmillan, 1988, p. 347; Id., *Postmodernism*, cit., "Introduction".

<sup>44</sup> *News from Nowhere, or, An Epoch of Rest* (1890), paragrafo conclusivo.

<sup>45</sup> Cfr. "What is socialism?", «Manchester Evening News», 31 Jan. 1946 (*CWGO*, vol. 18, pp. 60-3).

<sup>46</sup> W. Morris, *News from Nowhere*, cit.

<sup>47</sup> S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley: University of California Press, 1988, p. 1.

<sup>48</sup> R. Prodi, "Un'alternativa alla guerra", «La Repubblica», 20 marzo 2004.

# THE COMMONWEAL

The Official Journal of the  
**SOCIALIST LEAGUE.**

Vol. 6.—No. 209.

SATURDAY, JANUARY 11, 1890.

WEEKLY; ONE PENNY.

## NEWS FROM NOWHERE:

OR,

### AN EPOCH OF REST.

BEING SOME CHAPTERS FROM A UTOPIAN ROMANCE.

CHAP. I.—DISCUSSION AND BED.

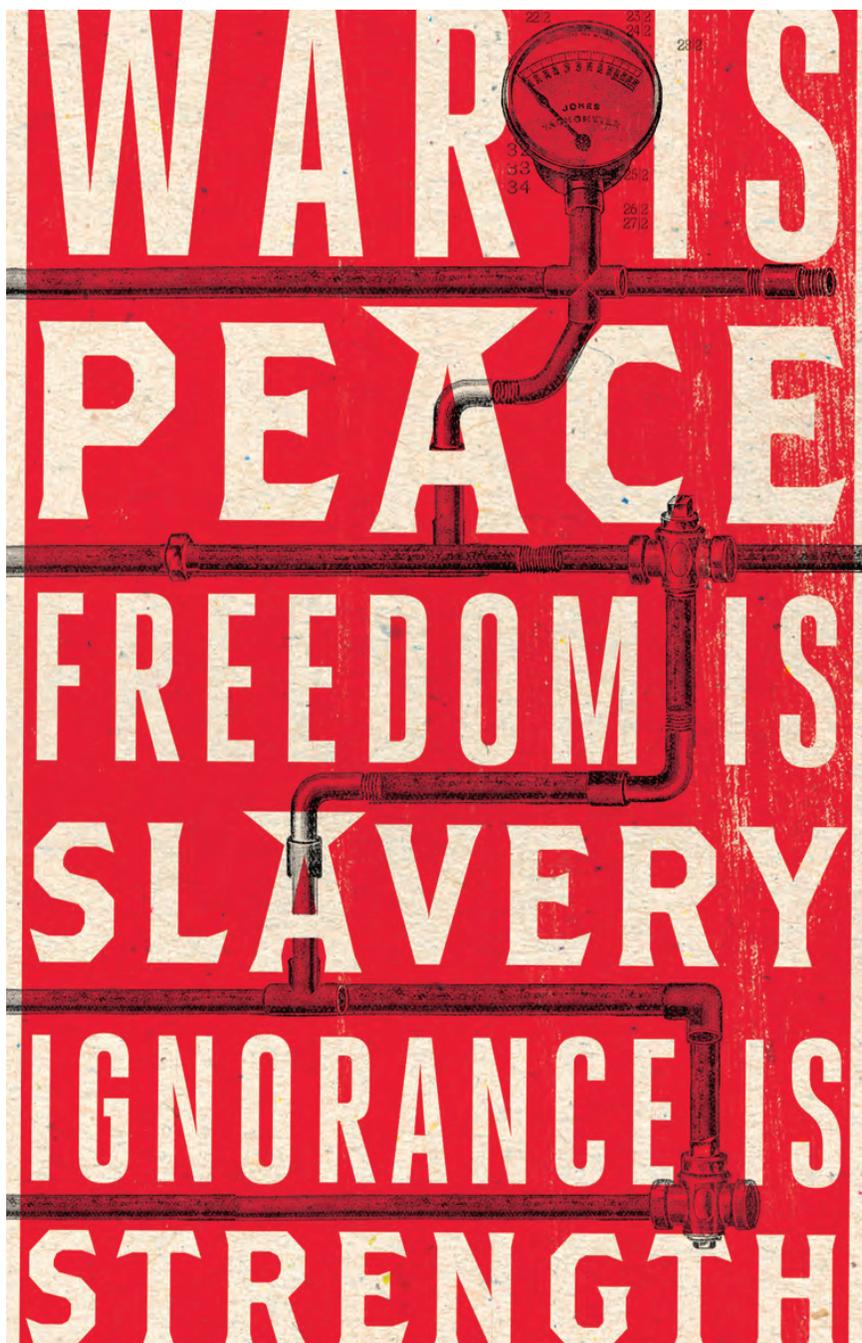
Up at the League, says a friend, there had been one night a brisk conversational discussion, as to what would happen on the Morrow of the Revolution, finally shading off into a vigorous statement by various friends of their views on the future of the fully-developed new society.

Says our friend: Considering the subject, the discussion was good-tempered; for those present being used to public meetings and after-lecture debates, if they did not listen to each others' opinions (which could scarcely be expected of them), at all events did not always attempt to speak altogether, as is the custom of people in ordinary polite society when conversing on a subject which interests them. For the rest, there were six persons present, and consequently six sections of

surprises even good sleepers; a condition under which we feel all our wits preternaturally sharpened, while all the miserable muddles we have ever got into, all the disgraces and losses of our lives, will insist on thrusting themselves forward for the consideration of those sharpened wits.

In this state he lay (says our friend) till he had almost begun to enjoy it: till the tale of his stupidities amused him, and the entanglements before him, which he saw so clearly, began to shape themselves into an amusing story for him.

He heard one o'clock strike, then two and then three; after which he fell asleep again. Our friend says that from that sleep he awoke once more, and afterwards went through such surprising adventures that he thinks that they should be told to our comrades of the League, and therefore proposes to tell them now. But, says he, I think it would be better if I told them in the first person, as if it were myself who had gone through them; which, indeed, will be the easier and more natural to me, since I understand the feelings and desires of the comrade I am telling of better than anyone else in the world does.



Copertina di una Penguin Edition di *Nineteen Eighty-Four*

## V

### «La guerra è pace»: La cultura della guerra

Force should be right; or rather right and wrong  
Between whose endless jar justice resides,  
Should lose their names, and so should justice too.  
Then every thing includes itself in power,  
Power into will, will into appetite;  
And appetite, an universal wolf,  
So doubly seconded with will and power,  
Must make perforce an universal prey,  
And last eat up himself.

Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I, III

... might is not right.

“The Lion and the Unicorn”, 1940

H.G. Wells, lo scrittore che per il suo costante e sofferto rapporto con l'utopia è diventato per noi l'incarnazione dell'utopista, in un'opera tanto significativa per l'utopia del Novecento come *A Modern Utopia*, definisce la Pace come «the universal Goddess of utopian coinage» e la rappresenta «as a beautiful woman reading with a child out of a great book»<sup>1</sup>.

La scarsa originalità di questa immagine nulla toglie alla sua puntualità e appropriatezza come simbolo: questa comune ‘Madonna con Bambino che legge’ dà adeguata espressione, nella sua ambigua contraddittorietà, al concetto di pace borghese.

Esaminiamo gli elementi del quadro: che la pace sia raffigurata come una bella donna, che la pace sia *femminile* è un dato di fatto comune alla letteratura utopica dell'Ottocento – da Bulwer-Lytton a Hudson a Ruskin a Morris – dove la pace, come armonia, calore, sicurezza, protezione, riposo, soddisfazione dei sensi, piacere di vivere, è associata alla figura femminile e alla casa<sup>2</sup>. Una giovane donna con un bambino in grembo è ancor più chiaramente un simbolo universale della fecondità e della vita.

<sup>1</sup> H.G. Wells, *A Modern Utopia* (1905), Lincoln: University of Nebraska Press, 1967, p. 72.

<sup>2</sup> Cfr. il mio «L'utopia vittoriana», in A. Colombo e C. Quarta (a cura di), *Il destino della famiglia nell'utopia*, Bari: Dedalo, 1991, pp. 173-90.

Ad insinuare nella scena un impercettibile senso di disagio, una sottile nota di ansia tipicamente borghese è *l'oggetto* al centro del quadro e *l'azione* in cui questa Madonna è impegnata: non allatta il fanciullo, non gli porge un fiore, un frutto, un passero, non lo tiene semplicemente sulle ginocchia, ma *legge* e gli *insegna a leggere un libro*. Il libro, simbolo della cultura, narra la storia della civiltà ossia, secondo Wells e il pensiero evolucionistico huxleyano, la storia della guerra perenne dell'uomo contro la natura, della *higher, ethical, political nature* ossia della ragione contro la *lower, animal, cosmic nature* ossia l'istinto dell'autoaffermazione. Insomma la brutale *struggle for existence*, la guerra di tutti contro tutti non può essere rifiutata e superata se non combattendo un'altra dura e perenne guerra: «Ethical nature may count upon having to reckon with a tenacious and powerful enemy as long as the world lasts»<sup>3</sup>. Il *setting* della storia umana e della vita quotidiana è dunque un campo di battaglia: vivere significa lottare.

La consapevolezza della lotta come dovere è il tratto distintivo dell'Uomo: questa è la conclusione di T.H. Huxley in *The Romanes Lecture* e di tante opere di Wells. Si pensi a *A Story of the Days to Come* dove il protagonista ritrova la pace interiore e la voglia di vivere nel riconoscimento e quindi nell'accettazione del dovere della lotta<sup>4</sup>. Insegnare a leggere significa dunque iniziare alla vita come lotta, alla guerra perenne come necessità e come dovere: il libro diventa lo strumento che educa a questa guerra.

Questa Madonna, incarnazione della pace wellsiana, lasciate in secondo piano le tradizionali funzioni naturali di *madre e nutrice* per diventare *educatrice*, tiene in grembo e addestra il futuro guerriero, colui che la distruggerà per poi ricostruirla e ridistruggerla e ricostruirla in funzione della sua vitalità: la pace è la generatrice della guerra.

La pace non è una condizione naturale della vita umana, un diritto, un istinto, ma qualcosa da conquistare alla fine della lotta, il fine di una conquista; quindi la pace coincide con la vittoria, e in tal senso è figlia della guerra.

Orwell, forse meno narratore ma certo più intellettuale di Wells, tradurrà l'immagine wellsiana della pace in concetti astratti – *War is Peace and Peace is War* – per affrontare poi la 'verità universalmente riconosciuta' di questa affermazione, indagandone i presupposti culturali e filosofici in

<sup>3</sup> T.H. Huxley, "The Romanes Lecture" (1893), in *Evolution and Ethics*, London: Pilt Press, 1947, pp. 60-86, p. 84. Cfr. "«We make the laws of nature»: natura naturata e natura artificata nell'antiutopia da Wells a Orwell", *Nostalgia e mito*, pp. 127-34.

<sup>4</sup> Cfr. "«A personal adventure among utopian inquiries»: 'A Story of the Days to come' di H.G. Wells", in *Nostalgia e mito*, pp. 83-99.

quello specchio del futuro del mondo contemporaneo che è il mondo tutto all'insegna della Vittoria di *Nineteen Eighty-Four*.

I risultati dell'indagine orwelliana hanno provocato proprio da parte dei critici più acuti violente reazioni difensive che hanno costruito nel loro insieme quella tanto discussa ambiguità su cui si fonda il mito di Orwell e che si può riassumere nelle accuse di incertezza d'intenzioni e di contraddittorietà; il che significa, nel caso in questione, che Orwell non sarebbe stato sicuro se *War is peace and peace is war* fosse il prodotto inevitabile della Cultura o di una cultura, vale a dire se egli condividesse l'assunto huxleyano e wellsiano che la lotta è il nostro destino oppure vedesse in essa solo un «habit become instinct», un istinto indotto<sup>5</sup>.

L'impressione di contraddittorietà dell'atteggiamento di Orwell deriva dal fatto che, mentre pone sotto accusa la cultura liberale-borghese come portatrice in potenza del mondo della guerra perenne descritto in *Nineteen Eighty-Four*, è ben consapevole di appartenere egli stesso a quella cultura e di esprimersi attraverso lo stesso linguaggio che è oggetto della sua critica. Ma, come scrive nel saggio sull'antisemitismo<sup>6</sup>, la caratteristica distintiva del vero intellettuale sta proprio nella capacità di mostrarsi consapevole delle proprie intime contraddizioni.

Un'affermazione come *War is Peace*, scrive Orwell, è «pensiero doppio», *doublethink* ossia «a vast system of mental cheating» (216), un sistema che consente al pensiero di fare contemporaneamente affermazioni contrastanti e tuttavia di superare la contraddizione, ignorando la realtà o meglio controllando e dominando la realtà, diventando così l'arbitro della verità: in quanto linguaggio dell'onnipotenza del pensiero, il *doublethink* è il linguaggio del tradimento della realtà concreta e quindi dell'autoinganno e della menzogna.

Ma Orwell confessa anche che riconoscerlo significa saperlo usare. Orwell sa usare questo linguaggio perché è un intellettuale e questo è il linguaggio degli intellettuali borghesi, il linguaggio in cui gli intellettuali borghesi sono maestri. Ora, poiché la libertà è il dovere distintivo dell'intellettuale, e la libertà consiste, come scrive nel saggio sulla libertà di stampa<sup>7</sup>, nella facoltà di dire alla gente quello che la gente non vuol sentirsi dire, Orwell continuerà ripetutamente a scrivere, nei saggi, nelle lettere, in *Nineteen*

<sup>5</sup> *Nineteen Eighty-Four*, London: Secker and Warburg, 1949 [NEF], p. 7. Per le citazioni successive, sarà indicato il numero della pagina nel testo. Cfr. M. Harrington, «*Nineteen Eighty-Four Revisited*», in I. Howe ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, cit., pp. 429-39.

<sup>6</sup> «Antisemitism in Britain», *CEJL*, vol. 3, p. 388.

<sup>7</sup> «The Freedom of the Press», «Times Literary Supplement», 15 sett. 1972, pp. 1037-39.

*Eighty-Four*, ciò che molti intellettuali, contemporanei e non, non vogliono sentirsi dire, e cioè che sono proprio gli intellettuali ad avere in sé il germe del totalitarismo ossia di quel sistema che si realizza e vive della guerra perenne dell'uomo contro l'uomo.

Qui potrei citare molte affermazioni sparse in tutta la sua produzione saggistica ed epistolare, ma forse basta a riassumerle una citazione dal libro di Goldstein, dove si afferma che più si sale nei ranghi del *Partito*, più aumenta «the war hysteria», «the more intelligent, the less sane» (216); oppure la spiegazione data dallo stesso Orwell, dopo la pubblicazione di *Nineteen Eighty-Four*, di quali erano stati i suoi intenti nel romanzo:

I believe also that totalitarian ideas have taken root in the minds of intellectuals everywhere, and I have tried to draw these ideas out to their logical consequences.<sup>8</sup>

Ritengo molto importante questa dichiarazione fatta da Orwell nel 1949, perché ne riassume molte altre sparse nella sua produzione giornalistica e saggistica, di solito trascurate da chi vuol vedere il totalitarismo di *Nineteen Eighty-Four* modellato sul comunismo sovietico, sul nazismo, sul fascismo, o su ipotetiche democrazie totalitarie ben distinte dalla democrazia liberale<sup>9</sup>. Orwell dice chiaramente che il totalitarismo da lui descritto è una *proiezione logica*, portata alle estreme conseguenze – possibile, ma non inevitabile – di premesse culturali insite «in the minds of intellectuals everywhere»<sup>10</sup>. Né bisogna dimenticare che la ribellione di Orwell al proprio sistema sociale con la critica alle sue basi culturali inizia già, se non ai tempi di St.

<sup>8</sup> Letter to Francis A. Henson, June 1949, *CEJL*, vol. 4, p. 564. Cfr. “The Prevention of Literature” del 1946 (*CEJL*, vol. 4, pp. 81-95), dove Orwell parla del «organized lying practised by totalitarian states» come «integral to totalitarianism», della distruzione della verità oggettiva, e, dopo aver elencato «the immediate enemies of intellectual liberty in England (the press lords, film magnates, the bureaucrats)» dice che il sintomo più serio è «the weakening of the desire for liberty among the intellectuals themselves [...] The direct conscious attack on intellectual decency comes from the intellectuals themselves [...] the intellectuals are more totalitarian in outlook than the common people». Cfr. anche “England Your England” (1941) in “The Lion and the Unicorn”, *CEJL*, vol. 2, p. 78: «The power-worship which is the new religion of Europe, and which has infected the English intelligentsia...».

<sup>9</sup> Cfr. E. Gottlieb, *The Orwell Conundrum: A Cry of Despair or of Faith in the Spirit of Man?*, Ottawa: Carleton University Press, 1992; cfr. anche la mia *recensione* a *The Orwell Conundrum* in «Studi di Estetica», 11/12, XXIII, 1995, pp. 272-75.

<sup>10</sup> Come per E.M. Forster, anche per il coetaneo Alberto Moravia: «la bestia nera dello scrittore [G.O.] è il totalitarismo in tutte le sue forme, ivi compreso quello occidentale nelle sue diverse accezioni di puritanismo, Chiesa cattolica, fascismo, conformismo, supercapitalismo e tecnocrazia», cit. da Guido Bulla, «L'Unità», 25 giugno 2003, p. 26.

Cyprian's, certamente a Eton e si rafforza successivamente nell'esperienza dell'imperialismo britannico in Birmania e nella frequentazione degli *slums* europei.

Già in *Animal Farm* aveva mostrato come a provocare la rivoluzione per poi tradirla, trasformando il socialismo in fascismo fossero stati coloro che si autodefinivano i «lavoratori dell'intelligenza», i maiali. E come non piaceva alla burocrazia staliniana (e nemmeno all'*intelligenza* britannica e non solo a quella di sinistra) sentirsi chiamare «maiali», così non piace ai guerrieri e ai sacerdoti della parola astratta, che rifiutano di riconoscersi nei «lavoratori dell'intelligenza» di *Animal Farm* e nel «Partito» di *Nineteen Eighty-Four*.

Eppure *Nineteen Eighty-Four* è un libro sugli intellettuali, sugli intellettuali e il potere, sugli intellettuali e la guerra: la struttura è tutta imperniata sul rapporto tra maestro e allievo, sul doloroso processo educativo alla filosofia della Vittoria e alla metafisica del Potere<sup>11</sup>.

La stessa relazione maestro-allievo è un duello in cui entrambi, pur di raggiungere la vittoria, sono disposti a usare le stesse armi e a commettere le stesse nefandezze contro l'umanità<sup>12</sup>. Come Orwell, O'Brien e Winston sono due intellettuali e come lui scrivono libri: il libro di Goldstein e il diario. (Non è un caso che, per verificare il progresso di Winston sulla via della guarigione dalla propria eresia, egli venga sottoposto a una prova di scrittura, gli venga cioè dato da scrivere).

Entrambi i libri sono usati come armi: quello di Goldstein, scritto da O'Brien, per alimentare la ribellione e crearsi un antagonista da combattere; quello di Winston, per vincere l'onnipotenza di O'Brien per far arrivare nel futuro la propria voce come una scintilla di ribellione.

Entrambi i testi rivelano fin dall'inizio l'ossessione dei loro autori per il tema della guerra. Il diario di Winston ne presenta un vivido scorcio descrittivo; il libro di Goldstein un'esposizione teorica delle premesse sul cui si regge il sistema della guerra perenne di Oceania. Descrivendo *come* tale sistema funziona, entrambi contribuiscono a suggerire la risposta che *il libro di Orwell*, ossia l'intero romanzo, vuol dare alla domanda, ben più difficile, «*perché* un mondo simile?». Ne esamineremo perciò alcuni aspetti.

<sup>11</sup> Alcune delle immagini più *impressive* del mondo totalitario di Oceania compaiono nella descrizione, fatta da Orwell in "Such, such were the joys..." (*CEJL*, vol. 4, pp. 379-422) della sua esperienza infantile in quel «Ministero dell'Amore» che era la scuola di St Cyprian's, dove si insegnava il culto del potere e della violenza; cfr. *infra*, n. 16.

<sup>12</sup> *NEF*, p. 173: «You are prepared to cheat, to forge, to blackmail, to corrupt the minds of children, to distribute habit-forming drugs, to encourage prostitution, to disseminate venereal diseases—to do anything which is likely to cause demoralization and weaken the power of the Party? ... to throw sulphuric acid in a child's face—...?».

È significativo che a rompere il senso di panico, di inadeguatezza di fronte alla bella pagina color crema, spingendo Winston all'atto decisivo della scrittura, sia la scena del bombardamento di una barca di profughi, vista in un film. In poco più di mezza pagina, nonostante lo stile scarno e faticoso di un membro del Partito, non abituato alla scrittura originale, abbiamo i punti salienti della visione di Orwell sulla guerra, in un'illustrazione pregnante del capitolo sulla guerra del libro di Goldstein.

Nell'uomo grassoccio trapassato dai proiettili, nella donna terrorizzata che viene fatta a pezzi con il bambino che piange, mentre cerca di consolarlo coprendolo con le braccia, si concretizza l'essenza della guerra che è *distruzione* spietata dell'umanità, non solo in senso fisico, ma anche e soprattutto psicologico e morale. Infatti la reazione del pubblico di estremo divertimento, come di fronte a un moderno videogiochi, mostra come, con il venire meno della realtà oggettiva, sia spento ogni senso di fratellanza e di solidarietà umana. La mano del bambino dilaniato dalla bomba che viene ripresa dall'elicottero mentre fluttua nell'aria è un simbolo che ritorna anche più avanti quando Winston, dopo un bombardamento nei quartieri *prole*, con un calcio getta nella fogna la mano di un uomo. Esso rappresenta l'assenza del senso di comunione umana che caratterizza il Partito: «proletarians ... are ... like the animals ... irrelevant» (270). In seguito Winston si renderà conto che «the proles are human beings [...] We are not human (167) [...] We are the dead (222)».

Il fatto poi che si tratti di un film, prodotto e presentato per l'educazione e il divertimento dei membri del Partito, mostra l'uso che si fa della guerra, la guerra come «an imposture» (200), uno strumento per il mantenimento del potere.

Da ultimo, solo una donna *prole* avverte la scandalosità dello spettacolo e protesta con una tipica reazione *prole*. Che sia una donna e per di più *prole*, ossia la Carne, a ribellarsi alla guerra, mentre i membri del Partito, gli intellettuali, applaudono, rappresenta l'apertura del grande tema della contrapposizione tra la visione maschile di Winston Smith ed O'Brien e quella femminile di Julia; tra il mondo del pensiero astratto, del potere, della guerra e dei morti da una lato e il mondo della realtà concreta e fisica, della riproduzione della vita, della pace e dei vivi dall'altro. Questa contrapposizione costituisce il perno centrale del romanzo come mostra chiaramente il titolo primitivo *The Quick and the Dead*.

Il libro di Goldstein, «from which you will learn the true nature of the society we live in, and the strategy by which we shall destroy it» (175), è un libro di storia che spiega come ha potuto instaurarsi e su quali premesse si regge il mondo della guerra perenne. Si capisce perché Orwell rifiutò fer-

mamente di tagliarlo. Di esso sono riprodotti due capitoli: significativamente uno sulla guerra e uno sulla cultura.

Fin dall'inizio della storia, la società umana appare divisa in tre gruppi – gli Alti, i Medi, i Bassi – i cui scopi mutuamente inconciliabili generano una lotta continua. Lo scopo degli Alti è di mantenere il loro posto. Lo scopo dei Medi è di prendere il posto degli Alti. Lo scopo dei Bassi, ammesso che abbiano il tempo di averne uno, è di abolire tutte le distinzioni e creare una società in cui gli uomini siano uguali. Ogni tanto i Medi, riescono a tirare i Bassi dalla loro parte, fingendo di combattere per la libertà e l'uguaglianza, ma, appena rovesciati gli Alti, ricacciano i Bassi al loro posto. Si forma un nuovo gruppo di Medi e la lotta riprende, sempre in nome della libertà, giustizia e fraternità. (202-03)

Ma, all'inizio del Novecento, proprio nel momento in cui l'eguaglianza umana sembra diventare tecnicamente possibile, ecco che essa cessa di essere un ideale da raggiungere, per diventare invece un pericolo da combattere ad ogni costo (205).

Si diffonde la dottrina della diseguaglianza come legge naturale della vita umana e perfino il socialismo, l'ultimo anello di una catena di pensiero che risale alle lotte degli schiavi, abbandona sempre più apertamente lo scopo di fondare l'eguaglianza e la libertà. Il fatto è che i questa volta i Medi, capito il movimento della storia, sono in grado, una volta raggiunto il potere, di fermarlo, di congelare la storia e mantenere intatta la struttura della società di cui occupano la cima (205). Mantenere intatta una struttura gerarchica significa mantenere la diseguaglianza. Una società gerarchica è possibile solo sulla base della povertà e dell'ignoranza (191): la guerra come atto di distruzione materiale e come stato psicologico, verso nemici esterni ma soprattutto all'interno, è la condizione indispensabile per il mantenimento di una società gerarchica (193). A questo scopo essa deve essere continua ed è una guerra, in ultima analisi, sostenuta dai governi contro i propri sudditi (200). La guerra è continua soprattutto nel senso che *l'atmosfera sociale è quella di una città assediata, quello dello stato di guerra*, piena di terrore, di odio, di orgiastico trionfo (192-3). La guerra in questo senso, proprio perché continua, finisce con il cessare di esistere come guerra contrapposta alla pace, finisce con il diventare uno stato normale, naturale, un *habit*, un istinto, quindi, come soddisfazione di un istinto, pace (201)<sup>13</sup>.

È chiaro che Orwell ha in mente (e porta alle estreme conseguenze) l'individualismo esasperato, la competitività del sistema sociale borghese, la dottrina della diseguaglianza come molla del movimento vitale, insomma i presupposti di quella cultura che Christopher Caudwell vedeva «morente»

<sup>13</sup> La traduzione e l'adattamento del libro di Goldstein sono miei.

e che egli invece teme potenzialmente in grado di generare, se non già gravida, mostri totalitari<sup>14</sup>.

Orwell è ben addentro alla politica britannica ed europea; ha letto Burnham e Borkenau e gli scrittori politici contemporanei, da Silone a Koesler, ma sceglie di affidarsi alla tradizione distopica – da Swift a Butler a Bellamy a Morris a Wells a Zamyatin – che conosce altrettanto bene, per mantenere il linguaggio allegorico, un linguaggio da parabola come in *Animal Farm*, a cui si deve la vitalità della sua opera<sup>15</sup>. La sua accusa va a quello che egli chiama «the brain», l'«Inner Party» ossia l'*establishment* intellettuale e politico, che oggi chiameremmo *casta*. E infatti il principale problema dell'«Inner Party» – quello del mantenimento del potere – è innanzitutto un problema educativo, «of continuously moulding the consciousness both of the directing group and of the larger executive group that lies immediately below» (208). Il Partito non è una *classe* nel vecchio senso della parola, ma un'organizzazione adottiva, come la Chiesa. Il suo scopo è:

the persistence of a certain world-view and a certain way of life, imposed by the dead upon the living [...] All the beliefs, habits, tastes, emotions, mental attitudes that characterize our time are really designed to sustain the mystique of the Party and prevent the true nature of present society from being perceived (211).

Attraverso un «elaborate mental training, undergone in childhood and grouping itself round the Newspeak words *crimestop*, *blackwhite* and *doublethink*» (212-3) il Partito si radica, radica la sua *world view* nell'intimo della coscienza dei suoi membri, o meglio da forma alla loro coscienza, trasformandola appunto in «thought police», collocando cioè un guardiano dentro ogni individuo, o meglio trasformando ogni individuo-cellula in guardiano di se stesso: «We shall squeeze you empty, and then we shall fill you with ourselves» (257). Diventa perciò impossibile ribellarsi senza mettere in discussione la propria coscienza o i propri istinti, senza ribellarsi a se stessi; senza avere la deprimente consapevolezza che anche la propria ribellione è in ultima analisi funzione ed espressione della vitalità del Partito. La dimensione di *Nineteen Eighty-Four* come autobiografia spirituale acquista tutto il debito rilievo se la

<sup>14</sup> C. Caudwell, *Studies on A Dying Culture* (1938), trad. it. *La fine di una cultura*, Torino: Einaudi, 1949.

<sup>15</sup> «J. Burnham and the Managerial Revolution» (1946), *CEJL*, vol. 4, pp. 192-215; «Review of 'The Totalitarian Enemy' by Franz Borkenau» («Time and Tide», 1940), *CEJL*, vol. 2, pp. 40-42.

si colloca accanto al saggio autobiografico sui giorni di scuola dove Orwell è stato educato alla religione del potere<sup>16</sup>.

Proprio radicando il suo potere nel campo della coscienza e del pensiero, il Partito si è reso invincibile perché qui è onnipotente e in grado di sconfiggere ogni contraddizione, grazie alla capacità del pensiero di scoppiarsi, di accettare un'affermazione e il suo contrario contemporaneamente, in una parola grazie alla capacità del pensiero di interpretare la realtà o meglio di ricrearla attraverso l'interpretazione, poiché il pensiero è la realtà, l'unica vera realtà: «Reality exists in the human mind, and nowhere else» (250). «Nothing exists except through human consciousness. Nothing exists outside your own mind» (267-68), afferma O'Brien, il Grande Maestro di questa cultura che nega ogni realtà al di fuori del pensiero che è quindi onnipotente.

Ma il potere assoluto del pensiero sulla realtà, se la realtà non è altro che il pensiero stesso, non è che una tautologica astrazione (proprio come la nota affermazione di Satana, il grande prototipo dell'intellettuale, «Mind is its own place»), una simulazione o comunque una falsa illusione destinata prima o poi a soccombere nello scontro con la realtà. Di qui il rancore degli intellettuali contro la realtà, che Orwell rileva spesso nei saggi e che nel romanzo diventa quel *denial of reality* che è il cardine dell'ortodossia in Oceania.

Se alla domanda *Perché la guerra?* Goldstein-O'Brien-*Big Brother* risponde: *Per mantenere la diseguaglianza*; e alla domanda *Perché la diseguaglianza?*: *Per poter assaporare il potere*; alla domanda *Perché il potere?* si risponde con un dogma: *Perché il potere è fine a se stesso*. Il potere è Dio. E appunto questo dogma, al centro del dramma nella terza parte del romanzo, che Orwell vuol mostrare come follia, follia dell'intelligenza nella sua ribellione ai limiti della realtà concreta. «Power for its own sake» rappresenta infatti il trionfo del “processo cosmico” huxleyano e la sconfitta totale (o meglio l'assorbimento) del principio etico, conclusione implicita in una cultura che affidava alla ragione il compito di controllare se stessa nella sua gestione della realtà concreta.

È dal distacco dalla realtà concreta che ha origine la follia. O'Brien rappresenta lo spirito della ribellione ai limiti della realtà naturale e fisica. Egli è il Gran Fratello, lo Spirito intelligente e terribile, lo Spirito dell'auto-distruzione e del non essere, venerato dal Grande Inquisitore di Dostoevskij.

<sup>16</sup> “Such, Such Were the Joys...” (1947), *CEJL*, vol. 4, p. 411: «That was the pattern of school life—a continuous triumph of the strong over the weak. Virtue consisted in winning; it consisted in being bigger, stronger, handsomer, richer, more popular, more elegant, more unscrupulous than other people—in dominating them, bullying them, making them suffer pain, making them look foolish, getting the better of them in every way. Life was hierarchical and whatever happened was right. There were the strong, who deserved to win and always did win, and there were the weak, who deserved to lose and always did lose, everlastingly.

Di fronte all'Europa degli anni trenta, in molti aspetti non dissimile da oggi, a Orwell, come a Huxley in *Ape and Essence*, non restava che rilevare come si stesse compiendo la vendetta progettata dal Grande Fratello nel secondo libro del *Paradise Lost*:

The longer you study modern history, the more evidence you find of Belial's Guiding Hand [...] Who else desires the degradation and destruction of the human race? [...] and Belial wanted the Communist Revolution, wanted the Fascist reaction to that revolution, wanted Mussolini and Hitler and the Politburo, wanted famine, inflation, and depression, wanted armament as cure for unemployment, wanted the persecution of the Jews and the Kulaks [...] the wholesale revival of slavery [...] forced migrations and mass pauperization [...] concentration camps and gas chambers and cremation ovens [...] saturation bombing [...] the destruction overnight of [...] all the potentialities of future prosperity, decency, freedom and culture. Belial wanted all this [...] being the Great Blowfly in the hearts of the politicians and generals, the journalists and the Common Man [...]<sup>17</sup>.

—imprisonment without trial, the use of war prisoners as slaves, public executions, torture to extract confessions, the use of hostages, and the deportation of whole populations—not only became common again, but were tolerated and even defended by people who considered themselves enlightened and progressive (*NEF*, 206)

Nella complessa caratterizzazione di O'Brien, ma anche nei dialoghi tra Winston e Julia, Orwell suggerisce come l'odio cui il potere totalitario soddisfa nasca dalla solitudine e dalla paura, come il terrore che i Grandi Fratelli contemporanei disseminano intorno a sé sembri la proiezione di un terrore interiore<sup>18</sup>.

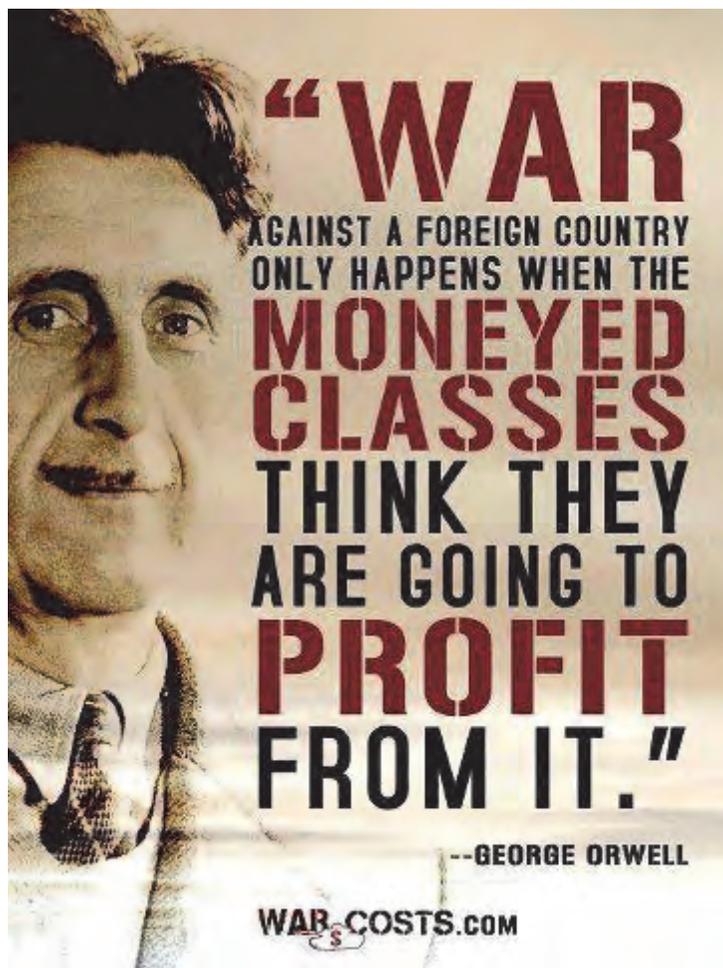
Come Yeats, Lawrence, Forster, anche Orwell vede la solitudine, la paura e quindi il desiderio di potere dell'uomo contemporaneo come conseguenza del distacco dalla realtà concreta e fisica. La divisione gerarchica dell'uomo tra una *higher nature* e una *lower nature*, non solo mette l'uomo 'dimezzato' in guerra con se stesso, ma lo isola, negandogli qualsiasi tipo di comunione che non sia quella sul piano intellettuale, sostituendo il Partito appunto alla più ampia comunità degli 'animali umani'. In parole povere, come si vede bene nel saggio autobiografico "Such, Such Were the Joys...", il seme della guerra viene instillato dentro di noi fin dall'infanzia dalla nostra cultura.

<sup>17</sup> A. Huxley, *Ape and Essence* (1949), London: Chatto & Windus, 1967, pp. 94-96.

<sup>18</sup> "Review—*Mein Kampf* by A. Hitler", *CEJL*, vol. 2, pp. 27-9.

A tutta l'opera di Orwell sottende la *quest* per la realtà concreta, l'animale, i *prole*, l'altra parte dell'uomo da cui la sua cultura lo ha separato insegnandogli a disprezzarla, nel tentativo di recuperare con essa un rapporto di comunicazione su un piano di ideale eguaglianza. In *Nineteen Eighty-Four*, accanto a questa aspirazione che ne informa e pervade la critica, si esprime anche tutto il senso di corresponsabilità come intellettuale e insieme i dubbi, le contraddizioni, i sensi di colpa, che qui tralascio<sup>19</sup>, limitandomi a sottolineare come il destino di Winston Smith – l'uomo che *vinse la battaglia con se stesso* e fu dannato all'eterna felicità – sembri improntato quasi a un bisogno di espiazione da parte dell'intellettuale Orwell, simile a quello che spingeva il ribelle Milton a condannare il Grande Spirito della Ribellione alla dannazione eterna.

<sup>19</sup> In un intervento dal titolo "A Twentieth Century Version of the *Pilgrimage of the Life of Man*: Allegory and Parody in George Orwell's *Nineteen Eighty-Four*" al Convegno internazionale *Utopia: Imagination and Reality* (Haifa, genn. 1992) mi sono soffermata sull'importanza e la complessità del tema del tradimento in *NEF*: «[...] The manuscript of *NEF* clearly shows Orwell's effort to depict Winston's sin – his love for Julia, the room over Mr Charrington's, the coffee, the countryside – as Paradise, as happiness and Good. Time and flesh are the true Paradise, the true Good and Life. In having this feeling (of having discovered the Truth) and in trying to articulate it, Winston is certainly a *traitor* – a word which constantly occurs in the novel, from the moment Parson's son shoots his catapult to the final bullet. Winston is a *traitor* with respect to the education he received by the Party and with respect to the role he maintains within the Party. He is in fact the *systematic forger* and the *destroyer of 'Time and concrete reality*, and, in spite of his temporary apostasy, so he again will be in the end after a *further betrayal* – his betrayal of Julia and the Golden Country. Are Winston's betrayals due to the basically treacherous nature of a Party member? Or are they the acting out of the role the Party itself has assigned him – a means through which the Party may sin and be washed clean?».



## VI

### **Guerra continua/guerra simulata: Orwell illustra Baudrillard**

... Absolute occurrence is irrelevant. A thing may happen and be a total lie; another thing may not happen and be truer than the truth ... It's all made up. Beginning to end. Every goddamn detail—

Tim O'Brien, *The Things They Carried*, 1990

The social atmosphere is that of a besieged city ... It does not matter whether the war is actually happening ... All that is needed is that a state of war should exist<sup>1</sup>.

Sono ormai alcuni decenni che la vicenda critica di *Nineteen Eighty Four* si va evidenziando come un ambiguo caso di rimozione: l'atteggiamento attuale della critica va infatti dall'imbarazzo all'acidità, da un'inconscia autodifesa alla riluttanza ad entrare nel merito del suo messaggio. È tuttavia sotto gli occhi di tutti che, accanto al silenzio della critica accademica, le citazioni del mondo immaginato da Orwell continuano a ricorrere nella stampa, in rete, nel discorso sociologico e politico. Credo sia incontestabile che *Big Brother* sia divenuto ormai una figura dell'immaginario collettivo del calibro di Frankenstein o di Jekyll/Hyde e che il termine *orwelliano* sia usato (in svariati contesti) anche da chi non ha mai letto *Nineteen Eighty-Four*.

Il fatto che, per riprendere un'espressione divenuta banale, lo spettro di Orwell si aggiri con tanta stabilità nel *English speaking world* e non solo, è certamente dovuto alla profondità e alla pertinenza della sua analisi della cultura occidentale o, per meglio dire, della sua critica ed autocritica della nostra cultura; ma è dovuto soprattutto, come sottolineava Lyotard, alla sua capacità di *rappresentare* questa sua critica, al linguaggio e alla scrittura, al realismo fantastico con cui da corpo alla realtà psicologica e sociale da lui immaginata<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *NEF*, p. 193.

<sup>2</sup> J.F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris: Galilée, 1986; trad. it. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano: Feltrinelli, 1987.

«Non dico che un mondo simile [a quello di *NEF*] si realizzerà certamente, ma è molto probabile che si realizzi», scriveva Orwell a metà del secolo scorso<sup>3</sup>.

Ebbene al centro di questo mondo c'è la guerra, il fuoco della sua analisi e del suo pensiero. Il rapporto di Orwell con il tema della guerra è quindi lungo e complesso e attraversa e pervade tutta la sua opera, come forse in nessun altro scrittore, nemmeno in quei *war writers* più recenti che, come Tim O'Brien, hanno messo la guerra al centro della propria narrativa.

Orwell appartiene, come osserva Hynes, a quella generazione nata agli inizi del Novecento, cresciuta nella retorica della guerra, frustrata per non aver potuto partecipare alla prima guerra mondiale<sup>4</sup>. La sua produzione letteraria riflette il lungo percorso dall'entusiasmo ed esaltazione dell'adolescenza alla scoperta che la guerra è qualcosa di sporco e doloroso – non solo *distruzione*, ma soprattutto un *inganno*, uno strumento per un fine diverso da quello asserito.

Nei saggi e nei romanzi la guerra è presentata sotto tutti i punti di vista, da tutte le angolazioni, dalla realtà più cruda della sofferenza e della distruzione fisica agli effetti psicologici più sottili. La sua opera è nel suo insieme una rappresentazione impressionistica della guerra: scorcì realistici, analisi razionale, rappresentazioni allegoriche, *flash* simbolici, in una quasi spasmodica ricerca di sempre ulteriori eloquenti inquadrature.

Come la sua opera in generale, così il suo capolavoro *Nineteen Eighty-Four*, che è appunto, sul piano del linguaggio narrativo, un *pastiche*, un'autobiografia in terza persona che mescola la narrazione realistica, con il saggio politico, il sogno con l'allegoria drammatica, la satira con l'autosatira. Dunque, un linguaggio postmoderno in cui affiora e prende corpo la consapevolezza di descrivere un *monstrum* di cui si fa parte, da cui non si è diversi e che, nel tentativo stesso di denunciarlo descrivendolo, si contribuisce a rafforzare: il che significa, come spiegheranno poi Barthes e Jameson, farsi strumento della prosperità e della vittoria del nemico, sempre che il nemico esista ancora davvero! Nel sogno – che è la dimensione in cui affiora quel poco di realtà che rimane – il protagonista di *Nineteen Eighty-Four* si descrive «lost in a monstrous world where he himself was the monster» (29) e tutto il romanzo esprime questa consapevolezza di inevitabile corresponsabilità (con lo sdoppiamento dell'autore nei due protagonisti antagonisti, Smith e O'Brien, e lo sdoppiamento dello stesso protagonista in due parti in conflitto che si chiude

<sup>3</sup> Cfr. Lett. to Francis A. Henson, June 1949, *CEJL*, vol. 4, p. 564.

<sup>4</sup> S. Hynes, *The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s*, London & Boston: Faber and Faber, 1976, pp. 17-21.

solo nell'ultima frase del racconto). È questa ammissione di corresponsabilità dell'intellettuale Orwell che tanto irrita i critici *con e neocon*, ma anche certe *views from the left*<sup>5</sup>, perché la corresponsabilità mina alla base lo *hate*, l'odio, ossia lo stato d'animo che deve alimentare la guerra. Tutto il mondo di Oceania è pervaso dall'odio, una *war hysteria* (87) che va dall'interiorità individuale ai rapporti familiari e sociali e che aumenta con il livello culturale e intellettuale. «The more intelligent, the less sane» (216). Tutta la critica/autocritica di Orwell all'individualismo borghese e alla cultura occidentale si riassume nell'accusa di essere *la cultura della guerra* e questo, da buon intellettuale guerriero, si sforza di rappresentare in *Nineteen Eighty-Four*, ricorrendo a tutti i registri di scrittura in suo possesso.

Anche senza il Libro di Goldstein (due capitoli di saggio inseriti in *Nineteen Eighty-Four*) che funge da esplicita didascalia, il lettore si renderebbe conto che *il conflitto perenne* è il congegno vitale che alimenta il mondo di Oceania, infatti tutto all'insegna della vittoria (*Victory mansions, victory cigarettes, coffee, gin*, ecc, il nome stesso del protagonista *Winston*, la conclusione del romanzo con la trionfale vittoria di *BB* che anticipa il bollettino finale del gen. Schwarzkopf e quella di *Winston* su se stesso). Un congegno vitale che viene oliato con periodici riti come i *Two Minutes Hate*; con proiezioni cinematografiche come quella del bombardamento di profughi in fuga (uno splendido esempio di linguaggio doppio, realistico e costruito allo stesso tempo: da un lato potrebbe illustrare l'ultima guerra in Iraq e dall'altro ha tutti gli effetti meccanici di un moderno videogioco, con l'aereo che si avvicina fino a riprendere la mano del bambino che schizza nell'aria); con bombardamenti reali (le strade per cui cammina *Winston* dopo il bombardamento potrebbero bene essere quelle di Bagdad o di altre città in Libia, Siria, Mali); con la paura costante, e soprattutto con l'invenzione del terrorismo (la voce di Goldstein, il mitico capo della *Brotherhood*, il Bin Laden di Oceania, altro non è che quella di O'Brien, il massimo rappresentante di *Big Brother*: O'Brien dichiarerà alla fine di essere lui l'autore del famigerato libro sacro dei terroristi) e con la tortura (da Yale, a metà degli anni ottanta, si criticava, anzi irrideva, le scene della tortura di *Winston* e la stanza 101 come gratuita archeologia: Guantanamo o le retate dei *contractors* di Abu Ghraib, timorosi di restare senza *lavoro*, sono una rettifica di cui avremmo fatto volentieri a meno).

Non potendo soffermarmi qui sulla cura e la completezza dell'analisi che Orwell fa dei *modi* in cui si costruisce questo terreno di coltura della

<sup>5</sup> Cfr. C. Norris ed., *Inside the Myth. Orwell: Views from the Left*, London: Lawrence and Wishart, 1984.

guerra che è la paura, mi limito a ricordare che mai come in questi ultimi tempi ci sono stati studi su questo argomento, soprattutto per quello che riguarda il fenomeno negli Stati Uniti a partire dalla fatidica data (11/9), che a quanto pare, ma di preciso ‘orwellianamente’ non si potrà mai sapere, era già destinata ad essere tale, ancor prima di arrivare.

Giornalisti ed esperti di vari ambiti hanno messo in rilievo l'importanza fondamentale dei *media* nella costruzione di quella simulazione che doveva produrre e alimentare la guerra o le guerre, ossia le varie fasi della guerra *tout court*, della guerra continua, proprio come prevedeva Orwell nel libro di Goldstein, quando motiva la guerra continua come una necessità vitale per il Potere (proprio come Baudrillard dirà per l'Occidente). Orwell ci presenta la simulazione della guerra come il nuovo, ultimo modo di fare la guerra: anche la guerra simulata è dunque guerra, non meno reale, nella sua simulazione, della guerra reale. Baudrillard, quasi mezzo secolo dopo, ha sorprendentemente una posizione simile a quella di Orwell per quanto riguarda il presupposto della sua diagnosi, ossia l'ostinato e disperato attaccamento alla ‘realtà’: nel suo provocatorio *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Baudrillard non vuol negare che nel Golfo ci siano stati morte e distruzione, ma semplicemente che la guerra come ci è stata raccontata e come molti di noi l'hanno quindi vissuta, non è mai accaduta *in realtà*<sup>6</sup>. Il fatto che la simulazione della guerra abbia preso il posto della guerra reale vuol dire che la simulazione ha ucciso, assorbito la vecchia guerra reale, e quindi nel Golfo c'è stato un *altro* fenomeno, ma non la vecchia, *cara* guerra, ossia la guerra com'è stata concepita per secoli<sup>7</sup>.

Tutto il discorso del filosofo francese sulla guerra virtuale s'impenna sulla ben nota tesi di *Simulacres et simulation* che la realtà tradizionale sia scomparsa, morta: nell'Oceania orwelliana lo scopo primo del Potere (ripetutamente ribadito da Winston nelle sue meditazioni) è proprio la negazione della realtà, «the denial of reality» o «the control of reality». Si controlla la realtà quando la si può costruire in funzione delle proprie esigenze<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> J. Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris: Galilée, 1991; trad. ingl. a cura di Paul Patton, *The Gulf war did not take place*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

<sup>7</sup> Ivi, p. 17.

<sup>8</sup> Questo lo scopo principale del *doublethink* – ossia la capacità di intrattenere due convinzioni opposte e di accettarle entrambe o, come si dice oggi, di «affermare e sovvertire al tempo stesso» [L. Hutcheon *A Poetics of Postmodernism*, New York and London: Routledge, 1988, p. 123], *realizzando* la contraddizione – lo strumento adeguato alla classica *stance* postmoderna. «Doublethink means the power of holding two contradictory beliefs in one's mind simultaneously, and accepting both of them [...] To tell deliberate lies while genuinely believing in them, to forget any fact that has become inconvenient, and then, when it becomes

Se la prima guerra del Golfo è, come scrivono Baudrillard e Norris, la prima guerra postmoderna nel senso che è un simulacro di guerra, una guerra costruita, una rappresentazione, «un esercizio in retorica della manipolazione di massa e tecniche di persuasione ‘iperreale’ che conferma l’acuta diagnosi di Baudrillard»<sup>9</sup>, ebbene non è difficile riconoscere che *Nineteen Eighty-Four* la rappresenta e la illustra con un congruo anticipo. Nella citazione che segue si evidenzia la qualità della rappresentazione: la costruzione dell’atmosfera della guerra, vista attraverso gli occhi di Winston, si realizza permeando la vita quotidiana dei cittadini:

Processions, meetings, military parades, lectures, waxworks, displays, film shows, telescreen programmes all had to be organized; stands had to be erected, effigies built, slogans coined, songs written, rumours circulated, photographs faked. Julia’s unit in the Fiction Department had been taken off the production of novels and was rushing out a series of atrocity pamphlets. Winston, in addition to his regular work, spent long periods every day in going through back files of *The Times* and altering and embellishing news items which were to be quoted in speeches. Late at night, when crowds of rowdy proles roamed the streets, the town had a curiously febrile air. The rocket bombs crashed oftener than ever, and sometimes in the far distance there were enormous explosions which no one could explain and about which there were wild rumours.

The new tune which was to be the theme-song of Hate Week (the Hate Song, it was called) had already been composed and was being endlessly plugged on the telescreens. It had a savage, barking rhythm which could not exactly be called music, but resembled the beating of a drum. Roared out by hundreds of voices to the tramp of marching feet, it was terrifying. The proles had taken a fancy to it, and in the midnight streets it competed with the still-popular ‘It was only a hopeless fancy’. The Parsons children played it at all hours of the night and day, unbearably, on a comb and a piece of toilet paper [...]. A new poster had suddenly appeared all over London. It had no caption, and represented simply the monstrous figure of a Eurasian soldier, three or four metres high, striding forward with expressionless Mongolian face and enormous boots, a submachine gun pointed from his hip. From whatever angle you looked at the poster, the muzzle of the gun, magnified by the foreshortening, seemed to be pointed straight at you. The thing had been plastered on every blank space on every wall, even outnumbering the portraits of Big Brother.

necessary again, to draw it back from oblivion for just so long as it is needed, to deny the existence of objective reality and all the while to take account of the reality one denies [...] to use logic against logic [...] Doublethink lies at the heart [...] of a system of thought in which both conditions can exist simultaneously...» (*NEF*, pp. 215, 37).

<sup>9</sup> C. Norris, *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and Gulf War*, London: Lawrence and Wishart, 1992, p. 25.

The proles, normally apathetic about the war, were being lashed into one of their periodical frenzies of patriotism. As though to harmonize with the general mood, the rocket bombs had been killing larger numbers of people than usual. One fell on a crowded film theatre in Stepney, burying several hundred victims among the ruins. The whole population of the neighborhood turned out for a long, trailing funeral which went on for hours and was in effect *an indignation meeting*. Another bomb fell on a piece of waste ground which was used as a playground and several dozen children were blown to pieces. There were further angry demonstrations, Goldstein was burned in effigy, hundreds of copies of the poster of the Eurasian soldier were torn down and added to the flames, and a number of shops were looted in the turmoil; then a rumour flew round that spies were directing the rocket bombs by means of wireless waves, and an old couple who were suspected of being of foreign extraction had their house set on fire and perished of suffocation. (149-51)

Accurata la costruzione del simulacro del nemico, che deve generare paura e *hate*; ma si tratta di un simulacro *vuoto* a cui associare la paura, le bombe, i morti. La principale caratteristica della guerra virtuale, sostiene Baudrillard, consiste nella mancanza di un nemico reale, che deve essere costruito di volta in volta perché possa avere luogo la rappresentazione: la guerra del Golfo infatti senza un nemico effettivo è unicamente procedura di affermazione del proprio potere, della *performance* del proprio apparato, sistema di persuasione dell'intero mondo sull'infalibilità della propria Macchina. Il nemico, come riassume Segneri, sarà «identificato in tutti coloro che opporranno resistenza alla realizzazione dell'Ordine mondiale della gestione economica globale nelle mani dei paesi ricchi»<sup>10</sup>.

Come in uno strano gioco di specchi tra *fiction* e analisi teorica, se Orwell illustra Baudrillard, Baudrillard chiarisce passi oscuri dell'allegoria orwelliana, come per esempio l'ambiguo rapporto di complicità che il lettore di *Nineteen Eighty-Four* avverte fin dall'inizio tra il torturatore O'Brien e Winston, la vittima, quando O'Brien dice: «Per anni ti ho osservato, coltivato con cura [...] tu l'hai sempre saputo come sarebbe finita» (240); o quando Winston si rivolge ad O'Brien: «Ma se, come dici, tu hai già vinto in partenza e io sono un *non-esistente*, perché ti ostini a torturarmi? Cosa mi torturi a fare?» (255) “Per curarti” risponderà O' Brien, «per guarirti per fare di te uno di noi»:

*You are a flaw in the pattern, Winston. You are a stain that must be wiped out [...].*  
We do not destroy the heretic because he resists us: so long as he resists us

<sup>10</sup> G. Segneri, *Baudrillard e l'etica dell'eccesso: il conflitto nell'epoca della simulazione*, tesi di laurea 1999-2000, p.130, [www.studiperlapace.it](http://www.studiperlapace.it).

we never destroy him. *We convert him, we capture his inner mind, we reshape him. We burn all evil and all illusion out of him; we bring him over to our side, not in appearance, but genuinely, heart and soul. We make him one of ourselves before we kill him. It is intolerable to us that an erroneous thought should exist anywhere in the world, however secret and powerless it may be.* (256)

Come nella comunicazione moderna non c'è più un interlocutore, chiosa Baudrillard, così nella guerra moderna non c'è più il nemico – «Quello che non esiste più è l'avversità degli avversari, la realtà delle cause in antagonismo, la serietà ideologica della guerra»<sup>11</sup> –, ma solo un elemento refrattario che deve essere neutralizzato e consensualizzato. L'unico obiettivo, di cui gli americani si sono fatti missionari, è quello di allineare tutti nel minimo comune denominatore democratico. Inoltre tutti giacciono sotto il minimo comune multiplo dell'informazione che, estendendosi all'infinito, si approssima al grado zero dei contenuti, e al grado zero della democrazia consensuale e «televisuale».

Le nostre guerre hanno così meno a che fare con il confronto di guerrieri che con l'addomesticamento (o civilizzazione) delle forze ostinate sul pianeta, quegli elementi incontenibili, come direbbe la polizia, ai quali non appartiene solo l'Islam nella sua interezza, ma gruppi etnici selvaggi, minoranze linguistiche, ecc. Tutto ciò che singolare e irriducibile deve essere ridotto e assorbito. Questa è la legge della democrazia e il Nuovo Ordine Mondiale<sup>12</sup>.

Anche gli slogan del Partito come *War is peace* e *Peace is war* riassumono in fondo la tesi esposta in *Simulacres et simulation*, quando spiega che la pacificazione che domina le nostre società non è che uno stadio al di là della guerra e della pace in cui guerra e pace si equivalgono. «I due poli differenziali implodono l'uno nell'altro, oppure si riciclano a vicenda – simultaneità delle contraddizioni, che è allo stesso tempo la parodia e la fine di ogni dialettica»<sup>13</sup>.

Anche da questi pochi esempi è evidente la contiguità e la continuità tra il narratore intellettuale distopico e il filosofo. Perfino il titolo provocatorio di Baudrillard, *La guerra del Golfo non è avvenuta*, ha la sua anticipazione in *Nineteen Eighty-Four*, dove però tale acuta osservazione è affidata, non a complicate dimostrazioni, ma all'intuizione di Julia, ossia alla visione femminile.

<sup>11</sup> J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris: Ed. Galilée, 1981; trad. it. *Simulacri e impostura*, Bologna: Cappelli, 1980, p. 90.

<sup>12</sup> Ivi, p. 86.

<sup>13</sup> Ivi, p. 90.

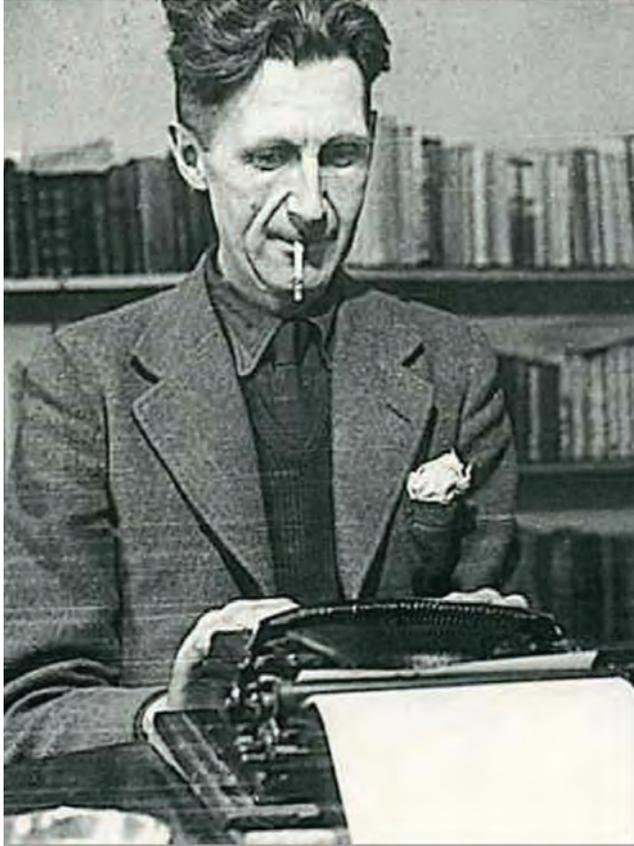
In some ways she was far more acute than Winston, and far less susceptible to Party propaganda. Once when he happened in some connection to mention the war against Eurasia, she startled him by saying casually that *in her opinion the war was not happening*. *The rocket bombs which fell daily on London were probably fired by the Government of Oceania itself, 'just to keep people frightened'*. This was an idea that had literally never occurred to him. She also stirred a sort of envy in him by telling him that during the Two Minutes Hate her great difficulty was to avoid bursting out laughing. (154-55)

Il titolo provocatorio di Baudrillard (secondo il suo traduttore inglese, Patton) s'inscrive in una strategia di comunicazione in cui la scrittura diventa uno strumento fondamentale. Come il racconto "The Machine Stops" di Forster (1909) illustra e comunica più facilmente del saggio di Jameson (1984) parecchi aspetti della logica culturale postmoderna, così *Nineteen Eighty-Four* esemplifica intere pagine della Arendt sul totalitarismo e di Baudrillard sulla simulazione<sup>14</sup>. Come ha spiegato Lyotard, questa capacità di comunicazione e divulgazione dipende nel caso di Orwell proprio dal linguaggio fantastico che gli consente di «prolungare la linea del corpo nella scrittura»<sup>15</sup> e di evocare il disagio, il malessere, la sofferenza fisica, e quindi di rendere l'atmosfera, la sensazione fisica, l'odore della guerra, il frutto concreto di un'enorme simulazione. Come *Erewhon*, il prototipo del genere distopico, *Nineteen Eighty-Four* è un imbarazzante e irritante specchio che riflette le dinamiche profonde che agitano il nostro presente – uno specchio che, attraverso il 'realismo fantastico' della scrittura, risucchia agevolmente il lettore nel (ormai noto) mondo della guerra continua per poi coinvolgerlo e impegnarlo, come parte in causa e responsabile, in quella che è la fondamentale, la 'vera' domanda: *Perché* la 'guerra continua'?

<sup>14</sup> Cfr. "La logica culturale dell'era tecnologica: E.M. Forster illustra Frederic Jameson", *CACO*, pp. 41-58; H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York: The World P. C., 1951; J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, cit.

<sup>15</sup> J.F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, cit., p. 109.

## APPENDICI



George Orwell alla macchina da scrivere, 1945



William Blake, *Satan, Sin and Death*, acquerello per *Paradise Lost*, 1808

# 1

## Contro i misfatti della Ragione

Descartes, Locke, and Newton took away the world and gave  
us its excrement instead.

W.B. Yeats, 1930

Mind cried out, «I am the king of earth»  
And the body became its beautiful pet  
Dangerous no longer but a dog for show  
To go outing with Master and have some fun  
Or roast in the kitchen, to run the house  
While the mind in his study spoke with his God.

W.H. Auden, 1940

Si suole far rientrare la distopia nella grande famiglia dell'utopia letteraria; in realtà, a parte l'origine etimologica, ben poco accomuna questi due 'generi', tranne la convenzione critica e l'assoluta insofferenza della distopia verso tutte le utopie. Se il disegno o l'ideale utopico è il prodotto della ragione, la distopia non si fida della ragione, anzi ne teme il connaturato assolutismo e quindi l'amoralità. In *Erewhon* che è certamente una delle prime distopie, Samuel Butler mostra come la ragione possa essere usata in maniera astratta per dimostrare una cosa e il suo contrario, che «il bianco e nero e il nero e bianco, a seconda della convenienza», come raccontava già Gulliver, o che il bianco può essere al tempo stesso nero, come preciserà Orwell con il *doublethink*, anticipando con terrore l'avvento della realtà postmoderna, dove «tutte verità che esistono sono di nostra costruzione»<sup>1</sup>. Già Milton, all'inizio dell'era borghese, esprimeva, per bocca di Satana, la stessa lucida consapevolezza del potere della ragione:

The mind is its own place, and in itself  
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge, 1988.

<sup>2</sup> J. Milton, *Paradise Lost*, I, vv. 254-55.

Il romanticismo ha poi fatto di Satana un eroe, il grande originale del poeta romantico<sup>3</sup>, esaltando tutto l'ambito di 'the Mind', dal *imagination* al *mental eye*, dalla fantasia alla visione creatrice. Le opere dei grandi romantici inglesi, da Wordsworth a Coleridge, sono delle autobiografie di 'the Mind' nel suo rapporto con la natura<sup>4</sup>, un rapporto di appropriazione in cui il *corporeal eye* è svalutato a semplice finestra, e per di più inaffidabile<sup>5</sup>, mentre emozioni e sentimenti vengono fatti passare per doni di quel 'awful power' o facoltà creatrice con cui Satana, avviandosi verso l'inferno, pretenderebbe di sostituirsi al Creatore. Riconoscendo la superiorità di 'the Mind', l'uomo esce di minorità, 'cresce' e, imparando a dominare la natura, diventa 'legislatore del mondo'<sup>6</sup>, un nuovo dio. Contro questo uomo borghese e romantico che cammina sulle orme del Satana miltoniano la letteratura fantastica e distopica (detta poi gotica e catastrofica) si leva a denunciare che la verità esiste e non si può cambiarla con la volontà, ossia con l'inganno. La strada per la verità è quella che passa per la realtà concreta e la realtà concreta è, innanzitutto, nel corpo con i suoi 'cinque portali', come dirà Forster, e con i suoi limiti oggettivi, segnati dal piacere e dal dolore. Il rapporto tra 'the Mind' e 'the Body', tra la fantasia creatrice e la natura riflette ovviamente quello tra maschile e femminile; 'the Body', a differenza di 'the Mind', non ha bisogno di asserire il proprio oggettivo potere, scatenando così la paura e il sadismo di 'the Mind': «The Body is thy Foe and must be kept under»<sup>7</sup>. Attraverso i secoli, come mostra E.M. Forster, l'imperativo non è cambiato: 'the Mind', la Civiltà, la Macchina, continua nel suo sforzo di sedurre l'umanità per impadronirsi e asservire il suo corpo, senza il quale non può vivere, ma di cui farebbe volentieri meno, se potesse. Tutti gli scrittori distopici – da Butler a Morris a Forster a Auden, a Lawrence, a Yeats a Orwell a Durrell – lamentano il male della dissociazione tra 'the Mind' e 'the Body', ma anche il pericolo del trionfo della follia di 'The Mind', dello spirito della Macchina, che essi vedono come il progressivo annientamento dell'anima dell'umanità.

<sup>3</sup> Cfr. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, (Oxford: University Press, 1973), trad. it. *L'ansia dell'influenza*, Milano: Feltrinelli, 1983.

<sup>4</sup> Cfr. M. Abrams, *Natural Supernaturalism, Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York and London: W. W. Norton & Company, 1971.

<sup>5</sup> Cfr. W. Gilpin to W. Lock, 24 Dec. 1787 (in C.P. Barbier, *William Gilpin*, Oxford: Clarendon Press, 1963, pp. 141-43); Abrams, *Natural Supernaturalism*, cit., cap. 7.

<sup>6</sup> Cfr. P.B. Shelley, *A Defence of Poetry*, 1821.

<sup>7</sup> Cfr. J. Lydgate, *The Pilgrimage of the Life of Man*, English transl. by John Lydgate from the French of Guillaume de Deguileville, A.D. 1330-1355, ed. by F.J. Furnivall, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1904, pp. 272-81.

L'«antimacchinismo», per cui la distopia è stata accusata di regressismo e paura del futuro, ha radici e motivazione profonde: la Macchina è metafora e simbolo dell'assolutismo della ragione, più precisamente della logica del razionalismo individualista, nella più totale assenza delle «filosofie del cuore»; incarna quindi uno spirito che, in quanto non umano e antiumano (Butler), non è solo distruttivo del corpo (Forster) ma anche del senso, e quindi della coscienza, della comune umanità (Orwell) che si manifesta solo nello scambio vivo dei rapporti interpersonali. Il discorso della distopia è elementare e lineare e il fatto che, per esempio, la «Machine» globale di Forster ci aiuti indiscutibilmente a mettere a fuoco il «Great Mechanism» mondiale, il Mercato, di Jameson, è indicativo dell'attualità dei temi, o meglio, dei motivi della distopia, ma anche di quanto essi siano fondamentali: si potrà anche sorridere di fronte alla macchina avvertita come infido marchingegno, trucco o inganno diabolico, di faustiana memoria, ma è un fatto che quel timore «irrazionale» di perdere «la propria anima» permane al fondo dell'inconscio collettivo, come testimonia la vitalità del mito di Frankenstein (non a caso opera di una donna) in tutti gli ambiti espressivi.

Quanto poi alla ragionevole obiezione che l'odio per la macchina è figlio della stessa cultura che produce l'odio per il corpo, sarebbe completamente *off point* nel caso della distopia che, essendo letteratura e non critica teorica, non può, ovviamente, comunicare con quello stesso linguaggio logico-razionale che intende denunciare come duttile veicolo di bispensiero, inadeguato ad esprimere la realtà autentica. Per questo motivo il messaggio della distopia va cercato, non tanto nel contenuto tematico, sempre esposto ai pericoli dell'interpretazione razionale, ma nel linguaggio particolare con cui si sottrae al controllo dell'interpretazione razionale per raggiungere l'ambito delle emozioni istintuali e inconse: un linguaggio originale nella sua eterogeneità e sofisticato, capace di «prolungare la linea del corpo nella scrittura»<sup>8</sup>, evocando con l'allegoria emozioni comuni e al tempo stesso personali e irripetibili. È il linguaggio del *romance* fantastico, una forma capace di esprimere l'epica dell'umanità, collegandosi alle paure e alle aspirazioni, al rimosso che si agita nell'inconscio collettivo. In questo nostro mondo in cui, come rivelano il Grande Inquisitore di Dostoevskij e l'Arcidiacono di Huxley, ha vinto Lui, Satana, «lo Spirito intelligente e terribile, lo Spirito della distruzione e del non essere»<sup>9</sup>, ad essere incatenato in fondo al pozzo

<sup>8</sup> Cfr. J.F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, 1986, in trad. it. di A. Serra, Milano: Feltrinelli, 1987, pp. 101-10.

<sup>9</sup> F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* 1880, Firenze: Sansoni, 1969, p. 378. A. Huxley, *Ape and Essence* (1949), London: Chatto & Windus, 1967, pp. 94-96.

infernale è invece l'Altro, l'unità, l'armonia con la natura, la «pace del corpo e la gioia del cuore»<sup>10</sup>, in una parola il Mito. La distopia è dunque una letteratura critica e *subversive* perché si ricollega al mito per mantenerlo vivo attraverso la memoria come misura e testimonianza dei soprusi che la nostra civiltà, la civiltà della luce, della ragione e della conoscenza, commette da sempre contro l'uomo, la sua natura, il senso della fratellanza umana.

Se è comprensibile quindi che i *romance* distopici o gotici siano confinati ai margini in una letteratura che preferisce esaltare, senza interferenze, l'epopea dell'individuo nella lotta sublime per affermare, contro tutti e contro se stesso, la propria separatezza e solitudine invece dell'unione e della comunanza, è tuttavia significativo che, nonostante il confino e la varie anatomizzazioni interpretative, i 'mostri' di questa letteratura *minore* siano vivi nell'immaginario collettivo: i Frankenstein, i Jekyll e gli Hyde, i *Big Brother*, come i *villain* gotici, sono i discendenti diretti, di Faustus, di Macbeth, di Satana, e quindi sono gli eroi romantici visti in negativo. Nella distopia, come mostra la 'land of darkness' della Oliphant, il sublime romantico è la dimensione dell'avventura infernale dell'individualismo: la paura e il bisogno di dominio commaturati alla solitudine dell'esilio e all'erranza 'infinita'; ma questi non sono un destino, bensì una scelta. Non è vero che non ci sia altro che questo. «Ci sono altri mondi», c'è la speranza di trovare «la strada che torna indietro». Nella distopia l'incubo non è mai assoluto o fine a se stesso, ma rimanda sempre ad un sogno o visione edenica. La *subversiveness* della distopia, più che nella denuncia attraverso l'incubo, sta nella sfida alla ragione, condotta attraverso la memoria e la visione, che «nonostante le teorie infallibili del nostro tempo»<sup>11</sup> ci sarà sempre la speranza di ritrovare «la strada che torna indietro»: lontano dalle menzogne e dalle contraddizioni della ragione che, mentre nega l'esistenza di una natura umana arrogandosi perciò il diritto di costruirla a suo piacimento<sup>12</sup>, nega poi che ci possano essere alternative alla propria costruzione imponendola come universale, come universali e fatali diventano il dolore e la morte e l'arbitraria violenza che accompagnano tale imposizione. Da Swift a Butler a Orwell, la distopia attacca la ragione con la rappresentazione dei suoi misfatti, ma anche con la nostalgia e il canto delle sirene, la pace del corpo e la gioia del cuore, dando vita a un dibattito che, per quanto le filosofie della ragione facciano

<sup>10</sup> Cfr. W. Morris, *A Dream of John Ball and A King's Lesson*, (1886-87) London, New York & Toronto: Longmans, Green, and Co., 1903.

<sup>11</sup> W. Morris, *News from Nowhere* (1892), paragrafo conclusivo.

<sup>12</sup> «We make the laws of nature», afferma O'Brien in *Nineteen Eighty-Four*; cfr. *Nostalgia e mito*, cit., pp. 127-34.

(dichiarando la morte del mito ed esaltando un illusorio *carpe diem*), appare tutt'altro che superato, almeno a giudicare dall'interesse con cui i giovani ne seguono la lettura, coinvolti dal linguaggio allegorico, che li rende autori e protagonisti della visione.

In un momento storico in cui da tante parti si parla di «crisi della cultura occidentale», può essere non solo utile, ma doveroso, ascoltare l'*altra* voce, quella sulla cui esclusione o rimozione la cultura moderna si è costruita, e che è anch'essa parte vitale, sebbene 'invisibile'<sup>13</sup>, della cultura occidentale.

<sup>13</sup> Cfr. R. Jackson, *Fantasy, the Literature of Subversion*, London: Methuen, 1981; trad. it. *Il fantastico. La Letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti, 1986.



*Time*, 28 nov. 1983

## Contro il totalitarismo

Il libro di Erika Gottlieb *The Orwell Conundrum: A Cry of Despair or Faith in the Spirit of Man?* (1992) ha immanzitutto il merito di opporsi alla tendenza smitizzante e «disclaiming» nei confronti di St George Orwell che, come rileva John Rodden, si è venuta affermando nella critica contemporanea già a partire dalle celebrazioni del 1984. Il dilemma espresso nel sottotitolo – un grido di disperazione o fede nello spirito dell'uomo? – si rivela infatti solo una interrogazione retorica, punto di partenza per un deciso attacco alla prima ipotesi e una convinta perorazione in favore della seconda: «lungi dal negare valore umano alla lotta per la libertà, lungi da ogni suggerimento a cedere alla disperazione, Orwell si leva invece a sostenere la fede nell'individuo, la fede nello spirito dell'uomo» (23).

Le motivazioni di carattere estetico cui è ricorso gran parte della critica accademica – da quella 'psicologica' (G.L. Fiderer, M. Smith, Roazan) a quella 'politica' (R. Williams, I. Deustcher, G. Bonifas), a quella 'femminista' (D. Patai) e 'umanistica' (B. Russell) – per definire *1984* «a flawed masterpiece», e rifiutare così al suo autore lo *status* di grande scrittore, sono da far risalire, secondo Erika Gottlieb, proprio all'errata convinzione che la visione orwelliana sia fondamentalmente pessimista e disperata, e dunque, in ultima analisi, tali motivazioni non sarebbero che l'espressione di un sostanziale disaccordo sul piano politico.

Dopo aver ribadito quindi che «una visione disperata non è necessariamente un difetto estetico» e che «un capolavoro non dovrebbe misurarsi in base all'unicità, intensità, coerenza della sua visione» bensì sulla «riuscita dell'integrazione tra visione ed opera» (7), e pur dichiarando che proprio su quest'ultimo principio si fonderà la sua dimostrazione che *1984* è «un capolavoro letterario dell'umanesimo nel Novecento» (20), la Gottlieb non può tuttavia prescindere dal problema di definire la visione politica di Orwell, riconoscendolo di fatto come prioritario e condizionante la valutazione estetica: e infatti l'atteggiamento di Orwell nei confronti del totalitarismo si rivela il tema unificante del libro della Gottlieb occupandone le due parti centrali, dedicate rispettivamente al libro di Goldstein come chiave per ca-

pire la religione totalitaria (II Parte) e al Male totalitario sulla scena storica degli anni trenta-quaranta (III Parte).

È indubitabile che l'interpretazione delle idee politiche di Orwell abbia sempre giocato un ruolo fondamentale nella valutazione della sua opera: come ben ha dimostrato il Rodden, proprio il disaccordo su di esse ha dato vita al *mito* di Orwell, il quale ha finito con il concretizzare e attribuire a *Animal Farm* e *1984* un'ambiguità che invece non è altro che il risultato di uno sforzo di neutralizzazione nei confronti di un messaggio politico più che mai scomodo nella sua estrema chiarezza, come ripetutamente ha ribadito Bernard Crick, se soltanto si volesse leggere la produzione saggistica di Orwell nella sua globalità, abbandonando la pratica finora invalsa di ricorrervi solo per trarne conferme di interpretazioni personali consentite dall'ambiguità dell'opera narrativa.

Orwell del resto in più di un'occasione aveva previsto che la reazione sul piano politico avrebbe condizionato il giudizio estetico, rispondendo così anticipatamente non solo ai 'flawed masterpiece critics' sopracitati, ma anche a critici ben più radicali come Harold Bloom e Christopher Norris, non a caso ignorati dalla Gottlieb.

È infatti è proprio l'aperta, impaziente ostilità di questi due gran maestri del *doublethink* critico contemporaneo, significativa com'è della persistente *attualità* del bersaglio di Orwell, a suggerire del concetto orwelliano di totalitarismo una definizione che va ben oltre i limiti storici e politico-culturali necessari invece alla Gottlieb per sostenere la propria ipotesi di fondo e cioè che «il genere dominante di *1984* sia la satira» (16).

Con questo termine la Gottlieb intende la satira classica, caratterizzata da un rapporto di netta distinzione, fiera indignazione, dura condanna (15) tra lo scrittore satirico e il suo 'avversario', il 'leftist intellectual', è più in generale l'intellettuale totalitario o chiunque mostri una certa disposizione a lasciarsi infettare da questo morbo. Senza prendere in considerazione l'interpretazione di quanti, come il Crick, ritengono *1984* più propriamente una parodia, la Gottlieb evita di distinguere tra parodia e satira: questo fatto impedisce di mettere adeguatamente a fuoco non solo il bersaglio dell'autore, ma anche il suo rapporto con esso e soprattutto il rapporto di noi lettori con esso; impedisce cioè di formulare con chiarezza la domanda *se e fino a che punto Orwell comprendesse anche se stesso e il mondo occidentale all'interno del proprio bersaglio*; e quindi quale sia oggi l'attualità della sua diagnosi e in ultima analisi la rilevanza del suo messaggio, di quel *tragic humanism* e *faith* di cui la Gottlieb si fa brillante avvocato. Non ci pare sufficiente ribadire con insistenza il fatto incontestabile che il *target* di Orwell è il totalitarismo sovietico e nazista per poter considerare così

risolto il confronto con l'opinione di «Crick e i suoi seguaci» (12) e di altri scrittori della *Partisan Review*, come Irving Howe o Michael Harrington, totalmente ignorati dalla Gottlieb: sostenere, come essi fanno, che il bersaglio di Orwell è la mentalità totalitaria insita nella cultura occidentale non vuol dire, come teme la Gottlieb, sottovalutare le allusioni all'URSS (12) e nemmeno voler dimenticare che «la distruzione del mito sovietico» era il primo bersaglio (106). Tutt'altro: come paese dove il socialismo è stato tradito, dov'è al potere una burocrazia ancor più efficiente della borghesia occidentale nel far funzionare il proprio sistema 'capitalistico di stato', l'URSS è lo specchio, il primo avvertimento concreto di quello che la democrazia capitalista può diventare degenerando attraverso il fascismo; di quello che l'Occidente può diventare domani. Perché mai si dovrebbe negare o sminuire l'identificazione tra Napoleon e *Big Brother* e Stalin, quando *Animal Farm* ribadisce con chiarezza che Napoleon-Stalin è indistinguibile da Frederick-Hitler così come lo è da Mr Pilkington-Churchill-Roosevelt? Quando Orwell scrive che il comunismo di Stalin è uguale al fascismo, che il fascismo è lo sviluppo del capitalismo, e che la storia si congela quando si mantiene fermo il principio della disuguaglianza? Orwell era egualitario e anticapitalista, un socialista 'utopistico', come lui stesso scrisse, nella tradizione dei primi cristiani e dei radicali inglesi del Seicento. La sua è una critica dal di dentro al sistema capitalistico, tanto dal di dentro che risale alle radici della sua cultura, dentro la coscienza individuale: il realismo psicologico diventa così per lui un *obbligo*, non una scelta (17), e non solo o non tanto perché il totalitarismo distrugge il nocciolo della nostra interiorità, ma perché è lì, nella *nostra* interiorità, (com'è stata strutturata dalla nostra cultura) che Orwell va alla ricerca dell'impulso totalitario, delle radici della sete di potere.

La definizione di totalitarismo che si coglie sottesa al saggio della Gottlieb, per i suoi limiti storici, ma anche ideologico-culturali che lasciano Orwell immune dalle tentazioni, non rende ragione della complessità di *1984* come autobiografia spirituale, come sadomasochistica psicomania dell'intellettuale borghese drammaticamente diviso tra un O'Brien e un Winston, tra Religione del Potere e Mito dell'Età dell'oro: «Dopo il crollo del comunismo, Orwell probabilmente ci avvertirebbe che la mentalità totalitaria che è stata in ascesa in un sistema particolare per un lungo periodo di tempo non scompare all'improvviso con la sconfitta di quel sistema» (293). Anche quando Erika Gottlieb è costretta a riconoscere in *1984* il paragone con l'Occidente, che le tre ideologie – *Eng(lish) soc(ialism), neo bolshevism, worship of death* – sono identiche, che «l'Occidente era stato trascinato con l'inganno ad accettare, perdonare, imitare i precedenti modelli di totalitarismo» (106),

che i *prole* stanno a dimostrare cosa accadrebbe alla *working class* occidentale se si adottasse il sistema sovietico, affiora sempre la sottintesa convinzione che il totalitarismo è stato, e non poteva non essere concepito da altri che da Stalin e da Hitler, frutto esclusivo dell'autoritarismo e del socialismo distorto, che l'Occidente oggi può sì esserne contagiato, ma non ne reca il germe dentro di sé.

Un concetto coraggiosamente più ampio che mostrasse il fenomeno del totalitarismo nella sua camaleontica vitalità, nella sua pervasiva, coinvolgente capacità non solo nei riguardi di Orwell, ma anche di noi lettori di oggi, oltre a dare più rilevanza al messaggio orwelliano, ci farebbe capire meglio la dimensione tragica del suo umanesimo, per molti versi certamente romantico (253), che la Gottlieb così riassume: «È nello spirito di un umanesimo tragico faticosamente raggiunto che lo scrittore satirico ci ricorda che, come esseri umani, rechiamo sì dentro di noi la minacciosa possibilità di distruggere la *nostra* civiltà, ma anche la capacità di evitarlo» (256).

Questa conclusione, pur nella sua genericità, dà la misura della distanza che ci separa dal punto di vista della Gottlieb. Noi siamo infatti convinti che, lungi dal temerne la distruzione, Orwell sognasse, come nel suo morrisiano *golden country*, di spazzare via questa nostra civiltà basata sulla cultura della disegualianza e della guerra, una cultura ormai così radicata e divenuta istinto, da trasformare la lotta contro di essa in lotta con noi stessi, precipitandoci cioè nell'incubo della nostra interiorità, "un mondo mostruoso in cui noi stessi siamo i mostri" (*Nineteen Eighty-Four*). E da questo punto di vista che va, secondo noi, ricercata la grandezza di Orwell come scrittore moderno; è da questo punto di vista che il *doublethink* si rivela non tanto il frutto della tecnica dell'esagerazione ed estremizzazione propria della satira (10), quanto un linguaggio parodico ironico (secondo la definizione di Linda Hutcheon), l'unico linguaggio possibile per un intellettuale borghese che voglia esprimere la consapevolezza della radicale disonestà della propria cultura, e insieme del suo filiale rapporto di odio-amore con essa.

Da questo punto di vista si può superare tra l'altro anche quella divisione tra il romanziere e lo scrittore politico, sulla base della quale, come giustamente lamenta la Gottlieb, molti torti sono stati perpetrati contro la reputazione di Orwell, non ultima l'accusa di antifemminismo. È infatti ovvio che la ribellione e la critica implacabile alla cultura borghese e alla civiltà capitalistica non poteva non manifestarsi in evidenti risvolti antipatriarcali e definibili oggi come 'femministi'. A quanto nota la Gottlieb, che la vera essenza dello «spirit of man» e della tragica dignità umana è rappresentata

---

da una figura femminile, la madre di Winston (256), vorrei aggiungere la considerazione che a suscitare e incarnare la speranza che già aveva acceso il cuore di William Morris – di poter spazzare via un'intera civiltà – è ancora una volta l'immagine di una donna in fiore.



Orwell sulla spiaggia di Southwold, 1934

**On a Ruined Farm**  
**near the His Master's Voice Gramophone Factory**

As I stand at the lichened gate  
With warring worlds on either hand—  
To left the black and budless trees,  
The empty sties, the barns that stand

Like tumbling skeletons—and to right  
The factory-towers, white and clear  
Like distant, glittering cities seen  
From a ship's rail—as I stand here,

I feel, and with a sharper pang,  
My mortal sickness; how I give  
My heart to weak and stuffless ghosts,  
And with the living cannot live.

The acid smoke has soured the fields,  
And browned the few and windworn flowers;  
But there, where steel and concrete soar  
In dizzy, geometric towers—

There, where the tapering cranes sweep round,  
And great wheels turn, and trains roar by  
Like strong, low-headed brutes of steel—  
There is my world, my home; yet why

So alien still? For I can neither  
Dwell in that world, nor turn again  
To scythe and spade, but only loiter  
Among the trees the smoke has slain.

Yet when the trees were young, men still  
Could choose their path—the winged soul,  
Not cursed with double doubts, could fly,  
Arrow-like to a foreseen goal;

And they who planned those soaring towers,  
They too have set their spirit free;  
To them their glittering world can bring  
Faith, and accepted destiny;

But none to me as I stand here  
Between two countries, both-ways torn,  
And moveless still, like Buridan's donkey  
Between the water and the corn.

Eric Blair, 1934



Con Muriel a Wallington, estate del '39

## **Il trionfo di Satana**

*You are no metaphysician, Winston...*

Il mistero dell'Essere  
non mi appassiona.  
Da sempre noi uomini battiamo  
su quella porta immensa  
che in realtà è un muro  
senza fessura alcuna  
e vanamente elucubriamo  
su immaginari rimbombi  
mentre voltiamo le spalle  
alla gloria del nostro mondo  
teodoro  
che è la sola risposta

e così il loico Satana sghignazza il suo trionfo.

Desde Da Bagni, 2008

**"The further a society drifts from truth, the more it will hate those that speak it."**

**- George Orwell**



## Riferimenti bibliografici

- Abrams, M.H., *Natural Supernaturalism, Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York and London: W.W. Norton & Company, 1971.
- Arendt, H., *The Origins of Totalitarianism*, New York: The World P.C., 1951.
- Aaronovitch, D., "1984: George Orwell's Road to Dystopia", 8 Feb. 2012, «BBC NEWS Magazine», <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-21337504>.
- Ascari, M., e Fortezza, D., (a cura di), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Roma: Meltemi, 2007.
- Auden, W.H., "The Public v. the Late Mr William Butler Yeats", *Partisan Review*, 6, 3, Spring 1939.
- Auden, W.H., *The Dyer's Hand and Other Essays*, New York: Random House, 1962.
- Balbert, P., and Marcus P.L., eds, *D.H. Lawrence, A Centenary Consideration*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.
- Barbier C.P, *William Gilpin*, Oxford: Clarendon Press, 1963.
- Battaglia, B., "L'utopia vittoriana", in Colombo, A., e Quarta, C., *Il destino della famiglia nell'utopia*, Bari: Dedalo. 1991.
- Battaglia, B., *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, Ravenna: Longo, 1998.
- Battaglia, B., "Losing the sense of space: E.M. Forster's "The Machine Stops" and Jameson's "Third Machine Age"", in Sandison, A., and Dingley, R., eds, *Histories of the Future*, Macmillan/Palgrave, 2000, pp. 51-71.
- Battaglia, B., "Memory as the Apocalyptic Heart of Dystopia", «Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada», n. 10, 2005.
- Battaglia, B., *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, Ravenna: Longo, 2006.
- Battaglia, B., "Samuel Butler e lo spirito della Macchina", «Morus», vol. 4, 2008, pp. 259-68.
- Baudrillard, J., *Simulacres et simulation*, Paris: Ed. Galilée, 1980; trad. it. *Simulacri e impostura*, Bologna: Cappelli, 1980.
- Baudrillard, J., *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris: Galilée, 1991; trad. ingl. *The Gulf war did not take place*, ed. P. Patton, Bloomington: Indiana U.P., 1996; trad. it. in Perniola, M. - Formenti, C. - Baudrillard, J., *Guerra virtuale e guerra reale*, Milano: Mimesis, 1991.
- Berman, P., *Terror and Liberalism*, London: W.W. Norton, 2003; trad. it. Torino: Einaudi, 2004.
- Bidney, D. "Myth, Symbolism, and Truth", in *Myth: A Symposium*, edited by T.A. Sebeok, Bloomington and London: Indiana University Press, 1971.

- Bloom, H., ed., *George Orwell*, New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Bloom, H., ed., *George Orwell's 1984*, New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Bloom, H., ed., *George Orwell's Animal Farm*, New York: Infobase Publishing, 2009.
- Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford: Oxford University Press, 1973; trad. it. *L'ansia dell'influenza*, Milano: Feltrinelli, 1983.
- Bowker, G., *Inside George Orwell. A life*, Macmillan/Palgrave, 2003.
- Burns, W., "George Orwell: Our 'Responsible Quixote'", «West Coast Review», vol. XXIII, 1967.
- Burroughs, E.R., *The Chessmen of Mars*, Chicago: McClurg, 1922.
- Butler, S., *Erewhon* (1872), Harmondsworth: Penguin, 1962.
- Byron, G., *Prometheus, The Complete Poetical Works*, ed. by J. McGann, Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Carr, E., *What is History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1961; trad. it. *Sei lezioni sulla storia*, Torino: Einaudi, 1966.
- Caudwell, C., *Studies on A Dying Culture*, 1938; trad. it. *La fine di una cultura*, Torino: Einaudi, 1949.
- Cole, C.D.H., ed., *Stories in Prose, Stories in Verse, Shorter Poems, Lectures and Essays*, London: The Nonesuch Press, 1946.
- Colombo, A., e Schiavone, G., (a cura di), *L'utopia nella storia: La rivoluzione inglese*, Bari: Dedalo, 1992.
- Connolly, C., *Enemies of Promise*, London: Andrè Deutsch, 1988.
- Crick, B. *George Orwell: a Life*, Harmondsworth: Penguin, 1980; trad. it. *George Orwell*, Bologna: il Mulino, 1991.
- Crisafulli, L.M., e Elam, K., (a cura di), *Manuale di letteratura e cultura inglese*, Bologna: Bononia University Press, 2009.
- Deutscher, I., *The Profet Outcast, Trotsky 1929-1940*, London: Oxford University Press, 1963.
- Dickens, C., *The Old Curiosity Shop*, London: Chapman and Hall, 1840.
- Dodsworth, M., ed., *The Twentieth Century*, Harmondsworth: Penguin, 1994.
- Dostoevskij F., *I fratelli Karamazov* (1880), Firenze: Sansoni, 1969.
- Fiderer, G.L., *A Psychoanalytical Study of the Novels of George Orwell*, Noeman: University of Oklahoma, 1967.
- Forster, E.M., "George Orwell" (*The Cheers for Democracy*, London: Arnold & Co, 1951), in I. Howe, ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 377.
- Forster, E.M., "The Machine Stops" («Oxford and Cambridge Review», 1909) in *Collected Short Stories*, Harmondsworth: Penguin, 1982, pp. 109-46.
- Fortunati, V., and Trousson, R., eds, *Dictionary of Literary Utopias*, Paris: Champion, 2000.

- Fortunati, V., et Trousson, R., (par), *Histoire Transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, Paris: Champion, 2009.
- Frye, N., *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1970; trad. it. Milano: Rizzoli, 1975.
- Frye, N., *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge Mass., London: Harvard University Press, 1976; trad. it. *La scrittura secolare*, Bologna: Il Mulino, 1978.
- Giachino, E., (a cura di), *George Orwell Tra sdegno e passione. Una scelta di saggi, articoli, lettere*, Milano: Rizzoli, 1977.
- Golding, W., *Lord of the Flies* (1954), Harmondsworth: Penguin, 2008.
- Gottlieb, E., *The Orwell Conundrum: A Cry of Despair or of Faith in the Spirit of Man ?*, Ottawa: Carleton University Press, 1992.
- Greenblatt, S., *Shakespearean Negotiations*, Berkeley: University of California Press, 1988.
- Hillegas, M., *H.G. Wells and the Anti-Utopians*, New York: Oxford University Press, 1967.
- Hitchens, C., *Orwell's Victory*, Harmondsworth: Penguin, 2003.
- Hitchens, C., *Why Orwell Matters*, London: Basic Books, 2002.
- Holderness, G., Loughrey, B., and Yousaf, N., eds., *George Orwell*, Houndmills: Macmillan, 1998.
- Horkheimer, M., – Adorno, T.W., *Dialektik der Aufklärung*, 1947; trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino: Einaudi, 1966.
- Howe I., ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- Hudson, W.H., *A Crystal Age* (1882), London: Duckworth & Co, 1919; trad. it. Napoli: Guida, 1982.
- Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism*, New York and London: Routledge, 1988.
- Huxley, A. *Ape and Essence* (1949), London: Chatto & Windus, 1967; trad. it. Milano: Mondadori, 1949.
- Hynes, S., *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*, London and Boston: Faber & Faber, 1976.
- Jackson, R., *Fantasy, the Literature of Subversion*, London: Methuen, 1981; trad. it., *Il fantastico*, Napoli: Pironti, 1986.
- Jameson, F., "Postmodernism, or the Cultural logic of Late Capitalism", «New Left Review», 1984 (rist. London and New York: Verso, 1991); trad. it. Milano: Garzanti, 1989.
- Lawrence, D.H., "A propos of *Lady Chatterley's Lover*", in trad. it. di Carlo Izzo, in D.H. Lawrence, *L'amante di Lady Chatterley*, Milano: Mondadori, 1966.
- Lawrence, D.H., *The Escaped Cock*, ed. by G.M. Lacy, Santa Barbara: Black Sparrow, 1978.

- Lawrence, D.H., *Etruscan Places* (1932), in *D.H. Lawrence and Italy*, New York: Viking, 1972.
- Lebedoff, D., *The Same Man: George Orwell and Evelyn Waugh in Love and War*, London: Random House, 2008.
- Karolides, N., *Literature Suppressed on Political Grounds*, New York: Facts on File, 1998, 2006.
- Lydgate, J., *The Pilgrimage of the Life of Man*, Englished by John Lydgate from the French of Guillaume de Deguileville, A.D. 1330-1355, ed. by F. J. Furnivall, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1904.
- Lytotard, J.F., "Glosse sur la résistance", *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris: Galilée, 1986, pp. 135-51; trad. it. di A. Serra, Milano: Feltrinelli, 1987.
- Maitan, L., "Prefazione", Lev Trotskij, *La rivoluzione tradita*, Milano: Mondadori, 1990.
- Mc Diarmid, L., *Saving Civilisation: Yeats, Eliot and Auden Between the Wars*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Minerva, N., (a cura di), *Per una definizione dell'Utopia: metodologie e discipline a confronto*, Ravenna: Longo, 1992.
- Moneti, M., *Hegel e il mondo alla rovescia*, in Zucchini, G., e Fortunati, V., (a cura di), *Paesi di Cuccagna e mondi alla rovescia*, Firenze: Alinea, 1989.
- Morris, W., *How we Live and How we might Live*, in «Commonweal», 1887, <http://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/hwl/index.htm>
- Morris, W., *A Dream of John Ball and A King's Lesson*, London: Reeves & Turner, 1888; London, New York & Toronto: Longmans, Green, and Co., 1903.
- Morris, W., *News from Nowhere* (1890); trad. it. *Notizie da nessun luogo*, Napoli: Guida, 1978.
- Muggeridge, M., *Like It Was: The Diaries of Malcolm Muggeridge*, J. Bright-Holmes, ed., New York: Collins, 1981.
- Myers, J., "The Political Allegory of *Animal Farm*", in *George Orwell*, London: Thames and Hudson, 1975.
- Norris, C., ed., *Inside the Myth. Orwell: Views from the Left*, London: Lawrence and Wishart, 1984.
- Norris, C., *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and Gulf War*, London: Lawrence and Wishart, 1992.
- Oliphant, M., "Land of Darkness" (1887), in *A Beleaguered City and Other Stories*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Orwell, G., *Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell: Volume 1 An Age Like This, 1920-1940; Volume 2 My Country Right or Left, 1940-1943; Volume 3 As I Please, 1943-1945; Volume 4 In Front of Your Nose, 1945-1950*, Harmondsworth: Penguin, 1968 [CEJL].
- Orwell, G., *Animal Farm* (1945) [AF], Harmondsworth: Penguin, 1963.

- Orwell, G., *Nineteen Eighty Four*, London: Secker & Warburg, 1949 [MEF].
- Orwell, G., *The Complete Works of George Orwell*, ed. P. Davison, London: Secker & Warburg, 1986-1998, 20 vols [CWGO].
- Page, N., *The Thirties in Britain*, Basingstoke and London: Macmillan, 1990.
- Potts, P., *Dante Called You Beatrice*, London: Evre and Spottiswoode, 1962.
- Resch, R.P., *Utopia, Dystopia, and the Middle Class in George Orwell's Nineteen Eighty-Four*, «Boundary 2», Vol. 24, No. 1, Spring, 1997, pp. 137-76.
- Rilke, R.M. *Del paesaggio ed altri scritti*, Milano: Enrico Cedita Editore, 1949.
- Rodden, J., ed., *The Cambridge Companion to GO*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Rodden, J., *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of "St George" Orwell*, New York: Oxford University Press, 1989.
- Savage, D.S., *From Orwell to Naipoul, The New Pelican Guide to English Literature*, Harmondsworth: Penguin, vol. 8, pp. 121-37.
- Schorer, M., "An Indignant and Profetic Novel", «The New York Times Book Review», June 12, 1949.
- Sebeok, T.A., ed., *Myth. A symposium*, A Midland Book, 1966; *Myth, A New Symposium*, Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Segneri, G., *Baudrillard e l'etica dell'eccesso: il conflitto nell'epoca della simulazione*, 1999-2000, [www.studiperlapace.it](http://www.studiperlapace.it)
- Sertoli, G. "Nineteen Eighty-Four: Segreto Identità potere", in *Orwell Nineteen Eighty-Four: Orwell il testo*, Palermo: Aesthetica, 1986.
- Shaw, G.B. *Back to Methuselah* (1918-1920), Harmondsworth: Penguin, 1964.
- Small, C., *The Road to Miniluv: George Orwell, the State and God*, London: Gollancz, 1975.
- Smith, M., "George Orwell, War and Politics in the 1930s", in «Literature and History 6», 2 Autumn, 1980.
- Spender, S., *The Struggle of the Modern*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963.
- Symons, J., *The Thirties, A Dream Revolved*, London: The Cresset Press, 1960.
- Trilling, L., "Mansfield Park", in *The Opposing Self*, New York: The Viking Press, 1955.
- Trotsky, L. *La rivoluzione tradita* (1936), Milano: Mondadori, 1990.
- Trotsky, L., *Diario d'esilio 1935*, in trad. it. di B. Maffi, Milano: Il Saggiatore, 1960.
- Trotter, D., *The Making of the Reader*, London: Macmillan, 1985.
- Walter, N., "George Orwell: An Accident in Society", in «Anarchy», October 1961.
- Weber, M., "Historical Revisionism and the Legacy of George Orwell", «The Journal for Historical Review», (<http://www.ihr.org>), vol. 6, n. 1, 1986.
- Wells, H.G. *The Island of Doctor Moreau* (1892), Harmondsworth: Penguin, 1962.
- Wells, *A Modern Utopia* (1905), Lincoln: University of Nebraska Press, 1967.

Wells, *The Crystal Egg* (1889), in *Tales of Space and Time, The Short Stories of H.G. Wells*, London: Ernest Benn, 1960.

Whitman, J., *Allegory: the Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.

Woodcock, G., "George Orwell: A 19th Century Liberal", in («Politics», Dec. 1946), *George Orwell. The Critical Heritage*, ed. J. Myers, London: Routledge, 1997, pp. 167-69.

Woodcock, G., *The Crystal Spirit: A Study of George Orwell*, London: Cape, 1967.

Young, R., *White Mythologies. Writing History and the West*, London and New York: Routledge 1990.

<http://ds.dial.pipex.com/l.j.hurst/orwelldy.htm>

<http://theorwellprize.co.uk/events/orwell-lecture-2010-ferdinand-mount/>

[http://www.arlindo-correia.com/george\\_orwell.html](http://www.arlindo-correia.com/george_orwell.html)

<http://www.bbc.co.uk/blogs/radio/posts/A-season-of-George-Orwell-on-BBC-Radio-4>

<http://www.bbc.co.uk/news/magazine-21337504>

<http://www.francesconicodemo.it/2012/06/george-orwell-ever-and-ever/>

<http://www.george-orwell.org/>

<http://www.guardian.co.uk/books/2013/jan/21/george-orwell-day-begins-annual-commemoration>

<http://www.isreview.org/issues/32/orwell.shtml>

<http://www.k-l.com/Orwell/site/index.html>

<http://www.kirjasto.sci.fi/gorwell.htm>

<http://www.levity.com/corduroy/orwell.htm>

<http://www.marxists.org/archive/morris/>

<http://www.marxists.org/archive/trotsky/index.htm>

<http://www.morrissociety.org/>

<http://www.netcharles.com/orwell/> [George Orwell Web source]

<http://www.netcharles.com/orwell/ctc/intro.htm> [George Orwell The Chestnut Tree Cafè]

<http://www.online-literature.com/orwell/>

<http://www.orwell.ru/>

<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Jorwell.htm>

<http://www.stalinsociety.org.uk/meetings.html>

<http://www.theorwellreader.com/>

<http://www.tinkin.com/arts/occupy-wall-street/>

<http://www.trotsky.net/>

<http://www.williammorrissociety.org/>

[http://www.youtube.com/watch?v=V4s9pdL7tpA&feature=results\\_main&playnext=1&list=PL32457315E47BE793](http://www.youtube.com/watch?v=V4s9pdL7tpA&feature=results_main&playnext=1&list=PL32457315E47BE793) [George Orwell: A life in pictures]

<http://www.zardo.net/orwell/>



## Indice dei nomi

- Abrams, M., 102nn.  
Adorno, T., 22n., 28n., 34n., 68  
Amory, M., 31n.  
Arendt, H., 98 e n.  
Ascari, M., 2  
Assange, J., 9  
Auden, W.H., 34, 35nn., 101, 102
- Babeuf, F.-N., 6n.  
Baicsi, S., 2  
Balbert, P., 28n.  
Barbier, C.P., 102n.  
Barthes, R., 92  
Battey, F., 8  
Baudrillard, J., 94-98 e nn.,  
Beddoe, D., 25n.  
Bellamy, J., 86  
Bentham, J., 11  
Berardinelli, A., 41n.  
Berman, P., 74n.  
Bin Laden, 9, 93  
Blair, E., 5  
Blake, W., 100  
Bloom, H., 6 e n., 21 e n., 23n., 40 e nn.,  
43n., 62 e nn., 70n., 75n., 102n., 108  
Bonifas, G., 107  
Bonini, C., 14n.  
Borkenau, F., 86  
Bright-Holmes, J., 10n.  
Brockway, F., 46n.  
Bulla, G., 82n.  
Bulwer-Lytton, E., 79  
Burke, E., 14 e n.  
Burne-Jones, E., 37  
Burns, W., 43n.
- Burroughs, E. R., 31n.  
Butler, S., 7n., 63, 86, 101, 102, 103, 104  
Byron, G., 74 e n.
- Campbell, B., 25n.  
Cape, J. (editore), 42  
Carlyle, T., 58n.  
Carr, E., 70n.  
Caudwell, C., 34n., 85-86 e n.  
Chomsky, N., 6n.  
Churchill, W., 54, 55, 109  
Cole, C.D.H., 26n.  
Coleridge, S.T., 102  
Colombo, A., 2, 58n., 79n.  
Connoly, C., 32n.  
Crick, B., 6n., 41n., 42nn., 43n., 45n., 46  
e n., 49nn., 50n., 51n., 55n., 70, 108
- Da Bagni, D., 115  
Davison, P.H., 21n., 62n.  
Deguileville, G. De, 102n.  
Deutsch, A. (editore), 42  
Deutscher, I., 52 e n., 54n.  
Di Giuliomaria, S., 56n.  
Dickens, C., 30n.  
Dodsworth, M., 75n.  
Dostoevskij, F., 9 e n., 12, 23n., 70 e n.,  
75, 87, 103  
Durrell, L., 102
- Eastman, M., 51n.  
Eliot, T.S., 42, 55  
Empsom, W., 42, 43
- Farese, C., 2

- Fiderer, G.L., 107  
 Fish, S., 11n., 67n.  
 Forster, E.M., 7 e n., 12, 26 e n., 31n.,  
 33n., 43n., 62 e n., 68, 72n., 73, 74n.,  
 82n., 88, 98 e n., 102, 103  
 Fortezza, D., 2  
 Fortunati, V., 2, 22n., 63n.  
 Frye N., 10n.  
 Furnivall, F.J., 102n.
- Garbo, G., 3  
 Giachino, E., 16n.  
 Gilbert, S.M., 28n.  
 Gilpin, W., 102n.  
 Golding, W., 23n.  
 Gollancz, V. (editore), 42  
 Gorer, G., 46n., 48  
 Gottlieb, E., 82n., 102, 108, 109, 110  
 Greenblatt, S., 76n.  
 Gros, A.-J., 60  
 Guidotti, M., 9n.
- Harrington, M., 81n., 109  
 Haycraft, H., 7n.  
 Henson, F.A., 22n., 71n., 82n., 92n.  
 Heymans, P., 14n.  
 Hillegas, M., 68n.  
 Hitchens, C., 6n., 20n.  
 Hitler, A., 15, 55, 109, 110  
 Horkheimer, M., 22n., 28n., 34n.  
 Howard, K., 2  
 Howe, I., 7n., 20n., 21n., 33n., 43n.,  
 51n., 54n., 62n., 70n., 71n., 81n., 109  
 Hudson, W.H., 30n., 69, 79  
 Hutcheon, L., 10n., 67n., 72n., 73n.,  
 94n., 101n., 110  
 Huxley, A., 6 e n., 9 e n., 23 e n., 87-  
 88n., 103 e n.  
 Huxley, T.H., 80 e n.  
 Hynes, S., 28n., 35n., 92 e n.
- Izzo, C., 32n.
- Jackson, R., 10n., 105n.
- Jacobs, R., 10n., 75n.  
 Jameson, F., 63 e n., 70n., 72, 73, 76 e  
 n., 92, 98, 103  
 Jefferies, R., 69
- Karolides, N., 7n.  
 Klitzke, R., 50n.  
 Koestler, A., 57, 63, 86  
 Kunitz, S.J., 7n.
- Laacher, S., 9n.  
 Lacy, G.M., 30n.  
 Lawrence, D.H., 28 e n., 30 e n., 32n.,  
 88n., 102  
 Lefort, C., 63n.  
 Lock, W., 102n.  
 Lorraine, C., 19n.  
 Lydgate, J., 102n.  
 Lyons, E., 46n.  
 Lyotard, J. F., 63 e n., 68 e n., 73, 91 e  
 n., 98 e n., 103n.
- Maffi, B., 57n.  
 Maitan, L., 50n., 52n., 55n.  
 Major, J., 6n.  
 Marcus, P.L., 28n.  
 Massari, R., 51n., 53n.  
 Mc Crun, R., 16n.  
 Mc Diarmid, L., 35n.  
 McGann, J., 74n.  
 Milton, J., 89, 101 e n.  
 Minerva, N., 2  
 Moneti, M., 21-22 e n.  
 Moore, L., 10n., 55n.  
 Moravia, A., 82n.  
 Morris, W., 13, 23 e n., 26 e n., 35n., 56,  
 69, 76 e n., 79, 86, 102, 104n., 111  
 Mount, F., 12n.  
 Muggerridge, M., 20 e n.  
 Munt, S.R., 14n.  
 Myers, J., 48n., 51n.
- Norris, C., 6 e n., 10n., 25n., 40 e n.,

- 62 e n., 93n., 95 e n., 108
- O'Brien, T., 92
- Oliphant, M., 14 e n., 74 e n., 104
- Page, N., 28n.
- Patton, P., 94n., 98
- Potts, P., 49n.
- Prodi, R., 76n.
- Quarta, C., 79n.
- Radcliffe, A., 14 e n.
- Rademacher, M., 15n.
- Rivera, D., 50
- Roathyn, D., 22n.
- Roazan, P., 107
- Rodden, J., 6n., 20n., 39, 40n., 47n.,  
51n., 61n., 62 e n., 107, 108
- Roosevelt, F.D., 55, 109
- Ruskin, J., 79
- Russell, B., 20n., 107
- Savage, D.S., 61 e n., 62 e n.
- Schorer, M., 21 e n.
- Schwarzkopf, H.N., 36n., 93
- Segneri, G., 96 e n.
- Serra, A., 103n.
- Sertoli, G., 33 e n.
- Shakespeare, W., 9n.
- Shaw, G.B., 22 e n.
- Shelley, P.B., 102n.
- Silone, I., 86
- Small, C., 34 e n.
- Smith, M., 107
- Spadoni, E., 2
- Spender, S., 34n.
- Stalin, J.V., 15, 51, 52, 54, 55, 109, 110
- Struve, G., 47n.
- Swift, J., 63, 86, 104
- Symons, J., 20 e n., 32n., 34n.
- Terzi, C., 9n.
- Togliatti, P., 7n.
- Trilling, L., 21 e n., 40, 63
- Trotsky, L., 45, 49-58 e m.
- Trotter D., 28n.
- Trousseau, R., 2, 63n.
- Van Gogh, V., 29
- Walter, N., 48n.
- Warburg, F.J., 20n., 31n.
- Waugh, E., 31
- Wells, H.G., 20, 22 e n., 30 e n., 49n.,  
63, 79 e n., 80, 86
- Whitman, J., 42n.
- Whitman, W., 56
- Wilde, O., 21
- Williams, R., 40n., 107
- Willmet, H.J., 33n.
- Winstanley, G., 56n.
- Woodcock, G., 13n., 47n., 51n.
- Wordsworth, W., 102
- Yahyaoui, Z., 9 e n.
- Yeats, W.B., 30, 35n., 88, 102
- Young, R., 70n.
- Zamyatin, E., 63, 86
- Zucchini, G., 22n.

