

Immaginario distopico

DISTOPIE QUOTIDIANE.
ORWELL E L'ASPIDISTRA
Luca Baldassarre*

Abstract: This paper aims to examine the relationship between *utopia* and *dystopia* in George Orwell's work. Starting from an exam of the relationship between dystopia and science fiction and leaning on Gary Saul Morson's theory of parody, we will try to show how George Orwell's work is dystopian. In fact, *dystopia* does not only concern Orwellian masterpiece on Big Brother, but it affects the whole Orwellian literary production. As proof of this thesis, we will compare *1984* with one of the previous novels, *Keep the Aspidistra Flying*.

Keywords: Dystopia; parody; aspidistra; science fiction; anti-utopia.

Distopia e fantascienza

Nel glossario della sua enciclopedia della fantascienza, Don D'Amassa definisce l'aggettivo "distopico" come ciò che «descrive una storia collocata in una futura società dove la libertà umana è in gran parte andata perduta, solitamente a causa di un governo totalitario; usato a volte a scopo satirico. Il romanzo distopico più famoso è *1984* di George Orwell»¹. Se questa indicazione limita il concetto di distopia entro una determinata temporalità, la definizione fornita da Brian Stableford suggerisce invece di focalizzare l'attenzione sul suo carattere congetturale: «la speculazione distopica descrive società ipotetiche che sono considerevolmente peggiori della nostra, tendenti verso la peggiore immaginabile, sebbene quell'estremo non venga quasi mai raggiunto»². Su questo carattere estremo insiste anche lo Oxford

* Dottore in Scienze Filosofiche - Università degli Studi di Firenze.

¹ Don D'Amassa, *Encyclopedia of Science Fiction*, Facts on File, New York 2005, p. 435 («describes a story set in a future society where human freedom has largely been lost, usually because of a totalitarian government; sometimes used for satirical purposes. The most famous dystopian novel is *Nineteen Eighty-Four* by George Orwell», trad. dello scrivente).

² Brian Stableford, *Science Fact and Science Fiction. An Encyclopedia*, Routledge, New York 2006, p. 133 («dystopian speculation describes hypothetical societies that are

English Dictionary, che nella sua seconda edizione, datata 1989, precisa che ogni cosa, in quel luogo immaginario che è la distopia, è la peggiore possibile, attribuendo allo stesso tempo la paternità del conio a John Stuart Mill³. Volendo però metter da parte le questioni circa l'origine del vocabolo, è noto come la fortuna del neologismo sia da datare a partire dagli anni '50 del secolo scorso⁴. Ciò potrebbe in parte spiegare una circostanza che risulterà particolarmente interessante in questa sede: il nesso fra la distopia e la *science fiction*. L'ambiguità di questo legame lede alla radice il concetto stesso di distopia: pertanto, occorre preliminarmente sbrigliare quest'intreccio, per restituire a quel concetto i nessi costitutivi con il suo opposto, l'utopia, e per liberarlo dai rischi di una immediata consumabilità.

La fusione fra distopia e fantascienza sarebbe mediata, per così dire, da una eccessiva futuristica implementazione dello sviluppo tecnologico, divenuto incontrollabile, dallo scarto definitivo fra sviluppo e progresso, se vogliamo utilizzare un linguaggio pasoliniano⁵, o, in altri termini, da quel dislivello prometeico profetizzato da Günther Anders⁶. Già questa mediazione pare però problematica. L'operazione risulta infatti possibile – ed è attualmente vincente – in virtù di un *qui pro quo* che favorisce la produzione di un immaginario facilmente fruibile per un consumo di massa, della quale è alimentato un determinato gusto. Se la definizione di fantascienza può essere infatti dedotta a partire dai suoi contenuti, soltanto una definizione formale può rendere giustizia del potenziale critico del concetto di distopia. Sotto questo rispetto, la definizione fornita da Brian Stableford è allora indubbiamente più pregnante, sebbene, come vedremo, ancora riduttiva.

Il punto in questione è infatti il seguente: a mediare distopia e fantascienza è la categoria (non solo) letteraria della catastrofe. Non mi

considerably worse than our own, tending towards the worst imaginable, although that extreme is hardly ever attained», *trad. dello scrivente*).

³<https://www.oed.com/oed2/00071444;jsessionid=CE8626BAD189967AFAC47986695715F2#:~:text=dystopia,as%20bad%20as%20possible%3B%20opp>, 11 giugno 2020, h 19:10.

⁴ John Clute and Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction*, St Martin's Press, New York 1995, p. 360. Questa datazione è accettata anche da Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London-New York 2005, p. 198.

⁵ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Sviluppo e progresso*, in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (1975), Garzanti, Milano 2011.

⁶ Cfr. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (1956), Beck, München 1961.

riferisco, chiaramente, alla concezione aristotelica della catastrofe⁷ intesa come fase risolutiva della tragedia greca, ma ad una rappresentazione in cui i caratteri distruttivi di una data società sono tratteggiati *in toto* sino alle loro estreme conseguenze. La *science fiction*, infatti, non implica necessariamente la catastrofe: si potrebbe citare, a riguardo, il *cult movie* degli anni '80 *Back to the Future*: il contenuto, chiaramente fantascientifico, non è immediatamente foriero di conseguenze catastrofiche (sebbene questo elemento sia presente, in forma edulcorata, anche qui). Potremmo allora esprimerci come segue: storicamente, ovvero dal secolo scorso fino ancora ad oggi, la fantascienza ha fornito l'immaginario che ha riempito la categoria formale di distopia. D'altro canto, ciò è stato indubbiamente favorito da una definizione di distopia, come quella già citata, che ne evidenzia il tratto di stilizzazione estrema o, si potrebbe dire, di esagerazione.

Distopia e parodia

Più – e prima – che l'esagerazione, ciò che caratterizza il genere distopico è però la parodia. Consustanzialmente, infatti, la distopia non è un genere che, per così dire, si regge da sé: è invece eminentemente critica e pertanto ha inevitabilmente bisogno di un riferimento altro, di un parametro normalizzante, fornito dal concetto di utopia. Come vedremo, con ciò non si vuole intendere che la natura del genere distopico sia parassitaria – in altre parole: il suo opposto, l'utopia, non è da intendersi come l'opposto genere letterario di riferimento: si può rinvenire anche in ambiti extraletterari, e ancora più genericamente essa rappresenta una tendenza immanente allo sviluppo stesso della nostra civiltà.

A studiare approfonditamente il nesso esistente fra distopia e parodia è stato il critico letterario Gary Saul Morson, autore, nel 1981, di un interessantissimo saggio dal titolo *The Boundaries of Genre*. Procedendo a ritroso rispetto all'esposizione del saggio, la distopia viene definita come «un tipo di anti-utopia che scredita le utopie rappresentando gli effetti verosimili delle loro realizzazioni, contrariamente alle altre anti-utopie che screditano la possibilità delle loro realizzazioni o espongono la follia e l'inadeguatezza

⁷ Aristotele, *Poetica*, 1452b: «la catastrofe è un'azione che reca seco rovina o dolore, dove si veggono, per esempio, cadaveri sulla scena, si assiste a dolori strazianti, a ferite e ad altre e simili sofferenze», in Aristotele, *Poetica*, Laterza, Bari 1964, p. 106. L'originale greco che Manara Valgimigli traduce con “catastrofe” è però πᾶθος. Etimologicamente, invece, il termine “catastrofe” deriva da καταστροφή (“rovesciamento”).

delle assunzioni e della logica di chi le propone»⁸. Poco prima, Morson definisce l'anti-utopia come un genere parodico, un testo che entra in relazione dialogica con le utopie parodiandole⁹. Da queste poche definizioni vorrei allora ricavare che, mentre lo strumento della distopia risulta essere la parodia, il suo bersaglio critico non è l'impossibilità dell'utopia, bensì la non aderenza dell'utopia al suo stesso concetto: utilizzando una terminologia cara ai primi francofortesi, è l'espressione letteraria della critica immanente. Il problema delle utopie non è l'utopismo – e dunque il problema circa la possibilità di una effettiva realizzazione di quanto viene da esse abbozzato – ma il fatto che esse non mantengono quel che promettono, o meglio che ciò che mantengono non è quanto promesso. Se la critica anti-utopica in generale ha una valenza logica (in quanto opera sul piano della possibilità/impossibilità del suo oggetto), che in ambito letterario si tradurrebbe in termini puramente descrittivi, nella critica distopica vengono a coincidere il piano descrittivo e quello normativo¹⁰. Questa particolarità della distopia retroagisce ovviamente anche sul suo strumento, la parodia, che già di per sé è peculiare. Innanzitutto, «non è limitata alle arti, ma può essere rinvenuta – sotto i nomi di “imitazione”, “scimmiettamento”, “scherno”, “caricatura” e via dicendo – nelle forme più diverse e nei contesti più vari della vita quotidiana. Sembra infatti che qualsiasi atto simbolico, sia esso artistico o non artistico, verbale o non verbale, possa diventare oggetto di parodia»¹¹. La parodia letteraria è

⁸ Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*, University of Texas Press, Austin 1981, p. 116: «a type of anti-utopia that discredits utopias by portraying the likely effects of their realization, in contrast to other anti-utopias which discredit the possibility of their realization or expose the folly and inadequacy of their proponents' assumptions or logic» (*trad. dello scrivente*).

⁹ Ivi, p. 111.

¹⁰ Mi pare sia questo il punto essenziale di convergenza fra la categoria letteraria di distopia e quella filosofica di critica immanente. Rahel Jaeggi (fra gli ultimi eredi della Scuola di Francoforte) sostiene, a proposito dell'importanza della critica dell'alienazione come critica immanente, che «in quanto concetto diagnostico, l'alienazione è un concetto normativo e descrittivo allo stesso tempo [...] la valutazione non si aggiunge alla descrizione ma è indissolubilmente legata ad essa», in Rahel Jaeggi, *Alienazione. Attualità di un problema filosofico e sociale* (2005), Castelvecchi, Roma 2017, pp. 65-66.

¹¹ Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre*, p. 107: «is not limited to the arts, but can be found – under the names of “mimicry”, “mockery”, “spoofing”, “doing a takeoff”, and so forth – in the most diverse forms and most various contexts of everyday life. Indeed, it appears that any symbolic act, whether artistic or nonartistic, verbal or nonverbal, can become the object of parody» (*trad. dello scrivente*).

perciò «una forma speciale di una più generale possibilità comunicativa»¹² e proprio in virtù di questa sua specificità, aggiungo, risulta particolarmente ostica da decodificare. Morson propone tre criteri tutti indispensabili per identificare una parodia: il richiamo ad un parametro di riferimento, che il critico americano definisce *target*, ovvero l'obiettivo polemico; l'opposizione a questo parametro in quanto istanza contraria; la pretesa di maggiore autorità, da parte dell'autore, rispetto a quel parametro¹³. Nell'ottica della critica immanente summenzionata, soprattutto il terzo criterio risulterebbe problematico. La stessa analisi di Morson suggerisce però delle possibilità di risoluzione. Occorre infatti approfondire ancor meglio tanto il concetto di parodia letteraria quanto quello di *target* – intimamente legati e vicendevolmente condizionati: strumento e fine, forma e contenuto. Per quanto riguarda lo strumento, la parodia, Morson ne evidenzia la pluralità delle tecniche: in particolare, egli sottolinea come occorra prestare attenzione a non confondere parodia ed esagerazione. Quest'ultima, infatti, è solo una delle tecniche che possono essere messe in atto dal dispositivo parodico, ma non l'unica. Ciò che conta, infatti, è il *target* e il raggiungimento di quegli obiettivi sopra elencati. Pertanto, può essere utilizzata per lo stesso fine anche la tecnica opposta, lo *understatement*¹⁴. Allo stesso modo, altri stratagemmi parodici sono per Morson l'ambiguità di giochi di parole o l'introduzione di elementi estranei, incongrui rispetto al contesto dell'originale di riferimento. Il *target*, insomma, viene criticato e decostruito dall'interno. Ciò risulta tanto più stringente in quanto la parodia può rivelarsi altrettanto efficace nella misura in cui, pur rimanendo identica all'originale dal punto di vista verbale, modifica il contesto di riferimento, ovvero replica l'originale in un contesto sociale o letterario inappropriato¹⁵. Ma qual è il *target*, l'obiettivo polemico di un genere parodico?

¹² «A special form of a more general communicative possibility» (*trad. dello scrivente*), *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, pp. 110-111. Nel caso in cui non venga rispettato il terzo criterio, si ha a che fare per Morson non con una parodia, ma con una metaparodia e di conseguenza, nello specifico discorso sull'utopia, non con anti-utopie ma con metautopie.

¹⁴ Sebbene Morson non ne faccia mai cenno, un buon esempio di genere parodico – particolarmente pregnante, trattandosi di letteratura teatrale, e quindi di parodia non limitata al testo letterario – in cui la minimizzazione, intesa come riduzione minimalistica del linguaggio, prende il posto dell'esagerazione è, a mio avviso, l'opera di Samuel Beckett. Cfr. Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 1986. Fecondo si potrebbe rivelare secondo questa prospettiva, a mio avviso, un confronto fra il teatro dell'autore irlandese e la precedente opera di George Orwell.

¹⁵ Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre*, p. 112.

Un'opera anti-genere deve parodiare un genere di riferimento. Ciò vuol dire che deve screditare non una singola opera di quel genere di riferimento, ma il genere nella sua totalità. Quando un'opera particolare è presa di mira per essere screditata essa dev'essere screditata, per così dire, sineddochicamente – cioè in rappresentanza del genere¹⁶.

In riferimento a quella classe di opere anti-genere che sono le anti-utopie, Morson afferma perciò che affinché ogni anti-utopia sia tale il *target* non può essere questa o quell'opera utopica, ma l'utopismo stesso; altrimenti, non siamo di fronte ad una anti-utopia, bensì ad una utopia rivale. Per terminare questa ricapitolazione in sorvolo della teoria della parodia di Morson, poche righe prima questi sostiene un punto a mio avviso ancora una volta particolarmente pregnante: «L'eziologia del discorso include la patologia della ricezione»¹⁷. In altre parole, rientra nel concetto di *target*, ovvero è incluso nel bersaglio polemico, il pubblico, ossia la classe di lettori di quel genere.

Distopia e utopia

Una volta accettati questi tratti appena abbozzati e che ritengo interessante ereditare dalla teoria di Morson, occorre però provare a stabilire, a grandi linee, cosa bisogna intendere col concetto di utopia. Non basta, infatti, come si è visto, analizzare il riferimento ad una singola opera appartenente al genere utopico per studiare un'opera anti-utopica; anzi, ancor di più, credo sia necessario esaminare l'utopia non specificamente come genere letterario, ma come tendenza caratterizzante la società entro cui è sorta e si è sviluppata, ovvero all'interno della civiltà occidentale. Questo lavoro richiederebbe uno studio approfondito che esula, ovviamente, dalle possibilità di questa breve analisi; è comunque possibile delinearne i tratti fondamentali per poi provare a ricostruire un percorso all'interno di quel segmento fondamentale della letteratura distopica che è la produzione letteraria di George Orwell.

¹⁶ Ivi, p. 116: «An anti-generic work must parody a target genre. That is, it must discredit not a single work in the target genre, but the genre as a whole. When a particular work is singled out for discreditation, it must be discredited, so to speak, synecdochically – that is, as representative of the genre» (*trad. dello scrivente*).

¹⁷ Ivi, p. 113: «the etiology of utterance includes the pathology of reception» (*trad. dello scrivente*).

Se da un lato l'approccio morsoniano è senza dubbio fertile, dall'altro non si può non accorgersi come la sua applicazione al genere utopico sia foriera di conseguenze non soltanto interessanti, ma al contempo problematiche. Ancor più di altri generi, infatti, l'utopia non è semplicemente un'etichetta letteraria, non pertiene, cioè, all'esclusivo ambito letterario. È impossibile concepire una critica dell'utopia che non sia, allo stesso tempo e immediatamente, una critica del progresso o, per tornare alla terminologia francofortese, una critica dell'illuminismo *lato sensu*. Come nota giustamente Cosimo Quarta in apertura del suo *Homo utopicus*, l'utopia ha subito, nel corso dei secoli, una riduzione al fatto letterario che invece, al contrario, non è che «un riflesso dell'utopia storica, che è un fenomeno ben più corposo e complesso»¹⁸. È a questa complessità che occorre guardare per comprendere l'intima natura della distopia e il suo inscindibile nesso con l'utopia. In particolare, questo nesso si lascia osservare come intrinsecamente dialettico: il rapporto fra utopia e progresso conduce inesorabilmente l'utopia a rovesciarsi nel suo opposto.

Bronisław Baczko nel suo noto saggio sull'utopia nell'epoca dell'illuminismo, in particolare nella disamina del concetto di progresso in Condorcet, sostiene il verificarsi della «unione fra l'utopia e il discorso sulla storia-progresso»¹⁹ nella società nuova: quest'ultima «non è altro, a tutti i livelli, che una traduzione in *idee-immagini* della storia-progresso e dei suoi molteplici effetti» (*corsivo mio*)²⁰. Baczko definisce la nuova utopia, nata nel XVIII secolo, ovvero l'utopia scientifica, come utopia antiutopistica: questa «fa propri parecchi temi utopistici tradizionali [...] ma questi temi e queste immagini sono incorporati a un discorso globale sulla storia come oggetto della scienza, a un discorso quindi che, per la sua stessa struttura, non li tollera che mascherandoli come prodotti della storia e della scienza, formulandoli come non-sogni»²¹.

¹⁸ Cosimo Quarta, *Homo utopicus. La dimensione storico-antropologica dell'utopia*, Dedalo, Bari 2015, p. 20. Quarta sottolinea altrettanto giustamente come sia necessario fare chiarezza sull'ambiguità che intercorre fra il termine e il concetto. Se infatti si riduce questo a quello, in virtù del conio moderno risalente all'omonima opera di Thomas More (1516), allora si dovrebbe colpevolmente lasciar fuori dall'elenco diverse opere di natura invece squisitamente utopica, prima fra tutte la *Repubblica* platonica. Per un'analisi del concetto di utopia da una prospettiva storica, cfr. Lewis Mumford, *The Story of Utopias*, Boni and Liveright, New York, 1922.

¹⁹ Bronisław Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1979, p. 203.

²⁰ Ivi, p. 207.

²¹ Ivi, p. 218.

È a questo incrocio fra utopia e progresso, utopia e storia, utopia e scienza – cruciale nella modernità – che è allora opportuno fare riferimento nel parlare di distopia. L'antiutopismo è immanente al concetto stesso di utopia nell'ottica della sua realizzabilità. Il *target* della distopia non è allora l'utopia, intesa vagamente come la descrizione di un luogo in cui convergono perfezione (*eutopia*) e non-esistenza (*outopia*), ma è l'antiutopismo dell'utopia, è l'immagine cristallizzata dell'utopia intesa come l'immagine della realizzabilità di una società perfetta vista dall'alto, da un punto di vista esterno da cui è possibile cogliere con un solo sguardo passato, presente e futuro. È l'utopia come fine della storia vista dalla prospettiva della fine della storia. Da questo punto di vista, l'utopia rischia di trasformarsi da panglossismo, rappresentazione del migliore dei mondi possibili, in celebrazione del corso degli eventi come manifestazione dell'unico mondo possibile. Qui convergono l'aspetto descrittivo e quello normativo della distopia: nel descrivere il rovesciamento dell'utopia da motore propulsore di progresso in ideologia conservatrice, essa pronuncia allo stesso tempo un giudizio volto a salvarne l'elemento progressivo²². Quanto più allora l'utopia regredisce allo stato di mera conservazione di una società in cui lo sviluppo economico e tecnologico sembra procedere inerzialmente, quanto più, quindi, essa assomiglia al reale anziché delinearne le potenzialità implicite, tanto più la distopia, che ne è la parodia, deve avvicinarsi a questo stato di cose. Essa non è pertanto la rappresentazione del peggiore dei mondi possibili, di come le cose potrebbero essere, del *worst case scenario*, ma di come le cose già sono o meglio sono diventate. Non la rappresentazione del peggio a venire, ma del peggio che è già qui.

Questo slittamento ermeneutico del concetto di distopia permette, a mio avviso, di cogliere innanzitutto uno dei fattori fondamentali che determinano, come si diceva in apertura, l'incontro fra la distopia e l'immaginario fantascientifico e di spiegare il successo che questa fusione ha ottenuto nella ricezione del pubblico nella società di massa. La distopia

²² Questa mia interpretazione è chiaramente debitrice, come già si è potuto constatare, del contributo fornito dalla prima generazione della Scuola di Francoforte, in particolar modo dell'interpretazione del corso della civiltà occidentale abbozzata in Max Horkheimer e Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981. Le stesse tesi sono state discusse diffusamente dagli stessi autori in M. Horkheimer, *Eclipse of Reason*, Oxford University Press, New York 1947 e Th. W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1951.

fantascientifica è infatti resa possibile soltanto nella misura in cui essa viene promossa, per così dire, come il rovescio della medaglia di una utopia intesa come non-luogo, come vana fantasticheria, come la possibilità irrealizzabile di un mondo a venire. La distopia fantascientifica ribalta questo mondo nuovo, l'immagine della perfezione, dimostrando come catastrofiche le realizzazioni di un'utopia intrinsecamente irrealizzabile. È questo richiamo alla possibile realizzazione di una possibilità irrealizzabile che favorisce la riduzione della letteratura distopica a mero oggetto di consumo. Esso alimenta infatti un meccanismo che stimola lo sguardo dall'esterno dello spettatore, la vista disincantata e disinteressata verso una catastrofe che non lo riguarda. Questo gusto per la catastrofe, la cui indifferenza verso l'oggetto non è manifestazione di un atteggiamento blasé ma al contrario di un conato permanente a consumare, è appunto solleticato da un continuo processo di esorcizzazione della distopia.

L'immaginario distopico in George Orwell

Bovex

L'opera di George Orwell è vittima di una forza che lo attrae fatalmente nel campo magnetico del *qui pro quo* della letteratura distopica contemporanea. In particolare, è *Nineteen Eighty-Four* ad essere oggetto di incomprensione o di manipolazione. Esso, infatti, non rappresenta, come si vorrebbe, uno scarto rispetto alla precedente produzione orwelliana, non prende linfa esclusivamente dall'antecedente distopico del *Brave New World* di Aldous Huxley: esso è invece il compimento della letteratura orwelliana, l'allegorizzazione di temi e stili che attraversano tutta la sua produzione, che è, a mio avviso, interamente distopica. Un confronto fra *1984* e *Keep the Aspidistra Flying* si rivela fondamentalmente necessario.

Corner Table enjoys his meal with Bovex: questa e altre *réclames* riempiono la visuale di Gordon Comstock sin dall'apertura del romanzo pubblicato nel 1936. *Truweet Breakfast Crisps*, *Kangaroo Burgundy*, *Vitamalt Chocolate*: i segnali ottici dei cartelloni pubblicitari che si stagliano in tutta la loro ineluttabilità di fronte alla libreria in cui lavora il protagonista, lurido rifugio e nucleo di resistenza contro l'inesorabile avanzata di un capitalismo omologante, sono l'espressione pseudolinguistica di quest'ultimo. Si direbbe, un *Newspeak*. Una «galleria di mostruosi faccioni

da bambola – vacui faccioni rosa, pieni di un ottimismo imbecille»²³, accompagnati da quelle didascalie promozionali, impone una ristrutturazione dei luoghi e del linguaggio impegnata a spazzar via definitivamente la vita precedente. «Una carnagione moralmente rosa», aveva già detto nel 1930, a Berlino, Siegfried Kracauer, combinazione di concetti che «rende tutt’a un tratto trasparente la vita quotidiana che è rappresentata dalle vetrine, dagli impiegati e dai giornali illustrati»²⁴. *Minitrue, Minipax, Miniluv, Miniplenty* sono i nomi dei quattro ministeri – verità, pace, amore e abbondanza – tramite cui si articola il potere gerarchico di Oceania in *1984*. Come sostiene Herbert Marcuse in *L’uomo a una dimensione*,

il familiare linguaggio orwelliano [...] non è per nulla quello esclusivo del totalitarismo terroristico. [...] Le proposizioni assumono la forma di comandi suggestivi – sono evocative piuttosto che dimostrative. Il predicato diventa una prescrizione; l’intera comunicazione ha un carattere ipnotico. Al tempo stesso è venata di falsa familiarità – risultato della continua ripetizione e della schiettezza popolare, abilmente gestita, della comunicazione. [...] È sempre il «vostro» deputato, la «vostra» strada, il «vostro» negozio preferito, il «vostro» giornale. È rivolto «a te», invita «te», eccetera²⁵.

Ecco allora profilarsi già nell’*Aspidistra* un intero sistema di articolazione pubblicitaria che circonda totalmente gli individui, ne delimita le possibilità di esperienza, li afferra colonizzandone la vista e riempiendola di contenuti privi di significato. La natura totalitaria di questo sistema chiuso e repressivo è il centro della narrazione orwelliana: Gordon, dopo numerosi tentativi di resistenza, votati ad una pervicace fatica sisifea, è costretto ad arrendersi e a rinunciare al suo desiderio – che Orwell tratteggia magistralmente come un

²³ George Orwell, *Keep the Aspidistra Flying* (1936), in G. Orwell, *Works*, Secker&Warburg/Octopus, London 1976, p. 578: «a gallery of monstrous doll-faces – pink vacuous faces, full of goofy optimism» (*trad. dello scrivente*).

²⁴ Siegfried Kracauer, *Gli impiegati* (1930), Meltemi, Milano 2020, p. 30.

²⁵ Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society* (1964), Routledge, London and New York 2002, pp. 92 e 95. «the familiar Orwellian language [...] is by no means that of terroristic totalitarianism only. [...] Propositions assume the form of suggestive commands – they are evocative rather than demonstrative. Predication becomes prescriptions; the whole communication has a hypnotic character. At the same time it is tinged with a false familiarity – the result of constant repetition, and of the skilfully managed popular directness of the communication [...] It is “your” congressman, “your” highway, “your” favorite drugstore, “your” newspaper; it is brought “to you”, it invites “you”, etc.» (*trad. dello scrivente*).

sottoprodotto, a sua volta, di quel sistema contro cui si rivolge – di dare alla luce il suo capolavoro letterario *London Pleasures*, accettando alla fine la proposta di lavoro nel campo dell'industria pubblicitaria. Nel mondo degli impiegati un mediocre romanziere è un ottimo copywriter. Con la stessa facilità, anche la birra Bovex cambia strategia: dopo aver abbandonato Tavolo d'Angolo, quelli della Bovex – *The Bovex people* – lanciano le *Bovex Ballads*, nuova trovata pubblicitaria²⁶. Lo squallore e la vacuità di questo sistema si riverbera anche in quei luoghi in cui dovrebbe sopravvivere quel che rimane di ciò che un tempo era chiamato cultura. Un chiaro riflesso si può osservare nell'attività svolta nella piccola libreria in cui Gordon trova nuovamente lavoro, dopo aver rinunciato stoicamente alla prima mansione da redattore pubblicitario. Mr Cheeseman, il titolare, «parlava di “ordinare i libri” come si potrebbe parlare di ordinare una tonnellata di carbone. Disse di esser pronto a cominciare con cinquecento titoli assortiti. Gli scaffali erano già etichettati secondo diverse sezioni – “Sesso”, “Crimine”, “Western” e via dicendo»²⁷. Non è forse questa mania catalogatrice, al pari dell'attività di “creazione di contenuti” pubblicitari – per utilizzare una terminologia oggi molto in voga, stretta parente dell'attività svolta da Winston Smith in qualità di funzionario del Partito Esterno presso il Miniver?

E l'Archivio stesso era, dopotutto, soltanto una delle articolazioni del Ministero della Verità, la cui attività principale non era quella di ricostruire il passato ma di rifornire i cittadini di Oceania di giornali, film, manuali, programmi televisivi, spettacoli, romanzi – di ogni tipo immaginabile di informazione, istruzione o intrattenimento, da una statua a uno slogan, da una poesia lirica ad un trattato di biologia, da un abbecedario per bambini ad un dizionario di Neolingua. E il Ministero non doveva soltanto provvedere agli svariati bisogni del Partito, ma doveva anche ripetere l'intera operazione ad un livello più basso, a vantaggio del proletariato. C'era un'intera catena di dipartimenti autonomi ad occuparsi di letteratura proletaria, musica, teatro e intrattenimento in genere. Vi si producevano giornali da spazzatura contenenti quasi esclusivamente sport, cronaca nera e astrologia, romanzi rosa da quattro soldi, film di sesso esplicito e canzoni sentimentali che venivano composte interamente da un mezzo meccanico sopra una sorta di caleidoscopio chiamato versificatore.

²⁶ Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, p. 726.

²⁷ Ivi, p. 707: «he spoke of “ordering books” as one might speak of ordering a ton of coals. He was going to start with five hundred assorted titles, he said. The shelves were already marked off into sections – “Sex”, “Crime”, “Wild West”, and so forth» (*trad. dello scrivente*).

C'era perfino un'intera sottosezione – *Pornosec*, era chiamata in Neolingua – impegnata a produrre il genere più basso di pornografia, che veniva spedito in pacchi sigillati e che nessun membro del Partito – tranne quelli che ad esso lavoravano – era autorizzato a guardare²⁸.

Vita di campagna

Rispetto alla distopia di Oceania e al tentativo di ribellione di Winston Smith, la narrazione della monotonia quotidiana di Gordon Comstock risulta ancor più claustrofobica. L'assenza del panopticon non rappresenta certo un vantaggio per il povero commesso, inerme nelle sue azioni di rivolta, in ginocchio di fronte all'ineluttabilità degli eventi, all'esclamativo secondo cui "non può essere altrimenti". In 1984, emergono chiaramente alcune possibilità di salvezza, sebbene puntualmente deluse e infine sconfitte. All'immaginario distopico di un mondo totalmente amministrato, di una società definitivamente privata dei suoi più intimi impulsi e assoggettata ad un potere diffuso, si oppone l'immagine utopica della vita selvatica. Non c'è comunque posto per facili sentimentalismi, per ritratti nostalgici o reazionari. Il contraltare utopico di Orwell nel suo capolavoro non ha per nulla tratti conservatori. È più simile a *Au temps d'harmonie* di Paul Signac e, come reca il sottotitolo dello stesso dipinto, *l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*, ma con maggiore consapevolezza delle ridottissime possibilità di successo. È la tana dei ribelli, il nucleo della resistenza, il residuo della possibilità del meglio. Winston e Julia riescono sì ad incontrarsi di nascosto

²⁸ Id., *Nineteen Eighty-Four* (1949), in Orwell, *Works*, pp. 767-768: «the Records Department, after all, was itself only a single branch of the Ministry of Truth, whose primary job was not to reconstruct the past but to supply the citizens of Oceania with newspapers, films, textbooks, telescreen programmes, plays, novels – with every conceivable kind of information, instruction, or entertainment, from a statue to a slogan, from a lyric poem to a biological treatise, and from a child's spelling-book to a Newspeak dictionary. And the Ministry had not only to supply the multifarious needs of the Party, but also to repeat the whole operation at a lower level for the benefit of the proletariat. There was a whole chain of separate departments dealing with proletarian literature, music, drama, and entertainment generally. Here were produced rubbishy newspapers containing almost nothing except sport, crime, and astrology, sensational five-cent novelettes, films oozing with sex, and sentimental songs which were composed entirely by mechanical means on a special kind of kaleidoscope known as a versificator. There was even a whole sub-section – *Pornosec*, it was called in Newspeak – engaged in producing the lowest kind of pornography, which was sent out in sealed packets and which no Party member, other than those who worked on it, was permitted to look at» (*trad. dello scrivente*).

in un bosco, ma la lontananza dalla città non è di per sé garanzia di salvezza. Non vi sono i teleschermi, ma il rischio di microfoni nascosti non è del tutto assicurato. Quel luogo lontano da tutti non è l'occasione di prendere un po' d'aria fresca: è un vero e proprio luogo di trasgressione. È qui che i due si incontrano per rompere le barriere della repressione del *Big Brother*, è qui che la ragazza strappa la fascia della Lega Giovanile Antisesso. È qui che i due desiderano consumare quel rapporto che nel terreno del panottico viene loro continuamente vietato, pena la punizione capitale. Il valore metonimico del desiderio sessuale, la cui realizzazione sta qui in luogo del desiderio *tout court*, rafforza la natura oppositiva dell'utopia orwelliana:

- Ascolta. Più uomini hai avuto, più ti amo. Lo capisci questo?

- Sì, perfettamente.

- Odio la purezza, odio la bontà! Non voglio esista virtù in nessun luogo. Voglio che chiunque sia corrotto fino al midollo.

- Bene allora, dovrei proprio calzarti a pennello, mio caro. Io sono corrotta fino al midollo.

- Ti piace farlo? Non mi riferisco semplicemente a me. Parlo della cosa in sé.

- L'adoro.

Era questo ciò che voleva soprattutto sentirsi dire. Non banalmente l'amore per una persona determinata, ma l'istinto animale, il semplice desiderio indifferenziato, era questa la forza che avrebbe mandato in frantumi il Partito [...] In passato, pensò, un uomo guardava il corpo di una donna e lo riteneva desiderabile, e lì finiva la storia. Ma oggi giorno è impossibile provare puro amore o pura lussuria. Nessuna emozione è pura, perché ogni cosa è mista a paura e odio. La loro unione era stata una battaglia, l'orgasmo una vittoria. Era un attacco al Partito. Era un atto politico²⁹.

²⁹ Ivi, pp. 817-818: «'Listen. The more men you've had, the more I love you. Do you understand that?' – 'Yes, perfectly' – 'I hate purity, I hate goodness! I don't want any virtue to exist anywhere. I want everyone to be corrupt to the bones' – 'Well the, I ought to suit you, dear. I'm corrupt to the bones' – 'You like doing this? I don't mean simply me. I mean the thing in itself' – 'I adore it'. That was above all what he wanted to hear. Not merely the love of one person but the animal instinct, the simple undifferentiated desire that was the force that would tear the Party to pieces. [...] In the old days, he thought, a man looked at a girl's body and saw that it was desirable, and that was the end of the story. But you could not have pure love or pure lust nowadays. No emotion was pure, because everything was mixed up with fear and hatred. Their embrace had been a battle, the climax a victory. It was a blow struck against the Party. It was a political act» (*trad. dello scrivente*).

Nell'*Aspidistra* è presente quello che risulta essere un palese antecedente del rapporto consumato da Winston e Julia. Non è la psicologia dei personaggi né la descrizione del loro rapporto a consentire l'interpretazione di un parallelismo: anzi, come si accennava, la rappresentazione della speranza di una salvezza assume, nel romanzo del 1936, tinte più fosche, quasi più ciniche o comunque più disincantate. Ciò che invece rende plausibile leggere le due opere in termini di derivazione è l'immaginario, il quale consente di stabilire qual è la relazione che sussiste fra utopia e distopia. L'ambientazione dell'episodio dell'incontro fra Gordon e Rosemary può a buon diritto essere confrontata con quella del succitato incontro fra Winston e Julia. «C'era un senso di avventura selvaggia nel lasciare Londra, con una lunga giornata in "campagna" che si prospettava davanti a loro»³⁰. Già il virgolettato nella gita in "campagna", tipica della fuga domenicale dal caos della città, pare avere il tono della parodia, declinata in termini ironici: un tono intensificato dal narratore mentre sottolinea il senso di avventura, il brivido provato dai protagonisti nell'allontanarsi dalla routine quotidiana. Le cose però non vanno come ci si aspetta e prendono, come si suole dire, una piega inattesa. All'ora di pranzo, dopo una lunghissima camminata, è il momento di mangiare, ma i due non trovano altro se non un costosissimo ristorante all'interno di un hotel, nei pressi di una piccola e desolata cittadina lontana dai rumori della metropoli. Ed è qui che avviene il rovesciamento ineluttabile di una situazione troppo eccezionale per durare a lungo, troppo inconsueta per manifestarsi come sostanziale. Gordon, nel tentativo mal riuscito di dimostrarsi all'altezza del locale, è costretto a spendere quel poco denaro che ha con sé, frutto del misero lavoro a cui si era immolato sull'altare della protesta contro il mondo dei quattrini, lui ch'era sempre stato «contro il dio denaro e tutto il suo porco clero»³¹. Da quel momento, egli non fa che rimuginare, durante tutta la gita, sulla sua misera situazione finanziaria. Gli eventi si susseguono velocemente l'uno dopo l'altro, innescando un effetto domino. «Era sconcertato nello scoprire quanto poco, in quel momento, la desiderasse davvero. La faccenda del denaro lo turbava ancora. Come puoi fare l'amore quando hai soltanto otto penny in tasca e stai pensando a questo

³⁰ Id., *Keep the Aspidistra Flying*, p. 656: «there was a sense of wild adventure in getting out of London, with the long day in "the country" stretching out ahead of them» (*trad. dello scrivente*).

³¹ Ivi, p. 604: «against the money-god and all his swinish priesthood» (*trad. dello scrivente*).

per tutto il tempo?»³². E dopo aver deciso comunque di tentar l'impresa, Gordon viene bloccato da Rosemary per paura di una gravidanza indesiderata, ed ecco che si trova allora di nuovo catapultato nella solita paranoia.

L'immaginario sessuale presente in entrambe le opere consente un interessante confronto nell'esame della valenza utopica della letteratura orwelliana. Se in *1984*, infatti, l'espressione di una sessualità libera è presentata come la diretta e immediata protesta contro un mondo repressivo e la dicotomia utopia/distopia si presta ad esser letta in termini di netta contrapposizione, qui l'elemento sessuale traduce in immagine letteraria l'impossibilità di risolvere l'opposizione, di una resistenza reale alla strapotenza di quei meccanismi sociali che impongono conformisticamente una forma di vita piccolo-borghese. Una impossibilità che conduce alla capitolazione del protagonista e alla accettazione di una falsa realizzazione, rappresentata dalla resa dinanzi agli eventi e dalla falsa felicità di una vita che non è la propria.

Una banale pianta di aspidistra

Il mondo distopico non viene mai presentato, nell'*Aspidistra*, nella sua immediatezza, ma è sempre visto dall'interno, nel dispiegamento di un meccanismo che dimostra infine, nel suo risolversi, il fallimento dell'impulso utopico proprio nel momento della sua realizzazione. A dimostrazione di questa tesi, un ultimo confronto fra le due opere mi sembra proficuo. Il percorso che porta Gordon dall'uscita di prigione (dov'era finito per ubriachezza molestia e per aver picchiato un sergente e da cui è riscattato perfino contro voglia grazie all'aiuto dell'amico facoltoso Ravelston)³³ all'integrazione nella società piccolo-borghese di Londra è il lento cammino verso una sconfitta che appare come liberazione. Anche in *1984* il cammino di Winston verso la sua definitiva integrazione è segnato dal passaggio fondamentale di quella che sembra quasi una "formattazione", una riconfigurazione eteronoma dell'individuo, ovvero dalla crudele manipolazione operata da O'Brien nelle celle del Ministero dell'Amore³⁴. Se però nel capolavoro del 1949 la resa del protagonista è rappresentata

³² Ivi, p. 665: «It dismayed him to find how little, at this moment, he really wanted her. The money-business still unnerved him. How can you make love when you have only eightpence in your pocket and are thinking about it all the time?» (*trad. dello scrivente*).

³³ Ivi, pp. 691 ss.

³⁴ Id., *Nineteen Eighty-Four*, pp. 872 ss.

intensivamente e *Room 101*, la stanza degli orrori, è l'allegoria dell'intero romanzo, nell'opera del 1936 la rappresentazione della sconfitta è data estensivamente, lungo tutta la narrazione, in una estenuante lotta di Gordon, persa in partenza, contro una forza troppo grande per lui. Nella distopia del Grande Fratello, il fulcro della storia si concentra nell'episodio del primo capitolo della terza parte, nella conversione di Winston Smith. La forza distopica di *Fiorirà l'aspidistra* risiede, invece, nel fatto che Gordon deve fare i conti, ad ogni passo, con un destino cui cerca strenuamente di resistere senza speranza. È la disperazione il tratto saliente di quest'ultimo, contro la speranza che invece caratterizza pur sempre i tentativi di *1984*. A dire il vero, anche qui è presente, disseminata nel corso di tutta la narrazione, un'immagine paranoica, la quale però rinvia pur sempre alla stanza 101: si tratta della fobia di Winston per i topi, il cavallo di Troia attraverso cui egli viene finalmente catturato e riconfigurato. L'immaginario paranoico del percorso di Gordon Comstock, al contrario, è apparentemente del tutto innocuo. Non è la musofobia a colonizzare la mente del protagonista, ma un'idea fissa del tutto differente: una banale pianta di aspidistra. Essa è presente in ogni tappa del calvario di Gordon. La trova dappertutto: egli stesso ne tiene una nel suo appartamento, che maltratta volutamente. È il simbolo di tutto ciò che detesta. È il simbolo delle persone "perbene".

Ciò che realizzò, e più chiaramente quanto più il tempo passava, era che il culto del denaro era stato elevato a religione. Forse è la sola vera religione – la sola religione davvero *sentita* – che ci è rimasta. Il Denaro è ciò che prima era Dio. Bene e male non hanno più alcun significato se non successo e fallimento. Da qui la frase profondamente significativa, *fare bene*. Il decalogo è stato ridotto a due comandamenti. Uno per i datori di lavoro – gli eletti, il clero monetario, per così dire – “Guadagna”, l'altro per gli impiegati – gli schiavi e i sottoposti – “Non perdere il lavoro”. Fu in questo periodo che si imbattè in *The Ragged Trousered Philanthropists* e lesse di quel falegname affamato che impegna ogni cosa ma rimane attaccato alla sua aspidistra. L'aspidistra divenne una sorta di simbolo per Gordon da quel momento. L'aspidistra, fiore d'Inghilterra! Dovrebbe essere sul nostro stemma, al posto del leone e dell'unicorno. Non ci sarà alcuna rivoluzione in Inghilterra fino a quando ci saranno aspidistre alle finestre³⁵.

³⁵ Id., *Keep the Aspidistra Flying*, p. 603: «what he realized, and more clearly as time went on, was that money-worship has been elevated into a religion. Perhaps it is the only real religion – the only really *felt* religion – that is left to us. Money is what God used to be. Good and evil have no meaning any longer except failure and success. Hence the profoundly

L'onnipresenza dell'aspidistra è tale che il nome della pianta è disseminato nel testo perfino in funzione aggettivale – *the aspidistral dining-room*³⁶. *Fiorirà l'aspidistra* è la traduzione italiana del titolo del romanzo di Orwell: una traduzione che non rende però la pregnanza dell'originale, un titolo invece peculiarmente parodico. Esso, infatti, fa il verso al modo di dire britannico *keep the flag flying*, letteralmente «fai sventolare la bandiera», espressione campanilista con cui si incita a parteggiare per la propria patria. L'intero romanzo si configura perciò come la parodia di un'utopia che spaccia la falsa integrazione per la realizzazione di un'armonia, ovvero che non realizza ciò che promette. L'aspidistra è il simbolo di questa armonia fallita, della sconfitta dell'individuo e della sua resa dinanzi alla fatalità del sistema entro cui si muove. Con essa si ostenta – una ostentazione che è prima di tutto un'ostentazione di fronte a se stessi, un autoconvincimento – un successo mutilato, perché non è il proprio.

Erano troppo indaffarati a nascere, sposarsi, procreare, lavorare, morire. Forse non sarebbe poi così male, se riesci a farcela, sentirti uno di loro, esser parte del gregge. La nostra civiltà è fondata su avidità e paura, ma nelle vite degli uomini comuni avidità e paura sono misteriosamente trasformate in qualcosa di più nobile. Quei piccolo-borghesi lì, dietro le loro tendine di pizzo, coi loro bambini e i loro mobili da quattro soldi e le loro aspidistre – quelli vivevano secondo il codice del denaro, non c'è dubbio, e ancora riuscivano a salvare una parvenza di dignità. Il codice del denaro come da loro interpretato non era meramente cinico e avido. Avevano le loro regole, i loro inviolabili punti d'onore. “Si

significant phrase, to *make good*. The decalogue has been reduced to two commandments. One for the employers – the elect, the money-priesthood as it were – ‘Thou shalt make money’, the other for the employed – the slaves and underlings – ‘Thou shalt not lose thy job’. It was about this time that he came across *The Ragged Trousered Philantropists* and read about the starving carpenter who pawns everything but sticks to his aspidistra. The aspidistra became a sort of symbol for Gordon after that. The aspidistra, flower of England! It ought to be on our coat of arms instead of the lion and the unicorn. There will be no revolution in England while there are aspidistras in the windows» (*trad. dello scrivente*). È questo, probabilmente, il limite della resa letteraria della distopia di *Keep the Aspidistra Flying*: il sistema contro cui si scaglia il protagonista viene ridotto ad una mera questione di soldi, i rapporti fra le classi sociali limitati alla dicotomia ricco/povero. Ciononostante, come già si è accennato, si intravede bene, dagli stessi occhi del protagonista, come la questione sia ben più complessa e si traduca nella tendenza all'amministrazione totale della società tramite l'iperstimolazione dei cittadini e la loro trasformazione in consumatori.

³⁶ Ivi, p. 675.

mantenevano rispettabili” – facevano sventolare l’aspidistra. Tra l’altro, erano *vIvi*. Avvolti nella confezione della vita. Facevano figli, vale a dire quel che santi e salvatori d’anime non avevano mai fatto nemmeno per caso. L’aspidistra è l’albero della vita, pensò all’improvviso³⁷.

Questa anonima pianta d’appartamento, senza alcuna necessità di esposizione alla luce del sole, simboleggia l’incorporazione della natura nella società: come si diceva, la falsa realizzazione dell’utopia. La distopia dell’aspidistra è la rappresentazione dell’antiutopismo dell’utopia, delle sue promesse mancate. «Aveva vinto la guerra contro se stesso. Amava il Grande Fratello»³⁸, battuta finale di *1984*, potrebbe a buon diritto esser tradotta in «Aveva vinto la guerra contro se stesso. Amava l’aspidistra». Il finale del romanzo sembra presentare però una flebile speranza, data dal bambino che Rosemary aspetta in grembo, che lascia presagire una seppur minima possibilità di riscatto, in un futuro remoto. L’elemento utopico persistente nella distopia prende così la forma di un messaggio in bottiglia, di cui le generazioni successive sono l’immagine.

“Eppure erano vivi”, pensava Gordon osservando quelle vite piccolo-borghesi, ma, citando Adorno, è una vita che non vive. L’esergo di uno dei successivi romanzi di Orwell, *Coming up for air* del 1939, recita il verso di una canzone popolare: *He’s dead, but he won’t lie down* – “È morto, ma non vuole giacere”. Per rappresentare le sue distopie, Orwell non ha avuto bisogno di mettere in scena finzioni fantascientifiche di zombie. Gli è bastato delineare lo schizzo della società degli uomini alla fine del mondo – ovvero, alla fine delle possibilità di un’esperienza genuina. Il suo non è il ritratto di una potenziale catastrofe in un mondo altro, ma è la manifestazione, qui e ora,

³⁷ Ivi, p. 732: «they were too busy being born, being married, begetting, working, dying. It mightn’t be a bad thing, if you could manage it, to feel yourself one of them, one of the ruck of men. Our civilization is founded on greed and fear, but in the lives of common men the greed and fear are mysteriously transmuted into something nobler. The lower-middle-class people in there, behind their lace curtains, with their children and their scraps of furniture and their aspidistras – they lived by the money-code, sure enough, and yet they contrived to keep their decency. The money-code as they interpreted it was not merely cynical and hoggish. They had their standards, their inviolable points of honour. They ‘kept themselves respectable’ – kept the aspidistra flying. Besides, they were *alive*. They were bound up in the bundle of life. They begot children, which is what the saints and the soul-savers never by any chance do. The aspidistra is the tree of life, he thought suddenly» (*trad.mia*).

³⁸ Id., *Nineteen Eighty-Four*, p. 916: «he had won the victory over himself. He loved Big Brother» (*trad. dello scrivente*).

del fallimento di una società in disfacimento proprio nel momento della sua massima integrazione. Per realizzarsi, la distopia non ha bisogno dell'ingombrante immaginario fantascientifico, che stimola l'appetito del pubblico: è sufficiente una banale e anonima aspidistra, come stimolo alla partecipazione e alla resistenza.

Conclusionione

Se è vero, come risulta peraltro palese dal suo successo postumo, che *1984* va, indubbiamente al di là delle intenzioni del suo autore, incontro alle esigenze e ai gusti del pubblico dei lettori, altrettanto, credo, non può dirsi di *Keep the Aspidistra Flying*. Abbiamo già detto in che senso sia possibile definire quest'ultimo come romanzo distopico, in quanto smaschera il reale per ciò che esso è veramente, oltre le sue parvenze di realizzazione armonica. Il romanzo dell'aspidistra concentra, però, in sé altri due elementi che abbiamo visto operare all'interno della teoria della parodia di Morson.

Innanzitutto, è qui all'opera un camuffamento dello strumento di narrazione distopica, ovvero la parodia. Questa dissimulazione, che corregge spesso il tono ironico, pur presente, con strategie stilistiche differenti e meno appariscenti, consente di evitare quell'ammiccamento al pubblico che permette invece una facile intesa, un comodo posizionamento del lettore nella acquiescente distanza dall'opera. La narrazione della cruda realtà quotidiana, libera da qualsiasi allegorizzazione, avvicina al contrario l'oggetto e costringe ad entrare in rapporto con esso. La parodia, lo scarto fra il reale e il giudizio su di esso che cerca di attingere, non riuscendovi, ad uno statuto normativo superiore, non agisce mai dall'esterno, ma dall'interno della stessa situazione che vuol criticare. È il reale stesso che lascia tracce simboliche, frammenti dai quali traspare la sua vera essenza. È il reale stesso che si autodenuncia: lo *understatement* di cui parla Morson nella sua teoria della parodia prende la forma, nella distopia orwelliana, di una torsione dello stesso bersaglio parodico su se stesso.

Da qui deriva, infine, quel secondo elemento fondamentale: se, in fin dei conti, il *target*, il bersaglio di ogni genere parodico – dunque di ogni genere distopico – è l'*audience*, la classe dei lettori, allora *Keep the Aspidistra Flying* rappresenta un modello distopico. Solo costruendo la narrazione distopica dall'interno, facendola, per così dire, prorompere dalla quotidianità stessa, riproducendo, nel testo, quei detriti che la stessa realtà quotidiana lascia dietro di sé, è possibile chiamare in causa il lettore stesso, valorizzando

in tal modo il potenziale critico della letteratura. La distopia prende così linfa dall'immaginario quotidiano.