

SCINTILLE UMANISTICHE

Quaderni di studi e ricerche

Condotti dagli studenti
della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Milano

Curati da

Amos Badalin, Giuseppe Alonzo, Giacomo Bottos

III-IV – 2009



MIMESIS

MARCO CANANI

**POLITICAL COMMITMENT E ACCEPTANCE:
IL DISCORSO CRITICO IN
INSIDE THE WHALE DI GEORGE ORWELL**

Tradizionalmente percepiti come inconciliabili, l'esercizio letterario e la prassi critica hanno dato prova più volte di potersi fondere in un armonico connubio. Nel secolo scorso, la riflessione di Eric Arthur Blair (1903-1950)¹ – meglio noto come George Orwell – si è sviluppata di pari passo con il forte impegno politico dell'autore, e ne appare profondamente plasmata.

L'ingresso della politica nei suoi scritti può essere ricondotto al più generale affermarsi della realtà a lui contemporanea nelle sue opere: nato all'inizio del ventesimo secolo in India e presto ricondotto in Inghilterra, fa ritorno nell'allora colonia una volta conclusi gli studi a Eton, quando si arruola volontario nel corpo di polizia imperiale. Esperienza, quella indiana, che ispira i suoi primi romanzi, *Burmese Days* (1934) e *Keep the Aspidochelone* (1936), mentre gli anni seguenti saranno contrassegnati dall'indigenza, osservata o sperimentata, prima tra Parigi e Londra (*Down and Out in Paris and London*, per dirla col titolo del romanzo del 1933) e poi tra il Lancashire e lo Yorkshire, in una visita di cui ci rende testimonianza in *The Road to Wigan Pier* (1937). Si tratta di una fase in cui si profila quell'Orwell «giornalista sociale»² che affianca un Orwell socialista e membro dell'Independent Labour Party, costola minoritaria di quel socialismo più squisitamente inglese che fondeva insieme non-marxisti, trotskisti e cristiano-socialisti sotto il segno dell'egualitarismo e del rifiuto della dottrina comunista.³

1 L'iniziale *excursus* biografico intende solo delineare, nelle sue linee principali, il quadro in cui si sviluppa la riflessione critica di Orwell. Per approfondimenti, si rimanda alle biografie citate nella bibliografia.

2 A. Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 577-579.

3 B. Crick, *Orwell and English Socialism*, in *Essays on Politics and Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1989.

La sua narrativa converge però progressivamente verso quel pessimismo che avrà il suo culmine nel mondo distopico del «Big Brother». Sul piano biografico, molto dipende dalla decisione di Orwell di sposare la causa repubblicana nella Guerra Civile Spagnola: la frustrazione degli ideali del Partito Obrero de Unificación Marxista lascia infatti il segno in opere come *Homage to Catalonia* (1938) e *Looking Back on the Spanish War* (1943), in cui affiora la disillusione politica causata dalla sconfitta di una Spagna provata, oltre che dalla vittoria franchista, dalle divisioni interne alla propria sinistra. D'altronde, una simile delusione Orwell la ha già avvertita all'indomani del fallimento degli ideali rivoluzionari in Russia. Filo-marxista, egli rientra tra quegli intellettuali che «tra gli anni Trenta e Quaranta verificarono la loro tensione rivoluzionaria con la politica staliniana»⁴. È questa la mesta constatazione al centro di *Animal Farm* (1945), allegoria politica in cui le aspirazioni liberali degli animali della fattoria sono frustrate proprio a causa del tradimento di alcuni «compagni», quei maiali che instaureranno, a loro volta, un nuovo regime autoritario. Nulla è cambiato dopo la rivoluzione: se il potere corrompe, il potere assoluto corrompe assolutamente. Il rischio è quello di degenerare verso quel tipo di società che, sul piano narrativo, ha trovato la sua rappresentazione nel filone dell'antitopia in cui si inserisce anche l'ultimo romanzo di Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1948). Qui, l'autore profetizza l'avvento di una dittatura tecnologica regolata da un sedicente «Big Brother» il cui controllo sulla società è esercitato dall'interno, attraverso la manipolazione del linguaggio umano minacciato dall'imporre di una «newspeak». Nella constatazione dell'impossibilità di ribellarsi al totalitarismo ideologico, narrativa, politica e linguistica sembrano convergere.

È stato in effetti messo in luce come, nel primo dopoguerra, Orwell sia tra i primi a sottolineare il ruolo chiave dell'intellettuale nella ricostruzione morale e politica della società e l'urgenza di un «recupero della pienezza comunicativa del linguaggio, della sua trasparenza e integrità»⁵. Per questo egli rivendica sia il ruolo politico del linguaggio che quello dello scrittore all'interno della comunità, e questo emerge con chiarezza attraverso la ricca produzione saggistica orwelliana⁶.

4 G. De Biasio, recensione a G. Orwell, *Omaggio alla Catalonia*, in «Lingua e Letteratura», II/3 1984, p. 182.

5 A. Marzola, *Dal tardomanesimo al postmoderno*, in *Guida allo studio della lingua e della letteratura inglese*, a cura di F. Marengo, Bologna, Il Mulino, 1994, pag. 352.

6 *George Orwell: Essays*, by B. Crick, London, Penguin, 2000.

Con particolare riferimento alla critica letteraria, nonostante un rapporto quasi «dialogico» con la letteratura modernista e il riconoscimento della grandezza di romanzi come *Ulysses* e *Tropic of Cancer*, Orwell si premura però dichiaratamente di evitare, in ambito narrativo, gli artifici propri del romanzo inglese di inizio secolo. Fatta eccezione per la prosa giovanile di *A Clergyman's Daughter* (1935), in cui si misura con uno stile e una prospettiva particolari, egli sceglie un linguaggio lontano dallo sperimentalismo modernista, colpevole di aver reso il romanzo contemporaneo inaccessibile all'uomo comune con i suoi «books by intellectuals for intellectuals»⁷. Così nel 1946, un anno dopo *Animal Farm*, Orwell espone nel saggio *Why I Write* le quattro possibili motivazioni che, spesso compresenti, stimolerebbero l'attività di ogni scrittore. Oltre a una certa dose di egoismo di impronta narcisista, entusiasmo estetico ed impulso storico, Orwell ammette che è la quarta di queste finalità, quella politica, ad essere predominante nella sua opera, riconoscendo come «where I lacked a political purpose [...] I wrote lifeless books and was betrayed into purple passages, sentences without meaning, decorative adjectives and humbug generally»⁸. Senza limitarsi a un'analisi contenutistica della sua opera narrativa, Orwell fornisce poi, in *Politics and the English Language* (1946), un elenco di precetti stilistici che si direbbe rispettato in testi come *Animal Farm*. Nel tentativo di riavvicinare la letteratura all'uomo comune, auspica infatti a uno stile semplice e immediato, che preferisce periodi brevi ed evita costruzioni complesse a favore di frasi più agili e di più immediata comprensione.⁹ La sua idea di narrativa è dunque lontana dallo *stream of consciousness* modernista.

Del 1939 è invece l'essay di critica letteraria *Inside the Whale*, che fonde insieme i due filoni di pensiero – linguistico e politico – fin qui delineati. Il saggio, pubblicato l'anno successivo nella raccolta *Inside the Whale and Other Essays*, si sviluppa in tre sezioni a partire dalla recensione del romanzo *Tropic of Cancer*, in cui Miller fornisce uno scorcio della «American Paris» degli anni Trenta tra *café* e artisti. È probabilmente da individuare nei momenti in cui Miller descrive gli incontri sessuali del suo narratore la causa dello scarso favore con cui la critica accoglie *Tropic of*

7 Si veda l'*Introduction* di Bernard Crick a *George Orwell: Essays*, cit., pag. IX, trad.: «libri di intellettuali per intellettuali». Qui e più avanti, se non diversamente segnalato, le traduzioni sono di chi scrive.

8 G. Orwell, *Why I Write*, ivi, pp. 5-7, trad.: «dove ho trascurato lo scopo politico [...] ho scritto libri senza vita e ho peccato di passi oscuri, frasi senza senso, aggettivi decorativi e ciarlatanerie in generale».

9 Id., *Politics and the English Language*, ivi, p. 359.

Cancer fin dalla sua prima edizione francese. Orwell stesso non sembra apprezzare particolarmente la storia in sé, che quasi liquida nei termini di racconto fatta di bordelli, alcol e ciarlatani.¹⁰ Convinto però dell'impossibilità di giudicare il *subject-matter* di un'opera letteraria prescindendo dal contesto storico che l'ha prodotta,¹¹ ritiene il romanzo degno di nota nonostante alcuni punti "irriproducibili". Inoltre, pur nella loro diversità, il resoconto parigino di Miller condividerebbe con *Ulysses* di Joyce la capacità di instaurare un'empatia fra autore e pubblico: in entrambi i casi, il lettore sperimenta una sorta di *relief* offerto non dalla accessibilità del testo, ma dalla sua sensazione di essere compreso dall'autore, peculiarità, secondo Orwell, rintracciabile in quella tipologia di testi che, incentrati su «esperienze riconoscibili del genere umano»¹², si distinguono per un realismo linguistico che può correre il rischio di essere recepito come osceno. Per questo, la critica coeva associa *Tropic of Cancer* a *Ulysses* e *Voyage au Bout de la Nuit* di Céline. In realtà, chiarisce Orwell, si tratta di romanzi molto diversi tra loro. Ad accomunarli è la volontà di rappresentare gli squallori e le indecenze del quotidiano, intento declinato peraltro da ciascuno degli autori con modalità e risultati differenti. Joyce riesce infatti a esplorare vari stati di coscienza che riconduce poi in un pattern unitario, mentre Céline si propone di denunciare gli orrori e le insensatezze della vita quotidiana lasciando affiorare, nelle sue pagine, un grido di disdegno. *Tropic of Cancer*, invece, è espressione di una posizione diametralmente opposta, in quanto prodotto di una personalità che non si dichiara disgustata dall'indigenza e dal senso di precarietà dilagante, e che si sottrae a ogni possibile volontà di denuncia. Per questo Orwell ritiene più appropriato un raffronto tra la prosa di Miller e la poesia di Whitman, poiché entrambe espressione di una sorta di "filosofia dell'accettazione" della realtà. Certo, sono cambiati i tempi: l'autore di *Leaves of Grass* vive in un'epoca di relativa prosperità, in cui «freedom was something more than a word»¹³, mentre la realtà di Miller è quella degli anni Trenta, «a shrinking world»¹⁴ fatto di dittature, persecuzioni e repressioni. Accettare la realtà contemporanea nella sua totalità significa dunque accettarne anche la sua decadenza, e rifugiarsi in un atteggiamento di passività che non implica, però, uno stato di indifferenza. Anzi, proprio questo consente a Miller di avvicinarsi e dar

10 Id., *Inside the Whale*, ivi, p. 102.

11 Id., *Why I Write*, ivi, p. 3.

12 Id., *Inside the Whale*, ivi, p. 103.

13 Ivi, p. 106, trad.: «la libertà era più che una semplice parola».

14 Ivi, p. 107, trad.: «un mondo che si sta restringendo».

voce (diversamente dai modernisti) all'uomo comune, convinto di essere l'artefice del proprio destino ma inerte di fronte a quanto accade.

Certo l'opera di Miller è inusuale se la si colloca lungo le linee di sviluppo della letteratura inglese del ventennio precedente. Orwell fornisce per questo un quadro dei due principali snodi letterari all'inizio del Novecento, tenendo in considerazione anche i fattori storico-sociali che ne hanno permesso l'affermazione.

Secondo una prima linea di sviluppo, la lirica inglese porta avanti fino agli anni venti quel gusto bucolico che l'aveva caratterizzata nel periodo edoardiano e che esalta il lato pittoresco della vita di campagna. Si tratta di poeti come Jeffries, Hudson e del Rupert Brooke georgiano (ancora lontano dalla lacerante esperienza di guerra confluita in 1914), autori la cui opera si è coagulata attorno la figura di A. E. Housman. Questi, con la sua raccolta *A Shropshire Lad*, ha riproposto una poesia di gusto "teocriteo" alla quale, secondo Orwell, sono particolarmente sensibili gli adolescenti degli anni Dieci, sia per l'atmosfera rurale idealizzata che per il pessimismo sentimentale di cui è intrisa. Inoltre, egli vi scorge un «coraggioso paganesimo» di matrice antichista che, avverso al puritanesimo di retaggio vittoriano, invita al godimento della vita nella consapevolezza della sua fugacità.

Con gli anni Venti si impone però un nuovo movimento, variegato, in cui Orwell colloca autori come Joyce, T. S. Eliot, Pound, Lawrence, Wyndham Lewis, Huxley e Strachey. Artisti molto diversi da loro, ma legati da una comune prospettiva pessimistica e dall'ostilità verso la civiltà del progresso:

it is felt that progress ... ought not to happen. ... Eliot's pessimism is partly the Christian pessimism, ... partly a lament over the decadence of western civilization ... With Strachey, it is merely a polite eighteenth-century skepticism mixed up with a taste for debunking. With Maugham it is a kind of stoical resignation, ... Lawrence at first sight does not seem to be a pessimistic writer, ... [b]ut what he is demanding is a movement away from our mechanized civilization, which is not going to happen ... [t]herefore his exasperation with the present turns once more into idealization of the past, this time a safely mythical past, the Bronze Age. ... *Ulysses* ... is the product of a special vision of life, the vision of a Catholic who has lost his faith. What Joyce is saying here is 'Here is life without God. Just look at it!' and his technical innovations ... are there primarily to serve this purpose¹⁵.

15 Ivi, pp. 114-115, trad.: «si ritiene che il progresso ... non dovrebbe avvenire ... il pessimismo di Eliot è in parte il pessimismo Cristiano, ... in parte il lamento per la decadenza della civiltà occidentale ... In Strachey, è puramente l'educato scetticismo del diciottesimo secolo mescolato al gusto per la dissacrazione. In

Non sembra però esserci traccia, nelle opere di questi autori, della realtà degli anni venti. Cercano invece di rifugiarsi in un passato mitico, e la loro letteratura è legata più a finalità morali e religiose che non strettamente politiche. Orwell si interroga tuttavia sul motivo per cui la loro prospettiva è già così profondamente pessimistica, trattandosi di artisti che vivono in un decennio ruggente che ha già salutato la fine della Grande Guerra e in cui non si è ancora profilato l'avvento dei totalitarismi. Ma il decennio successivo vede un ulteriore cambiamento all'affermarsi di poeti come Auden, Spender e Day Lewis, e romanzieri come Isherwood e Upward. È un gruppo, questo, di letterati tecnicamente affini e politicamente quasi indistinguibili, dato che la nuova *élite* culturale matura sotto il segno del comunismo così come la precedente si è coagulata attorno al cattolicesimo.

Attraverso un'ampia digressione politica, Orwell offre di questo mutamento ideologico una spiegazione storica, collegando il diffondersi del comunismo all'avvicinamento della Gran Bretagna alla Russia - più forte grazie al Piano Quinquennale - avvenuto in quanto entrambe nemiche della Germania nazista. Non è però trascurabile anche una componente sociale: manca, in quegli anni di disillusione che hanno visto il progressivo disgregarsi dei valori fino ad allora condivisi, una valida alternativa ideologica al comunismo che possa raccogliere attorno a sé gli intellettuali britannici. Qualcosa di simile, precisa Orwell, a quell'Anglo-Cattolicesimo - «equivalente ecclesiastico del Trotskismo»¹⁶ - che Eliot ha preferito al Cattolicesimo romano. Lungi dal farsi promotore dei valori dell'ortodossia religiosa - basti pensare alla "Sugarcandy Mountain" di *Animal Farm* e al suo immediato richiamo a certe posizioni marxiste - Orwell intende, piuttosto, che la diffusione del comunismo in Inghilterra va ricondotta alla sua capacità di colmare dei buchi ideologici, oltre che al clima di stabilità e relativa sicurezza che ha permesso alla generazione degli anni Trenta di dimenticare rapidamente gli orrori della guerra. Una tragedia che avrebbe però potuto ripetersi (e la storia lo avrebbe confermato) con l'affermarsi delle dittature. Intellettualmente più grave dell'atteggiamento di passiva

Maugham, è una sorta di stoica rassegnazione. ... Lawrence non sembra inizialmente uno scrittore pessimista, ... ma quello che esige è un distacco dalla civiltà meccanizzata che non avrà luogo ... perciò la sua esasperazione verso il presente diventa ancora una volta idealizzazione del passato, questa volta di un passato mitico, sicuro, un'età del bronzo. ... *Ulysses* è il prodotto di una particolare concezione della vita, la concezione di un cattolico che ha perso la sua fede. Quello che Joyce sta dicendo è: «Ecco la vita senza Dio. Guardate un po'!» e le sue innovazioni tecniche ... servono primariamente a questo scopo».

16 Ivi, p. 121.

accettazione di Miller è, allora, l'inconsapevolezza con cui Auden parla, nel *pamphlet poem Spain* del 1937, di un «necessary murder», possibile solo per coloro i quali omicidio non è più che una semplice parola svuotata del suo referente. Va ricordato, ancora una volta, che quando scrive *Inside the Whale* Orwell è reduce dell'esperienza della Guerra Civile in Spagna.

È probabile che questo giovane movimento, contemporaneo all'analisi che ne dà Orwell, sarà presto sostituito da una nuova «letteratura del totalitarismo», ma una panoramica delle opere degli anni Trenta gli è anche sufficiente a constatare come il decennio abbia sostanzialmente trascurato la prosa. Mancanza riconducibile, ancora una volta, a motivazioni politiche: definendo il romanzo nei termini di una «forma d'arte Protestant» e anarchica,¹⁷ Orwell la considera, diversamente dalla poesia, il prodotto letterario di una mente libera di un individuo indipendente ed autonomo. Ecco il motivo per cui il periodo ha visto discrete opere nel quadro della poesia, della sociologia e della libellistica, ma nulla di significativo in ambito narrativo.

Con *Tropic of Cancer* e il successivo *Black Spring*, si potrebbe addirittura riconoscere in Miller l'iniziatore di un nuovo filone, in cui non solo si abbandonano ogni prospettiva politica, ma si afferma una sorta di «passivo individualismo». Quella che traspare è la personalità di un autore consapevole dell'impossibilità di controllare la realtà e, al contempo, scarsamente interessato a esercitare influssi in tale direzione. Orwell ricorda, a questo proposito, come Miller ha giudicato sì folle la sua decisione di raggiungere la Spagna per schierarsi a fianco dei repubblicani, ma come questo non sia dipeso dal fatto che lo scrittore americano ignorasse la realtà spagnola.

È Miller stesso a chiarire, seppur indirettamente, la sua posizione. Nel 1938, egli pubblica la raccolta *Max and the White Phogogites*, contenente un saggio sui diari di Anais Nin. Qui, l'autore ravvisa una somiglianza fra la scrittrice francese e la figura biblica di Giona che, secondo le Scritture, avrebbe trascorso tre giorni nel ventre di quel pesce in cui l'uso linguistico comune riconosce una balena. Ed è proprio nel ventre di una balena che si troverebbe Miller: non si tratta di prigionia, ma di una desiderabile regressione freudiana all'interno di un accogliente utero che, nella sua trasparenza, gli consente di osservare a distanza, la realtà esterna.

È lecito domandarsi, conclude Orwell, se un simile «quietismo» sia o meno condivisibile, ma uno sguardo alla storia della letteratura è sufficiente a dimostrare come già durante la Grande Guerra «the best [books] were nearly all the work of people who simply turned their backs and tried

17 Ivi, p. 125.

not to notice that the war was happenings». Ecco perché opere come *The Long Song of J. Alfred Prufrock* di T. S. Eliot avevano avuto una presa così forte su quella generazione di scrittori che, come Forster, erano stati testimoni degli orrori della guerra. Si tratta di una letteratura che, come è stato osservato proprio riguardo al *Prufrock*, ricorda una «ineffettuale *escape romantica*» senza alcuna proposta di un recupero etico o esistenziale¹⁸. È questo che giustifica l'atteggiamento di passiva accettazione di Miller: il suo farsi espressione della voce umana tra gli orrori della guerra, una voce amichevole e innocente.

La consapevolezza che l'affermarsi dei totalitarismi spazzerà via l'individuo e, con esso, la letteratura così come fino ad allora intesa, riduce a puro anacronismo anche l'idea di scrittore, al quale non rimarrà che rifugiarsi nel ventre della balena del titolo. Questo, precisa Orwell, non significa celebrare la grandezza di Miller come autore, che probabilmente non riuscirà a dare alle stampe altre opere che siano al pari di *Tropic of Capricorn* e *Black Spring*. Il che gli consente, peraltro, di ribadire l'impossibilità di una letteratura alternativa finché non si sarà dato al mondo un nuovo assetto.

Forse più che mai in una società di cui non rimane che «un mucchio di immagini frante», per dirla con Eliot, all'artista non resta che contemplare la società dall'alto della sua torre d'avorio, dalla sua «Leaning Tower», come l'ha chiamata Virginia Woolf¹⁹. Con uno sguardo privilegiato sì a quanto sta accadendo, ma al contempo assicurandosi di esserne al riparo.

18 S.M. Casella, *I Landscapes di T. S. Eliot: paesaggio e memoria dell'infanzia nella poesia eliotiana*, cit., p. 85.

19 V. Woolf, *The Leaning Tower* [1940], in *Collected Essays*, II, London, The Hogarth Press, 1966, pp. 162-76.

GIULIA IANNUZZI

SITI WEB E INFORMAZIONE LETTERARIA: SPUNTI PER UNA RIFLESSIONE DA COMINCIARE

I siti web che si occupano di letteratura, dagli anni Novanta ad oggi, si sono moltiplicati e hanno saputo prender posto all'interno del sistema letterario tradizionale, in parte competendo con i canali preesistenti della critica e dell'informazione letteraria, in parte proponendo interessi e modalità di funzionamento peculiari. Pare giunto il momento per uno studio del fenomeno anche nella prospettiva delle discipline umanistiche tradizionali, che consideri il web in quanto sede di pubblicazione e circolazione dei testi e di sviluppo del dibattito culturale, che si affianchi agli studi di storia editoriale e cultura materiale del libro. Vogliamo con questo lavoro portare un contributo in tale direzione, cominciando dallo studio approfondito dell'attività di alcuni siti esemplari.

Negli ultimi anni i siti letterari hanno conquistato un ruolo crescente nel panorama culturale italiano. Hanno saputo sempre più spesso imporre temi, titoli, autori all'attenzione delle terze pagine dei quotidiani e delle riviste specializzate. Sono andati insomma conquistandosi uno spazio all'interno del nostro sistema letterario.

L'intento della ricerca su cui quest'articolo si basa¹ era verificare, per l'appunto, il contributo di tali siti alla riflessione sulla letteratura contemporanea: quali possano essere le loro funzioni precipue e le relazioni che interessano fra loro e quali le modalità con cui si rapportano alle sedi tradizionali della critica.

L'urgenza di una tale indagine appare tanto maggiore dati i pregiudizi che nel dibattito odierno prendono spesso il posto di una conoscenza effett-

1 G. Iannuzzi, *L'informazione letteraria nel web. Tipologie ed esempi*, tesi di laurea magistrale in Cultura editoriale, Università degli Studi di Milano, a.a. 2007/2008, relatore prof. Alberto V. Cadioli, correlatore prof. Mauro Novelli. La tesi, riveduta e aggiornata, è edita col titolo *L'informazione letteraria nel web. Tra critica, dibattito, impegno e autori emergenti*, prefazione di G.C. Ferretti, Milano, Briblon, 2009.