

Pozzo di Babele: parola e morte in 1984

di Stefano Manferlotti

«Ahi» disse il topo, «il mondo diventa ogni giorno più stretto. Prima era così largo che mi faceva paura, correvo ed ero felice di vedere finalmente muri a destra e a sinistra in lontananza, ma questi lunghi muri si avvicinano tra loro così in fretta che sono già nell'ultima stanza e lì nell'angolo c'è la trappola nella quale cadrò».

«Non hai che da correre in altra direzione» disse il gatto, e lo mangiò.

Franz Kafka, *Favole*

Se Orwell avesse deciso, come pure aveva in mente (lettera a F. J. Warburg, 22 ottobre 1948), di intitolare il suo romanzo *L'ultimo uomo in Europa*, anziché 1984, non assistremmo, oggi, ad un proliferare di letture cabalistiche non si sa quanto legittime, ed in ogni caso culturalmente sospette. Non si vorrebbe, infatti, che simili operazioni avessero come esito finale l'avvilimento di un'opera per più ragioni complesse, che non è possibile ingabbiare nella griglia di un confronto: fra quanto nel testo è collocato come previsione di eventi futuri e quanto ha effettivamente segnato la storia sociale e politica dell'Occidente dal 1948 ad oggi. I lettori di Kafka già sanno che l'aggettivo *kafkaiano*, passato al galoppo nel bagaglio verbale di quelli che Karl Kraus definiva in maniera impietosa «i commessi», si avvia a divenire del tutto privo di senso. Si hanno buoni motivi per credere che l'aggettivo *orwelliano*, già utilizzato negli Stati Uniti come parola *passé-partout* atta a definire situazioni variamente angoscianti, sia destinato sin d'ora alla medesima sorte. E sebbene sia ineludibile il fascino discreto che il numero in quanto tale esercita su fantasia ed intelligenza umana (capace, quindi, di mettervi in moto associazioni mentali e percorsi ideali non peregrini), non di rado avviene che la

pregnanza magica della cifra — quando tale pregnanza vi sia — induca alla identificazione di tratti mitopoietici di conto alquanto basso che, come accade per il libro di Orwell, concorrono alla invenzione di novelli giochi di società: 1948 o 1984? Ed il 1848, c'entra in qualche modo? Ma non era già, il fatidico 1984, ne *Il tallone di ferro* di Jack London e nel libello di Aleksandr Cajanov, *Viaggio di mio fratello Aleksej nel paese dell'utopia contadina*? Un gioco come questo pare a noi, in verità, assai vecchio (si pensi alle innumerevoli lettere ai giornali, alle parodie, alle obiezioni "scientifiche" messe in moto dalla pubblicazione, nel 1888, di un altro testo a suo modo profetico, *Guardando indietro*, di Edward Bellamy) e, come tutti i casi letterari trasformati in casi giornalistici, poco fruttuoso. Il fatto, poi, che il cosiddetto pubblico abbia periodicamente bisogno di qualche spauracchio più o meno sollazzevole (sia esso una data che annunci un millennio nero o un mostro plastificato o il deserto del dopobomba), è un problema di speciale pertinenza dei sociologi, nelle cui sapienti mani è bene che resti.

Occorre ribadire, pertanto, che Orwell non è un Nostradamus: sebbene un romanzo come 1984 intervenga a dare corpo visibile a terrori e tremori avvertiti da più generazioni ugualmente piegate da una cinica *Realpolitik* passata sulle loro speranze come un rullo compressore, il suo valore specifico non può che risiedere nella marca linguistica della sua forma, in cui l'esplorazione del destino dell'uno e dei molti si cala in una struttura fittizia ma convincente, dotata di un'armatura concettuale e di leggi interne che — peculiari ma coerenti — attivano il meccanismo del testo, così dandogli respiro e vita. Quanto all'uso bassamente ideologico, infine, che di simili scritture vien fatto oggi come ieri, sarà sufficiente ricordare come esso si immetta senza difficoltà nell'ampio letto di una pratica anche troppo vetusta, caratterizzata da quei criteri di manipolazione fraudolenta e/o di falsificazione intenzionale della parola scritta che, percorrendo altri itinerari, sono anche alla base della creazione dei cosiddetti *bestsellers*. Abbiamo, comunque, due motivi di consolazione: il primo, misero, ci sospinge nel folto branco delle volpi dalle code mozze, rammentandoci che per un romanzo come 1984, tuttora vietato ad Est, vi è un film come *Ultimo tango a Parigi* bruciato ad Ovest (per tacere delle disavventure patite dai libri di Céline); il secondo, meno confortante, vive della consapevolezza che il trascorrere del tempo, scagliando nel fondo e

rendendo sempre più opachi i riferimenti a persone e situazioni empiriche fuori del testo, farà sì che il lettore di 1984 si immerga anche e soprattutto nella fisicità del dettato del libro ed in essa eserciti la propria intelligenza critica.

Qualcosa del genere comincia oggi a verificarsi con l'altro fortunato racconto di Orwell, *La fattoria degli animali*: sollevato ormai del tutto l'esile velo allegorico che copre la narrazione, e rivelate le fattezze di Stalin e Trotskij sotto le maschere di Napoleon e Palla di Neve, rintracciati i solchi dei Piani Quinquennali o Secolari, e colti nelle fattorie padronali di Pilkington e Friedrich gli *identikit* della Gran Bretagna di Chamberlain e della Germania di Hitler, si comprende che la favola vive innanzitutto come satira bifronte (da una parte il riso, dall'altra il pianto) di una natura umana la cui *reductio* ad una condizione zoolomofa può, essa sola, render ragione di un rapporto aberrante fra realtà e coscienza, di una scissione quasi ontologica fra l'intenzione e l'atto. In queste pagine, dove di converso sono anche gli animali ad assumere gambe e braccia e a provare l'esperienza tutta umana dell'uso spesso amaro dell'intelligenza, si consuma e muore, senza risorgere, il mito della rivoluzione, ancora una volta troppo simile alla piena di un torrente le cui acque, ritiratesi, lasciano un limo dal quale germinano nuovi oppressori.

E così, nella prima pagina di 1984 Orwell può far avanzare Winston Smith, piagato ribelle destinato alla sconfitta, su di una scena dapprima lasciata vuota da un'umanità che ha abdicato alla propria sostanza, e successivamente riempita dagli uomini/maitai (più volte, nel libro, i membri del Partito Interno saranno chiamati *swine*, porci) de *La fattoria degli animali*, ora chiamati a reggere il mondo. Subito lettore e personaggio vengono immersi dall'*incipit* del romanzo in universo che appare straniato, deforme: « Era una luminosa, fredda giornata d'aprile, e gli orologi battevano tredici colpi ». A Gabriele Baldini, traduttore italiano di 1984, è sfuggito che nessun orologio batte, di norma, tredici colpi¹ e, con questo, l'intenzione da parte di Orwell di operare una sorta di messa in guardia: nei confronti di un mondo che forse, così alterato nelle sue fattezze naturali, sale da un angolo buio della coscienza — individuale e collettiva — che ha consentito che esso si materiasse dai cascami di una ragione ridotta in frantumi. Non si può, quindi, concordare con J. Snyder, secondo cui i suddetti colpi rappresentano una « violazione del codice narrativo della rappresentazione del tempo nell'Occi-

dente »². I colpi, infatti, battono una sola volta, sono un *unicum* nel romanzo e sembrano piuttosto comotarsi come professi di una serie di mutazioni genetiche che devastano l'intero volto del mondo fuori e dentro il testo e sanciscono la definitiva scomparsa dei lineamenti "cartesiani" che comunque possedeva (per cui il male, ad esempio, vi irrompeva secondo una logica lineare, anche se agghiacciante) e la nascita di uno psicoma collettivo guasto, folle. Si ricordino, a questo proposito, le reciproche accuse di pazzia che di tanto in tanto si lanciano O'Brien e Smith. Questo universo, subito segnato da una schizofrenia semantica che oppone presunte ricchezze (il ministero dell'Abbondanza) a miserie reali (il fetore di cavallo bollito che avvolge gli altisonanti Appartamenti della Vittoria), è immediatamente spaccato in due fazioni ideali, fra loro inconciliabili, che eleggono a propri campioni per una lotta mortale, l'una una « fragile, piccola figura », predestinata al proprio ruolo da un'ulcera alla caviglia, correlativo somatico di una diversità che rende bensì il personaggio individuo ma al tempo stesso lo invalida; l'altra, una figura « enorme », « dai lineamenti rudi ma belli », il Grande Fratello, forse soltanto un volto di carta, ma onnipotente, onnisciente, più irraggiungibile del gelido Cristo nelle gigantesche icone musive delle cattedrali bizantine³.

Simili entrambi, sia pure per opposti motivi, a due cavalieri del nulla, recano incise sui rispettivi stendardi l'uno la parola « verità », l'altro la parola « menzogna ». Almeno, così pensano Winston Smith ed il lettore, tratti in inganno dalla pratica del *doublethink* e dall'esercizio del *newspeak*, che altro non sono che la veste esteriore dell'applicazione alle attività speculative e locutorie della legge del più forte. Al ministero della Verità, infatti, *doublethink* e *newspeak* sono impiegati per manipolare ed « aggiornare » questo o quel discorso del Grande Fratello, per cancellare questo o quel dissidente: ma chi leggerà mai gli articoli del « Times » riscritti tante volte da Winston e colleghi? Piuttosto, l'una pratica e l'altra sembrano essere il segno di una logica obliqua, stravolta, ma anche l'unica in grado di sistemare e risemantizzare l'eterno presente di Oceania ed opporlo al passato utopico che fluisce vivido nella memoria dell'ultimo uomo.

Mentre, tuttavia, O'Brien ed il Partito riescono a fare propria ed a controllare la logica di Winston, questi non è capace di respingere in blocco, come in un certo senso fa la sua compa-

gna Julia, il sistema dell'avversario; anzi, lo vediamo studiare con accanimento *La teoria e la pratica del collettivismo oligarchico*, il libretto della fantomatica opposizione clandestina, che sembrerebbe in grado di spiegare i principi informatori dello Stato di Oceania, e chiosare il testo, imbrattandolo di mille « perché », tutti ugualmente inutili, come gli interrogativi dell'agrimensore di Kafka che consuma la vita a discutere sui motivi che lo mantengono fuori del Castello. Winston, impegnato nella riedificazione e successiva difesa di un passato che è l'esatto opposto del cupo presente e che va facendosi per gradi diritto nella memoria, sperimenta per un po' l'ebbrezza di una vittoria intravista come possibile. Nel momento in cui entra in possesso apparentemente casuale di un quaderno (oggetto inusitato e proibitissimo in Oceania) e poi, addirittura, fa proprio un frammento di passato ancor più microscopico, una camera nel quartiere dei *prolet* che sembra conservare colori sapori ed odori svaniti, crede di aver dato corpo all'ipotesi di un'utopia valida sia come progetto collettivo (la stanza vista come « cellula », come struttura materiale da cui muovere allo scardinamento del sistema totalitario esterno, e come momento di sistemazione ideologica), che come edificazione umanistica di un soggetto sociale nuovo, laico e militante.

Si saprà poi che il Partito aveva previsto ed architettato ogni cosa, fornendo al ribelle, per annientarlo, e camera e oggetti. Così, entrando nei pensieri dell'*outsider* e facendoli per un lasso di tempo propri, il Partito ha potuto assorbire il passato utopico, eversivo, evocato da Winston e trasformato in *nessa in scena*: Charrington, il rigattiere che attira Smith nella trappola, è in realtà un agente segreto, impegnato come *attore* in tale operazione di polizia, gli oggetti non sono collocati nel loro spazio naturale ma disposti sul palcoscenico, per così dire, da un trovatore di regime che li ha selezionati ed accorciati in base ad un copione prestabilito. Quando la lotta fra gatto e topo si concluderà, O'Brien ne riassumerà il carattere teatrale (« Questo drama che io ho recitato per te per sette anni [...] », p. 297); e mentre l'opuscolo dell'opposizione clandestina si rivelerà anche esso un falso, il diario di Winston, trasudante sogni utopici che guardano al passato ed al futuro ed ultimo esempio di testo a suo modo « letterario », verrà inchinerito da chi non intende consentire che una logica avversa viva, nemmeno se chiusa nella sola dimensione della scrittura.

Lo scontro fra Winston Smith e la terra oligarchica che in 1984 ha occupato lo Stato, possiede i tratti di una battaglia individuale condotta sul piano delle idee più che dei fatti: a fianco del ribelle si ritrova la sola Julia (ribelle, tuttavia, solo « dalla cintola in giù »), essendo O'Brien, già prima dell'agnizione che lo rivelerà funzionario del Partito, la mera proiezione di un desiderio, e la lotta si consuma in un cozzare di linguaggi che negano l'uno all'altro il diritto di esistere. L'interrogatorio che Winston subisce da parte di O'Brien nella famigerata stanza 101, una sorta di grottesco esame catechistico che sancisce la sconfitta della cosiddetta archelinguista assieme a colui che se ne è fatto paladino, è anche l'atroce contraddittorio fra due intellettuali giunti, per strade diverse, al più basso livello di degradazione. Il primo, ulcerato nella carne e nell'anima, diviene *exemplum* semivivo di ciò che attende i difensori della parola nei luoghi in cui la scrittura, la letteratura, e le persone e gli oggetti e i pensieri che le danno forma non possono, *per decreto*, essere; il secondo, che nel dialogo con la sua vittima esibisce una capacità argomentativa senza pari, che ha servitori in guanti bianchi e vino per il proprio palato, è anche il rappresentante di un mondo in cui il potere è stato consegnato nelle mani di intellettuali mesmerizzati dal fascino di un'ambizione di dimensioni cosmiche: l'edificazione di un sistema politico che vuole essere privo di falle (« Tu sei una falla nel nostro disegno, Winston », p. 283), geometricamente perfetto come una gigantesca ragnatela d'acciaio che contempra per sempre la propria gelida bellezza. Solo dei rappresentanti di quel mondo uso, come diceva Prévert, a mentre intellettualmente, potevano erigere la fabbrica del *newspeak*, vale a dire di un sistema linguistico basato sulla menzogna il quale, ponendosi come modello descrittivo-intepretativo della realtà, ambisce a fagocitarla e ad assumerne le sembianze: « La rivoluzione sarà completa quando il linguaggio avrà raggiunto la perfezione. La neolingua è il Soving e il Soving è la neolingua »⁴.

Come si ricorderà, le basi teoriche su cui si regge il programma del Partito Interno sono assai semplici: al paradosso secondo cui è possibile, mediante l'esercizio del *doublethink*, credere allo stesso tempo a due verità in stridente contraddizione fra loro, segue il paradosso secondo cui l'eliminazione fisica della parola eterodossa o in qualche modo pericolosa determina anche l'annientamento della sua sostanza concettuale. La neolingua si ca-

tatterizza, pertanto, nella fase di slancio che precede la sua definitiva vittoria, come induzione di una serie di microlesioni cerebrali o, per dir meglio, di continue cauterizzazioni dei centri nervosi preposti alle attività speculariva e locutoria. Effetto finale dovrebbe essere, nelle intenzioni del Partito, la riduzione dell'attività mentale degli individui ad una serie di coppie stimolo-risposta predeterminate dall'alto.

Non ci sembra opportuno insistere più del necessario sulla inconsistenza epistemica degli assunti su cui poggia l'edificio della neolingua, già ben individuata e discussa da studiosi come Brian Wicker e Harald Weinrich⁵. È noto che le caratteristiche del *newspeak* sono esibite in un'appendice al testo che reca, appunto, il titolo *I principi della neolingua*. Il fatto che queste poche pagine siano presentate come sezione staccata del libro non ci pare dovuto alla necessità, da parte dello scrittore, di conferire loro una posizione enfatica atta a sottolineare l'importanza dell'uso politico del linguaggio (l'appendice contiene poco o nulla che non sia già nel testo, in cui, d'altra parte, il rilievo dato alla lingua come strumento politico è chiarissimo); neanche ci appare come un difetto strutturale la loro mancata immissione nel tessuto vivo della narrazione. A nostro parere, l'appendice, che si regge sulle grucce argomentative di paradossi che le conferiscono una barcollante e forse proprio per questo minacciosa andatura, si pone per un verso come "opera accanto all'opera", come struttura retorica distinta che, presentandosi come *panphlet*, si affianca ai numerosi saggi scritti da Orwell su argomenti analoghi; da un altro punto di vista, che qui maggiormente ci interessa, *I principi della neolingua* sembrano assumere la forma di un repertorio, di un *vademecum* con cui instaurare un percorso di lettura all'indietro che consenta di ripercorrere i momenti in cui la neolingua agisce in *progress* all'interno dell'ipotetica società descritta. In tal modo, i segmenti di *newspeak* disseminati nel romanzo, lo stesso sovrapporsi di tale neoplasia verbale ai tessuti sani del nuovo mondo (si pensi alle successive edizioni dei *Dizionari*, fino alla definitiva *Undicesima Edizione* che dovrebbe segnare la scomparsa dell'archelinguà), danno vita ad una mirabile orchestrazione contrappuntistica in cui realtà e linguaggi degli universi vecchi e nuovi si confrontano e si affrontano, come si è detto, in un conflitto che li vede impegnati dalla prima all'ultima pagina.

Mentre nei comunicati ufficiali, negli inni al Grande Fratello,

si fanno largo, accompagnate da poderosi se pur ancora silenziosi colpi di maglio, le contratte formazioni della neolingua, altre lingue cercano altre forme per farsi esprimere. Così avviene per la canzone in *cockney* che Winston ode dal suo rifugio, inviatagli dalla voce di una donnetta: « Fu un desiderio senza speme, / Svani come un giorno d'aprile. / Ma uno sguardo e una parola, e i sogni che suscitarono / M'hanno rubato il cor! / Si dice che il tempo curi tutti i malanni, / Si dice che te ne puoi sempre scordare; / Ma i sorrisi e le lagrime, attraverso gli anni / Pizzicano ancora le corde del mio cor »⁶. La canzone, balbettante, sgrammaticata, immette nel testo, accanto alla lingua *standard* ed al *newspeak*, una terza lingua più dimenticata, l'afferma (la canzone vive nel testo e, comunque, viene più volte eseguita) ed al contempo la nega: il quartiere dei *prolet* è sotto il controllo del Partito e si saprà poi che anche questo testo è in realtà opera degli specialisti del ministero della Verità. Soprattutto, essa fa da contrappunto situazionale ironico alla vicenda di Winston Smith e da sintesi dei temi fondamentali del libro. Il momento della rivolta vi è compreso fin dal suo primo insorgere: il giorno d'aprile che fa da eco all'aprile chiaro e freddo dell'*incipit*; e così i rapporti fra realtà e fantasia, i molti sogni fatti dal protagonista e, accanto a questi, il valore totemico dell'amore, del ricordare e del dimenticare. Anche le lacrime che Winston verserà in abbondanza, durante e dopo le torture alle quali sarà sottoposto, sono già qui, sebbene chiuse nella dimensione eroicomica di un *song* in dialetto londinese: come se l'epos di ogni moderno ribelle non possa aspirare ormai ad altro cantore che non sia una lavandata sfatta e ad altra forma che non sia quella di una canzonetta pop.

Più complesso appare il caso della *flastrocca* « Aranci e limoni » e della canzone « Sotto i larghi rami del castagno », che pure si alternano alla progressiva riscrittura della Storia. Mentre procedono le falsificazioni dei più disparati dati statistici, mentre i poeti della tradizione letteraria passano al crivello della neolingua per vedere la propria ossatura marmorea ridotta a limatura verbale e schiere di intellettuali asserviti lavorano alla edificazione del *pozzo* di Babele, irrompe per gradi nel testo la sinistra *nursery rhyme*:

1. Aranci e limoni, dicono le campane di San Clemente.
2. Mi devi tre *faribings*, dicono le campane di San Martino.
3. Quando mi saldi il conto? dicono le campane di Old Bailey.

4. Quando diventerò ricco, dico le campane di Shoreditch.
5. Ecco, viene la candela per accompagnarvi a letto.
6. Ecco, viene la scure per tagliarvi la testa⁷.

Winston apprende la versione completa della filastrocca per gradi, prima da Charrington (1, 2, 5, 6) poi da Julia (3), infine da O'Brien, che fornisce il tassello mancante (4). Ogni verso rappresenta un passo del ribelle verso il proprio destino, verso la Luce della stanza 101 (« ci incontreremo là dove non c'è tenebra », gli aveva sussurrato O'Brien in un sogno), dove la scure della tortura e dell'annientamento cadrà sul suo capo. Non può sfuggire che la trappola tesa a Winston sia anche linguistica e che, per colmo di ironia, scatti nel testo nel preciso momento in cui l'uomo crede di aver conseguito una prima vittoria; soprattutto, che essa si realizzi irretendo la vittima con gli strumenti di un linguaggio che egli ritiene essere suo personale possesso, ignoto al Partito: ed infatti, dal primo momento in cui ascolta la filastrocca e sebbene il rigatiero abbia saltato i versi interni e sia subito balzato all'epilogo, quasi a metterlo in guardia, Winston si muove alla ricerca affannosa degli altri versi e delle altre stazioni della propria vicenda.

Solo una lettura di questo tipo può rendere ragione dello sviluppo della scena in cui Winston, Julia ed O'Brien (ancora travestito da nemico del Grande Fratello), si incontrano per mettere a punto piani rivoluzionari (parte III, cap. 8): dopo che si è discusso di attentati, di sommosse, dopo che ci si è dichiarati disposti a commettere i delitti più atroci pur di sconfiere il regime, alla domanda di O'Brien, se abbia questioni di particolare rilievo da sottoporgli, Winston replica chiedendo se per caso egli non conosca i versi mancanti di una vecchia filastrocca che gli è capitato di udire! Ma « Aranci e limoni », così insistente e riproposta nella narrazione, ha lo scopo di dispendere l'azione su una specie di ruota ideale, di instaurare un cerchio magico-verbale in cui le quattro figure prima citate ballano una *Totentanz*, una "danza della morte" che le lega l'una alle altre in maniera indissolubile ed istituisce un percorso narrativo parimenti circolare, che parte da Charrington (cioè dalla parola truccata) e, nel momento in cui il ribelle viene arreso, con Charrington si conclude: « E quindi un'altra voce, del tutto diversa, una voce sottile ed educata che Winston aveva l'impressione d'aver udita altra volta, intervenne dicendo: 'E a proposito, giacché siamo in argomento: Ecco vien la can-

dela per accompagnarvi a letto, ecco vien la scure per tagliarvi la testa' » (p. 247).

Fra il primo momento in cui la filastrocca viene citata e l'ultimo, si inseriscono, a fare anche qui da contrappunto ad una topografia svanita (le chiese sono state tutte ridotte in rovina da bombardamenti), ad un sistema monetario anch'esso scomparso (i tre *farthings*), alle fragranze degli aranci e dei limoni, anch'essi non più esistenti, le osservazioni del personaggio Syme sulla ebbrezza che può dare l'eliminazione fisica delle parole e, qua e là, sempre più numerosi, i nuovi, cupi fonemi della neolingua, che confluiscono nello stile di O'Brien, l'unico a possedere a pieno entrambi i linguaggi. In tal modo il programma segnato nella favola spinge l'ultimo uomo all'interno della sostanza sonora di un mito finto, e fa sì che egli muova i suoi passi lungo un itinerario ipnotico che egli forse riconosce, che vorrebbe aver già compiuto; come se si fosse davanti ad una gabbia che corre incontro ad un uccello già consapevole di quanto sia ingannevole ed effimera la propria libertà.

Se i vari inni che in Oceania si levano dalle piazze e dagli altoparlanti sono per tutti, e la canzone della donna *prolet* per Winston e Julia, e la filastrocca delle chiese per Charrington, Winston, Julia e O'Brien, il « Canto del Castagno » è riservato ad un uomo solo: « Sotto i larghi rami del castagno. / T'ho venduto e mi hai venduto: / Là giacciono loro, qui giacciamo noi. / Sotto i larghi rami del castagno » (p. 101). La prima volta che ascolta questo canto provenire da un teleschermo, Winston si trova al « Caffè del Castagno », luogo di ritrovo degli oppositori al sistema *perdonati* dal regime, larve umane anch'esse in attesa del colpo di scure. L'uomo li osserva e li vede piangere nel momento in cui risuona la strofa che ricorda i tradimenti. Quando i versi torneranno ad echeggiare nella pagina, Winston avrà già consumato il proprio tradimento (« Fato! a Julia, non a me! Fato! a Julia! ») e sarà anch'egli seduto al tavolo dei reidenti, a versare le medesime lacrime. Il canto si udrà di nuovo e di nuovo il lettore ne avvertirà il carattere perturbante, troverà incomprensibile che il Partito abbia confezionato una canzone sul tradimento che si levi dai teleschermi solo in momenti come questo, interrompendo gli squilli di tromba ed i comunicati annuncianti false vittorie militari ed economiche che costituiscono la gran parte delle trasmissioni. Ma già la coincidenza fra nome del bar e titolo della canzone sta lì a dimostrare che

Lo spazio è più che mai divenuto simbolico, un circuito privato della mente che si snoda per i labirinti di una memoria lesa. Il canto, che vibra ormai solo all'interno della coscienza (« ma forse non stava succedendo sul serio, forse era soltanto la memoria che riportava quei suoni », p. 322), sembra, ad una prima lettura, poter restituire a Winston una parte della sostanza umana smarrita, proprio attraverso quelle lacrime, segno esteriore della persistenza di emozioni che neanche ora il Partito riesce a controllare del tutto. Ma di quali emozioni si tratta? Ecco che la possibilità di un discorso utopico, che così potrebbe riaprirsi, si richiude: l'ultimo uomo è poco più di un automa, più volte spezzato e ricucito dai medici della Psicopolizia, nel cui meccanismo può occasionalmente balenare un ricordo che è anch'esso poco più della reazione dell'animale ad una punta che lo ferisce, un *ricitus* equivoco che contrae il volto per un attimo e poi svanisce: « Due lacrime puzzolenti di gin gli sgocciolavano ai lati del naso. Ma ogni cosa era a posto ora, tutto era definitivamente sistemato, la lotta era finita » (p. 326). Sono le lacrime a farsi strumento dell'ultima, penosa metamorfosi: esse, che in altri momenti del racconto erano semplicemente affiorate copiose, ora non sono più neanche gocce d'acqua, ma uno smoccolo maledorante di gin.

Come il percorso di Winston è anche, o soprattutto, un *itinerarium mentis*, così anche lo spazio e il tempo, ridotti a cifra morale, tracciano le coordinate di un universo, come s'è detto, deforme e gli conferiscono non tanto i tratti di un incubo ma di una realtà patologica, paranoica. Lo spazio che per gradi si chiude attorno ai personaggi, trascorrendo dalla campagna dove di tanto in tanto i ribelli muovono i loro passi ai sotterranei del ministero dell'Amore, alla camera 101, fino a comprimersi nel solo perimetro del tavolo di tortura al quale è legato Winston, ed il tempo, infine ritmato non dal naturale fluire delle ore e dei giorni, ma dagli elettrodi che tormentano il condannato (dilatando o restringendo i confini della sua autocoscienza, fino al punto zero dell'encefalogramma piatto della resa finale), istintuiscono assieme, sommandosi alla quasi-afasia dell'esercizio del *newspeak*, un modello di Stato che ha rinunciato una volta per tutte alla sua funzione di amalgama etnico per mutarsi in una enorme *mal-house*, in Luogo della Paranoia.

Qui, dove operano schiere di neurologi, dove l'ignoranza è forza, la libertà è schiavitù e la guerra è pace, secondo quanto

recita il dettato di una norma scritta che si regge su ossimori e paradossi (che è come dire sui funambolismi di una lingua malata, deragliata dai binari di una speculazione basata sul principio di non contraddizione), gli abitanti di Oceania sembrano affitti, tutti indistintamente, da una « psicopatologia della vita quotidiana » che non risparmia alcuna sfera della vita pubblica e privata: dalla repressione sessuale artificialmente indotta dal Partito, alle più svariate fobie (predominante appare, in 1984, la paura di essere spiati), dai deliri mistici della contemplazione del Volto Santo del Grande Fratello alla esecrazione parossistica del Nemico nelle riunioni di massa, dalla esaltazione narcisistica di O'Brien e dagli eccessi epilettoidi degli oratori di partito fino alle sindromi isteriche in cui precipitano gli intellettuali arresi, si assiste alla irresistibile marcia di generazioni bacate verso il precipizio di un mondo dalle forme (comprese quelle del pensiero) alterate, un mondo capovolto, la scimmia di un mondo. Per parte sua Winston, in quanto *Everyman* del ventesimo secolo, deve assommare in sé un vero e proprio campionario di psicosi, come se dovesse caricare sulle sue sole spalle tutti i mali da cui è colpita l'anima della terra: onirismo (segna molto, Winston), complessi di colpa (si ricordi quello, di importanza capitale nel testo, nutrito nei confronti della madre morta), sindrome di Stoccolma (assai ambigua appare la sua ammirazione per O'Brien, che si accentua sotto la tortura), zoofobia (il terrore per i topi), e poi claustrofobia, schizomania, occasionali crisi extrapiramidali, neurosi sessuali, costituiscono il pesante fardello delle sue patologie. In tal senso, anche i denti falsi che ha in bocca e l'ulcera alla caviglia assumono la connotazione di sineddoche di un soma collettivo in cui le infermità dello spirito si coniugano a quelle del corpo.

La confusione dei linguaggi nacque, nel mondo, da un peccato contro Dio, e ne sortì la torre di Babele: molte altre volte, in letteratura, nasce da una colpa, reale o presunta, l'incapacità di predicare il mondo, di decifrarlo. Così avviene nel *Mabeth* di Shakespeare, dove l'atto omicida contro la natura sacrale del monarca trasforma l'universo in un turbinio cacofonico di significanti impazziti⁸ o ne *Il processo* di Kafka, dove la sola colpa di esistere rende ambiguo ogni enunciato e ne affoga il senso. Nel 1934, T. S. Eliot inserì nel dramma *La rocca* i seguenti versi: « Dove i mattoni sono caduti / Costruiremo con pietra nuova / Dove le travi sono marcite / Costruiremo con nuovo le-

gnarne / Dove la parola non è pronunciata / Costruiamo con un nuovo linguaggio ». In 1984 di Orwell i mattoni sono caduti, le travi marcite, il linguaggio è bensì nuovo, ma artificiale, meccanico, e nega ogni rinascita. Le cupie divinità che reggono le redini dello Stato, moderni minotauri che divorano le vittime nei labirinti sotterranei dei ministeri, non si curano di colpe. Del mondo di un tempo non restano che le rovine, del personaggio non resta che l'ombra.

¹ Così recita, infatti, la traduzione italiana: « Era una fresca limpida giornata d'aprile e gli orologi segnavano l'una » (1984, Milano, Mondadori, 1979, p. 25; da tale edizione sono tratte le citazioni qui utilizzate). Per quanto riguarda *l'incipit*, le più fedeli fra le traduzioni europee che si è potuto consultare (si ricordi che a tutt'oggi il romanzo è stato tradotto in 38 lingue) appaiono la versione svedese: « Det var en klar och kall dag i april och klockan slog tretton »; e, soprattutto, quella tedesca: « Es war ein klarer, kalter Tag im April und die Uhren schlugen gerade dreizehn ». In tedesco, anzi, l'originale vede incrementati i propri tratti straniati a motivo dell'esistenza, in questa lingua, dell'espressione idiomatica « Jetzt schlägt's dreizehn », impiegata quando si vuol dire che qualcuno si è spinto troppo oltre in qualcosa.

² J. R. Sneyder, « 1984 »: *antitopia, linguaggio, storia*, in « Alfabeta », 57, 1984, p. 19.

³ Sulla caratterizzazione del Partito Interno come Chiesa, cfr. C. Small, *The Road to Miniluv: George Orwell, the State and God*, London, Gollancz, 1975.

⁴ P. 76. Il Soeing, come il narratore ha avuto modo di chiarire qualche pagina innanzi, è la forma abbreviata di « Socialismo Inglese ».

⁵ B. Wicker, *An Analysis of Newspeak*, in « Blackfriars », June 1962; H. Weimlich, *Warrung vor der Neuesprache*, in « Merkur », 317, 1974.

⁶ Le due strofe della canzone sono rispettivamente a p. 165 e p. 168.

⁷ I versi 1, 2, 5 e 6 compaiono per la prima volta a p. 122; i due versi rimanenti, alle pp. 172 e 206.

⁸ Si ricordi, inoltre, come anche nel *Machbeth* lo Stato sia assimilato ad un organismo malato, secondo quanto sottolinea lo stesso protagonista: « Dottore, se tu potessi analizzare l'urina del mio paese, scoprirne la malattia e riportarlo, guarito, alla primitiva salute, ti applaudirei a tal punto che anche l'eco ti applaudirebbe a sua volta » (W. Shakespeare, *Machbeth*, atto V, sc. III).

1984: un'utopia della simulazione e della trasparenza di Vita Fortunati

0. *Ambiguità dell'Utopia: l'Utopia come gioco*. La letteratura utopica si caratterizza per essere composta da una serie di opere legate le une alle altre da una fitta rete di rimandi: esiste uno specifico paradigma utopico con regole e convenzioni proprie a cui tutti gli scrittori si sono rifatti e sembra debbano rifarsi se vogliono scrivere un'utopia. Ora, per capire il significato dell'anti-utopia orwelliana, bisogna, a mio avviso, rifarsi alla tradizione utopica: in 1984 è infatti molto ricca la rete di rimandi a questa tradizione. Orwell in questa opera muove un attacco concentrato non solo alla tradizione utopica, ma alla stessa struttura dell'utopia. L'anti-utopia di Orwell non si situa fuori dall'Utopia, ma nasce ed è costituzionalmente nell'Utopia. In questo senso vedremo come 1984 segni la fine dell'Utopia o per lo meno l'impossibilità dell'Utopia.

Rifacciamoci per un momento all'archetipo del genere: *Utopia* di Thomas More. L'utopia, l'invenzione utopica, è un gioco sui possibili dell'esperienza, è un "se" che viene esplorato in tutte le sue possibilità. L'utopia non è il reale, ma il *reale possibile*. Il gioco dell'utopia, come il gioco degli scacchi, ha bisogno di un insieme di pezzi che devono obbedire a certe regole. Il gioco, per essere perfetto e ordinato, deve stabilire delle regole nel tempo e nello spazio: l'*ou-topos* ha un proprio tempo e spazio. Nel gioco degli scacchi l'alfiere, la torre, il cavallo, la regina simulano la battaglia; nell'utopia l'altrove, il viaggio, l'ordinamento di una città simulano la società.

L'utopia fin dall'archetipo del genere presenta quindi questo aspetto ludico: il gioco speculativo con la realtà si presenta però come una *proposta politica* da contrapporre alla realtà. *Il modello si pone come una realtà possibile che vuole sostituire*

la realtà esistente. L'utopia presenta un rapporto stretto e specifico con l'ambiente politico-sociale da cui nasce: la proposta alternativa, la rappresentazione di una società radicalmente diversa, scaturisce da una critica serrata del presente. L'essenza dell'utopia risiede in questa sua *ambiguità costituzionale*, in questo suo gioco di posizione tra una progettualità che non è ancora realtà e la realtà a cui questa progettualità si oppone. L'utopia è dunque un gioco calibrato tra i due poli della realtà e della funzione. Questa è l'ambiguità di fondo della costruzione utopica che costituisce la sua forza e la sua debolezza: forza perché l'utopia è tensione verso l'altrove, è capacità di *pensare l'altro*, di oltrepassare la dritta: debolezza perché nell'Utopia, nel mondo, vi è l'astrazione dal reale, la sua *semplificazione*.

Avevamo detto all'inizio utopia come gioco, ma ogni partita dell'Utopia con la realtà presenta caratteristiche diverse da quelle che l'han preceduta, perché non solo si situa in una complessa rete di rimandi con quelle che l'hanno preceduta, ma anche perché ognuna instaura con il presente che l'ha generata un rapporto specifico. Ogni utopia è determinata dalla sua identità ed è surdeterminata dalla sua diversità: ed è per questo che la tradizione dell'utopia è plurima e molteplice. La successione delle utopie è successione di identici nella loro specifica diversità¹.

Ma torniamo ad Orwell: in che senso si può parlare di 1984 come fine dell'Utopia? Si ha la fine dell'Utopia, perché Orwell annulla questa tensione dialettica tra i due termini che costituiscono l'essenza dell'Utopia: *l'essere e il dover essere, la realtà e la finzione*. In Orwell vi è la totale identificazione del modello con la realtà; non vi è più scarto, distinzione. Tutto è utopia, tutto è progetto e finzione. Il progetto ha inglobato la realtà, l'ha fagocitata e digerita. L'utopia non è più possibile perché è venuto meno il referente; al suo posto c'è *il simulacro*. Non esiste più il nesso con la realtà storica: esiste il progetto possibile che è mosso da un'unica energia: *il Potere*. Potere svincolato dal fine, che non ha più come *telos* l'organizzazione del sociale, ma è gioco gratuito, fine a se stesso. Il Potere non per un fine, ma fine a se stesso, desiderato per se stesso. Non esiste più la Storia, la storia è una successione di simulacri, è una *iper-storia*²: una serie di giochi con la realtà; paradossalmente l'Utopia ha vinto, l'Utopia si è realizzata. La lunga cavalcata delle utopie, la lunga serie di proposte di mondi possibili è finita: questi progetti si sono realizzati. L'utopia quindi come ricerca

zione della realtà, come fine della Storia: in Oceania la storia viene riscritta, viene ricreata. Dice Orwell: «la storia in Oceania era un palinsesto grattato fino a non recare nessuna traccia della scrittura antica e quindi riscritto di nuovo tante volte quanto si sarebbe reso necessario»³.

Il gioco può continuare all'infinito: la progettazione dei possibili non ha più limite, nel senso che è venuto meno il referente reale. Il Partito sopprime in Oceania ogni traccia delle proprie origini storiche per difendere la legittimità del *presente perpetuo*, del proprio potere. Come dice Orwell: «Chi controlla il passato, controlla il futuro, chi controlla il presente, controlla il passato»⁴.

Ora cercherò di dimostrare, analizzando il testo, quanto ho cercato di delineare sommariamente e cioè: 1) 1984 come fine dell'Utopia; 2) 1984 come utopia della simulazione; 3) 1984 come utopia panottica e suo superamento; 4) 1984 come utopia dell'indifferenza; 5) 1984 come parodia dei testi utopici che l'hanno preceduta.

1. 1984 come fine dell'Utopia. A livello di strutture narrative in 1984 è venuta meno la distinzione tra *realtà e finzione*, tra il mondo del lettore e il luogo dell'Utopia. Nelle utopie letterarie questo scarto era segnato dal viaggio: il viaggio sottile-neava lo stacco dalla realtà di partenza: i due mondi esistevano in due spazi diversi; il luogo utopico si collocava in un *altrove* le cui coordinate spazio-temporali erano indefinite. Nell'utopia orwelliana, come nel romanzo *Noi* di Zamjatin, che costituisce il modello dell'anti-utopia novecentesca, il viaggio è stato eliminato, lo scarto non è più spaziale, ma temporale⁵.

Nel caso del romanzo di Orwell il titolo 1984 ha svolto una funzione metaforica, alludendo ad un tempo futuro ma non molto lontano dal presente del lettore. Ed è interessante notare come questo scarto temporale, su cui è costruito il romanzo, non è venuto meno oggi che siamo nel 1984. Questo perché, a mio avviso, le strategie figurali all'interno del testo creano effetti d'ambiguità totale: ambiguità che nasce dalla difficoltà di delineare una distinzione ben netta tra sogno e realtà, tra mondo soggettivo e mondo oggettivo⁶. Tutta la terza parte di 1984 è caratterizzata da questa incertezza di confini: Winston non sa dove si trova, non riesce a stabilire la differenza tra il giorno e la notte. Il senso dello spazio e del tempo gli è venuto meno:

L'atmosfera del romanzo è quella di un tremendo incubo dominato da immagini oniriche deformate di animali quali «ranocchi, roditori» e da visioni espressioniste di donne di swifiana memoria «con enormi seni traballanti», o di faccie simili a teschi, e da sensazioni olfattive ripugnanti quali il vomito, la puzza del fiato o del sudore. Winston Smith vive in uno stato di letargo, di torpore, di semi-incoscienza. Dice Orwell: «Aveva come l'impressione di essere approdato in quella stanza provenendo da un mondo completamente diverso, una specie di mondo sottomarino che doveva trovarsi assai profondo sotto di essa»; oppure «Cercava di muoversi mentalmente da un luogo all'altro e di determinare, mediante le sensazioni del suo corpo, se si trovasse spesso in alto nell'aria, ovvero interrato profondamente nel sottosuolo»⁷.

È stato da più parti giustamente notato che la frase d'apertura del romanzo «Era una fresca limpida giornata d'aprile e gli orologi battevano tredici colpi»⁸ è magistrale come esempio di tecnica di scrittura straniante, una tecnica che è capace di trasmettere al lettore un brivido d'inquietante estraneità. Oceania è un mondo per metà familiare e per metà fantastico nel senso di «*uncanny*» (perturbante). La frase d'apertura se da un lato rimanda alla tradizione poetica inglese (da Chaucer a Eliot) al contempo la rovescia, immettendo elementi estranei, trasgressivi: la frase «gli orologi battevano tredici colpi» rappresenta una violazione del codice normativo della rappresentazione del tempo in Occidente. Apre in Oceania è *brigh and cold* (fresco e limpido) non *rainy* (piovoso) come lo vuole la tradizione poetica. Di esempi come questi, il testo è ricco: esempi che testimoniano questa elaborata strategia figurale usata da Orwell per allontanare il lettore dai fatti empirici e sospingerlo verso una lettura della retorica del testo in chiave trasgressiva.

In 1984 è venuta anche meno la distinzione netta tra i due personaggi-tipo dell'utopia letteraria: il *viaggiatore*, portatore dei valori della società di partenza e del punto di vista estraneo, e la *guida*, il personaggio che all'interno dell'utopia ha il compito di esporre i principi su cui si regge il paese utopico. Winston Smith, cittadino d'Oceania, è ambigualmente dentro e fuori dell'Utopia.

La macchina da presa di Orwell si allontana o si avvicina al suo personaggio a seconda che questi espliciti o la funzione del *dupé*, il classico gonzo della tradizione satirica⁹, cieco, incapace

di vedere, che subisce passivamente l'ambiente che lo circonda, o quella dell'occhio estraneo, che riesce a cogliere e a criticare i lati distopici della civiltà oceanica, che problematizza i suoi rapporti con il mondo circostante. Da questo punto di vista entra nel romanzo utopico, così poco attento alle differenze tra gli individui e così privo di futo psicologico¹⁰, l'analisi dei personaggi propria del romanzo in quanto tale. Ed ha ragione Irving Howe quando afferma che 1984 si deve leggere come un testo in cui interagiscono tra loro vari generi: l'utopia, il *romance*, la satira, il saggio e il *novel* propriamente detto¹¹.

Il colloquio finale tra Winston Smith e O'Brien si può leggere non solo come la riscrittura, in chiave parodica¹², della scena del Grande Inquisitore, ma anche come la riscrittura dei dialoghi presenti nelle utopie. Questo dialogo infatti non ha più le caratteristiche di un dialogo dialettico, in cui si realizza una polifonia di voci, ma in realtà si tratta di un dialogo simulato, in cui i due interlocutori non presentano punti di vista diversi. Winston non è il portatore di una realtà alternativa: egli è, come vedremo, l'altra faccia di O'Brien, il suo doppio. Nella società oceanica non è più possibile l'opposizione: nel gioco gratuito del Potere Winston Smith è complice di O'Brien, perché ha consapevolmente accettato di entrare nel gioco del Potere.

2. 1984 come *Utopia della simulazione*. Oceania è un gigantesco simulacro del Potere, in cui il segno non rimanda più al suo referente per il senso. Le immagini della faccia enorme del Gran Fratello che si ripetono e si moltiplicano rimandano ad un vuoto, ad una assenza. L'atto politico viene ridotto ad un atto simulato, il potere è stato depauperato della sua dimensione politica: la scena sociale in Oceania è una scena vuota, in cui rimangono i segni di un potere svuotato di ogni moralità e principio morale. Potere che diventa l'oggetto di una domanda sociale di segni del potere. Così in Oceania vi sono le grandi adunate dei «Due minuti dell'Odio», o gli spettacoli delle impiccagioni, in cui vengono utilizzati i mezzi di comunicazione di massa, come era avvenuto nelle grandi adunate naziste, preparate ad arte da Speer, l'inventore di questa agghiacciante estetica dei raduni collettivi¹³.

In Oceania, non esistendo più una morale politica, il Potere ha bisogno di ricrearla attraverso la *fazione* della Congiura e dello Scandalo. Il grande gioco del Potere è lo spettacolo che

O'Brien si deve creare, gioco che si può ripetere infinite volte. «Questo dramma — dice O'Brien —, che io ho recitato con te per sette anni, sarà recitato ancora innumerevoli volte, di generazione in generazione e sempre in una forma più raffinata che la precedente»¹⁴.

Il gioco del Potere è gioco agonistico e O'Brien per poter giocare a questo gioco si è dovuto preparare l'oppositore¹⁵. Un oppositore valido, che sia alla sua altezza, perché questa è una delle regole del gioco: la parità tra i due contendenti. Solo così alla fine la vittoria sarà piena, soddisfacente e procurerà piacere. Paradossale è la situazione in Oceania: il Potere per potersi esplicare ha bisogno di una resistenza, ha bisogno di un oppositore. Il totale controllo del Potere rende sempre più difficile il gioco del Potere e quindi c'è la simulazione dell'opposizione che deve essere simulatamente la più plausibile possibile. Ed è per questo che nel romanzo viene dato più spazio alla descrizione dei preparativi che non alla gara finale tra Winston Smith e O'Brien.

Il rapporto tra Winston Smith e O'Brien si può leggere in questa chiave di gioco agonistico e antagonistico per il potere, un gioco gratuito, fine a se stesso. Anche in questo si può vedere una chiara parodia dell'ideale utopico dove il potere era sempre strumentale. Dice O'Brien: «Il Partito ricerca il potere esclusivamente per i suoi propri fini. Il bene degli altri non ci interessa affatto; ci interessa soltanto il potere. Né la ricchezza, né il lusso, né una vita lunga, né la felicità hanno un vero interesse per noi; ci interessa soltanto il potere, il potere puro. Ti dico subito ciò che significa potere puro. La differenza tra noi e le oligarchie del passato consiste in questo, che noi sappiamo quel che facciamo [...] Il potere non è un mezzo, è un fine»¹⁶.

Questa chiave di lettura, il leggere cioè il rapporto tra Winston Smith e O'Brien come rapporto tra due giocatori che hanno accettato le regole del gioco, il *framedwork*, è lo stesso Orwell che ce la suggerisce alludendo nel testo ai vari tipi di gioco secondo la classificazione di Caillouis e cioè «competizione, simulacro, fortuna e vertigine»¹⁷. Anche nelle ultime pagine del libro Orwell applica la metafora del gioco all'intera società: Winston gioca solo una partita a scacchi, ma si tratta di un gioco del tutto simulato e manipolato, perché il Gran Fratello ha già vinto, vince sempre.

Un gioco, quello tra Winston Smith e O'Brien, caratteriz-

zato da un intenso nodo emozionale: tra i due si instaura un rapporto sado-masochista di vittima e carnefice. Winston Smith e O'Brien operano nella stessa cornice, condividono e accettano le stesse regole del gioco. Da questo punto di vista la figura di Smith, che molta critica orwelliana interpreta come il ribelle, è a mio avviso da rivedere: Winston Smith non è solo la vittima innocente, ma entra nell'agone volontariamente e coscientemente, entra pur sapendo che la Fratellanza può non esistere, può essere solo una illusione.

Dice Orwell di Winston Smith: «Quel che stava succedendo era solo la messa in opera d'un progetto iniziato molto tempo prima... Lui aveva già accettato ogni cosa. La fine era già compresa nel principio»¹⁸. La partita tra Winston Smith e O'Brien può dunque essere vista come una iniziazione di Winston Smith al potere puro in cui egli apprende le regole del potere, cioè del gioco, giocando.

3. 1984 segna il trionfo della società panottica e al contempo il suo superamento. In Oceania vige su tutto e su tutti il teleschermo che diventa principio di controllo visivo totale. Il riferimento all'utopia di Jeremy Bentham, il *Panopticon*, appare inevitabile ed essenziale.

Il *Panopticon* si configura come un progetto architettonico in cui la razionalizzazione e il controllo dello spazio diventa esercizio e storia del Potere¹⁹. Il *Panopticon* è la prigione circolare con al centro la torretta del guardiano il quale può, date le caratteristiche della costruzione, vedere i detenuti senza essere visto. La macchina panottica viene da Bentham con metodologia rigorosa applicata a tutti i possibili aspetti del reale: dalle prigioni alle fabbriche, dagli ospedali ai manicomi, dalle scuole a tutti i luoghi dove un certo numero di persone devono essere controllate²⁰. Ora, da questo punto di vista, Oceania è la società panottica per eccellenza: il teleschermo è l'occhio invisibile, che tutto vede e tutto controlla. Ma se è vero che Oceania è la società panottica per eccellenza, è anche vero che segna la sua fine.

Come era stato eliminato il referente reale del progetto utopico, così, nel rapporto dialettico Controllore-Controlato, il Teleschermo diventa un puro simulacro: dietro al teleschermo c'è il vuoto e il medium proietta l'immagine di un controllore che non esiste. L'universo benthamiano presupponeva una società

gerarchica, con ruoli ben precisi, un rapporto dialettico tra chi guarda ed è guardato.

Orwell annulla questa tensione tra il Sorvegliante e i Sorvegliati. In Oceania tutti sono guardati, al posto del Controllore, c'è il Teleshermo: è il medium che fa funzionare la macchina panortica. In questo senso Orwell supera la società panortica e preconizza la presenza capillare ed endemica del televisore e il potere occulto dei media, che annullano la distinzione tra attivo e passivo. Durante i «Due minuti dell'Odio» c'è il godimento totale e passivo della simulazione: l'immagine, il modello diventano più reale del reale. Il Teleshermo diventa una sorta di parodia della metafora religiosa dell'Occhio di Dio che è sempre presente e ti vede in ogni momento. L'occhio, da metafora che sottolineava un principio divino e morale, è diventato una macchina di controllo sociale.

4. 1984 come *Utopia dell'Indifferenza*. Nella società orwelliana non esiste più la logica oppositiva, binaria, saussuriana; quella che prevale, come abbiamo detto, è la logica del modello astratto, avulso da ogni referente di realtà. Nell'universo della totale simulazione vige una relatività totale, che significa manipolazione e combinazione dei modelli²¹. Il *Newspeak* orwelliano segna la morte fatale delle opposizioni ed esalta l'eliminazione della dialettica: un pensiero automatico che non progredisce, ma che ripete in modo stereotipo gli slogan del partito. Oceania è il mondo dell'indifferenza, della interscambiabilità dei termini: la guerra è pace e la pace è guerra; un mondo in cui positività e negatività si generano e si ricoprono a vicenda. Dice Orwell: «Né importa che la guerra ci sia realmente, e dal momento che non è possibile, per nessuna delle parti, una vittoria decisiva, non importa nemmeno se la guerra va bene o va male»²². La frase che ritorna in maniera ossessiva per tutto il romanzo: «it [The Party] makes no difference», «nothing makes a difference» sottolinea il carattere di neutralizzazione e omogeneizzazione della società oceanica. Su tutto vige la legge dell'equivalenza; non è più possibile, in un mondo in cui è stata eliminata la dialettica, l'ordine della contraddizione, dell'alternativa e del vero scontro frontale. Il partito cancella tutte le tracce della differenza con l'eliminazione della memoria storica: è questa la *whorizzazione* della Storia. «E la stessa cosa si ripeteva per ogni genere di fatti documentati, importanti o meno. Ogni cosa ten-

deva a confondersi in una sorta di mondo fantasma, in cui da ultimo anche la data dell'anno era diventata incerta»²³.

Il destino di 1984 come testo sembra indicare che l'indifferenza della società oceanica è anche la nostra e che esiste una stretta relazione tra noi lettori e il 1984 come testo. Un testo che proprio in quest'anno orwelliano rischia di essere derubricato e depotenziato nella sua carica onirica e inquietante, perché si ha paura della paura. Un testo che per la sua enorme popolarità, diffusione e notorietà ha rischiato e rischia di essere addomesticato; rileggere oggi Orwell vuole dire essere capaci di riappropriarsi dell'orffico, nella nostra società che ci somministra quotidianamente questo medesimo orffico a piccole dosi.

5. 1984 come *parodia dell'Utopia*. Orwell in 1984 rovescia le idee-immagini con cui ha lavorato l'immaginazione utopica nel passato. Si riappropria del linguaggio dell'utopia e lo riscrive in termini parodici²⁴. 1984 instaura con le utopie che l'hanno preceduto un dialogo intertestuale, inverte i valori dei testi precursori, usando alcune tecniche tipiche della parodia come l'amplificazione e il grottesco.

Non c'è tempo in questa sede di analizzare dettagliatamente le varie parti del testo in cui Orwell riscrive le utopie del passato. Mi soffermerò soltanto su alcuni dei più importanti *topoi* della letteratura utopica che Orwell sistematicamente rovescia e inverte. In questo senso l'antiutopia fa esplodere il genere utopico.

La città utopica ordinata, armonica e perfetta in ogni sua parte, la cui planimetria riflette l'ideale politico-sociale dell'utopista, diventa in 1984 una Londra squallida, mezza bombardata, in rovina, con case sgangherate dalle finestre «turate da carta incatramata». In Utopia vigeva un rapporto armonico tra l'uomo e l'ambiente che lo circondava, tra l'uomo e lo Stato. Lo sguardo del Potere in Oceania non accomuna, non unisce anzi isola, separa.

Oceania, come dice O'Brien, è «l'esatto opposto di quella stupida utopia edonistica immaginata dai riformatori del passato». Non più quindi un'utopia fondata sull'amore e sulla giustizia: Oceania è «un mondo di paura, di tradimenti e di torture, un mondo di gente che calpesta e di gente che è calpestate [...] Le civiltà del passato pretendevano di essere fondate sull'amore e sulla giustizia. La nostra è fondata sull'odio.

Nel nostro mondo non vi saranno altri sentimenti oltre la paura, il furore, il trionfo, e l'automorficazione»²⁵.

La trasparenza totale del luogo utopico che non nasconde nulla dei propri meccanismi, che non ammette zone d'ombra perché è sempre investito da una luce totale, in Oceania diventa totale invisibilità. Gli specchi in Oceania non riflettono²⁶, il vetro è diventato opaco: un mondo del tutto trasparente è come dice C. S. Lewis un mondo invisibile.

Anche l'appendice del *Newspeak* si può leggere come una sorta di parodia del principio che in Utopia tutto si deve poter cogliere con un solo sguardo, perfino la lingua. Con il *Newspeak*, Orwell ridicolizza tutti i vari tentativi operati dagli scrittori utopici (vedi alfabeti) di inventare una lingua pura, semplice, trasparente in ogni sua parte. *Newspeak* quindi come parodia della lingua pura, semplificata, mutilata e omogeneizzata.

Ed infine il dittatore O'Brien è una parodia dell'utopista, moralista, censore, pedagogo, che vuole riformare l'umanità rappresentata da Winston Smith, l'ultimo uomo, «*the last man*»²⁷ di una generazione che va scomparendo: l'umanità futura, l'uomo nuovo è l'uomo stradicato, senza memoria, espropriato della propria identità e del proprio passato.

In conclusione vorrei, alla luce del significato che Orwell sembra attribuire alla sua antitopia, rileggere le parti del romanzo sulla tortura, sulla sofferenza fisica di Winston Smith e sul rapporto amoroso tra lui e Julia.

Queste parti vengono in genere viste come un'ulteriore dimostrazione del totalitarismo di Oceania e di qualunque utopia totalitaria, come una persecuzione e impossibilità del privato. Questo è probabilmente vero e Orwell voleva sottolineare anche quest'aspetto, ma una siffatta spiegazione mi sembra legata agli aspetti più contingenti dell'immediato dopoguerra e alla temperie culturale del periodo in cui questo libro è stato scritto.

Mi sembra però che in questa parte Orwell faccia ancora una volta i conti con l'Utopia da un altro punto di vista. Per quanto riguarda il rapporto Winston Smith-O'Brien, Orwell ne sottolinea ripetutamente la componente sado-masochista, mentre nel capitolo della tortura viene sottolineata la corporalità di Winston Smith, la sofferenza come sofferenza fisica. È questo, a mio avviso, un richiamo bruciante che evidenzia paradossalmente la pressoché totale assenza di tali temi nelle utopie precedenti.

L'Utopia, la serie delle utopie può essere vista come contenitore di rimossi politici: gli utopisti scegliendo la forma letteraria dell'utopia fanno emergere e portano alla luce i temi più scottanti dell'organizzazione dello stato quali la distribuzione delle ricchezze e il rapporto tra le classi. Quindi, in questo senso, l'Utopia è stata progressista, esercizio e palestra di proposte alternative, possibilità e capacità di immaginare aspetti nuovi del reale. Ma Orwell scopre il tallone d'Achille dell'esercizio utopico e dimostra che si può leggere l'Utopia e tutta la lunga catena delle utopie come una operazione a sua volta di rimozione, di escorcismo di tutta un'altra serie di contenuti scottanti che si possono esemplificare con questi due termini: il sesso e il crimine.

La ragione rinascimentale di More, il proto-illuminismo di Bacon, la ragione utilitaristica di Bentham rivelano in effetti una paura fobica per gli aspetti anormali e deformi del reale. Non a caso in tutte le utopie il problema del sesso, della donna, del crimine sono stati letteralmente rimossi. Con Orwell sembra esaurirsi e mostrare tutte le sue crepe il modello antropologico che sottostà a tutte le utopie, un modello di perturbabilità razionale della società e dell'uomo, dove la riforma dello stato comporta inevitabilmente una scomparsa degli aspetti oscuri, bui della vita.

L'ipotesi di Orwell è che questi aspetti non siano degli incidenti della storia dell'uomo e che bisogna quindi fare i conti con le tendenze libidiche e con la materialità del corpo. La fisicità è esemplificata dagli atti fisiologici come il defecare, il fare all'amore. Swift, Bentham, per non citare che due tra i più lucidi utopisti, rivelano una paura fobica di questi aspetti del reale, che in altri utopisti, come ad esempio in Fourier, vengono volutamente catalogati e quindi addomesticati. In 1984 le scene terribili della tortura e della sofferenza fisica e del rapporto d'amore degradato con Julia sono una sorta di schiaffo morale: Orwell letteralmente grida con rabbia sarcastica questa insufficienza e questa operazione di rimozione che le Utopie hanno sistematicamente operato.

Per concludere e per non essere fraintesa, mi sembra che Orwell paghi un alto prezzo per riuscire a cogliere questa operazione di sistematica rimozione. Orwell ha cioè necessità di omogeneizzare le utopie e quindi la sua lettura cancella il significato e il valore delle diverse proposte utopiche mettendo implicitamente sullo stesso piano utopie communiste, teocratiche,

di destra e di sinistra. Orwell si costruisce un nemico per abatterlo: è l'Utopia "tout court", non entrando nel merito e quindi non differenziando le utopie le une dalle altre, il che è una operazione scorretta da un punto di vista metodologico e storico. Il bersaglio diventa allora l'Utopia come operazione totalizzante, una Utopia che crea universi totalitari, che tende al consolidamento dell'omogeneo, del tipo, della ripetizione e dell'ortodossia²⁸. Una volta fatto questo, la critica di Orwell è particolarmente dura, ma di altro livello perché è uno dei primi ad accorgersi che i termini della questione sono cambiati. Quello che domina o tende a dominare è la società di massa e la sua mentalità totalitaria: questa è la società dell'indifferenza, questo è l'universo della trasparenza.

Dicevamo un altro prezzo perché questa operazione dimen-
tica, certamente non sottolineata, l'alta tensione ideale, l'entusiasmo riformatore, il sapore d'eresia che si ritrova nelle opere utopiche. Questa critica di Orwell così come si configura deve essere lucidamente considerata e non mi sembra lasciare molto spazio alle strumentalizzazioni che dell'opera di Orwell si sono fatte e si stanno facendo.

1984 dunque come lucida sfida all'Utopia di un intellettuale che ha sempre amato considerarsi un "indesiderato guerrigliero", una sfida all'Utopia come dispositivo totalitario al servizio del potere, a quell'utopia che blocca l'immaginazione controllandola perfettamente.

¹ Cfr. H. Destroche, *La cavalcata delle Utopie*, «Un'Ambigua Utopia», III (1979), pp. 10-18.

² Per il concetto di iperistoria cfr. J. Baudrillard, *Simulacri e Impostura*, Bologna, Cappelli, 1980.

³ G. Orwell, 1984, trad. it. di G. Baldini, Milano, Mondadori, 1983, p. 63.

⁴ *Ibidem*, p. 239.

⁵ Cfr. V. Fortunati, *La letteratura utopica*, Ravenna, Longo, 1979.

⁶ M. Crispin Miller, *The Fate of 1984*, in *1984 Revisited*, ed. by I. Howe, New York, Harper, 1983, pp. 22 e ss.; W. Fitzgraber, *Utopie and Antitopie*, Fink, Verlag, 1980, p. 11.

⁷ G. Orwell, cit., pp. 267-68, e p. 257.

⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁹ E. Edrich, *George Orwell and the Satire in Horror*, «Texas Studies in Literature and Language», 4 (1962), p. 97.

¹⁰ E. M. Giordan, *Storia e Utopia*, Milano, Adelphi, p. 106.

¹¹ I. Howe, 1984: *Enigmas of Power*, in *1984 Revisited*, cit., pp. 7-8.

¹² Per il concetto di intertestualità nella parodia cfr. Linda Hurchon, *Ironie et Parodie: stratégie et structure*, «Poétique», 36 (1978), e D. G. Kire-

midjan, *The Aesthetics of Parodie*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXVIII (1969), p. 233.

¹³ Cfr. B. Bacsko, *Utopia in Encyclopaedia*, Torino, Einaudi, 1981, p. 856 e ss.

¹⁴ G. Orwell, cit., p. 297.

¹⁵ D. Patat, *Gamesmanship and Androcentrism in Orwell's 1984*, «PLMA», 97 (1982), pp. 856-870.

¹⁶ G. Orwell, cit., pp. 291-92.

¹⁷ R. Calliois, *Le jeu et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.

¹⁸ G. Orwell, cit., p. 187.

¹⁹ Cfr. V. Fortunati, *Ragione utilitaristica e distopia fobica nel Panopticon di J. Bentham*, «Quaderni di Filologia Germanica», vol. III, Ravenna, Longo, 1984.

²⁰ Cfr. *L'occhio del Potere. Conversazione con Michel Foucault*, in J. Bentham, *Panopticon ovvero La Casa d'ispezione*, trad. it. di V. Fortunati, Padova, Marsilio, 1983, pp. 7-30.

²¹ J. Baudrillard, *La processione dei simulacri*, in *Id.*, cit., pp. 45 e ss.

²² G. Orwell, cit., p. 219.

²³ *Ibidem*, p. 64.

²⁴ J. R. Snyder, 1984 e 1985, «Alfabeta», 57 (febbraio 1984), p. 19.

²⁵ G. Orwell, cit., p. 295.

²⁶ J. O. Lyons, *George Orwell's Opaque Glass in 1984*, «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», 2 (1961), pp. 39-46.

²⁷ G. Beauchamp, *Of Man's Last Disobedience Zamyatin's We and Orwell's 1984*, «Comparative Literature Studies», 10 (1973), pp. 285-301.

²⁸ Cfr. per il rapporto Utopia e Totalitarismo, B. Bacsko, *Utopia*, cit., pp. 902-917.