

...heard what Big Brother was saying
...words of encouragement, the so
...in the din of battle, not distin
...confidence by the
...face of Big Brother faded
...the three slogans of the Party st
...capitals.

1984 A.D.

DISTOPIA E SPIRITO DEL TEMPO IN GEORGE ORWELL

MARCO FRANCALACCI



GORGON

WWW.GORGONMAGAZINE.COM

...of Big Brother seemed to pers
...screen, as though the impa

Il termine «utopia» (dal greco *ou*, «non», e *topos*, «luogo»), allude al progetto di una comunità ideale. Nell'età dell'Illuminismo, l'utopia aveva come punto di riferimento un ideale di uguaglianza naturale e di felicità originaria che la società futura avrebbe dovuto restaurare. Le utopie nate nella prima metà dell'Ottocento furono spesso di ispirazione socialista, come avvenne ad esempio con Fourier, Saint-Simon e Owen, che Marx ed Engels definirono «socialisti utopisti», per distinguere quei progetti astratti dalla propria analisi scientifica dei processi economici e sociali che caratterizzavano l'Occidente. Rispetto alle prime utopie moderne (basti pensare alla letteratura utopica del Rinascimento e alle sue isole immaginarie), le utopie ottocentesche si contraddistinguevano per il fatto di concepire la società ideale come distante non nello spazio, ma nel tempo, ossia come un obiettivo da realizzare storicamente.

Nel Novecento, il sogno si rovescia in incubo, in testi come *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell (pubblicato nel 1948 a Londra) e in altre opere letterarie di carattere utopico, da *Brave New World* di Aldous Huxley (scritto nel 1932 tra Guatemala e El Salvador) a *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (USA, 1953). Il nuovo quadro socio-politico assume in questi testi connotazioni estremamente negative, e si profilano sistemi totalitari che hanno raggiunto un completo dominio delle coscienze. Si parla quindi di utopie negative (o anti-utopie), nelle quali viene meno la tensione positiva verso un ideale di armonia sociale e di realizzazione individuale, e si descrivono luoghi e comunità che fungono da proiezione e amplificazione radicale dei mali della civiltà occidentale.

Il luogo felice si rivolta nella sua parodia in un processo che pare inevitabile. L'anti-utopia, il paradiso che si disvela inferno, fa esplodere il senso segreto del desiderio che il «non-luogo-felice» esprime, o con cui, così, si occulta. Oppure l'antiutopia è la barriera della realtà opposta alla realizzazione del desiderio. Di fronte alla barriera il desiderio si frantuma nella costellazione delle sue negazioni: il sogno si gira in incubo (Domenichelli, 1983: 12).

Domenichelli mette in evidenza i molti punti di continuità fra utopia e distopia; ed è in questo studio che ricercheremo le finalità del genere letterario cui appartiene *Nineteen Eighty-Four*. L'antiutopia costituisce la negazione della fuga dal presente messa in atto dall'utopia; fa riemergere dal luogo delle libertà e della felicità tutto il male che è stato

mascherato, giungendo ad un approccio che, come si vedrà, è considerabile (paradossalmente?) più utopistico dell'utopia stessa.

LA CHIAVE PER IL NON-LUOGO.

Nell'anno in cui lavorava a *Nineteen Eighty-Four*, Orwell scriveva: «This business of making people conscious of what is happening outside their own small circle is one of the major problems of our time, and a new literary technique will have to be evolved to meet it.» (1968: 502)

Uno dei problemi dell'epoca era per Orwell quello di mettere il pubblico al corrente di quegli stessi problemi. Il proposito dello scrittore era quello di rappresentare l'irrazionalità e la follia alla base di ogni totalitarismo. Le illusorie utopie dell'epoca, espresse per esempio nel mito dell'Unione Sovietica, rappresentavano i sogni e le speranze di molti. Per smascherare queste finzioni, Orwell fa appello a sentimenti altrettanto radicali, ricorrendo a incubi e paure. «Soltanto l'antiutopia poteva fronteggiare la falsa utopia: il terrore dell'inferno davanti al bisogno del paradiso» (Kumar, 1995: 240).

**« Orwell scelse il titolo di
1984 rovesciando le ultime
due cifre della data di
stesura, proiettando il lettore
verso un futuro rovesciato,
tanto spaventoso quanto
ravvicinato. »**

Nineteen Eighty-Four è stato scritto nel 1948 e pubblicato nell'anno successivo. Il titolo è asciutto e sferzante, una semplice data che proietta il lettore verso un futuro tanto spaventoso quanto ravvicinato. Orwell scelse il titolo probabilmente rovesciando le ultime due cifre della data di stesura, sottolineando con questo espediente che il libro non ha nulla a che vedere con il futuro, e che è invece solidamente ancorato alla realtà contemporanea.

L'opera è scritta al passato remoto ma, riferendosi a un futuro prossimo, di fatto riguarda esplicitamente il presente. Come scrive Zecchini: «l'uso di questo tempo verbale storicizza ciò che è pura

ipotesi o visione e gli dà il carattere del già accaduto, della rovina diventata realtà» (1993: 46). Non a caso l'ambientazione della vicenda è assai riconoscibile: si tratta della Londra grigia e desolante del secondo dopoguerra, e la sua vicinanza con la storia e il tempo contemporanei all'autore svelano una realtà che nell'utopia invece viene mascherata. Una realtà tratteggiata con colori cupi e grotteschi, fortemente inquietanti, in quanto evocano una modernità che appartiene già ai lettori e non a un futuro inimmaginabile. E la misura del successo di *Nineteen Eighty-Four* è proprio la sua credibilità.

Orwell produce l'immagine ultima dell'orrore contemporaneo e, rinunciando a banali opposizioni di carattere partitico, «va a toccare ansie e paure universali, come testimonia la continua popolarità del libro» (Kumar, 1995: 240). Gli strumenti utilizzati dallo scrittore mirano ad una presa emotiva tale da rendere questo sconvolgente romanzo più efficace di qualsiasi pamphlet che sarebbe stato ispirato dalle tematiche di Orwell. Tematiche che, oltre ad essere particolarmente attuali, si iscrivevano in una dimensione psicologica che sottrae *Nineteen Eighty-Four* ai limiti del tempo.

Nella distopia di Orwell assistiamo al fallito tentativo del protagonista di ribellarsi al «sistema» e alla «rieducazione» violenta che il potere esercita su di lui. Alla sua morte il protagonista è ormai stremato da una serie di torture psico-fisiche, che svuotano la sua coscienza per poi riempirla con l'ideologia del potere. Winston muore amando il *Big Brother*. Con la sua fine il totalitarismo può continuare a dominare indisturbato, e si assiste al totale azzeramento di ogni tipo di speranza nel futuro. Tuttavia, come nota Domenichelli, è proprio in questo spazio azzerato che si creano le condizioni per costruire qualcosa di radicalmente nuovo: «un non-luogo di rifondazione che nell'opera stessa, per la sua natura fortemente realistica e sconsolatoria, non può presentarsi, ma che essa però apre» (M. Domenichelli, 1983: 134). È qui che va ricercata la vera utopia, l'autentico non-luogo, slegato dai miti del passato e aperto ad una soluzione attenta ai moniti lanciati dalla narrazione distopica.

Ecco: l'antiutopia, di cui tanto spesso si dice che non propone nulla, e che questo è il suo limite, proprio nel non proporre nulla apre criticamente lo spazio dei possibili, uno spazio dialettico d'apertura, uno spazio politico, lo spazio della progettualità: non dell'utopia, ma del progetto, la prassi dell'oggi perché venga domani, diverso da oggi. (ibid.)

IL MONITO DI ORWELL E LA METASCRIPTURA

I do not 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. I believe also that totalitarian ideas have taken root in the minds of intellectuals everywhere [...] and that totalitarianism, if not fought against, could triumph anywhere.

G. Orwell, *Letter to F. A. Henson*, 1968: 502.

Per Orwell la società distopica non era una certezza ma una probabilità. Se le idee totalitarie possono farsi strada ovunque, persino tra gli intellettuali, allora è lecito aspettarsi il suo arrivo. La sua critica muove dunque all'intelligenza di tutto il mondo, in particolare a quella inglese. La nuova generazione di intellettuali inglesi, radicali o di sinistra, fu a lungo bersaglio dei suoi attacchi. Secondo Orwell questi si abbandonavano troppo facilmente alle critiche verso il proprio paese, ma vivevano senza fatica all'interno della società che contestavano.

Ciò che disturbava maggiormente l'autore di *Nineteen Eighty-Four*, tuttavia, era il dilagante culto della Russia, un mito che giustificava o ignorava la politica dittatoriale di Stalin. Gran parte della classe intellettuale inglese era passata secondo Orwell ciecamente al comunismo, e mancava una letteratura che denunciassero il totalitarismo sovietico. Lo scopo di Orwell era mettere in evidenza la necessità di dover superare i limiti dell'antifascismo e giungere all'antitotalitarismo.

Durante la guerra civile spagnola, Orwell combatté come membro del PUOM (Partito Operaio di Unificazione Marxista). In Spagna scoprì un nemico ancora più infido e minaccioso del fascismo nel comunismo stalinista. Egli stesso, come membro del Puom, venne denunciato dai comunisti del governo repubblicano come trotskista che operava a favore di Franco. Nel giugno del 1937, in contemporanea alle grandi purghe messe in atto in Russia, i comunisti instaurarono a Barcellona un regime di terrore dal quale Orwell riuscì a stento a fuggire.

Per certi aspetti furono ancora più traumatiche le menzogne e i silenzi della stampa di sinistra su quello che stava realmente accadendo in Spagna. Una volta tornato in patria, Orwell trovò grosse difficoltà a informare il pubblico inglese su quello che aveva visto durante la guerra spagnola: ebbe

difficoltà a pubblicare *Homage to Catalonia*, e il *New Statesman* rifiutò un suo articolo sulla Spagna. Da allora in poi lo scrittore non fece più distinzione tra comunismo sovietico e fascismo italiano e tedesco, e con l'avanzare della guerra la sua visione del futuro divenne sempre più cupa:

This is the age of the totalitarian state. [...] When one mentions totalitarianism one thinks immediately of Germany, Russia, Italy, but I think one must face the risk that this phenomenon is going to be world-wide.

G. Orwell, *Literature and Totalitarianism*, 1968: 135.

Per Orwell non bastava citare Germania, Russia e Italia: il fenomeno totalitario poteva considerarsi un rischio mondiale. Anche il capitalismo poteva essere considerato una forma di totalitarismo, e l'industria culturale una tecnica di manipolazione delle coscienze, impiegata dal sistema per conservare se stesso tenendo sottomessi gli individui.

Nineteen Eighty-Four mette in scena i timori dell'autore. Funziona come una profezia che affonda le sue radici in una critica che amplifica e distorce il presente, un incubo che si fissa nell'immaginario del lettore e che dovrebbe spingerlo a reagire, a cercare di mutare il corso degli eventi e a schierarsi apertamente contro ogni forma di totalitarismo.

Con la fine della seconda guerra mondiale, e l'uscita di scena di Roosevelt e Churchill, Orwell sentì ancora di più la necessità di smascherare il totalitarismo di Stalin, l'ultimo leader rimasto al potere dopo la sconfitta del nazi-fascismo. Attaccare il regime sovietico voleva dire accusare anche la classe politica americana e inglese che aveva accettato di allearsi con Stalin, un dittatore non molto dissimile da Hitler.

È proprio in considerazione di questo nesso che l'accusa di Orwell non si limitava alla classe politica, ma si estendeva anche e soprattutto agli intellettuali di sinistra (letterati, giornalisti, storici, ecc.) che favorivano la diffusione del mito della Russia socialista. Orwell notava che gran parte della classe intellettuale inglese mancava di spirito critico, era asservita all'ortodossia ed era irretita nel culto dell'Urss, e nell'incubo di *Nineteen Eighty-Four* assistiamo alla proiezione estrema della sua concezione del servilismo intellettuale: un contesto spaventoso, in cui non sussiste nemmeno il concetto di libertà, in cui un potere anticipa e

annienta qualsiasi idea di rivolta, e gli intellettuali sono meri strumenti del Partito, ingranaggi di un sistema ideologico oramai impossibile da rovesciare.

Winston è l'unico membro del Partito che si oppone al potere, e la sua unicità è segnalata da un'ulcera che, come fa notare Manferlotti, è «uno stigma fisico che lo distingue dagli altri e ne fa un predestinato» (1979: 101). Se pensiamo alla dimensione distopica del romanzo, è facile intuire che Winston incarna la figura della vittima sacrificale, destinato anch'egli a soccombere sotto il peso schiacciante del totalitarismo. La storia del protagonista è resa ancora più amara dal fatto che *The Last Man In Europe* (questo è il titolo originale dell'opera) sa fin dall'inizio di andare incontro ad una eliminazione certa, in una sorta di martirio in difesa del residuo di umanità che ancora lo contraddistingue dagli altri intellettuali.

Il protagonista è inserito in un mondo nel quale la divisione di classe sembra basarsi sul contrasto istinto/ragione, *proles*/intellettuali, *Oldspeak*/*Newspeak*. A Winston viene affidato il difficile ruolo di mediatore fra queste polarità contrapposte e inconciliabili aventi codici distinti.

« L'accusa di Orwell non si limitava alla classe politica, ma si estendeva anche e soprattutto agli intellettuali di sinistra (letterati, giornalisti, storici) che favorivano la diffusione del mito della Russia socialista. »

Orwell mette dunque in luce gli aspetti più sinistri dell'ideologia totalitaria, il modo in cui essa si insinua nell'inconscio degli individui per poi arrivare a plagiare totalmente il loro pensiero. I funzionari dell'Inner Party ricorrono alla tortura per piegare la resistenza di Winston fino al completo ottundimento della ragione. L'unicità del personaggio coincide con la sua disperata rivolta fisica e ideologica contro il Partito, ma lo sforzo che dimostra nel concepire questa utopia lo conduce dritto alla morte.

Il mondo distopico non ammette compromessi fra bene e male. Per Orwell il «punto del non ritorno» inscenato in *Nineteen Eighty-Four* può essere allontanato solo con la presa di posizione netta da parte di tutti gli intellettuali, ai quali è diretto il monito lanciato nell'opera.



George Orwell ~1936

LA CREATIVITÀ AL POTERE

Winston lavora al *Ministry of Truth*. Si occupa della manipolazione di libri e giornali del passato come del presente, e il suo compito è quello di ri-scrivere la storia e occultare la realtà seguendo le direttive dell'Inner Party. Il lavoro che fa, nonostante si scontri con la sua morale, è l'unica cosa che lo appaga e che gli dà piacere. Porta a termine i suoi compiti in modo quasi automatico, come se fossero degli stimolanti problemi di matematica.

Crediamo che questa contraddizione possa essere spiegata facendo riferimento al linguaggio inteso come sovrastruttura alla quale Winston non può che sottostare, anche nel momento in cui dà sfogo al suo desiderio di attività intellettuale. Il protagonista riesce ad avere lo spazio di cui ha bisogno per esprimere il suo genio solo lavorando per il Partito. In questo senso ogni linguaggio nel romanzo, come quello matematico, potrebbe essere interpretato come parte di sovrastrutture e forze a cui è impossibile sottrarsi.

Per la correzione e sostituzione di una vecchia notizia, Winston si inventa la commemorazione di un certo Comrade Ogilvy. Il personaggio in questione è il risultato di un vero e proprio atto creativo, che risulta però perfettamente inserito nella logica del potere: a Ogilvy vengono attribuiti i caratteri di una persona concreta, realmente esistita e fedelissima ai principi dell'Ingsoc. La scrittura dà piena vita a un individuo che non è mai esistito, ma che grazie al documento inventato da Winston è già morto e commemorato. E' solo nell'atto della falsificazione servile che la fantasia e la scrittura diventano concrete, e sfuggono alle fiamme che il Partito riserva a tutti gli scritti prodotti al di fuori della sua volontà.

Il potere sfrutta gli intellettuali dell'Outer Party per i suoi scopi, e li piega a sé tenendoli rigorosamente isolati l'uno dall'altro. Mentre scrive Winston è sempre solo, sia quando è al lavoro che quando è in casa a scrivere il suo diario. Il romanzo esprime un marcato senso di solitudine, oppressione e angoscia; un insieme di sentimenti che, aggiunti al persistente disorientamento del protagonista, richiamano la figura dell'intellettuale-interprete dell'era postmoderna descritto da Bauman (2007).

Winston è un intellettuale che cerca di comprendere a fondo il sistema e la società in cui vive, ma con un'andatura incerta e priva di quella autorevolezza che invece caratterizza, sempre facendo riferimento a Bauman, i cosiddetti intellettuali-legislatori.

Per descrivere la funzione legislativa dell'intellettuale, il sociologo polacco prende ad esempio i *philosophes* francesi del XVIII secolo. Nell'epoca dei Lumi, il gruppo degli intellettuali era compatto e saldamente unito da una fitta rete di comunicazioni. Inoltre, il loro importante rapporto di collaborazione con il potere era determinante per fissare la politica e gli obiettivi del paese.

« Il Winston di 1984 è un intellettuale che cerca di comprendere a fondo il sistema e la società in cui vive, ma incapace di farsi intellettuale-legislatore. »

Nella logica distopica di *Nineteen Eighty-Four*, gli intellettuali legislatori possono essere assimilati ai membri dell'Inner Party, ossia all'impenetrabile *elite* che governa Oceania, imponendo la sua ideologia; mentre la funzione interpretativa è riconducibile all'azione di Winston, ripiegato in un'analisi solitaria del sistema (la scrittura del diario e la lettura segreta del libro di Goldstein), oppure totalmente asservito al potere. Come fosse una sorta di anticipazione dell'intellettuale-interprete postmoderno, alla fine del romanzo Winston viene inserito in una sottocommissione per discutere su un argomento inutile: deve decidere se nel Newspeak le virgole vadano collocate dentro o fuori la parentesi. Il ruolo dell'intellettuale è ridotto a quello di un fantasma, la sua attività mentale perde ogni rilevanza, e il potere sembra farsi beffa di lui.

NAZISMO E LINGUAGGIO TOTALITARIO

Durante il suo impiego presso la BBC, Orwell ebbe modo di conoscere a fondo i metodi della propaganda nazista. Nel saggio *Looking Back on the Spanish War*, pubblicato quattro anni prima di *Nineteen Eighty-Four*, l'autore scrive:

Nazi theory indeed specifically denies that such a thing as «the truth» exists. [...] If the Leader says of such and such an event, «It never happened» — well, it never happened. If he says that two and two are five—well, two and two are five. This prospect frightens me much more than bombs.

Se il leader dice che un avvenimento non ha avuto luogo, allora quello non è mai avvenuto; se dice che due più due fa cinque, allora quello sarà il risultato. Un prospetto più spaventoso ancora delle bombe, e il timore di Orwell è dovuto al contatto con una politica che, attraverso il linguaggio, è capace di scardinare i principi più elementari e inconfutabili, imponendo l'ideologia assurda e irrazionale del totalitarismo.

Il *two and two are five* sopraccitato, come fa notare Manferlotti, è anche la «rappresentazione beffarda dello slogan che accompagnò il lancio del Primo Piano Quinquennale in Unione Sovietica: “Piano Quinquennale in Quattro Anni!”» (1979: 104). Manferlotti evidenzia inoltre le caratteristiche prettamente religiose di ogni sistema totalitario, il quale richiede un'adesione incondizionata ai precetti stabiliti, è fondato sul puritanesimo, fa largo uso dei rituali di massa ed è comandato da un leader fortemente mitizzato.

Nel luglio del 1934, in un discorso davanti al municipio di Berlino, Göring disse: «Tutti noi, dal più semplice membro delle SA fino al primo ministro, siamo di Adolf Hitler ed esistiamo grazie a lui», mentre nei manifesti elettorali del 1938 si afferma che «Hitler è lo strumento della Provvidenza». Poi, in stile veterotestamentario: «si secchi la mano che scrive no». (cit. in Klemperer, 1998: 146-147)

In *Nineteen Eighty-Four*, la figura del *Big Brother* viene divinizzata con uno slogan che sottolinea in continuazione la sua onniscienza: «Big Brother is watching you». Inoltre, nel mondo di Oceania, dove non esiste la religione, si fa più volte riferimento all'immortalità del *Big Brother*, che, in questo modo, viene sostituito a Dio. La verità del Partito viene imposta come se fosse un dogma religioso, la cui accettazione richiede un profondo atto di fede. Negare il linguaggio usato dal sistema totalitario, e quindi mettere in dubbio la capacità e la coerenza del leader, equivale ad essere blasfemi. Nel clima di terrore che caratterizza ogni totalitarismo, pur di non schierarsi contro l'autorità, il cittadino accetta qualsiasi tipo di enunciato come se si trattasse di un principio indiscutibile.

Come fa notare Alain Goldshläger (1982), una delle caratteristiche principali del discorso autoritario (sia esso politico o religioso) è la forma imperativa, che asserisce verità inconfutabili e nega lo spazio del confronto. I regimi impediscono ogni forma di dialogo o di protesta; essi temono il confronto linguistico, e l'uso della violenza e della censura contro chi ha un pensiero eterodosso dimostra tutta la fragilità della loro ideologia che non potrebbe reggere a

una confutazione razionale: l'opposizione è repressa fisicamente quando il regime non riesce più a dimostrare la verità con i mezzi autoritari del suo discorso.

Hitler, come Mussolini, faceva largo uso di affermazioni concise e categoriche, ripetute con semplicità di lessico e di sintassi, all'interno di un contesto spettacolare progettato per esaltare l'autorità del Capo. Lo scopo principale era quello di lanciare messaggi suscitando immagini vivide e dirette, fare presa sull'emozione più che sulla ragione.

«Mussolini parla alla folla raccolta sotto il balcone del castello che lo ospita, a Napoli; [...] il tono del suo predicare appassionato ha qualcosa di rituale, di chiesastico, le frasi che emette sono sempre brevi, come frammenti di una liturgia; chiunque non abbia forti difese intellettuali, davanti a quelle frasi ha una reazione emotiva, anche se non ne capisce il senso, anzi proprio perché non lo capisce» (cfr. Klemperer, 1998: 73-74).

**« Orwell schernisce il linguaggio totalitario
e la sua ricerca di un'ambiguità ossimorica
nel rivolgersi ai suoi spettatori. »**

In *Nineteen Eighty-Four* assistiamo in più di un'occasione alla narrazione di eventi che richiamano le adunate organizzate dai regimi di destra. A parte il «delirio controllato» del *Two Minutes Hate*, nel libro c'è un passaggio in cui viene descritta quella che sembra la reazione della folla a un discorso hitleriano.

L'arringatore del romanzo dimostra di saper catturare e infiammare il pubblico anche nel momento in cui un messaggero gli comunica che, in linea con la nuova politica del Partito, deve immediatamente cambiare il bersaglio del suo discorso. L'oratore (ma forse sarebbe più appropriato parlare di retore) sostituisce il nemico all'interno della stessa frase, riuscendo a non interrompere le urla del suo discorso e a mantenere intatta la sintassi. Con questo episodio (e ancora di più con l'invenzione del *doublethink*), Orwell schernisce il linguaggio totalitario, che spesso ricorre a dichiarazioni totalmente contraddittorie per cercare di stordire gli ascoltatori. Giustapposizioni come «il fascismo è totalmente rivoluzionario» e «il fascismo è totalmente conservatore» manifestano la ricerca deliberata di confondere gli auditori attraverso un'ambiguità ossimorica.

Gli slogan dell'Ingosc («War is peace», «Freedom is slavery», «Ignorance is strength») possono essere accostati alla scritta agghiacciante che i nazisti misero all'ingresso di Auschwitz: *Arbeit Macht Frei* («Il lavoro rende liberi»).

Costruire frasi così stridenti con il contesto a cui si riferiscono significa svuotare le parole del loro significato originario e, come avviene per il *Newspeak*, piegare il linguaggio alla folle ideologia del potere.

Come fa notare Goldshläger – e come avviene in *Nineteen Eighty-Four* – solo chi è al potere, e quindi chi ha il pieno controllo sulla lingua e sulla propaganda, è in grado di comprendere a fondo il significato degli slogan e, più in generale, delle parole appartenenti al nuovo codice. Il discorso autoritario si presenta con una struttura piramidale, alla cui base il significato è una proiezione mistificata del vertice, e in cui la conoscenza del messaggio reale è in un rapporto inverso alla distanza dalla sommità. Tale struttura piramidale ci rimanda alla stratificazione sociale descritta nella distopia di Orwell. L'85% della popolazione di Oceania è costituita dai *proles*, che infatti hanno una conoscenza molto limitata del *Newspeak*; i membri dell'Outer Party sono il 13% della popolazione e, a parte l'eccezione di Syme, si fermano alla produzione tecnica della lingua del male; l'Inner Party, invece, copre il restante 2%, ed è caratterizzato da una produzione semantica, espressiva della lingua del potere.

Solo assumendo il punto di vista del Partito, per esempio, è possibile spiegare il termine *joycamp*, che in *Newspeak* è utilizzato per indicare i campi di sterminio. Oltre alla volontà di celare la realtà del campo, la parola *joycamp*, infatti, può essere compresa solo se ci caliamo nell'ottica sadica e perversa del potere. La lingua del potere segue esclusivamente la logica del male, ed è per questo che alle persone comuni può apparire assurda o incomprensibile.

Durante gli anni del nazismo, Victor Klemperer (filologo e scrittore tedesco di origine ebraica) annotò in un diario tutte le manipolazioni dei nazisti sulla lingua tedesca. Nel 1947 le sue riflessioni sul linguaggio vennero raccolte e pubblicate con il titolo *LTI. Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen* («LTI. la lingua del Terzo Reich: taccuino di un filologo»). Il testo appena citato è utile a farci capire quanto il linguaggio possa essere asservito

al razzismo e al totalitarismo. Neologismi come *entjuden* («de-ebreizzare»), *arisieren* («arianizzare») *untermensbentum* («subumanità»), *verniggerung* («negrizzazione») o *aufnordung* («nordizzazione») sono parole che fanno parte del linguaggio del male, assai più potente di quanto non sembri:

Il nazismo si insinuava nella carne e nel sangue della folla attraverso le singole parole, le locuzioni, la forma delle frasi ripetute milioni di volte, imposte a forza alla massa e da questa accettate meccanicamente e inconsciamente. [...] Le parole possono essere come minime parti di arsenico: ingerite senza saperlo sembrano non avere effetto, ma dopo qualche tempo ecco rivelarsi l'effetto tossico.

Klemperer, 1998.

Klemperer accusa il nazismo di aver manipolato la lingua per far credere ai tedeschi di essere un popolo superiore, e per renderli spietatamente aggressivi nei confronti dei diversi. Come avviene in *Nineteen Eighty-Four*, il linguaggio è usato per offuscare e plagiare le coscienze allo scopo di prevenire ogni dissidenza. Orwell intende fare una satira delle tecniche di persuasione usate per fare propaganda, e l'invenzione del *Newspeak* si spinge a rappresentare l'obnubilamento stesso della ragione. Il fine del Partito è portare a termine un olocausto linguistico che si ripercuote sulle capacità mentali dei cittadini di Oceania, fino a trasformarli in «macchine» al servizio del Partito. Più che plagiare le persone, la distruzione delle parole conduce alla morte cerebrale, intesa come annullamento di ogni pensiero critico.



Winston, il protagonista del romanzo, è attratto da tutto ciò che lo riporta a un'epoca passata e che lo estrania dal terribile presente che sta vivendo. Ad esempio, manifesta un grande interesse per un bel fermacarte, la cui inutilità lo rende doppiamente attraente.

Il fermacarte e la stanza in cui Winston si rifugia con la sua giovane amante, convinto di poter sfuggire all'occhio del Big Brother, diventano l'utopia di cui Winston ha bisogno. Un'utopia personale dove poter racchiudere non tanto ideali di libertà e giustizia, quanto una propria egoistica, perfetta e illusoria beatitudine:

The room was darkening. He turned over towards the light and lay gazing into the glass paperweight. [...] 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 gate-leg 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 in a sort of eternity at the heart of the crystal.

In realtà anche la camera, con il suo fermacarte di cristallo, è l'ennesima trappola del potere, e nel momento dell'arresto dei due amanti quest'ultimo viene fatto a pezzi e distrutto. Il potere ha organizzato e previsto tutto; il microcosmo utopico all'interno della stanza diviene pura messa in scena. Inoltre, come osserva Manferlotti (1979: 41), «non è solo l'utopia come progetto politico o come ricostruzione di un Io frantumato ad essere annientata, ma anche la possibilità stessa di una scrittura utopica».



Bauman Z., *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti* [1987], Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Domenichelli M., *La prospettiva. L'outopos come spazio della morte: la scrittura*, in Bertinetti R., Deidda A., Domenichelli M., *L'infondazione di Babele. L'Antiutopia*, Franco Angeli Editore, Milano, 1983.

Domenichelli M., *L'utopia verso la sua negazione: no-where and back*, in Bertinetti R., Deidda A., Domenichelli M., *L'infondazione di Babele. L'Antiutopia*, Franco Angeli Editore, Milano, 1983.

Goldshläger A., *Towards a Semiotics of Authoritarian Discourse*, in "Poetics Today", vol. 3:1, Duke University Press, 1982.

Klemperer V., *LTI. La lingua del terzo Reich: taccuino di un filologo* [1947], Giunti, Firenze, 1998.

Kumar K., *Utopia e antiutopia*. Wells, Huxley, Orwell [1987], Longo, Ravenna, 1995.

Manferlotti S., *George Orwell*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.

Orwell G., *As I Please*, in *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, VOL. IV, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1968.

Orwell G., *Letter to F. A. Henson*, in *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, VOL. IV, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1968.

Zecchini V., *George Orwell e i mondi virtuali. La pratica erotica come principale elemento utopico* in 1984, Synergon, Bologna, 1993.