

PER
65



PER. ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

65

Dipartimento di Studi letterari
e Linguistici dell'Oriente

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII

anglistica

NAPOLI 1974

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Raffaella Del Pezzo, Fernando Ferrara, Marino Freschi,
Maria Grimaldi, Ludovica Koch, Horst Künkler, Colomba La Ra-
gione, Gemma Manganella, Jan Hendrik Meter, Maria Rosaria
Saquella, Gerda van Woudenberg, Luciano Zagari.

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di otto fascicoli.

XVII, 1

1974

anglistica

Lidia Curti, Fernando Ferrara, Colomba La Razione

INDICE

Premessa pag. 5

ARTICOLI E SAGGI

Maria Teresa Chialant, *L'intellettuale tardo-vittoriano
di fronte allo sviluppo dell'industria culturale. Un
caso esemplare: George Gissing* » 9

Alessandra Contenti, *Nathanael West e l'industria cul-
turale* » 77

PROBLEMI DI DIDATTICA

Anna Ciliberti, *Note sull'abilità di lettura* » 113

INCONTRI E CONFRONTI

John Clarke - Dick Hebdige - Tony Jefferson, *British
Youth Cultures 1950-1970* » 141

AION

SEZIONE GERMANICA

anglistica

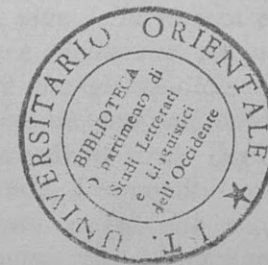
ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII, 1

anglistica



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 53597

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1974

PREMESSA

Si registra oggi, nella cultura e nell'università, un importante dibattito sorto da un duplice confronto che varie discipline — e in specie quelle « umanistiche » — debbono affrontare; l'anglistica non è esente da tale problematica la quale nasce da una pressione vivamente sentita nei due campi di riferimento della cultura, quello della ricerca scientifica e quello della didattica. Nel primo campo il confronto con nuove teorie e metodologie mette in questione i limiti e le incertezze dell'ambito di studi ereditato dalla tradizione, nel secondo la più ampia socializzazione dell'istruzione pone in discussione oggetti e criteri dell'insegnamento; in ambedue i casi è indispensabile l'allargamento di un discorso che non può restare limitato e circoscritto.

Anglistica, come periodico culturale connesso con le realtà vive della ricerca e della didattica, si propone di accogliere, nelle sue pagine, quelle elaborazioni e quei dibattiti che gli studiosi del campo producono soprattutto in armonia con tali tendenze innovative. Anglistica, fascicolo quadrimestrale degli Annali dell'Istituto Universitario Orientale, è innanzitutto espressione di quegli studiosi dell'Istituto stesso che svolgono le loro ricerche e il loro insegnamento nel campo degli studi letterari, linguistici e culturali dei paesi di lingua inglese. Anglistica desidera altresì accogliere la voce di quei centri di studio — accademici o non — che, in Italia e all'estero, partecipano al dibattito sui problemi fondamentali del campo.

Le premesse fin qui enunciate valgono a individuare il campo operativo della nostra rivista che evidentemente non comprenderà soltanto studi letterari e linguistico-filo-

logici ma che, accanto a questi, accoglierà tutte quelle ricerche che riguardano le varie manifestazioni della civiltà e della cultura dei paesi di lingua inglese. Non minor rilievo avranno le ricerche metodologico-teoriche intese ad affrontare e a dibattere le molte gravi questioni che dominano i campi della ricerca letteraria e culturale e della didattica connessa. La relazione cultura-società, nelle sue molte possibili manifestazioni, si propone come orientamento caratteristico di questa pubblicazione che ritiene di poter contribuire appunto in tale direzione al progresso degli studi di anglistica e al loro adeguamento alle esigenze di una ricerca e di una didattica più vicine ai problemi di oggi. In tale campo si preannunciano contributi non solo dei docenti di anglistica dell'I.U.O. ma anche di scuole e gruppi cui essi si collegano, dal Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham al Department of Literary and Historical Studies del Polytechnic di Portsmouth ai gruppi che operano intorno a R. Williams a Cambridge, a Nicholas Garnham e a Stuart Hood a Londra, a Stanley Cohen alla Essex University.

Accanto a saggi e articoli che si presentano come prodotti conclusi e definiti, Anglistica intende pubblicare anche elaborazioni più controverse ed aperte: proposte di dibattito e sperimentazioni in corso nei vari campi, dalla letteratura ai problemi della lingua, dalla didattica ai metodi e ai principi dell'analisi letteraria e culturale, renderanno più vivaci, anche se meno impeccabili, queste pagine che si presentano più come zona dinamica, anche se un po' turbolenta, di elaborazioni in atto che non come luogo di asettica esibizione di prodotti pienamente sedimentati e decantati.

Il destinatario cui questa rivista si rivolge è l'uomo di cultura e di scuola, particolarmente ma non unicamente l'anglista, che nel quotidiano confronto con i problemi che tali ambiti propongono trova l'elemento comune che lo collega con gli interessi e gli scopi di coloro i quali con i loro studi ritengono di poter contribuire — attraverso queste pagine — a risolvere una crisi tanto grave quanto salutare.

Il romanzo e l'industria culturale, dalle prime manifestazioni del dibattito sulla crisi della narrativa — espresse da George Gissing fin dalla fine dell'Ottocento — alla piena esplosione del fenomeno — esemplificata negli anni trenta del Novecento dai best-sellers di Nathanael West — è il tema unificante di questa sezione che include un articolo di Maria Teresa Chialant (« L'intellettuale tardo vittoriano di fronte allo sviluppo dell'industria culturale ») e uno di Alessandra Contenti (« Nathanael West e l'industria culturale »). In un caso e nell'altro il discorso, necessariamente, si diffonde sui campi affini e vicini che in ciascun periodo tendevano alla massima espansione nell'ambito dei mezzi di comunicazione di massa: la stampa periodica popolare, che appunto nell'ultimo ventennio dell'Ottocento si afferma in Inghilterra con il « nuovo giornalismo » e il monopolio mondiale del cinema di Hollywood che raggiunge la massima egemonia prima della Seconda Guerra Mondiale.

Sociologia della letteratura e della comunicazione di massa filtrata attraverso la sensibilità acutizzata dalla crisi montante dei letterati travolti dalle leggi economiche dell'industria: si tratta di un capitolo importante della storia della nuova cultura che è oggi più che mai attuale.

L'INTELLETTUALE TARDO-VITTORIANO DI FRONTE
ALLO SVILUPPO DELL'INDUSTRIA CULTURALE

UN CASO ESEMPLARE: GEORGE GISSING

Negli anni '80 del secolo scorso l'industria culturale in Inghilterra cominciò ad assumere le proporzioni odierne. Ebbe inizio quel fenomeno culturale che va sotto il nome di « new journalism », caratterizzato dalla nascita della stampa quotidiana e periodica di massa e dal sorgere di monopoli finanziari detentori dei beni culturali del paese. Ciò aveva luogo in un momento storico assai importante di un processo che era già iniziato da alcuni decenni; ma proprio nell'ultima parte del secolo XIX lo sviluppo di tecniche riguardanti la destinazione e la distribuzione della carta stampata, l'aumento dell'alfabetismo e l'ampliamento del pubblico dei lettori avevano reso più evidente l'aspetto commerciale del sistema in cui si inquadra la vita letteraria, insieme alle altre manifestazioni artistiche del tempo.

Molti scrittori dell'epoca recepirono queste trasformazioni come una degradazione dell'arte che veniva così ridotta a mero prodotto di consumo. Fra questi George Gissing fu colui che seppe dar voce in modo artisticamente più valido a questo malessere che gli intellettuali vittoriani avvertivano in modo sempre più urgente.

In *New Grub Street*, il cui titolo introduce il lettore nell'ambiente della bohème letteraria più deteriorata (Grub Street era nel '600 e '700 il quartiere degli scrittorelli pennivendoli), Gissing presenta dei personaggi che nel loro ruolo di romanzieri, giornalisti, editori, ecc., permettono all'autore di denunciare il decadimento della letteratura, con particolare enfasi alla « new school of journalism ».

I

LA MERCIFICAZIONE DELL'ARTE

1. « Artists » e « tradesmen ».

Il 19 ottobre del 1894 George Gissing partecipava per la prima volta ad un pranzo offerto dalla « Society of Authors ». L'impressione che riportò di quell'ambiente non avrebbe potuto essere peggiore: « ... a mere gathering of tradesmen »¹. La Society of Authors, fondata nel 1883 con a capo Walter Besant, si proponeva di metter fine agli abusi che si verificavano nel mondo editoriale a danno degli scrittori, e George Gissing, dopo la pubblicazione di *New Grub Street* nel 1891, era considerato un po' il portavoce ufficiale degli sfruttati del mondo letterario britannico. Ma proprio l'atteggiamento, il comportamento e il tipo di conversazione dei rappresentanti di quella Società, confermarono in Gissing la convinzione che era stata la tesi principale di *New Grub Street*: la letteratura (e con questo termine egli intendeva qualsiasi prodotto culturale in forma scritta, dal romanzo al giornale) era oramai anch'essa soggetta a leggi di tipo commerciale.

L'accusa era — ed è — estremamente valida ed attuale, e che venisse da Gissing non stupisce. Egli infatti dimostra attraverso i suoi romanzi un costante spirito di osservazione e sensibilità nel percepire e criticare aspetti dei fenomeni sociali e culturali più significativi del suo tempo: dalle condizioni del proletariato e sottoproletariato londinese (*Thyrza, The Nether World*), alle prime organizzazioni socialiste e forme di aggregazione del movimento operaio (*Workers in the Dawn, Demos*), dalla lotta per la emancipazione femminile (*The Odd Women, The Emancipated*), alla crisi dell'intellettuale (*Born in Exile, The Unclassed, New Grub Street*).

¹ Cit. in J. Korg, *George Gissing: a Critical Study*, Seattle, University of Washington Press, 1963, p. 199.

Una costante della posizione di Gissing nei confronti di tutti questi problemi è la contraddittorietà e — spesso — l'ambiguità; ad ogni modo, lo vediamo dapprima sostenitore delle posizioni più illuminate e progressiste, e poi vittima di una graduale ma continua involuzione ideologica, che in un'opera tarda, semiautobiografica, *The Private Papers of Henry Ryecroft* (1903), raggiunge vette di un antidemocraticismo, snobismo intellettuale e qualunquismo piccolo-borghese davvero impressionanti. Parole come queste possono fornire un esempio efficace:

In old England, democracy is a thing so alien to our traditions and rooted sentiment that the line of its progress seems hitherto a mere track of ruin. In the very word is something from which we shrink; it seems to signify nothing less than a national apostasy, a denial of the faith in which we won our glory.... in place of the RIGHT HONOURABLE, borne to noble things, [the democratic Englishman] has set up the mere PLEBS, born, more likely than not, for all manner of baseness. And, amid all this show of low self-confidence, the man is haunted with misgiving².

Ma nonostante la sua aperta professione di rifiuto dei valori di democrazia, nonostante il senso di fatalismo che pervade un po' tutte le sue opere, nonostante il volontario disimpegno e l'isolamento degli ultimi anni — effetti, sì, di delusione nei confronti della società contemporanea, ma anche facile evasione dall'affrontare in prima persona i problemi di cui era stato così acuto osservatore —, nonostante questi precisi limiti nelle sue scelte come scrittore e come uomo, Gissing riesce ancora ad interessare un lettore moderno come « portrayer of society »³. Ed è

² G. Gissing, *The Private Papers of Henry Ryecroft*, London, Constable, 1906, pp. 136-137.

³ Questa è la tesi nonché il titolo di un saggio di R. C. McKay, « George Gissing as a Portrayer of Society » (*Collected Articles on George Gissing*, ed. by P. Coustillas, London, F. Cass, 1968), dove, fra l'altro, l'autrice scrive: « George Gissing was keenly aware of the activities of his age. In his novels we find frequent references to the life of that period, the new interest in education, the new

proprio in questa luce che si vuole qui esaminare il Gissing di *New Grub Street*.

Il romanzo è un'acuta analisi del «business of literature» e del suo ruolo nella società, la più consapevole che scrittore inglese del tardo Ottocento abbia prodotto. Il tema di *New Grub Street* è tutto sintetizzato nelle parole che Milvain pronuncia all'inizio del romanzo; né è casuale che questo si apra e si concluda con Milvain in scena. Egli è un personaggio estremamente 'moderno' nella sua visione disincantata e cinica del mestiere dello scrittore, ma che, d'altro lato, ha il merito di demistificare molti dei vecchi pregiudizi propri di una concezione 'idealistica' dell'arte:

«But just understand the difference between a man like Reardon and a man like me. He is the old type of unpractical artist; I am the literary man of 1882. He won't make concessions, or rather, he can't make them; he can't supply the market. I — well, you may say that at present I do

theories of art, the change in living conditions... Furthermore his letters to his family bear constant reference to and comment upon passing events... The socialist and the philosopher in reading Gissing's novels may find in his characterizations alone the social and philosophic thought of a lifetime» (*id.*, p. 27). Anche da P. J. Keating l'interesse che presenta oggi questo romanzo è stato giustamente individuato nel suo valore di documento dell'epoca: «First and foremost it is a sociological document; a sociological document of genius written in the form of a novel.» (*George Gissing: New Grub Street*, London, E. Arnold, 1968, p. 9). Di questo parere non è invece il critico John Gross, il quale ritiene che «critics do the novel a disservice when they treat it primarily as a documentary, a piece of dramatised sociology» («Introduction» a *New Grub Street*, London, The Bodley Head, 1967, p. VIII). Ci sembra, al contrario, importante notare che Gissing si dovette proporre una estrema precisione nel fornire dati su fatti e persone a cui faceva riferimento nel romanzo, come lasciano supporre le indicazioni sugli anni entro cui si svolge la vicenda — 1882-1886 — che vengono fornite rispettivamente nella seconda e nella penultima pagina del romanzo.

Per l'accoglienza riservata a *New Grub Street* dai contemporanei, confronta il testo recentemente pubblicato, a cura di P. Coustillas e C. Partridge, *Gissing. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1972.

[4]

nothing; but that's a great mistake, I am learning my business. Literature nowadays is a trade»⁴.

«People have got that ancient prejudice so firmly rooted in their heads — that one mustn't write save at the dictation of the Holy Spirit. I tell you, writing is a business. Get together half a dozen fair specimens of the Sunday-school prize; study them; discover the essential points of such composition; hit upon new attractions; then go to work methodically, so many pages a day. There's no question of the divine afflatus; that belongs to another sphere of life. We talk of literature as a trade, not of Homer, Dante, Shakespeare»⁵.

«Market», «business», «trade»: questi sono i termini che più ricorrono in *New Grub Street*. La vicenda si svolge intorno a un gruppo di personaggi che hanno tutti, in modo più o meno diretto, un rapporto con quella che nel romanzo è chiamata 'letteratura' ma che è più giusto definire 'industria culturale'. Essi sono classificabili non tanto sulla base del maggiore o minore senso pratico (come dice Milvain) con cui stabiliscono tale rapporto, ma a seconda del grado di consapevolezza con cui registrano i mutamenti di natura economica, sociale e ideologica che hanno storicamente determinato il nuovo rapporto autore-pubblico.

Così, Alfred Yule, il letterato fallito che sfoga le sue frustrazioni fra le mura della Reading Room del British Museum a scrivere articoli anonimi su opere e autori semiconosciuti, sebbene viva in un mondo di editori, censori, critici e «literary gossip», raggiunge il livello più basso di consapevolezza dell'evoluzione in atto nel mondo letterario, e come tale ne rimane vittima, incapace com'è di sollevarsi al di sopra delle meschine beghe e rivalità fra scrittori di oscura fama ma di grandi ambizioni. La sua cecità fisica alla fine del romanzo è simbolica della sua incapacità a capire la vita e a dare un

⁴ G. Gissing, *New Grub Street*, London, The Bodley Head, 1967, p. 8.

⁵ *id.*, p. 12.

[5]

senso alla sua attività di letterato, ruolo ormai anacronistico nella moderna Grub Street.

Al suo stesso mondo appartiene la figlia Marian, che, sebbene dotata di maggiore talento del padre e di maggiore senso critico nei confronti del lavoro sterile a cui questi l'ha condannata, non ha la forza di far seguire alla consapevolezza l'azione e liberarsi di quel mondo falso e inutile:

She kept asking herself what was the use and purpose of such a life as she was condemned to lead. When already there was more good literature in the world than any mortal could cope with in his lifetime, here was she exhausting herself in the manufacture of printed stuff which no one even pretended to be more than a commodity for the day's market⁶.

L'altro gruppo di personaggi del romanzo direttamente connessi al mondo dell'industria culturale comprende coloro che sono consapevoli della ferrea legge che lo regola — adeguarsi alle richieste del mercato — ma non vi si piegano (come Reardon e Biffen) e coloro che l'accettano (Milvain e Whelpdale). Questi personaggi sono stati classificati da P. J. Keating rispettivamente in due gruppi: « artists » e « tradesmen », una distinzione che ci riporta a quella che fa Christopher Caudwell nel suo *Studies in a Dying Culture* (1937), dove individua gli unici due tipi possibili di arte che l'artista nella società borghese può produrre a seconda del rapporto che instaura con il mercato e quindi con il pubblico:

... bourgeois art disintegrates under the tension of two forces, both arising from the same feature of bourgeois culture. On the one hand there is production for the market — vulgarisation, commercialisation. On the other there is hypostatisation of the art work as the goal of the art process, and the relation between art work and individual as paramount. This necessarily leads to a dissolution of those social values which make the art in question a social relation, and

⁶ *id.*, p. 89.

therefore ultimately results in the art work's ceasing to be an art work and becoming a mere private phantasy⁷.

Gissing si rivela consapevole del fatto che entrambe queste alternative rappresentano la morte dell'arte, e lo dimostra attraverso i personaggi. Da una parte ci sono Milvain e Whelpdale — e tutta una schiera di giornalisti, scrittori da strapazzo, editori — che fanno del prodotto artistico un prodotto per il mercato, e come tali sono disprezzabili, anche se il successo appartiene a loro; dall'altra, ci sono Reardon e Biffen, che non vogliono o non sanno adeguarsi alle leggi del mercato editoriale, e sono destinati al fallimento non solo come scrittori ma anche come individui. Anche di questa seconda categoria di personaggi — che rappresentano una precisa visione dell'arte — Gissing dà un giudizio nel complesso negativo; la morte di Biffen è in questo senso simbolica. Lo scrittore che aveva prodotto solo per se stesso (o per l'« arte »), che non si era mai curato di stabilire un contatto col pubblico, si suicida, vittima — si direbbe — di quell'isolamento a cui è destinato l'artista che sdegnosamente decide di ignorare il mercato⁸:

He worked very slowly. The book would make perhaps two volumes of ordinary novel size, but he laboured over it for many months, patiently, affectionately, scrupulously. Each sentence was as good as he could make it, harmonious to the ear, with words of precious meaning skilfully set.... He had no thought of whether such toil would be recompensed in coin of the realm; nay, it was his conviction that, if with difficulty published, it would scarcely bring him money. The work must be significant, that was all he cared for⁹.

⁷ C. Caudwell, « Studies in a Dying Culture », in *The Concept of Freedom*, London, Lawrence & Wishart, 1965, p. 13.

⁸ Non importa che Biffen si uccida per una donna e non per l'« arte », ma è importante che la donna in questione sia Amy, vedova di Reardon e futura moglie di Milvain. La donna, secondo la legge della giungla che regola la società borghese, è la preda che va al vincitore.

⁹ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 352.

Biffen rientra in quella categoria di artisti che stabiliscono un rapporto con l'opera ma non col pubblico, cioè con un oggetto e non con degli uomini. È ancora Caudwell che spiega il fenomeno:

...art is not in any case a relation to a thing, it is a relation between men, between artist and audience, and the art work is only a machine they must both grasp as part of the process. The commercialisation of art may revolt the sincere artist, but the tragedy is that he revolts against it still within the limitations of bourgeois culture. He attempts to forget the market completely and concentrate on his relation to the art work, which now becomes still further hypostatised as an entity-in-itself¹⁰.

Nella società borghese all'arte viene negata la sua funzione primaria di comunicazione fra gli uomini e ridotta — come qualsiasi altro rapporto sociale — a prodotto di consumo. Al di fuori delle leggi di mercato l'artista non ha la possibilità di esprimersi liberamente. Una volta consapevole di questo processo di mercificazione dell'arte, egli può scegliere fra l'accettazione del ruolo che gli viene imposto dalla società capitalistica e il rifiuto. Nel primo caso produrrà opere commerciali e contribuirà alla distruzione dell'arte; nel secondo caso, la ribellione lo porterà ad isolarsi e a concentrarsi sull'opera che diverrà sempre più astratta e individualistica.

Ma non è questa l'unica contraddizione che esiste per l'artista nella società borghese. Esiste anche l'alternativa fra impegno sociale (l'unico strumento che egli possiede per contribuire alla trasformazione della società) e ricerca di un'arte « pura », incontaminata (che significa, poi, ricadere nel rapporto chiuso artista-opera, rapporto da cui, come abbiamo visto, è escluso del tutto il pubblico).

Questo tipo di problematica non poteva non essere sentita intensamente da George Gissing, il quale vi dedicò, si può dire, un'intera vita, come testimoniano le lettere ai familiari.

¹⁰ C. Caudwell, *op. cit.*, p. 12.

2. Arte, impegno ed evasione.

Reardon e Biffen, pur essendo ben diversificati come personaggi, rappresentano aspetti del prototipo dell'artista romantico che segue l'ispirazione e il cui ideale di vita è la contemplazione della bellezza. Questo ideale che Gissing aveva già incarnato in Helen di *Workers in the Dawn* (1880) e in Stella di *Demos* (1886), più volte compare nella sua produzione narrativa e nell'epistolario, e rimane uno dei termini fondamentali del conflitto che egli visse fra impegno sociale e devozione all'arte, fra intenti morali, sociali, politici e intenti estetici. Come scrive giustamente Raymond Williams, nell'opera di Gissing « there is a significant pattern: the disillusion with social reform is transmuted to an attachment to art »¹¹. Le lettere ai familiari sono dense di osservazioni sulla validità di una vita spesa esclusivamente al servizio dell'arte; anzi, la contraddizione fra amore per l'arte e interesse per i problemi sociali viene, per così dire, superata in modo del tutto soggettivo e operando una razionalizzazione della sua cattiva coscienza nei confronti della società, attribuendo proprio all'arte e alla trasformazione del « materiale umano » in prodotto artistico quella funzione sociale che egli sentiva di non poter assumersi né con un impegno attivo di militanza politica, né con la costante denuncia delle ingiustizie sociali attraverso opere orientate in quella direzione.

Scriveva nel 1884:

When I am able to summon any enthusiasm at all, it is only for ART — how I laughed the other day on recalling your amazement at my theories of Art for Art's sake! Well, I cannot get beyond it. Human life has little interest to me, on the whole — save as material for artistic presentation. I can get savage over social iniquities, but even then my rage at once takes the direction of planning revenge in artistic work¹².

¹¹ R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 181.

¹² G. Gissing, *Letters of George Gissing to Members of His Family*, London, Constable, 1927, pp. 138-139.

Questo è il modo in cui Gissing reagisce allo scoraggiamento che gli deriva dalla vista del disordine politico e sociale che lo circonda, scoraggiamento che spesso assume l'aspetto di un'indifferenza nei confronti di ogni tipo di problematica sociale, come questa prefazione al suo libro mai pubblicato, *Mrs Grundy's Enemies*, sembra teorizzare:

This book is addressed to those to whom Art is dear for its own sake. Also to those who, possessing their own ideal of social & personal morality, find themselves able to allow the relativity of all ideals whatsoever¹³.

Ma prima di dare un severo e affrettato giudizio sul 'disimpegno' di Gissing, sarà bene ricordare quanto scrive Jacob Korg che ritiene che tutte le sue opere furono composte « in response to motivations that had little to do with detachment or aesthetic effects »¹⁴. Ed infatti, se si pensa al suo primo romanzo, *Workers in the Dawn*, dove si propone di affrontare e confutare le teorie positivistiche, o a *Demos*, il cui sottotitolo, *A Story of English Socialism*, dà una chiara idea del tema trattato, o a *The Nether World*, dove, per dirla sempre con Korg, « Gissing demonstrates a more intimate knowledge of the feelings and opinions of ordinary working people, and of the difficulties they encountered in making a living »¹⁵, e se si guarda alla sua produzione compresa fra il 1880 e il 1900 in particolare, non si può non rilevare un costante interesse da parte di Gissing per problemi che nulla hanno a che fare con l'arte « pura » o la mera contemplazione estetica, quasi che non gli riuscisse di sfuggire a una serie di sollecitazioni provenienti dal mondo esterno e da cui oggettivamente non poteva evadere, date le sue condizioni di vita (abitò per molti anni nei quartieri più poveri di Londra).

¹³ *id.*, p. 122.

¹⁴ J. Korg, « The Division of Purpose in G. Gissing », in *Collected Articles on George Gissing*, ed. cit., p. 73.

¹⁵ J. Korg, *George Gissing: A Critical Biography*, ed. cit., p. 114.

Una lettera che Gissing scrisse alla sorella Margaret nel maggio del 1883 sembra assai importante per capire l'influsso che certi scrittori contemporanei, coinvolti in simili problematiche, ebbero su di lui:

Of Ruskin I have been also reading somewhat of late, especially one book you would glory in — the *Unto This Last* — his contribution to — or, rather, onslaught upon — Political Economy... Yes I go with him very far, and can always exult in the mere glory of his English, which is, in prose, what Swinburne is in verse, the most artistic work of the day. His worship of Beauty I look upon as essentially valuable. In that he differentiates himself from Carlyle, whom else he closely follows. It matters little that his immediate schemes are impracticable; to keep before the eyes of men the ideal is the great thing, it does its work in the course of time¹⁶.

Unto This Last attaccava i principi dell'economia politica classica e il concetto di 'valore' (così come era stato esposto da Ricardo e da J. S. Mill), che, inteso come quantità di lavoro richiesto per produrre l'oggetto o come utilità, escludeva la valutazione di opere d'arte. Ruskin, invece, contrapponeva ben altro criterio di valutazione — quello del « valore intrinseco », che è parte dello « universal grand design » di cui Dio è artefice. Come è noto, la critica sociale di Ruskin è tutta permeata da una concezione mistica della vita che domina anche la sua critica d'arte:

By the term Beauty... properly are signified two things. First, that external quality of bodies... which, whether it occur in stone, flower, beast, or in man, is absolutely identical; which... may be shown to be in some sort typical of the Divine attributes, and which therefore I ... call Typical Beauty; and secondarily, the appearance of felicitous fulfilment of function in living things, more especially of the joyful and right exertion of perfect life in man; and this kind of Beauty I ... call Vital Beauty¹⁷.

¹⁶ G. Gissing, *Letters... to Members of His Family*, ed. cit., p. 126.

¹⁷ J. Ruskin, *Modern Painters*, II, Part III, sec. 1, ch. 3, par. 16. R. Williams giustamente afferma che questa è la base di tutta

Su queste posizioni di Ruskin Gissing si trovava d'accordo; anch'egli sentiva la necessità di stabilire un rapporto fra arte e riforma sociale, ma al tempo stesso era convinto che vi fosse incompatibilità fra loro. Da ciò deriva una posizione contraddittoria di ammirazione e al tempo stesso di condanna verso un Morris che portava molto più avanti il discorso di Ruskin¹⁸. Anche Morris sosteneva che l'arte dipendeva dalla qualità della società di cui era prodotto; però, una volta individuata la natura economica e sociale delle forze responsabili della ineguaglianza e della ingiustizia della società borghese, Morris trovava nell'impegno politico il completamento delle sue aspirazioni di uomo di cultura:

... the cause of Art is the cause of the people.... One day we shall win back art, that is to say the pleasure of life; win back Art to our daily labour¹⁹.

Gissing criticò la partecipazione di Morris a movimenti popolari, esprimendosi in termini abbastanza duri, come nella lettera del 1885 in cui commenta i disordini avvenuti nell'East End in occasione di un comizio di alcuni membri della Socialist League a cui era presente anche Morris²⁰. I motivi di questo suo dissenso sono gli stessi che esporrà un anno dopo in *Demos*:

l'opera di Ruskin: « The art criticism and the social criticism... are inherently and essentially related not because one follows from the other, but because both are *applications*, in particular directions, of a fundamental conviction. » (*Culture and Society*, ed. cit., p. 142).

¹⁸ Scrive Gissing in una lettera del 14 febbraio 1884: « I would make a chief point of the necessary union between beauty in life and social reform. Ruskin despairs of the latter, and so can only look on bygone times. Younger men (like W. Morris) are turning from artistic work to social agitation just because they fear that Art will be crushed out of the world as things are. » (*Letters...*, ed. cit., p. 135-136).

¹⁹ W. Morris, « Art and Socialism », in *William Morris: Selected Writings*, London, Nonesuch Press, 1948, p. 635.

²⁰ « What the devil is such a man doing in that galley?... Why cannot he write poetry in the shade? He will inevitably coarsen

... there is a work in the cause of humanity other than that which goes on so clamorously in lecture-halls and street-corners... the work of those whose soul is taken captive of loveliness, who pursue the spiritual ideal apart from the world's tumult²¹.

È chiaro qui il riferimento alla « nuova estetica » del movimento decadente e se si pensa che la maggiore produzione di Gissing si è sviluppata nell'ultimo ventennio del secolo XIX, è facile individuare gli effetti che le nuove teorie ebbero sulla sua concezione dell'arte²².

Ma non furono soltanto le teorie dell'arte per l'arte a esercitare un influsso su Gissing; si pensi al realismo con cui egli venne in contatto nel 1883. Ne fa testimonianza una lettera del 18 luglio di quell'anno:

Philosophy has done all it can for me, and now scarcely interests me any more. My attitude henceforth is that of the artist pure and simple. The world is for me a collection of phenomena, which are to be studied and reproduced artistically. In the midst of the most serious complications of life, I find myself suddenly possessed with a great calm, withdrawn as it were from the immediate interests of the moment, and able to regard everything as a picture. I watch

himself in the company of ruffians. Keep apart, keep apart, and preserve one's soul alive — that is the teaching of the day. It is ill to have been born in these times, but one can make a world within the world ». (*Letters...*, ed. cit., p. 168).

²¹ G. Gissing, *Demos*, London, J. Murray, 1908, p. 470.

²² J. Korg dimostra anche l'influsso della *Defence of Poetry* di Shelley sul romanzo *Workers in the Dawn*, dove il personaggio di Helen si fa portavoce delle teorie del poeta romantico, teorie che Gissing dovette certo condividere almeno in quella fase della sua produzione, nonostante la dichiarazione « Herein I am a mouth-piece of the advanced Radical party » di una lettera dell'8 giugno 1880. Shelley riteneva che l'arte avesse fondamentalmente una natura etica e che i suoi effetti duraturi e benefici nel tempo non potessero essere paragonati a quelli ottenuti attraverso un'intensa opera di riforma sociale. La poesia, sebbene essenzialmente morale, non deve tentare di insegnare l'etica in modo diretto perché ciò limiterebbe il suo valore universale; l'arte è, invece, un atto morale di per sé. (Cfr. J. Korg, « Division of Purpose in George Gissing », ed. cit., pp. 64-79).

and observe myself as much as others. The impulse to regard every juncture as a « situation » becomes stronger and stronger. In the midst of desperate misfortune I can pause to make a note for future use, and the afflictions of others are to me materials for observation²³.

Gissing in più di un'occasione dà valutazioni estremamente positive di quella corrente letteraria che è il realismo e che egli cercò di seguire riuscendoci solo in parte²⁴. Ciò che qui interessa notare è come, attraverso l'obiettività e l'impersonale distacco propri della scrittura realistica, egli si proponga di raggiungere lo stesso fine teorizzato altrove, cioè l'isolamento dal « world's tumult » per rifugiarsi nel mondo ideale dell'arte. D'altra parte, proprio i dettami del metodo realistico, cioè l'osservazione diretta del mondo circostante e la sua fedele registrazione attraverso l'opera d'arte, lo costringono a guardarsi intorno e a non poter perciò sfuggire alla realtà amara che lo circonda e verso cui sente l'impulso morale di intervenire attraverso la denuncia.

Ed è proprio qui, nelle motivazioni etiche, anziché sociali o politiche — in una parola, ideologiche —, che lo spingevano a scrivere, per esempio, all'inizio della sua carriera frasi come queste:

I mean to bring home to people the ghastly condition (material, mental and moral) of our poor classes, to show the hideous injustice of our whole system of society, to give light upon the plan of altering it, and, above all, to preach an enthusiasm for just and high *ideals* in this age of unmitigated egotism and « shop ». I shall never write a book which does not keep all these ends in view²⁵

²³ G. Gissing, *Letters...*, ed. cit., pp. 128-129.

²⁴ Nell'epistolario si trovano vari riferimenti alla sua ammirazione per gli scrittori russi e francesi; vedi in particolare le lettere del 23 giugno 1884, del 13 agosto 1885 e del 31 luglio 1886 (*Letters...*, ed. cit., pp. 141; 166; 183). Interessante, a questo proposito, il saggio di G. Phelps, « Gissing, Turgenev and Dostoyesky » (*Collected Articles on George Gissing*, ed. cit., pp. 99-105).

²⁵ Cit. in J. Korg « Division of Purpose in George Gissing », ed. cit., p. 72. Eppure, ancora il 29 luglio 1891 Gissing ribadiva —

è, dicevamo, in queste spinte di tipo morale — piuttosto che razionale e scientifico — che si deve ricercare l'ambiguità, la contraddittorietà, la « division of purpose » (per dirla con J. Korg) di Gissing. Perciò, egli non solo non seppe uscire da questo conflitto, in cui oscillò praticamente tutta la vita, ma non seppe nemmeno proporre un'alternativa all'altra contraddizione in cui si trova l'artista nella società borghese — e di cui Gissing fu pienamente consapevole — fra arte commerciale e arte « pura ». La soluzione proposta da Caudwell — cioè un'alternativa culturale rivoluzionaria — non poteva essere condivisa da Gissing, a cui mancò la coscienza politica per giungere a una simile conclusione.

3. Il tema economico.

New Grub Street, come abbiamo visto, è un'amara denuncia dello stato in cui si trova l'arte ridotta a « finished commodity ». Si può anzi affermare che il tema centrale del romanzo è quello economico, nel quale rientra il discorso sulla funzione dell'artista nella società contemporanea. Esso è sempre presente nella vicenda; i dialoghi dei personaggi ruotano tutti intorno al postulato che il danaro è onnipotente. I personaggi stessi sono caratterizzati in base al reddito che percepiscono; il successo di un artista è determinato dal successo economico delle sue opere; la vita personale di un uomo, perfino la sua vita sentimentale, dipende dal possesso o dalla mancanza di danaro. Così Reardon è abbandonato dalla moglie perché non si rivela lo scrittore di successo che prometteva di diventare, e Milvain decide di sposare Marian perché in tal modo potrebbe entrare in possesso di un notevole capitale che gli permetterebbe di sfondare come scrittore (e l'abbandona quando questa possibilità svanisce).

quasi con le stesse parole usate nella lettera, precedentemente citata, del 18 luglio '83 — che « The world is to me mere phenomenon ... and I study it as I do a work of art — but without reflecting on its origin » (*Letters...*, ed. cit., p. 318).

In particolare il personaggio di Reardon è costruito sul motivo « danaro=successo=felicità coniugale », e la crisi del personaggio è determinata dalle aspettative deluse di successo economico. La povertà e l'infelicità da essa derivante è il tema di conversazione preferito da Reardon, che nella sua frustrazione fa delle lucidissime analisi del significato del danaro nella nostra società:

« The power of money is so hard to realise; one who has never had it marvels at the completeness with which it transforms every detail of life... I have no sympathy with the stoical point of view; between wealth and poverty is just the difference between the whole man and the maimed. If my lower limbs are paralysed I may still be able to think, but then there is such a thing in life as walking. As a poor devil I may live nobly; but one happens to be made with faculties of enjoyment, and those have to fall into atrophy. To be sure, most rich people don't understand their happiness; if they did, they would move and talk like gods—which indeed they are »²⁶.

Questa immagine della povertà come menomazione fisica si ritrova quasi identica sulle labbra di un personaggio che ha molti punti di contatto con Reardon, Gordon Comstock di *Keep the Aspidistra flying*, che George Orwell scrisse nel 1936: « Don't you understand that one isn't a full human being — that one doesn't feel a human being — unless one's got money in one's pocket? »²⁷. I pensieri e le parole di Gordon ruotano perennemente e ossessivamente intorno all'amara realtà di vivere « on two quid a week ». Il « pattern » che ci sembra valido per Reardon è altrettanto calzante per questo personaggio:

Snubs, failures, insults, all of them unavenged. Money, money, all is money. Because he had no money the *Primrose* had turned down his poem, because he had no money Rosemary wouldn't sleep with him. Social failure, artistic failure,

²⁶ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 165.

²⁷ G. Orwell, *Keep the Aspidistra flying*, Harmondsworth, Penguin Book, 1966, p. 156.

sexual failure — they are all the same. And lack of money is at the bottom of them all²⁸.

Tutto questo romanzo, d'altra parte, ha come tema centrale il danaro come mito della società borghese e la frustrazione derivante dalla sua mancanza. Basti pensare all'epigrafe ironica apposta al romanzo che è formata dalla citazione stravolta del passo sulla carità della *Prima Epistola ai Corinzi* di Paolo di Tarso, dove il termine 'carità' è sempre sostituito da 'danaro'²⁹.

Ci siamo voluti riferire a *Keep the Aspidistra flying* perché proprio Orwell ha giustamente individuato in Gissing un interesse per il tema economico che — per molti aspetti — può attribuirsi ad Orwell stesso:

Gissing is the chronicler of poverty, not working-class poverty... but the cruel, grinding, « respectable » poverty of underfed, downtrodden governesses and bankrupt tradesmen. He believed, perhaps not wrongly, that poverty causes more suffering in the middle class than in the working class³⁰.

²⁸ *id.*, p. 84.

²⁹ « Money suffereth long, and is kind; money envieth not; money vaunteth not itself, is not puffed up, doth not behave unseemly... And now abideth faith, hope, money, these three; but the greatest of these is money ». La stessa intenzione ironica e disacratoria ha quest'altra citazione biblica, anch'essa stravolta, pronunciata da Milvain: « To him that hath shall be given » (*New Grub Street*, ed. cit., p. 273).

Per questa interpretazione di *Keep the Aspidistra flying* cfr. anche: F. Ferrara, « Sistemi e simmetrie nell'opera narrativa di George Orwell », in *Annali I.U.O. Sezione Germanica*, vol. XIV (1971), pp. 223-268.

³⁰ G. Orwell, « Not enough Money », in *Tribune*, April 2, 1943, p. 15. Orwell doveva certo condividere questo punto di vista; infatti Gordon, riferendosi alla propria famiglia, pensa a come sia più penoso sopportare la povertà pur conservando l'apparenza della rispettabilità — tipico atteggiamento della piccola borghesia — anziché comportarsi come la classe operaia: « ...he grasped now what was the matter with them. It was not merely the lack of money. It was rather that, having no money, they still lived mentally in the money-world — the world in which money is virtue and poverty is crime. It was not poverty but the down-dragging of respectable poverty that had done for them. They had accepted

Questo giudizio di Orwell è confermato da quanto Gissing stesso afferma in *New Grub Street* quando scrive: « ... the relatively poor... are much worse off than the poor absolutely »³¹.

Nel febbraio del 1895 Gissing scriveva a Morley Roberts che sentiva di essere riuscito come romanziere nella descrizione di « a class of young men distinctive of our time — well educated, fairly bred, but *without money* »³². A questo gruppo appartengono la maggior parte dei personaggi di *New Grub Street*: Reardon e Milvain — pur nella loro diversità — sentono di partire svantaggiati rispetto ad altri scrittori in un mondo in cui « to have money is becoming of more and more importance »³³; Maud e Dora (le sorelle di Milvain), che tentano di sfondare nell'ambiente giornalistico, devono rendersi conto che « to the relatively poor... education is a mocking cruelty »³⁴.

Secondo V. S. Pritchett Gissing ha espresso in questo romanzo l'astio, il rancore, dei giovani scrittori della sua generazione che si trovavano a dover combattere sempre più in un ambiente dominato dalla competizione:

The grudge is concerned with education and opportunity... Why pass an Education Act, giving clever Board School boys the chance to become cultivated men when they will only find themselves in stultifying and unseemly surroundings and without the means to live in some accord with their minds; and why educate ordinary boys so that they can become the customers for everything that is vulgar and trivial in popular, commercial culture³⁵?

the money code, and by that code they were failures». (*Keep the Aspidistra flying*, ed. cit., p. 49).

³¹ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 34.

³² Cit. in J. Korg, *George Gissing: a Critical Biography*, ed. cit., p. 131.

³³ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 24.

³⁴ *id.*, p. 34.

³⁵ V. S. Pritchett, « Grub Street », in *Collected Articles on George Gissing*, ed. cit., p. 127. Secondo Pritchett il tema di questo romanzo è « the tragedy of the intellectual worker » (*id.*, p. 128).

Anche se non si può essere d'accordo con la risposta che sottintende questa domanda (che potrebbe portare alla pericolosa conclusione — in un sistema democratico-borghese — che è meglio limitare l'accesso ai canali dell'istruzione pubblica solo a coloro per i quali sia aperto uno sbocco professionale), la descrizione della situazione risponde a verità ancor oggi. In tale situazione agli « young men ... well educated, fairly bred, but without money » non rimanevano che due vie per fare un buon uso di quel privilegio: o raggiungere il successo, forti di spirito competitivo, o lavorare attivamente per cambiare la società³⁶. Nessuno dei personaggi di *New Grub Street* avrebbe potuto scegliere la seconda alternativa (basti ricordare che da tempo Gissing aveva perso il suo « revolutionary enthusiasm »); Reardon è troppo poco uomo del suo tempo per avere spirito di competizione e ne soffre; Biffen si estranea volutamente dalla lotta³⁷. Milvain, invece — e, come lui, Whelpdale — sostiene per tutto il romanzo la necessità di entrare a far parte del mondo che « conta » per raggiungere il successo, e successo per Milvain significa danaro (« Men won't succeed in literature that they may get into society, but will get into society that they may succeed in literature »³⁸).

Milvain giustamente indica la condizione dell'artista privo di mezzi economici come una forma di discriminazione sociale, mentre Reardon la vive a livello individualistico e, per così dire, esistenziale, senza prenderne coscienza a un livello superiore; dice Milvain:

« My instincts are strongly social, yet I can't be at my ease in society, simply because I can't do justice to myself. Want of money makes me the inferior of the people I talk

³⁶ *id.*, p. 127. Cfr. anche J. Korg, « The Spiritual Theme of *Born in Exile* », in *Collected Articles on George Gissing*, ed. cit., p. 131.

³⁷ « Biffen is the only one of the literary figures who is not concerned with material success or failure » scrive giustamente P. J. Keating (*op. cit.*, p. 38).

³⁸ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 25.

with, though I might be superior to them in most things. I am ignorant in many ways, and merely because I am poor... I am perpetually at a disadvantage; I haven't fair play. Suppose me possessed of money enough to live a full and active life for the next five years; why, at the end of that time my position would be secure »³⁹.

Secondo Milvain lo scrittore moderno deve saper far fruttare il suo cervello (« I have been collecting ideas, and ideas that are convertible into coin of the realm... I have the special faculty of an extempore writer »)⁴⁰, ed è sempre Milvain che con una chiarezza e semplicità epigrammatica dà una definizione della povertà di cui anche Gissing doveva essere convinto:

« Poverty is the root of all social ills; its existence accounts even for the ills that arise from wealth. The poor man is a man labouring in fetters. I declare there is no word in our language which sounds so hideous to me as 'Poverty' »⁴¹.

Che il danaro sia il leit-motiv di tutto il romanzo è chiaro non solo dai frequenti riferimenti che vi fanno i personaggi, ma anche dall'enfasi data nella descrizione di ambienti e situazioni a quegli elementi che indicano il grado di benessere economico dei personaggi in questione. Un esempio efficace è la descrizione di uno scrittore affermato con cui Reardon ha un fugace contatto:

...the novelist was a rotund and jovial man; his dwellings and his person smelt of money... He [Reardon] had had his first glimpse of what was meant by literary success. That luxurious study, with its shelves of handsomely-bound books, its beautiful pictures, its warm, fragrant air — great heavens! what might not a man do who sat at his ease amid such surroundings⁴²!

³⁹ *id.*, p. 273.

⁴⁰ *id.*, p. 62.

⁴¹ *id.*, p. 27.

⁴² *id.*, p. 50. In questo episodio si ha un ulteriore tratto di somiglianza fra Reardon e Gordon Comstock. Quando il primo è invitato dallo scrittore di successo a recarsi a casa sua (« a house

Gissing insiste anche su una verità che ben pochi contemporanei avrebbero condiviso, e cioè, che la povertà determina il carattere e la personalità, e che i cosiddetti vizi come l'alcoolismo, la prostituzione, ecc., sono essi stessi i prodotti di una condizione sociale. « Self-respect can be undermined by sordid conditions... cleanliness is a costly thing »⁴³, egli scrive a proposito degli effetti deleteri apportati dalla povertà. E quando parla del carattere intrattabile di Alfred Yule, Gissing fa dire di lui alla figlia Marian: « It is poverty that has made him worse than he naturally is; it has that effect on everybody »⁴⁴.

Naturalmente è Reardon il personaggio di *New Grub Street* che più paga le conseguenze della miseria materiale; essa è per lui

the chilling of brain and heart, the unnerving of the hands, the slow gathering about of fear and shame and impotent wrath, the dread feelings of helplessness, of the world's base indifference. Poverty! Poverty⁴⁵!

Reardon come scrittore inaridisce perché costretto a vivere sempre col timore di non riuscire a vendere la sua arte, perché deve fare dell'arte un mezzo di sussistenza. Se la povertà provoca la paralisi delle facoltà creative

in the West End », ne è spaventato: « He was so shabbily attired; he was so diffident from the habit of living quite alone; he was horribly afraid lest it should be supposed that he looked for other assistance than that he had requested » (*id.*, p. 49). Anche Gordon soffre le pene dell'inferno quando è invitato ad un « literary party », e la cura che egli mette nei preparativi mostrano tutta la sua umiliazione di essere povero (Cfr. G. Orwell, *Keep the Aspidistra flying*, cap. IV).

⁴³ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 203. Ancora una volta Gissing pone in bocca a Milvain una frase che sintetizza bene il suo punto di vista sull'argomento: « What a true sentence that is of Landor's: It has been repeated often enough that vice leads to misery; will no man declare that misery leads to vice? » (*id.*, p. 425).

⁴⁴ *id.*, p. 241.

⁴⁵ *id.*, p. 56.

dell'uomo, se essa provoca mali sociali e morali, il danaro al contrario ha il potere di donare la libertà. « Blessed money! root of all good, until the world invent some saner economy »⁴⁶, commenta Gissing. Il danaro è tutto in una società in cui tutto — anche l'arte — è soggetto alla legge della domanda e dell'offerta.

4. *Il romanzo in tre volumi.*

Gissing sviluppa il tema della mercificazione dell'arte con preciso riferimento a due fenomeni estremamente attuali alla sua epoca: quello del romanzo in tre volumi e quello della nascita della stampa periodica popolare.

Il primo è trattato brevemente ma esaurientemente nel capitolo XV, dal titolo significativo « The Last Resource »; questo sembra alludere alla stesura di un romanzo in un volume a cui Reardon si dedica, dopo aver inutilmente penato sui romanzi in tre volumi, che era quanto veniva richiesto dal mercato librario. Infatti, nella seconda metà dell'Ottocento il successo di un romanzo era affidato per lo più alla Select Library di Charles Mudie, che era stata la prima e la più fortunata delle 'biblioteche circolanti', un'istituzione strettamente legata alle sorti del romanzo vittoriano⁴⁷. Alle « circulating libraries » conveniva il « three-decker system » perché il prestito di tre volumi — che potevano circolare contemporaneamente fra tre differenti clienti — permetteva un guadagno di tre ghinee per romanzo (nel 1858 per il prestito di un volume l'abbonamento annuo presso Mudie's era di una ghinea).

L'aspetto commerciale del « three-decker system » e le limitazioni che esso imponeva allo scrittore sono ben evidenziate in una conversazione fra Milvain e Reardon che vale la pena di citare quasi per intero data la precisione con cui viene affrontato l'argomento:

⁴⁶ *id.*, p. 128.

⁴⁷ Per un'esauriente trattazione dell'argomento, vedi G. L. Griest, *Mudie's Circulating Library and the Victorian Novel*, Newton Abbot (Devon), David & Charles, 1970.

Milvain began to expatiate on that well-worn topic, the evils of the three-volume system.

« A triple-headed monster, sucking the blood of English novelists. One might design an allegorical cartoon for a comic paper... ».

« For anyone in my position », said Reardon, « how is it possible to abandon the three volumes? It is a question of payment. An author of moderate repute may live on a yearly three-volume novel — I mean the man who is obliged to sell his book out and out, and who gets from one to two hundred pounds for it. But he would have to produce four one-volume novels to obtain the same income; and I doubt whether he could get so many published within the twelve months. And here comes in the benefit of the libraries; from the commercial point of view the libraries are indispensable. Do you suppose the public would support the present number of novelists if each book had to be purchased? A sudden change to that system would throw three-fourths of the novelists out of work ».

« But there's no reason why libraries shouldn't circulate novels in one volume ».

« Profits would be less, I suppose, People would take the minimum subscription »⁴⁸.

Reardon ha individuato il motivo — puramente commerciale — per cui uno scrittore è costretto a comporre romanzi di una certa lunghezza e con una certa struttura interna, per soddisfare non tanto le esigenze del pubblico (che viene a torto ritenuto sempre il responsabile di tendenze e mode in campo culturale quando, al contrario, è il destinatario più o meno consapevole di operazioni di comunicazione culturale imposte dall'alto) quanto la richiesta degli editori e dei gestori delle biblioteche circolanti. D'altro canto Reardon — e cioè Gissing — sa anche che per uno scrittore di fama non sicura il « three-decker system » è economicamente conveniente, perché è l'unico che gli permetta di realizzare un discreto guadagno, lo stesso che potrebbero fruttare tre « one-volume novels » (produzione difficilmente raggiungibile da uno scrittore non particolarmente prolifico). Inoltre, il pubblico non potrebbe dar da vivere

⁴⁸ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., pp. 168-169.

a tutti i romanzieri se dovesse acquistare i loro libri anziché prenderli in prestito. Le biblioteche circolanti erano, dunque, tramite indispensabile per raggiungere il grosso pubblico — quello della piccola e media borghesia che si abbonava alle « lending libraries » — e lo rimasero fin verso la metà degli anni '90, quando lo stesso Mudie decretò la fine del romanzo in tre volumi, sostituito ormai dal più economico romanzo singolo⁴⁹.

Il sistema delle biblioteche circolanti creava ulteriori limitazioni al romanziere vittoriano, costretto a soddisfare i gusti estremamente « prudish » della middle-class, che Mudie adottava come criterio discriminante nella scelta dei libri da mettere in circolazione. Fu così che il romanzo di Gissing *Mrs. Grundy's Enemies* fu rifiutato dagli editori Elder & Smith:

Smith & Elder write me about my novel precisely what I expected: « It exhibits a great deal of dramatic power and is certainly not wanting in vigour, but in our judgment it is too painful to please the ordinary novel reader and treats of scenes that can never attract the subscribers to Mr. Mudie's Library ». (!!!)⁵⁰.

Come si apprende dall'epistolario, Gissing soffrì di un'altra situazione di cui era comunemente vittima lo scrittore della sua epoca: l'impossibilità di controllare la vendita dell'effettivo numero di copie dei propri scritti. Commenta Jacob Korg:

The sharp practices of publishers joined with naturally disadvantageous publishing conditions to keep all but the most successful Victorian novelists poor. If an author published on a half-profits or royalty agreement, he had no way

⁴⁹ La Mudie's Select Library durò dal 1842 al 1894; « In August 1894, Mudie advertisements for the first time had headlined « Novels in One Volume », and the columns of the *Circular* contained more and more notices that new novels would appear in one volume, or that a one-volume edition had been sold out and another was being prepared » (G. L. Griest, *op. cit.*, p. 197).

⁵⁰ G. Gissing, *Letters to Members of His Family*, ed. cit., p. 119.

of knowing whether the figures of sales and costs presented by the publisher were accurate. When Gissing received an account from Remington showing that his share of the profits of *Workers in the Dawn* was sixteen shillings, he had no way of relieving his grave (and entirely justified) doubts about the publisher's honesty. In agreeing to pay for the cost of his novel, he had fallen into a trap often laid for fledgling authors⁵¹.

Questa la situazione in cui si trova Gissing, situazione che, da esperienza individuale dell'autore, nel romanzo diventa condizione generale dell'artista in un momento cruciale dello sviluppo dell'industria culturale in Inghilterra. È significativo che siano quasi esclusivamente gli aspetti economici piuttosto che quelli letterari — nuove tendenze o tecniche del romanzo — ad essere trattati in *New Grub Street*. Biffen è l'unico personaggio che riveli un genuino interesse per questi problemi, e non a caso; egli infatti rappresenta lo scrittore che non si cura del successo ma solo dell'opera d'arte come prodotto personale, che non entra in nessun rapporto col mercato librario. Egli è l'unico personaggio « consciously and fearlessly writing experimental fiction and he alone seems to possess any acquaintanceship with the work of some of the great nineteenth-century novelists »⁵².

I giudizi di Gissing sulla condizione del romanzo contemporaneo esprimono dunque la sua insoddisfazione per una situazione che egli personalmente conosceva e a cui tentava invano di sottrarsi. È importante quanto scriveva H. G. Wells nel 1904 a proposito dell'ambiente letterario di quegli anni (e Wells fu anche amico di Gissing con cui ebbe uno scambio epistolare): « in letters, outside journalism there was no other form than the big novel to which a young man could resort and hope to live »⁵³. E Gissing

⁵¹ J. Korg, *George Gissing: a Critical Biography*, ed. cit., p. 155.

⁵² P. J. Keating, *op. cit.*, p. 39. Per un'esposizione degli esperimenti letterari di Biffen cfr. *New Grub Street*, ed. cit., pp. 119-120.

⁵³ Cit. in B. Bergonzi, « The Novelist as Hero », in *Twentieth Century*, CLXIV (Nov. 1958), p. 449.

non solo tollerava a stento i limiti imposti dal romanzo in tre volumi, ma si rifiutava anche di fare del giornalismo, lavoro che egli trovava degradante. E qui veniamo all'altro aspetto della « profession of letters » che Gissing affronta in *New Grub Street*.

II

IL 'NUOVO GIORNALISMO'

1. *Whelpdale e Newnes.*

Come per il romanzo, così per il giornalismo Gissing mette in evidenza l'aspetto commerciale, gli interessi economici che fanno di quel mondo un ambiente grezzo e meschino mosso da spirito di competizione e da ambizioni personali piuttosto che da autentici interessi 'culturali'. *New Grub Street* è denso di riferimenti ed allusioni ironiche all'argomento; due sono i tipi di giornali presentati e messi alla berlina da Gissing: settimanali come *The Balance*, « a literary organ which aimed high, and failed to hit the circulation essential to its existence »⁵⁴, rivolti ad una cerchia limitatissima di lettori eruditi e pedanti come Alfred Yule; e le riviste « popolari » a larga tiratura ma di scarso valore, come *The English Girl* e *Chit-Chat*.

Di questi due tipi di giornali, rivolti a due opposti tipi di pubblico, Gissing tratta abbastanza diffusamente, ed ancora una volta è l'aspetto documentaristico e sociologico che qui interessa esaminare. È opportuno prendere le mosse da due passi del romanzo che — sempre con pungente ironia — presentano appunto queste due ten-

⁵⁴ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 80. Altri periodici « letterari » menzionati nel romanzo sono: *The Study*, *The Current*, *The Wayside*, intorno ai quali si scatenano le rivalità dei vari direttori, giornalisti e recensori.

denze del giornalismo all'epoca in cui Gissing scriveva *New Grub Street*⁵⁵.

⁵⁵ Data la lunghezza delle citazioni, si preferisce riportarle in nota; la prima riguarda una conversazione fra Yule e due suoi colleghi di lavoro, la seconda, fra Milvain e Whelpdale.

a) Presently the conversation turned to periodicals, and the three men were unanimous in an opinion that no existing monthly or quarterly could be considered as representing the best literary opinion.

« We want »... remarked Mr. Quarmby, « ... a monthly review which shall deal exclusively with literature. The *Fortnightly*, the *Contemporary* — they are very well in their way, but then they are mere miscellanies. You will find one solid literary article amid a confused mass of politics and economics and general clap-trap »...

« I threw out the idea to Jedwood the other day, » said Mr. Quarmby, « and he seemed to nibble at it... No enormous capital needed... The thing would pay its way almost from the first. It would take a place between the literary weeklies and the quarterlies. The former are too academic, the latter too massive, for multitudes of people who yet have strong literary tastes. Foreign publications should be liberally dealt with. But, as Hinks says, no meddling with the books that are no books — ... Nothing about essays on bimetallism and treatises for or against vaccination »...

« Fiction? I presume a serial of the better kind might be admitted? » said Yule.

« That would be advisable, no doubt. But strictly of the better kind ».

« Oh, strictly of the better kind, » chimed in Mr Hinks. (*New Grub Street*, ed. cit., pp. 257-258).

b) « I want to find a capitalist », he [Whelpdale] said, « who will get possession of that paper *Chat*, and transform it according to an idea I have in my head ... Now just listen to my notion. In the first place, I should slightly alter the name; only slightly, but that little alteration would in itself have an enormous effect. Instead of *Chat*, I should call it *Chit-Chat* ... No article in the paper is to measure more than two inches in length, and every inch must be broken into at least two paragraphs... Let me explain my principle. I would have the paper address itself to the quarter-educated; that is to say, the great new generation that is being turned out by the Board Schools, the young men and women who can just read, but are incapable of sustained attention. People of this kind want something to occupy them in train, and on 'buses and trams. As a rule they care for no newspapers except the Sunday ones; what they want is the lightest and frothiest of chit-chatty infor-

La prima citazione riguarda i periodici letterari per un pubblico d'élite; la seconda, il cosiddetto « nuovo giornalismo ». Due tendenze — l'una in declino, l'altra in ascesa proprio negli anni '80 — ben esemplificate attraverso due personaggi, Yule e Whelpdale, il primo legato a una concezione superata del giornalismo, seppure ancora oggi esistente specie negli ambienti accademici, il secondo rivolto al futuro. Sebbene entrambi appartenano per estrazione alla piccola borghesia⁵⁶, Yule ha l'ambizione di rivolgersi a un pubblico colto e di scrivere su riviste che trattino esclusivamente di letteratura con la *l* maiuscola; Whelpdale vuole raggiungere il pubblico semi-istruito, ma numericamente più consistente, attraverso un giornale qualitativamente mediocre ma di cassetta.

Whelpdale is the complete tradesman whose merchandise is ideas, and because he is a traitor his ideas are based upon information gathered from the artistic failure of himself and his friends... His sole moral guide is that he is supplying an already existing market demand⁵⁷.

Mentre Yule e i suoi dotti amici dimostrano scarso senso degli affari, oltre a una notevole presunzione, quando affermano « No enormous capital needed... The thing would pay its way almost from the first », Whelpdale,

mation — bits of stories, bits of description, bits of scandal, bits of jokes, bits of statistics, bits of foolery. Am I not right? Everything must be very short... Even chat is too solid for them; they want chit-chat ».

Jasper had begun to listen seriously.

« There's something in this, Whelpdale, » he remarked. (*id.*, pp. 379-380).

⁵⁶ « John, Alfred, and Edmund Yule were the sons of a Wattleborough stationer. Each was well educated, up to the age of seventeen, at the town grammar school... Alfred ... had drifted from work to a London bookseller's into the modern Grub Street. » (*id.*, p. 16).

« [Whelpdale's] breeding, in truth, had been that of a gentleman, and it was only of late years that he had fallen into the hungry region of New Grub Street » (*id.*, p. 224).

⁵⁷ P. J. Keating, *op. cit.*, pp. 25-26.

consapevole che le idee da sole non vendono, afferma con vigore: « I want to find a capitalist ».

Nonostante sia Milvain il personaggio attraverso cui Gissing dà voce al punto di vista dello scrittore « nuovo », consapevole dei meccanismi che regolano l'industria culturale, « it is Whelpdale... who revolutionises the mass media and whose influence is thus felt throughout the country »⁵⁸. Egli rappresenta l'artista della vecchia scuola che, fallito come romanziere, scopre di possedere la capacità di capire le richieste del mercato e trasforma la sua sconfitta in una brillante vittoria. Sebbene non sia una figura centrale del romanzo, la sua graduale ascesa — da sfortunato scrittore di romanzi (cap. X), a « literary adviser » (cap. XIII), ad autore di una pretenziosa *Author's Guide* (cap. XVI), a redattore della « information column » di un settimanale di scarso successo (cap. XX), fino a trasformarlo in un periodico di massa e a diventarne il proprietario (cap. XXIII) — ha una funzione, per così dire, didascalica, di commento alla rapida carriera di uomini che, proprio in quest'epoca, avevano dato vita al « new journalism », uomini come Newnes, Northcliffe, Pearson, Stead.

Whelpdale è presentato come « a plain-featured but graceful and refined-looking man of thirty, with wavy chestnut hair and a trimmed beard which became him very well »⁵⁹. È l'unico personaggio comico del romanzo; di lui apprendiamo i repentini quanto brevi innamoramenti per donne che non si curano di lui e che anzi lo prendono in giro, quando non approfittano della sua buona fede; le sue trovate « geniali » e la sua capacità di arrangiarsi nella moderna Grub Street. Scrive P. J. Keating:

In one sense he is a traitor and his ambiguous position is reflected in Gissing's mocking treatment of him and in the mixture of contempt and affection with which the opposing camps regard him⁶⁰.

⁵⁸ *id.*, p. 25.

⁵⁹ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 177.

⁶⁰ P. J. Keating, *op. cit.*, p. 24.

Che sia un personaggio nel complesso disprezzabile si vede dal suo atteggiamento cinico nei confronti del pubblico, come quando descrive il genere di « consigli » che dà ai giovani scrittori per far presa sul lettore medio e far leva sulla mentalità piccolo-borghese:

« I gravely advise people, if they possibly can, to write of the wealthy middle class; that's the popular subject, you know. Lords and ladies are all very well, but the real thing to take is a story about people who have no titles, but live in good Philistine style. I urge study of horsey matters especially; that's very important. You must be well up, too, in military grades, know about Sandhurst, and so on. Boating is an important topic »⁶¹.

Whelpdale si rivela così un abile manipolatore di coscienze, capace di usare gli strumenti su cui si basa il potere dell'industria culturale; le sue varie attività nel mondo del giornalismo sono un buon tirocinio per il suo ruolo futuro di direttore di un giornale per le masse.

Chit-Chat, per le sue caratteristiche, per il tipo di pubblico a cui si rivolge e per le intenzioni che sono dietro a questa operazione culturale, sembra ispirarsi a un periodico fondato nel 1881 da George Newnes, *Tit-Bits*, il primo esemplare di quel fenomeno che va sotto il nome di « new journalism »⁶². Può essere utile, perciò, prima di fare un confronto fra i due settimanali — quello vero e quello fittizio —, conoscere l'immagine di Newnes fornita dalla critica, per individuarne gli eventuali tratti comuni con Whelpdale, e capire il tipo di messaggio che Gissing ha consegnato al suo personaggio.

George Newnes è presentato dalla tradizionale critica biografica come un uomo onesto, generoso, pieno di trovate brillanti e di talento. Nei 17 capitoli che formano la

⁶¹ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 179.

⁶² Questa non è un'ipotesi originale; sembra che il primo critico ad averla avanzata sia stato Raymond Williams nel 1958 (cfr. *Culture and Society*, ed. cit., p. 176). È stata poi ripresa da altri, come John Gross nella introduzione a *New Grub Street* da lui curata (cfr. ed. cit., p. VIII).

sua biografia ufficiale⁶³ si ha una presentazione impressionistica e apologetica di Newnes, priva di taglio critico e di senso storico, utile solo a livello di notizie sulla sua vita e la sua personalità. Tutta la storia del « nuovo giornalismo », d'altronde, è vista in termini di 'personalità', piuttosto che di trasformazioni economiche, sociali e culturali.

George Newnes (1851-1910) apparteneva a una famiglia di « free Church pastors », militanti nella setta della Congregational Church⁶⁴. Il padre, il reverendo Thomas Mold Newnes, proveniva dallo Shropshire, mentre la madre era una scozzese di Dundee, la cui famiglia godeva di una discreta posizione economica. Il reverendo Newnes professava idee liberali in politica, come si addiceva a un ministro della chiesa congregazionale e come mostrava nei suoi sermoni, in cui rivelava una buona conoscenza sia della storia che della Bibbia. In occasione della Great Exhibition del 1851 si distinse per i suoi contributi alla riuscita della manifestazione, come testimonia un certificato con medaglia che ricevette in quella occasione. Le

⁶³ H. Friederichs, *The Life of Sir George Newnes, Bart.*, London, Hodder & Stoughton, 1911.

Questo è il primo studio su Newnes, ed anche l'unico completo, a cui tutta la critica successiva ha dovuto rifarsi, almeno per una serie di notizie biografiche. Fra gli altri studi sull'argomento vedi alcune biografie di Northcliffe che contengono cenni su Newnes (M. Pemberton, *Lord Northcliffe, a Memoir*, London, Hodder & Stoughton, 1922; H. H. Fyfe, *Northcliffe: an Intimate Biography*, London, Allen & Unwin, 1930) e studi generali sul giornalismo inglese (T. H. S. Escott, *Master of English Journalism*, London, Unwin, 1911; R. A. Scott-James, *The Influence of the Press*, London, Partridge, 1913; K. Jones, *Fleet Street and Downing Street*, London, Hutchinson, 1920; M. Joseph, *The Commercial Side of Literature*, London, Hutchinson, 1925; H. Herd, *The Making of Modern Journalism*, London, Allen & Unwin, 1927; S. Morison, *The English Newspaper*, Cambridge, University Press, 1932). Di studi più recenti, si darà indicazione più avanti.

⁶⁴ *Congregationalism* = « a form of church polity in which all legislative, disciplinary, and judicial functions are vested in the local Congregation of believers. Also called Independency » (*SOED*, 1).

condizioni economiche della famiglia di George Newnes dovevano essere abbastanza agiate a giudicare dal tipo di abitazione in cui egli nacque; Glenorchy House, « the old Manse of Matlock Bath was large, dignified any ivy-mantled... an ideal country residence »⁶⁵.

Destinato a continuare la carriera del padre, George fu mandato a scuola prima del tempo « at an age when most boys of his class were still taught at the nursery table, if they were taught at all... »⁶⁶. Frequentò la Boarding School di Silcoates, vicino a Wakefield, che accoglieva i figli dei ministri congregazionalisti, e nella quale aleggiava lo spirito del più aperto liberalismo. Suo direttore, all'epoca, era un certo Dr. Bewglass, un Thomas Arnold in sedicesimo, di fede Nonconformista e di ideologia liberale che professava idee aperte e democratiche nella sua pratica di educatore⁶⁷. Poi Newnes si iscrisse alla City of London School dove continuò gli studi — senza mai distinguersi particolarmente se non per la sua capacità di applicazione — fin verso i diciassette anni; visto che non si sarebbe dedicato alla carriera ecclesiastica, il padre lo mandò a Londra a lavorare come apprendista presso una ditta commerciale, nella quale fece carriera in qualità di contabile e poi di commesso viaggiatore. Esercitò questo mestiere fino all'età di trent'anni, quando fondò *Tit-Bits*.

Come si può ricavare da questi pochi cenni sulla sua estrazione sociale, Newnes apparteneva a un settore mediamente agiato della piccola borghesia; a questa classe evidentemente sentiva di appartenere quando dichiarava di poter rispondere alle richieste del grosso pubblico, di cui conosceva gusti e interessi.

« I am the average man », he would say. « I don't have to put myself in his place. I know what he wants ». In his

⁶⁵ H. Friederichs, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁶⁶ *id.*, p. 10.

⁶⁷ L'educazione liberale che Newnes ricevette dette i suoi frutti: nel 1893 fondò la *Westminster Gazette*, organo del Liberal Party (che sostituiva la *Pall Mall Gazette* passata ai Conservatori), si presentò alle elezioni generali del 1885 e come candidato liberale per la città di Swansea nel 1900.

grey frock coat with its silkfaced lapels, a grey silk cravat neatly rumped under his badger-brown beard, hornrimmed eyeglasses suspended over his double-breasted waistcoat, he made nonsense of that assertion. He was an almost offensively comfortable-looking *entrepreneur*, replete with the artfully controlled self-esteem that marked the successful man in whom business acumen was mingled with public spirit. His social life was limited by an obstinate preference for the company of persons of his own class and kind⁶⁸.

Newnes dunque amava ostentare una classe di provenienza modesta, quando, in realtà, la rapida ascesa sociale che compì grazie al successo di *Tit-Bits* determinò di fatto la sua inclusione nella media borghesia agiata. Ma questa presentazione di sé come « uomo comune » serviva a Newnes per dar maggior credibilità alla correttezza della sua « diagnosis of the popular mind »⁶⁹ che si vantava di conoscere bene. L'assunto, da cui partiva Newnes e, come lui, molti suoi critici, era che il pubblico a cui si rivolgeva voleva « occupation much rather than intellectual exertion and, above all, something to pass time »⁷⁰.

Newnes da abile uomo d'affari qual'era, capì che, se il giornale si fosse presentato anche con un intento moralizzatore, la formula per sfondare avrebbe funzionato:

⁶⁸ R. Pound, *The Strand Magazine. 1891-1950*, London, Heinemann, 1966, p. 25.

⁶⁹ K. Jones, *op. cit.*, p. 116.

⁷⁰ Da un'angolatura critica più giusta parte invece L. Dudek, che scrive: « George Newnes ... started *Tit-Bits*, a magazine composed of human interest news and typical items written in such a way that no one above mere literacy would be incapable of reading it. *Tit-Bits* was an immediate success. Salacious and vulgarly humorous items in a new popular vein drew the millions.... The policy of its editor has become the doctrine behind the mass-production of scores of contemporary newspapers and magazine selling in astronomical quantities. A magazine, said Newnes, should give « wholesome and harmless entertainment to crowds of hard-working people craving for a little fun and amusement ». (*Literature and the Press*, Toronto, Ryerson Press, 1960, p. 116).

soddisfare i gusti semplici dell'uomo comune, distrarlo e intrattenerlo con notizie, raccontini divertenti ma 'puliti':

He thought that something should be done to counteract on the one hand the temptation to gambling and the sort of « smartness » which caused the prurient to laugh, and on the other hand the vapid nonsense of the « family » paper. But in the end he worked it out, this idea of a paper « as clear as a pin, with stories as witty and humorous and brilliant as those the unclear minds could invent »⁷¹.

Come è evidente, la mistificazione maggiore di questa operazione consisteva nel fine filantropico che il suo ideatore dichiarava di perseguire, quando propinava al pubblico questo genere di « light and instructive reading » (secondo la definizione di M. Pemberton)⁷².

L'operazione demistificatoria attuata da Gissing in *New Grub Street* consiste, invece, nell'aver presentato il personaggio di Whelpdale (che trova in Newnes il suo « modello » nella realtà) come un uomo molto limitato, ma con un buon senso degli affari, abbastanza consapevole delle implicazioni culturali e sociali della sua iniziativa, ma meno spregiudicato di Milvain.

Le differenze fra questi due personaggi sembrano ricalcare quelle esistenti nella realtà storica fra Newnes e Northcliffe, e indicate un po' semplicisticamente da Fyfe in questi termini: « Newnes moved by instinct, Northcliffe by design »⁷³. In effetti si trattava di una grossa disparità nei capitali investiti nell'impresa e di una diversa esperienza. Newnes, il pioniere del « new journalism », partiva dal nulla; mise faticosamente insieme una somma modesta e poi, gradatamente, realizzò un capitale ragguardevole. Northcliffe, che apparteneva ad un'agiata famiglia borghese (il padre era avvocato), partiva già da un grosso capitale. Newnes iniziava in modo empirico e artigianale

⁷¹ H. Friederichs, *op. cit.*, p. 54.

⁷² Cit. in L. Crocombe, *Tit-Bits Jubilee Book*, London, G. Newnes, 1931, p. 115. Crocombe era a quell'epoca il direttore del giornale.

⁷³ H. H. Fyfe, *op. cit.*, p. 14.

ciò che Northcliffe avrebbe portato avanti (prima col settimanale *Answers*, poi col quotidiano *Daily Mail*) a livello industriale⁷⁴. A Newnes spetta, dunque, il merito dell'originalità, anche se a Northcliffe va riconosciuta la capacità di avere dato un più ampio respiro a quell'esperimento:

Alfred and Harold Harmsworth came into the business of journalism as a *business*... Now, there is a certain sense in which it is true to say that they imitated. They did not invent the type of paper to which *Answers* belonged. Sir George Newnes did that. They did not invent the halfpenny daily paper... Nor did the Harmsworths invent the system which made newspapers depend upon advertisement revenue... And yet it is not too much to say that Alfred Harmsworth represents the revolution in journalism at the end of the nineteenth century as distinctly as John Walter represented the revolution in journalism a century earlier⁷⁵.

Newnes comprese subito che Northcliffe rappresentava il suo primo serio rivale⁷⁶, ma continuò a far leva sulle qualità modeste e « domestiche » del suo *Tit-Bits* per mantenere il successo, anche se in tono minore rispetto a un Northcliffe⁷⁷.

⁷⁴ « While Newnes and Stead were making their first success with the new journalism, there entered into the field a contender who was to outdo them at their own game and was to command the course of the English press for the next forty years. He would become an English peer, a multi-millionaire, and a powerful political force in his own right, through journalism alone, through an unusual ability to manipulate new journalistic techniques of high-pressure salesmanship and concocted news ». (L. Dudek, *op. cit.*, p. 130).

⁷⁵ R. A. Scott-James, *op. cit.*, pp. 185-187. John Walter aveva fondato il *Times*.

⁷⁶ « Mr. Newnes ... noted that it [*Answers*] was edited with great intelligence and aptitude, and said, with a sigh half of regret and half of admiration...: 'This is the first real opposition to *Tit-Bits*' » (H. Friederichs, *op. cit.*, p. 109).

⁷⁷ Scriveva a W. T. Stead: « There is one kind of journalism which directs the affairs of nations, which makes and unmakes Cabinets; it upsets Governments, builds up navies, and does many other great things. That is your journalism. There is another kind

Per i motivi che si sono individuati, sembra dunque corretto indicare George Newnes come il modello a cui Gissing si è ispirato per il suo personaggio, affidandogli però un contenuto critico preciso nei confronti del « nuovo giornalismo ».

2. Chit-Chat e Tit-Bits: un confronto.

« Tit-Bits from all the most interesting books, periodicals and news-papers in the world »: questi il titolo e il sottotitolo con cui il settimanale di George Newnes si presentò, chiaramente e abbastanza pretenziosamente, fin dal primo numero, uscito il 22 ottobre 1881 a Manchester.

Il giornale consisteva, infatti, in paragrafi piuttosto che articoli, aneddoti e barzellette piuttosto che racconti, raccolti da altri giornali e riviste. Questo il carattere che mantenne, nel complesso immutato, per i primi dieci anni di pubblicazione⁷⁸, anche se bisogna registrare una notevole trasformazione nel corso degli anni, non tanto nella qualità del materiale quanto nella lunghezza e consistenza degli articoli e nella introduzione di nuove sezioni.

Tit-Bits era formato di 15 pagine (l'ultima era dedicata alla pubblicazione delle varie « competitions » volte a tenere desta l'attenzione del pubblico, prima fra tutte, in ordine di tempo, la « Prize Tit-Bits », per la quale era offerta « one guinea every week for the best Tit-Bit » inviata dai lettori): su 45 colonne (tre per pagina), 10 erano dedicate a brevi aneddoti e barzellette (la cui lunghezza

which has no such great ambitions. It is content to plod on, year after year, giving wholesome and harmless entertainments to crowds of hard-working people craving for a little fun and amusement. It is quite humble and unpretentious. That is my journalism.» (cit. in H. H. Fyfe, *op. cit.*, pp. 14-15).

⁷⁸ L'analisi qui svolta è stata condotta esclusivamente sui numeri del decennio 1881-1891, anno questo in cui fu pubblicata *New Grub Street*, con cui si procede nel confronto. *Tit-Bits* si pubblica ancora come *Saturday Tit-Bits*, consiste di 44 pagine, costa 4 penny e conserva il suo carattere di periodico di massa.

variava dai 5 ai 10 righe) e 35 ad articoli (oltre i 10 righe). Questi comprendevano raccontini, brevi poesie, servizi sommari su usi e costumi di altri popoli, statistiche, resoconti su eccentricità o curiosità concernenti « famous people », gesta 'eroiche' di personalità ignote e famose, risposte ai lettori (sezione, questa, che si andò via via specializzando e allargando a vari campi, come « Tit-Bits of legal information », « Tit-Bits of general information », « Tit-Bits inquiry column », etc.), citazioni ed estratti da opere di autori inglesi celebri, indovinelli e cruciverba collegati a concorsi con premi in danaro. Una delle caratteristiche precipue di questo giornale erano, infatti, i concorsi fra i lettori, competizioni e gare, che mostrano il senso degli affari di Newnes e l'abilità nel sapere far presa su un pubblico semi-incolto e, per buona parte, a basso reddito, facilmente attirato dalla prospettiva di vincere uno dei tanti premi messi in palio da *Tit-Bits*.

a) Nascita del giornale, successo, imitatori, titolo.

Quando Whelpdale comunica a Milvain il suo piano di trasformare *Chat* in *Chit-Chat*, si lamenta della difficoltà di trovare un capitale che gli permetta di attuare il progetto:

« I want to find a capitalist... who will get possession of the paper *Chat*, and transform it according to an idea I have in my head... I have talked to the people about it again and again, but I cannot get them to believe what I say »⁷⁹.

Queste difficoltà finanziarie caratterizzarono anche gli inizi dell'attività di Newnes; a quell'epoca, c'informa il suo biografo, « Mr. Newnes was a man with a wealth of ideas, but hardly any capital »⁸⁰. Per convincere qualche ricco imprenditore ad interessarsi al suo progetto, aveva preparato uno « specimen paper — a dummy »⁸¹, raccogliendo

⁷⁹ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 379.

⁸⁰ H. Friederichs, *op. cit.*, p. 55.

⁸¹ *id.*, p. 56.

da libri, riviste e giornali i « tit-bits » che considerava abbastanza esemplari e significativi per illustrare la sua idea. Tentò dapprima con un ricco commerciante di Manchester e poi con una casa editrice della stessa città che rifiutò di investire 500 sterline nei primi numeri del giornale. Dopo questi fallimenti Newnes decise di ricorrere alle sue risorse personali e alla sua iniziativa, dimostrando di avere tutti i requisiti di un « self-made man »: aprì un ristorante per vegetariani a Manchester, il Vegetarian Company's Saloon, che ebbe notevole successo e gli permise di iniziare *Tit-Bits* dopo poco tempo⁸².

Nelle prime settimane di vendita Newnes cambiò ben quattro tipografi, segno, questo, che le cose forse non andavano troppo bene, ma nel giro di un anno il successo divenne sicuro⁸³ e poté trasferirsi a Londra dove aprì un ufficio. Ben più rapido, nella finzione letteraria, è il successo di *Chit-Chat* (da tener presente l'intenzione ironica di Gissing):

From the first number, the success of the enterprise was beyond doubt; in a month's time all England was ringing with the fame of this noble new development of journalism⁸⁴.

Un problema comune ai due giornali fu il sorgere di numerosi imitatori, segno, anche questo, del successo del nuovo esperimento:

The proprietor saw his way to a solid fortune, and other men who had money to embark began to scheme imitative publications. It was clear that the quarter-educated would soon be abundantly provided with literature to their tastes⁸⁵.

⁸² Fra gli altri espedienti a cui ricorse Newnes ricordiamo che partecipò a un concorso letterario con l'invio di una poesia che gli procurò un premio in danaro.

⁸³ « Tit-Bits was set for success. Its sales mounted to five, then six figures » (H. Friederichs, *op. cit.*, p. 22). Il secondo numero del giornale vendette 5.000 copie nelle prime due ore; nel 1883 raggiunse una circolazione settimanale di 200.000 copie.

⁸⁴ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 395. L'intento ironico è enfatizzato dall'aggettivo 'noble'.

⁸⁵ *id.*, p. 395. Scrive H. Friederichs: « ... in six months there

Gissing non dà altre notizie sul futuro di *Chit-Chat*, ma ne offre molte sulla struttura, il carattere e le intenzioni della rivista. Anche la scelta del titolo ha un suo spazio importante, come dimostra d'aver capito Whelpdale:

« In the first place, I should slightly alter the name; only slightly, but that little alteration would in itself have an enormous effect. Instead of *Chat*, I should call it *Chit-Chat!*... I believe it is a stroke of genius. *Chat* doesn't attract any one, but *Chit-Chat* would sell like hot cakes, as they say in America »⁸⁶.

Anche Newnes scelse accuratamente il titolo che ben rispondeva al contenuto del giornale, costituito, appunto, da « pezzetti scelti », bocconcini facilmente digeribili da un pubblico non abituato alla lettura⁸⁷. È anche probabile che egli contasse sull'effetto che questo titolo avrebbe procurato sul grosso pubblico, stuzzicato dal facile doppio senso a cui si prestava. Naturalmente Newnes si mostrò addirittura offeso che lo si potesse sospettare di ciò⁸⁸; anzi, nell'editoriale del numero del 21 ottobre 1882,

were twelve; within a year there were twenty-two. The earthly pilgrimage of most was short and far from glorious, and none of the survivors interfered with the continued success of the paper » (*op. cit.*, pp. 80-81). Il 24 dicembre 1881 *Tit-Bits* portava sotto la testata l'indicazione « conducted by Geo. Newnes », che mantenne anche in seguito, con l'evidente scopo di difendersi dagli imitatori.

⁸⁶ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 379.

⁸⁷ « When did the idea of publishing Tit-Bits first occur to him? ... Shortly after his marriage he read an amusing anecdote to Mrs Newnes, and pronounced it a tit-bit... The germ which developed into the first of the popular penny weeklies began to show the first timid signs of life many years before, when George Newnes heard the first nursery stories, and began to hunger and thirst for the things which big people read out of books — [sensational stories] ... the things that make children laugh and cry in turn... » (H. Friederichs, *op. cit.*, p. 49). Il tono sdolcinato usato costantemente dal biografo di Newnes non richiede nessun commento!

⁸⁸ « Newnes was shocked and hurt when he heard that some people bought the paper because its title had a meaning that produced giggles in the music-halls. To them, a tit-bit was an off-colour anecdote, while in some other vocabularies it had a sex connotation. » (R. Pound, *op. cit.*, p. 21).

ci tenne a ribadire alcuni punti fondamentali: *Tit-Bits* rispondeva a precisi requisiti di 'moralità'; era stato sempre suo compito escludere materiale che gli precludesse l'accesso ai « most guarded home circles »; poteva vantarsi che i suoi articoli erano stati citati « on the platform, on the stage, and in the pulpit ». Ciò non toglie che fosse comune ai titoli di *Chit-Chat* e di *Tit-Bits* il tono leggero e frivolo, l'esplicita funzione di intrattenere e divertire il pubblico piuttosto che informarlo e indirizzarlo in scelte e gusti validi.

b) Struttura, contenuto, aspetti formali.

« No article in the paper is to measure more than two inches in length, and every inch must be broken into at least two paragraphs... Everything must be very short, two inches at the utmost, their attention can't sustain itself beyond two inches. Every chat is too solid for them; they want chit-chat⁸⁹.

L'insistenza di Whelpdale sulla necessità che gli articoli di *Chit-Chat* siano brevi trova riscontro nella effettiva brevità della maggior parte del materiale che costituiva *Tit-Bits*. Questa tendenza si diffuse presto ad altri periodici nati sulla scia di *Tit-Bits*, come *Answers* e *Rare-Bits* (di proprietà di Northcliffe); anzi, divenne una delle caratteristiche della stampa di massa dell'epoca. Scrive R. D. Altick:

...as shrewd editors exploited the expanding market for penny periodicals, variety, simplicity, and brevity were the rule. The common reader's diet was measured out in paragraphs or, at most, a few pages of thin gruel⁹⁰.

⁸⁹ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., pp. 379-380.

⁹⁰ R. D. Altick, *The English Common Reader, 1800-1900*, Chicago, University of Chicago Press, 1957, p. 369. La brevità è ancora oggi considerata requisito essenziale per un giornale di successo; confronta quanto riporta Q. D. Leavis dalla corrispondenza della London School of Journalism con gli allievi, ai quali si consiglia: « Avoid the solid block type. It is the modern fashion to split up articles into a series of vivid paragraphs. Solid chunks of print

Per quanto riguarda il contenuto del periodico, Whelpdale è molto preciso nel descriverlo; si tratta della « lightest and frothiest of chitty-chatty information », e cioè di « bits of stories, bits of description, bits of scandal, bits of jokes, bits of statistics, bit of foolery »⁹¹; proprio il tipo di « tit-bits » che il giornale di Newnes offriva.

« Bits of stories »

Racconti e novelle divennero un tratto sempre più costante di *Tit-Bits*; dapprima pochi e brevi, poi più lunghi e frequenti. La scelta era guidata da criteri che rispondevano alla tendenza dell'epoca, cioè quella della « sensational literature » che fin dagli anni '50 aveva trovato posto nei settimanali come *Family Herald*, *London Journal* e *Reynold's Miscellany*. Basta leggere i titoli di alcune novelle per rendersi conto che questo genere aveva molto successo anche sulle colonne di *Tit-Bits*: « A French Detective Story » (4 novembre 1882), « The Sofa: a Detective Story » (10 marzo 1883), « The Mad Engine Driver » (22 dicembre 1883), « My 'First Class' Ghost Story » (30 dicembre 1883), etc.

In *Tit-Bits* erano presenti altre tipiche forme di « short stories » di questo periodo, quelle forme, cioè, che avevano più successo presso i periodici del tipo dei « family papers », come le novelle sentimentali: ma *Tit-Bits* prediligeva la « suspense » e l'elemento drammatico.

La lunghezza delle « short stories » generalmente non superava le tre colonne e si esauriva in un solo numero; raramente uscivano racconti a puntate⁹².

Per quanto riguarda i personaggi, essi appartenevano prevalentemente alla aristocrazia e alla alta o media bor-

weary the reader's eyes, and eventually tire the brain.» (*Fiction and the Reading Public*, London, Chatto & Windus, 1965, p. 184).

⁹¹ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 380.

⁹² Un esempio è rappresentato da « The Word and the Will » di cui apparve la prima puntata il 5 luglio del 1890. Questo racconto, inoltre, è uno dei pochi firmati, mentre in genere uscivano anonimi.

ghesia, piuttosto che alla classe di provenienza dei lettori di *Tit-Bits*. Anche questo era un tratto comune ai periodici di massa dell'epoca, che si spiega con la volontà di offrire al pubblico personaggi di livello sociale superiore, come modello per la scalata sociale e quindi per una più facile accettazione della ideologia della classe dominante⁹³.

« *Bits of description* »

Articoletti di argomento vario, dai servizi pseudo-sociologici alla descrizione di paesi stranieri, a trafiletti su curiosità di vario genere, sono abbondantemente presenti in *Tit-Bits* e nel loro eclettismo mostrano questa nuova tendenza a trattare superficialmente di tutto, dando così al lettore, a volte appena alfabeto, l'illusione di essere informato e istruito. In effetti, anche l'apparente impegno di alcuni di questi articoli maschera, dietro problematiche pseudo-sociali, l'intento reale, comune alla stampa di questo tipo, di fare indiretta propaganda a sostegno della ideologia dominante. A questa esigenza rispondono, ad esempio, articoli come « What England used to be » — dove si denuncia e condanna lo sfruttamento della classe operaia agli inizi del secolo XIX —, « The Railway Mania » — dove si esalta il progresso industriale dell'Inghilterra contemporanea —, ed altri in cui si critica il duro lavoro dei « tram-conductors » di Londra, o si esprime soddisfazione nel constatare come le « workhouses » non siano più la terribile istituzione descritta in *Oliver Twist*⁹⁴.

Se vengono denunciate certe disfunzioni del sistema capitalistico — senza mai presentarle come problema po-

⁹³ Commenta Altick a questo proposito: « ...the masses never read, and evidently never cared to read, about people in their own walk of life. Instead they avidly consumed, year after year and decade after decade, fiction dealing with the aristocracy of wealth or blood, whose lives were crammed with crises and no little sin » (R. D. Altick, *op. cit.*, p. 360). Purtroppo Altick non va oltre questa constatazione e non si chiede il perché di questa situazione.

⁹⁴ Cfr. « A Stiff Day's Work » (3 ottobre 1885), « Inside a Workhouse » (13 novembre 1886), « A Shop Girl's Life » (12 marzo 1887).

litico, peraltro, ma in chiave umanitaria, e senza toccare le ragioni di fondo — ciò che predomina è un malcelato senso di compiacimento per gli sviluppi scientifici e tecnologici dell'Inghilterra. Osserva giustamente L. Dudek a questo proposito:

... after 1850 English newspapers had begun to sing in praise of the comforts, the enjoyments, the affections of the English home, and in general to encourage the complacency of the average reader. The *Daily Express*, like the earlier *Answers* and the *Tit-Bits* of Newnes, began to specialise in what was described as « sunshine news ». The brighter side of politics and the amusing side of other people's mishaps became the common merchandise of these newspapers. An impersonal, newsy style was found: how pleasantly and harmlessly the rickety world goes on — perhaps to perdition — the newspapers learned to demonstrate day by day⁹⁵.

A questo sentimento si accompagna una vena di nazionalismo, come quando si denunciano le condizioni disumane in cui sono tenuti i prigionieri nelle carceri della Russia e del Marocco⁹⁶, ad esempio, o quando si mettono in ridicolo gli stranieri.

Ugualmente volta a rafforzare il consenso intorno alle istituzioni vigenti è la serie « Intelligent Emigration » (apparsa nel 1883), dove, sotto la forma di descrizioni del clima, degli usi e costumi di paesi come l'Australia, l'India e il Canada, si danno consigli su dove è più conveniente emigrare, incoraggiando e facendo passare per assolutamente normale una realtà dolorosa, conseguenza di fenomeni tipici dello sviluppo capitalistico presenti anche nell'Inghilterra nel XIX secolo, quale la disoccupazione, che obbligava ampi settori della popolazione, per lo più espulsa dalle campagne, a cercare lavoro nelle colonie britanniche⁹⁷. Il grado di mistificazione con cui viene presentato

⁹⁵ L. Dudek, *op. cit.*, p. 131.

⁹⁶ Vedi « A Terrible Prison » (22 ottobre 1881), « A Narrative of Prison Life in Russia » (12 maggio 1883).

⁹⁷ Questa funzione « sociale » assolta da *Tit-Bits* doveva certo incontrare l'approvazione di un critico reazionario come E. G. Salmon che scriveva nel 1886: « The newspaper which appeal to

il problema della emigrazione è accresciuto dalla presenza in *Tit-Bits* di rubriche che pubblicizzano ameni luoghi di villeggiatura, destinate a un pubblico certo più benestante di quello a cui era rivolta la serie sull'« Intelligent Emigration »⁹⁸. Tipico esempio, questo, di interclassismo comune ai periodici per il nuovo pubblico.

Non bisogna dimenticare, però, che la percentuale più alta di articoli era quella dedicata a materiale miscelaneo⁹⁹, che rispondeva ai requisiti di periodici come *Tit-Bits*, *Answers* e *Pearson's Weekly*:

Essentially these represent an emphasis of the 'miscel-lany' trend in the daily papers since 1885, and in the Sunday papers from the 1820s, but now separated altogether from news in the ordinary sense. The 'bittiness' of these weeklies has often been adversely noticed, and the reaction of this method on the reporting of serious news is particularly deplorable. But the right emphasis, finally, is on the similarity of their function to that of earlier periodicals, at particular stages of cultural expansion: the mid-eighteen-century magazines, the penny magazines of the thirties. There is a marked 'popular educator' emphasis, particularly in Northcliffe, and the lowering in quality, despite this, is a significant symptom of general cultural history: in particular of the increased

the working classes would do real good if, instead of picking holes in the characters of the high-born and criticising in a spirit of narrow and mistaken economy the national estimates, they were to devote some time to matters which exclusively concern the working population of the country. For instance, it is rare to find a working-man's newspaper pointing out the advantages of the colonies to the people and the best way to emigrate, or the adverse side of Free Trade» («What the Working Classes read», in *Nineteenth Century*, XX [1886], p. 115). L'ultima osservazione sui danni del libero scambio, sostenuto sin dagli inizi del secolo dai Liberali, (che rappresentarono la forza politica progressista in Parlamento fino alla fine dell'Ottocento) contro la politica protezionistica dei Tories, dimostra come il Salmon fosse coerentemente conservatore!

⁹⁸ «Where to go» era una rubrica iniziata nel 1885 che descriveva «seaside watering places and the Lake District of England».

⁹⁹ Cfr. «Concerning Rubies» (30 gennaio 1886) e «History of Kissing» (28 maggio 1887). La banalità degli argomenti era un tratto costante.

distance of their promoters from real education and literature¹⁰⁰.

«*Bits of scandals*»

Gli articoli scandalistici erano quasi assenti da *Tit-Bits* che si vantava — come si è già visto — di essere un giornale 'serio', di volere solo divertire il pubblico ma senza fare concessioni ad argomenti cosiddetti 'piccanti' o scabrosi. Né scadeva al facile gusto dello scandalo o del pettegolezzo su personalità più o meno note del tempo¹⁰¹. D'altra parte, è anche vero che di tanto in tanto apparivano articoli che stuzzicavano la curiosità dei lettori — come «The Man under the Bed», «A Consultation while bathing», «Love-making in Spain», «Forbidden Kisses», ecc. che L. Dudek definisce «salacious and humorous items»¹⁰².

«*Bits of jokes ... bits of foolery*»

Barzellette, motti di spirito, aneddoti, occupavano forse lo spazio maggiore di *Tit-Bits*; essi rispondevano al fine che Newnes aveva esposto assai chiaramente nell'editoriale del primo numero:

Any person who takes in *Tit-Bits* for three months will at the end of that time be an entertaining companion, as he will then have at his command a stock of smart sayings and a fund of anecdotes which will make his company agreeable.

Il grado di umorismo di questo materiale era abbastanza basso¹⁰³; probabilmente era considerato adeguato

¹⁰⁰ R. Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin Book, 1965, p. 225.

¹⁰¹ Uno dei pochi articoli di questo tipo potrebbe essere «One of Queen Elizabeth's Love-Affairs» (16 dicembre 1882), dove, però, il carattere 'storico' dell'argomento, per così dire, purifica l'articolo da ogni sospetto di gusto per lo scandalo.

¹⁰² *op. cit.*, p. 116.

¹⁰³ Riportiamo due esempi che possono dare un'idea del livello medio delle facezie propinate al pubblico (peraltro non molto diverse da quelle dell'odierno *Reader's Digest*): «A bore, meeting

al livello culturale dei lettori, che essendo operai, impiegati, piccoli negozianti e casalinghe non meritavano troppo raffinatezze... Un periodico — diceva Newnes — dovrebbe offrire « wholesome and harmless entertainment to crowds of hard-working people craving for a little fun and amusement ». Che questo genere di divertimento fosse « innocuo » è assai discutibile, dal momento che contribuiva ad ottundere le menti dei lettori e a distrarli dai reali interessi della loro classe.

« *Bits of statistics* »

Le statistiche offerte da *Tit-Bits* riguardavano le cose più strane e disparate, ma raramente interessanti — dalla età di ascesa al trono dei monarchi in tutti i paesi del mondo, al numero di addetti alla marina europea, alla popolazione mondiale¹⁰⁴.

Queste statistiche facevano parte di una sezione del giornale aperta il 3 dicembre 1881, « *Tit-Bits of General Information* », con l'evidente pretesa di istruire le masse, ma con il risultato di contribuire a quella 'sottocultura' per il popolo di cui è oggi portavoce buona parte della stampa periodica esistente. Di fronte a questo fenomeno, come si esaminerà più oltre, è sterile ogni atteggiamento di condanna (la quale poi, in fondo, sortisce lo stesso risultato di coloro che gridano allo scandalo in nome di una « cultura » da difendere), che non si ponga in modo

Douglas Jerrold, said: « Well, what's going on to-day? » « I am », exclaimed Jerrold, darting past the inquirer. » (22 ottobre 1881). « Who are the best men to send to war? Lawyers, because their charges are so great no one can stand them. » (5 luglio 1890).

¹⁰⁴ Cfr. « Age of accession of reigning sovereigns » (3 marzo 1883), « Navies of Europe » (28 luglio 1883), « Population of the World » (14 marzo 1885). La maggior parte degli argomenti erano di una banalità impressionante, come nel caso della statistica che forniva il numero di equini in alcuni paesi europei (« Horses, mules and asses », 3 marzo 1883); solo raramente erano di un qualche interesse, come l'elenco delle varie professioni e mestieri dei 670 membri del Parlamento inglese allora in carica (« The New Parliament », 2 gennaio 1886).

politicamente consapevole, e cioè, cerchi di capirne le cause economiche e sociali, nonché ideologiche, e di proporre soluzioni radicali o alternative, a seconda dell'ottica politica in cui ci si pone.

Altre serie di questo tipo, che andarono via via comparando in *Tit-Bits*, erano « *Tit-Bits of Legal Information* » (dal 3 dicembre 1881), « *Tit-Bits Inquiry Column* » (dal 18 marzo 1882) e « *Answers to Correspondents* » (dal 10 dicembre 1881), una sezione che costituirà un elemento caratteristico dei settimanali del genere di *Tit-Bits*, fra cui il più famoso è quello di Northcliffe, *Answers*, nato nel 1886 con il titolo, appunto, di *Answers to Correspondents*¹⁰⁵.

Un altro campione di erudizione di seconda mano che *Tit-Bit* forniva al suo pubblico è rappresentata dalla sezione « *Tit-Bits from the Works of...* », e qui seguivano nei vari numeri i nomi di famosi scrittori inglesi e americani — da Lord Beaconsfield a Macaulay, da Emerson a Poe — dando così inizio a un filone presente nei periodici di massa con velleità culturali, quello degli estratti da opere importanti, delle citazioni celebri, etc. In seguito apparvero anche veri e propri articoli su noti poeti e romanzieri, di cui venivano riportate notizie di carattere biografico rimate e restituite al lettore in forma di aneddoti, con l'in-

¹⁰⁵ Questa sezione non fu però iniziata da Newnes; esisteva già alla fine del '600 (nel 1691 John Dunton pubblicò a Londra l'*Athenian Mercury*, « Resolving Weekly All the Most Nice and Curious Questions », a cui contribuirono Defoe e Swift) e si affermò con *Notes and Queries* iniziata nel 1849. A Newnes venne l'idea dalla omonima colonna di *Weekly Dispatch* e *Lloyd's Weekly*. (Cfr. L. Dudek, *op. cit.*, p. 117). Un esempio del tipo di risposte che si trovavano su *Tit-Bits* può essere questo: « We are sorry we cannot oblige you, but we do not know the height of the Prince of Wales. When His Royal Highness's copy of *Tit-Bits* is delivered to him this week he may possibly see your question, and should he condescend to forward an answer to it for you, we will transmit it without delay » (7 luglio 1883). Il tono adulatorio nei confronti di « His Royal Highness » si commenta da sé.

tento di presentare il lato 'umano' di personalità del mondo della cultura¹⁰⁶.

« There ought always to be one strongly sensational item — we won't call it an article. For instance, you might display on a placard: « What the Queen eats » or « How Gladstone's collars are made »¹⁰⁷.

Anche *Tit-Bits* conteneva trafiletti di questo genere; basterà qui citare « Queen Victoria's Gold Plate » (30 giugno 1883) e « Anecdotes of Cabinet Ministers » (11 novembre 1882), che ci sembrano significativamente paragonabili agli esempi portati — non senza ironia — da Milvain, meno ingenuo di Whelpdale e più spregiudicato nell'uso di espedienti che facciano vendere un giornale¹⁰⁸.

« We would give nicely written accounts of exemplary careers, of heroic deeds, and so on »¹⁰⁹.

Nel periodico di Newnes non manca nemmeno questo tipo di articolo; lo scopo era sempre quello indicato già prima a proposito di altre sezioni di *Tit-Bits*: offrire al pubblico un 'modello' a livello ideologico, etico e di comportamento a cui riferirsi. Perciò si deve vedere specialmente in queste storie — i cui protagonisti sono sempre

¹⁰⁶ Cfr. « Anecdote of Charles Dickens » (28 gennaio 1882), « Shakespeare as an Actor » (19 agosto 1882), « Celebrated Etonians » (29 maggio 1886). Come affermerà il futuro direttore di *Tit-Bits*, L. Crocombe, « The key to most *Tit-Bits* articles ... is human interest » (op. cit., p. 105).

¹⁰⁷ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 381.

¹⁰⁸ Fra i 'sensational items' pubblicati su *Tit-Bits* non si può ignorare una serie che fu iniziata il 18 marzo 1882, « Remarkable Trials ». Al numero 20 appariva questo avviso al pubblico: « In consequence of the great interest taken in the Furneau personation case, we this week publish, on page 4, nine other cases of Women Passing as Men »; lo scandalistico contribuiva, infatti, a rendere un articolo sensazionale.

¹⁰⁹ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 381.

personaggi illustri del mondo della politica e della cultura — uno strumento di propaganda ideologica¹¹⁰.

Gissing non fa nessun riferimento alla pubblicità nella conversazione fra Milvain e Whelpdale, ma questa trovò un ampio spazio sulle pagine di *Tit-Bits* fin dai primi anni di pubblicazione. La prima pubblicità illustrata è del 15 luglio 1882 e riguarda il primo volume rilegato di *Tit-Bits*; mostra la figura di un libro con il titolo del periodico, e compare nell'ultima pagina in basso, a caratteri piccoli e per niente vistosi¹¹¹.

Il 23 dicembre dello stesso anno cominciano, invece, gli « advertisements » di prodotti commerciali: sull'ultima pagina, azzurra, compare la pubblicità della Bradford Manufacturing Company, che si rivolge principalmente alle sarte e alle casalinghe, trattandosi di una fabbrica tessile¹¹².

Le trovate pubblicitarie, dapprima ingenue e rozze, andarono via via perfezionandosi ed estendendosi ai più svariati prodotti; dalla rivista *The Twentieth Century*, « the Magazine of the Future », si passa a dolci, bevande, lucido per metalli, sapone, chinino, polvere insetticida, busti. Mentre all'inizio la pubblicità è relegata all'ultima pagina del periodico, dal 1890 occupa anche le pagine interne, una trasformazione importante dal punto di vista dei finanzia-

¹¹⁰ Cfr. in particolare « How I won the Victoria Cross » (3 agosto 1886), una storia vera che si svolge in India, dove il particolare ambiente, la colonia britannica, contribuisce a dare significati particolari alla vicenda — esaltazione di valori come l'eroismo, il patriottismo, l'imperialismo.

¹¹¹ Lo stesso inserto pubblicitario non illustrato era già apparso il 22 aprile del 1882.

¹¹² Una trovata per aumentare le vendite del giornale (che anticipa i nostri 'buoni sconto'): il lettore che volesse usufruire di un trattamento speciale presso la Bradford Company doveva esibire al negoziante il foglio del giornale su cui era scritto: « Please keep this circular by you for reference ». I due prodotti di cui *Tit-Bits* faceva la maggiore e più vistosa pubblicità erano il Cadbury's Cocoa e il Pears' Soap.

possession of this Copy of "Tit-Bits" is equivalent to A Free Railway Accident Life Policy for £100, For one week from the date of Issue

TIT-BITS

FROM ALL THE MOST INTERESTING BOOKS PERIODICALS AND NEWSPAPERS IN THE WORLD

CONDUCTED BY GEO. NEWNES.
 No. 260.—Vol. X. [Entered at Stationers' Hall.] PRICE ONE PENNY. [This is the only paper at Home Issued.] OCTOBER 9, 1886

Remarkable Disappearance!
 Of all that from everything, by using Huxley's Extract of Soap every day. Restores Purity, Health, Perfect Satisfaction by its regular use. A pure Dry Soap in Fine Powder. Lathers freely in Hard Water, Cold Water, Salt Water or Hot Water.

**WHAT SHALL I DRINK?
 MONTSEERRAT
 LIME-FRUIT
 Juice & Cordials**
 Limetta, or pure Lime Juice Cordial.
 Aromatic, Clove, Strawberry,
 Raspberry, Pineapple, Sarsaparilla,
 Jargonello, Quinine, Peppermint.
 Retail from Grocers, Druggists, and
 Wine Merchants, Everywhere.

**BENGER'S
 FOOD**
 FOR INFANTS,
 CHILDREN,
 AND INVALIDS.
 Recommended by leading Physicians, Tins,
 1s. 6d., 2s. 6d., and 6s., of Chemists, &c., every-
 where, or free by parcels post, from
MOTTERHEAD & CO.,
 7, Exchange Street, Manchester.

**CAUTION TO LADIES!!!
 CRYSTAL PALACE BOND'S
 GOLD MEDAL MARKING INK**
 REPAIRED BY THE DAUGHTER IS THE GENUINE.
 Ask for and see you get it.
 Larger sale than all others combined.

Dress Fabrics AT FIRST COST!
 FROM THE
BRADFORD MANUFACTURING CO.,
 Bradford, Yorkshire.
 Makers to Her Majesty the QUEEN, and other Members of the Royal Family.
THE LARGEST STOCK IN THE KINGDOM.
 Carriage Paid on all Orders over £5 in value.
HIGHEST AWARDS WHEREVER EXHIBITED.
 Please write at once, you will be sent a list of the special assortment of Fabrics, and remarkable value for money.
PUBLIC CAUTION!—As an additional security to the Public, every article and length of material sent from the B. M. Co. will bear the
 Trade Mark, "A Girl in the Loom." Be sure and address is Bradford.

A few Reasons why
Cadbury's Cocoa
 Enjoys such World-wide Popularity.



- It is guaranteed to be pure Cocoa.
- It is Soluble in boiling Milk or Water.
- It contains all the delicious aroma of the natural article, without the excessive proportions of fat.
- It is not reduced in value by the addition of Starch, Sugar, &c.
- It is specially rich in flesh forming and strength-sustaining principles.
- It is a gentle stimulant, and sustains against hunger and bodily fatigue.
- It is delicious, nutritious, digestible, comforting, and a refined beverage suitable for all seasons of the year.
- In the whole process of manufacturing CADBURY'S Pure Cocoa, the automatic machinery employed obviates the necessity for its being once touched by the human hand.

PRECAUTION and WARNING.—Always ask for Cadbury's Cocoa. Always examine your purchase. See that you have not been induced to accept an imitation, as the great esteem in which Cadbury's Cocoa is held has led to the most unscrupulous Copying of Labels and Packages, for the sake of extra profit. Be wary of highly-coloured and drugged preparations offered as pure Cocoa. Anything of a medicated character associated with Cocoa proclaims it at once to be an imposture.



DRINK
**Cadbury's
 Cocoa**

menti di capitale privato e della diffusione della ideologia consumistica¹¹³.

A far raggiungere a *Tit-Bits* il successo contribuirono altri abili espedienti, quali concorsi, gare e indovinelli con relativi premi, che andavano dalla 100 ghinee, a una villa in campagna, a un'assicurazione sulla vita¹¹⁴.

La mistificazione dietro cui si nascondeva questa grossa impresa commerciale trova espressione nelle parole del direttore che succederà a Newnes negli anni '30:

They [the competitions] brought added prosperity to this astonishing new paper, but they also did something else. They guided an enormous number of people who craved for light wholesome reading to a paper that, through all the fifty years of its history, has never departed from the ideals of its founder — to be interesting, entertaining, and uplifting¹¹⁵.

Da un ben diverso punto di vista critico Raymond Williams spiega, decodificando questa operazione culturale:

Pearson, Newnes, and Northcliffe were speculators, in the strict sense. The circulation of their periodicals was deliberately built up by advertising stunts: some an exploitation of the uneven development of services (such as free insurance with readership which Newnes started, and which was to be a major selling-point in the popular press until the 1930s); others in forms of gambling (sovereign treasure-hunts, one pound a week for life for winning a guessing competition, and so on). At least two of the latter were soon declared illegal, but by then the trick had been done: not

¹¹³ Il numero del 22 novembre 1890 uscì in « shorthand edition », per fare pubblicità ad una scuola di stenografia!

¹¹⁴ Fra le trovate più eccentriche vale la pena menzionare la « Policeman's Competition » (a cui partecipavano i poliziotti che inviavano un articolo sul proprio lavoro), la « General Election Competition » (in cui bisognava indicare il numero dei seggi in Parlamento che avrebbero vinto i vari partiti), il « Tit-Bit Vigilance Prize » (per chi individuasse un errore di stampa nell'ultimo numero del giornale).

¹¹⁵ L. Crocombe, *op. cit.*, p. 29.

only in getting readers, but in getting money for further investment in this kind of press... Again, it is not so much the journalistic novelty, in the strict sense, that marks the advance but the appearance of a new kind of sales and advertising policy¹¹⁶.

c) Il pubblico.

Responsabili del deterioramento della letteratura per Gissing non erano soltanto gli scrittorelli e giornalisti ambiziosi e senza scrupoli, come Milvain e Whelpdale, ma anche il pubblico, verso il quale egli aveva sempre mostrato un atteggiamento discriminatorio.

« When I write I think of my *best* readers, not of the mob », scriveva l'8 luglio del 1887 alla sorella Ellen, a conclusione di una lettera che ci mostra Gissing assai vicino alle posizioni di un Biffen:

I cannot and will not be reckoned among the petty scribblers of the day, and to avoid it, I must for a time issue only one novel a year, and each book must have a distinct character, a book which no one else would be likely to have written... I want money and all it will bring very badly, but I want a respectable position in literature yet more... Two things I aim at in my work: the love of everything that is beautiful, and the contempt of vulgar conventionality. Only a few people understand, but more will do so in time¹¹⁷.

Se è ammirevole l'intento etico e sociale che lo spinge a rifiutare qualunque compromesso con una realtà dominata dal danaro, non è altrettanto chiaro in che modo i destinatari dell'opera d'arte possano divenire più maturi per un genere di letteratura più valido, in quali circostanze e condizioni sociali.

Su questo argomento Gissing non aveva posizioni molto diverse da quelle della maggior parte dei suoi contemporanei che guardavano alla espansione del « reading public » con crescente preoccupazione, attribuendo a questo fatto il fenomeno della commercializzazione della cultura.

¹¹⁶ R. Williams, *The Long Revolution*, ed. cit., pp. 225-226.

¹¹⁷ G. Gissing, *Letters to Member of His Family*, ed. cit., p. 196.

In *New Grub Street* si trovano frequenti riferimenti a questo problema; Milvain, naturalmente, è l'unico personaggio che abbia capito di che cibo conviene nutrire il nuovo pubblico:

« I maintain that we people of brain are justified in supplying the mob with the food it likes. We are not geniuses, and if we sit down in a spirit of long-eared gravity we shall produce only commonplace stuff... If only I had the skill, I would produce novels out-trashing the trashiest that ever sold fifty thousand copies. But it needs skill, mind you; and to deny it is a gross error of the literary pedants. To please the vulgar you must, one way or another, incarnate the genius of vulgarity »¹¹⁸.

Milvain insiste sulla volgarità del nuovo pubblico quando consiglia le sorelle a intraprendere anch'esse la redditizia carriera di scrittrici — Dora di libri per ragazzi, Maud di novelle per riviste femminili¹¹⁹.

¹¹⁸ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 12.

¹¹⁹ « What an immense field there is for anyone who can just hit the taste of the new generation of Board school children. Mustn't be too goody-goody; that kind of thing is falling out of date. But you'd have to cultivate a particular kind of vulgarity. There's an idea, by-the-by. I'll write a paper on the characteristics of that new generation. » (*id.*, p. 30)... « You must remember that the people who read women's papers are irritated, simply irritated, by anything that isn't glaring obvious. They hate an unusual thought. The art of writing for such papers — indeed, for the public in general — is to express vulgar thought and feeling in a way that flatters the vulgar thinkers and feelers » (*id.*, pp. 320-321). Negli anni '80 la letteratura infantile era rappresentata da giornali come *Union Jack*, *Young Folks*, *Our Boys' Journal*, etc.; fra le riviste esclusivamente femminili c'era il *Family Reader*. (F. Hitchman, « The Penny Press », in *Macmillan's Magazine*, XLIII, 1881, pp. 390-396).

Milvain è anche il portavoce del luogo comune, ancora oggi assai diffuso, secondo cui bisogna dare al pubblico ciò che vuole, che significa in altri termini, abituarlo a certi gusti e scelte in campo artistico che solo apparentemente sono delle scelte. « Fools will be fools to the world's end. Answer a fool according to his folly; supply a simpleton with the reading he craves, if it will put money in your pocket » (G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 380).

Dal canto suo Whelpdale fa una descrizione del nuovo pubblico che, per quanto sociologicamente approssimativa e ideologicamente reazionaria, è la più precisa che ci venga fornita in un romanzo del XIX secolo sull'argomento:

« I would have the paper addressed itself to the quarter-educated; that is to say, the great new generation that is being turned out by the Board Schools, the young men and women who can just read, but are incapable of sustained attention. People of this kind want something to occupy them in trains, and on 'buses and trams »¹²⁰.

Era quanto aveva compreso anche George Newnes quando iniziò *Tit-Bits*. Durante il suo lavoro di commesso viaggiatore aveva notato che la gente, specialmente quella appartenente alla classe operaia, quando si trovava nei caffè, nelle stazioni, nei luoghi pubblici e prendeva in mano un giornale, era per dare una scorsa a quella pagina o colonna dedicata generalmente agli 'Items of Interest', che altro non era che un insieme di notiziole di vario genere raccolte quà e là su libri e giornali. Comprese che conveniva sfruttare quella occasione, il che significava, in altri termini, sfruttare lo stato di torpore intellettuale in cui la classe lavoratrice era tenuta da secoli di analfabetismo nonché da una condizione di oppressione materiale e ideologica.

Newnes si preoccupava molto che il periodico fosse accettabile al grosso pubblico, quel pubblico che secondo la sua diagnosi desiderava « occupation much rather than exertion and, above all, something to pass time »¹²¹. D'altra parte, nell'editoriale del I numero di *Tit-Bits* ribadiva: « It is impossible to find a person who can read the English language who will not be entertained by reading *Tit-Bits* », intendendo con ciò che qualunque persona appena alfabetata era in grado di leggere il suo periodico.

¹²⁰ *id.*, pp. 379-380.

¹²¹ Le stesse intenzioni esprimeva Whelpdale quando affermava la necessità di non includere in *Chit-Chat* « nothing whatever that could be really demoralising » (*id.*, p. 381).

Bisogna quindi dedurre che il pubblico che Newnes aveva in mente era quello appartenente alla classe operaia, oltre, naturalmente, agli strati più bassi della piccola borghesia già alfabetizzati. E sembra anche che egli raggiungesse il suo intento, a giudicare dalla diffusione rapida che ebbe *Tit-Bits* specialmente nelle città del nord, a prevalente composizione operaia¹²².

Un altro assunto da cui partiva Whelpdale era che « as a rule they care for no newspapers except the Sunday ones »¹²³. I « Sunday papers » a cui qui allude Whelpdale non sono certo i giornali di tendenze radicali che sorsero negli anni '20, ma quelli che negli anni '80 continuavano a uscire come settimanali con varie sezioni dedicate allo sport, agli scandali, alla cronaca nera. Nel 1880 la *Quarterly Review* divideva i « Sunday papers » in due categorie: quelli « rispettabili », come l'*Observer*, il *Sunday Times* (che comprendeva notizie varie e articoli sulla letteratura, la musica, lo sport, etc.), il *News of the World* e il *Weekly Times* (di tendenze radicali, che godevano di molto favore presso gli artigiani e piccoli commercianti); e i rimanenti tre settimanali, « distinguished chiefly by the violence and even brutality of their tone »: il *Weekly Dispatch*, il *Lloyd's Weekly Newspaper* e il *Reynolds' Weekly Newspaper*¹²⁴.

Caratteristica costante dei « Sunday papers » sembra fosse la composizione sociale del pubblico che comprendeva gli strati più poveri. L'apparente contraddizione fra le limitate possibilità economiche dei lettori e il prezzo piuttosto alto del giornale (negli anni '20 costava sette penny), si spiega col fatto che esso non era comprato

¹²² H. Friederichs, *op. cit.*, p. 74.

¹²³ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 380.

¹²⁴ Scrive R. D. Altick: « The growing popularity of the Sunday press was the chief evidence of the spread of the newspaper-reading habit in the decade before the Reform Bill... Besides political news and opinions, these papers dished up generous helpings of the week's scandal and crime, garnished with all the titillating or gruesome details, and some of them devoted substantial space to sporting news » (*op. cit.*, p. 329).

individualmente ma collettivamente nelle officine e botteghe, o letto — al prezzo di un penny — dal barbiere o al caffè.

Si può affermare che alla metà del secolo scorso era ben affermata una stampa domenicale popolare, specialmente diffusa a Londra, e che mentre i quotidiani si espandevano fra le classi medie, i settimanali si affermavano fra le classi lavoratrici. « The history of the popular press in the nineteenth century », osserva Raymond Williams, « is the history of the expanding Sunday press, aimed at a largely different public »¹²⁵.

Quando Newnes iniziò il suo esperimento in campo giornalistico, aveva chiaro in mente quali fossero i modelli offerti dalla stampa periodica già esistente che non intendeva seguire: i « Sunday papers » da una parte e i « family papers » dall'altra, considerati, i primi, « moralmente pericolosi », e i secondi, troppo vacui e sentimentali¹²⁶.

Ciò che risultò dall'operazione fu un compromesso fra queste due forme di giornalismo, con lo scopo evidente di raggiungere un pubblico più ampio che abbracciasse al tempo stesso i tradizionali lettori dei « Sunday » e dei « family papers », cioè le classi lavoratrici, la piccola borghesia e strati della media borghesia. Sarebbe infatti un errore identificare il pubblico di massa del « nuovo giornalismo » con un pubblico a composizione esclusivamente

¹²⁵ R. Williams, *The Long Revolution*, ed. cit., p. 216.

¹²⁶ I primi « family papers » risalivano agli anni '30, quando comparvero il *Chambers's Edinburgh Journal* (4 febbraio 1832) e il *Penny Magazine* (31 marzo 1832): « two cheap 'wholesome' papers whose success had much to do with the character of journalism for the middle class in the approaching Victorian era » (R. D. Altick, *op. cit.*, p. 332). Il *Chambers's* era un classico nel suo genere, trattava i più svariati argomenti, dalla letteratura alla scienza, dal commercio al giardinaggio, etc.; caratteristica peculiare era la « pruderie », che rendeva questi giornali particolarmente ben accetti presso la borghesia, avvezza al filisteismo e all'ipocrisia. Il *London Journal* e il *Family Herald*, però, avevano molto successo presso le classi lavoratrici, forse per una loro maggiore spregiudicatezza, confermata dalla definizione che vi dava Abel Heywood (un libraio di Manchester) di « sensational fiction weeklies ».

operaia. A parte la considerazione che negli anni '80 solo la fascia più alta della classe operaia era alfabetizzata, il pubblico era assai eterogeneo per vari motivi. Mentre negli anni '30 c'erano stati giornali rivolti esclusivamente alla classe operaia con intenti politici precisi, poi scomparsi con il declino del Cartismo, nei decenni '70-'80, con l'estensione del suffragio a più larghi strati di popolazione, nasce anche l'esigenza da parte della classe dominante di raggiungere — attraverso i primi mezzi di comunicazione di massa — un pubblico più indifferenziato in termini di classe, per appiattare le differenze a livello di costume e di ideologia, dando luogo ad atteggiamenti ambigui e compromissori tendenti in definitiva a far perdere al proletariato la sua coscienza di classe fatta di interessi e di valori antagonistici nei confronti della classe dominante.

Di qui l'interclassismo come caratteristica del « nuovo giornalismo ». Commenta L. Dudek:

This New Journalism was not directed to any one class; its method was to present highly coloured and exaggerated news for the general public in an urban industrial society. The old compromise in England between a cheap, usually radical press for the working classes and a much more sedate and conservative press for the bourgeoisie has been largely broken down, so that all culture tends to be absorbed into the journalism of the urban masses¹²⁷.

¹²⁷ L. Dudek, *op. cit.*, p. 128. A questo proposito sembra molto pertinente il giudizio di uno studioso di problemi culturali, Jürgen Habermas, che così scrive: « Il giornalismo di massa si fonda sulla diversa funzione, in senso commerciale, di quella partecipazione di vasti strati alla sfera pubblica che derivava prevalentemente da motivi politici: l'agevolazione delle condizioni di accesso era, in un primo momento, nelle condizioni culturali esistenti, soltanto il mezzo per creare come che sia alle masse un accesso alla sfera pubblica. Ciò nondimeno, questa sfera pubblica allargata perde il suo carattere politico a misura che i mezzi della 'agevolazione psicologica' si trasformano in mezzi fini a se stessi per stabilizzare commercialmente un certo tipo di consumo. Già a proposito dei 'giornali da un penny' si può osservare che essi scontano la massimizzazione della vendita con una depolitizzazione del contenuto... » (*Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1971, p. 202).

Anche Gissing doveva essere consapevole della eterogeneità del pubblico dei « penny weeklies », come si deduce da questa conversazione fra Milvain e Dora:

... they were amused to see a copy of *Chit-Chat* in the hands of an obese and well-dressed man.

« Is he one of the quarter-educated? » asked Dora, laughing.

« Not in the Whelpdale's sense of the word. But, strictly speaking, no doubt he is. The quarter-educated constitute a very large class indeed; how large, the huge success of the paper is demonstrating »¹²⁸.

Gissing registra anche il disprezzo con cui gli stessi artefici del « nuovo giornalismo » guardavano a iniziative come *Chit-Chat*. Milvain, invidioso del successo di Welpdale, chiama il suo giornale « a paltry rag » così come Northcliffe giudicò *Tit-Bits* al suo primo apparire come « trash »¹²⁹. Entrambi dovettero ricredersi, ma l'atteggiamento nei confronti del pubblico rimase sostanzialmente paternalistico: se le classi lavoratrici non avessero letto quel genere di giornali probabilmente non si sarebbero affatto avvicinate alla « letteratura »; era questa la consolante considerazione che metteva a tacere la cattiva coscienza di uomini come Northcliffe e Newnes¹³⁰, come Milvain e Whelpdale:

¹²⁸ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 396.

¹²⁹ Scrive H. H. Fyfe di Northcliffe: « *Tit-Bits* he had looked down on as trash. ... 'Trash' it was called by all whom he knew. 'For working-men and maidservants and office-boys', they said in their rather tired, contemptuous voices. The great majority of their country-folk they held to be beneath their notice. It did not seem to them that any class was worth considering but their class. That was the opinion in which the young man had been brought up » (*op. cit.*, pp. 11-12).

¹³⁰ « It may be objected that the reading of the scraps printed in these papers tends to develop a habit of loose reading. The answer is that, whatever habit it engenders, if the working classes did not read these papers they would read hardly anything save the novelette or the weekly newspaper; and even though gained in a disjointed fashion, it is surely better for them to acquire pieces of historical information thuswise than never to acquire them at

« But — » began Dora, and checked herself... « Surely those poor, silly people oughtn't to be encouraged in their weakness ».

« I shall think no more of it », said Whelpdale gravely. « You are right, Miss Dora ».....

« You said this was for reading in trains and 'buses »?

Whelpdale caught at hope.

« Yes. And really, you know, it may be better at such times to read chit-chat than to be altogether vacant, or to talk unprofitably »...

« So long as they only read the paper at such times », said Dora, still hesitating. « One knows by experience that one really can't fix one's attention in travelling; even an article in a newspaper is often too long ».

« Exactly! And if *you* find it so, what must be the case with the mass of untaught people, the quarter-educated. It *might* encourage in some of them a taste for reading — don't you think »?

« It might », assented Dora musingly. « And in that case you would be doing good »!

« Distinct good »¹³¹!

Il quadretto non potrebbe essere più efficace, né Gissing avrebbe potuto descrivere meglio l'ipocrisia piccolo-borghese dei personaggi!

Dal confronto fra *Chit-Chat* e *Tit-Bits* si sono potute osservare alcune cose interessanti: che Gissing in poche pagine del suo romanzo è riuscito a dare una visione complessiva del « nuovo giornalismo », indicandone le caratteristiche salienti; e che, servendosi dell'ironia, dichiara il suo disprezzo per la vacuità di simile operazione culturale. Questo atteggiamento ci porta a considerare i limiti della posizione di Gissing che, come vedremo, non si differenziava molto dalle posizioni più conservatrici della maggioranza dei suoi contemporanei.

Alcuni anni più tardi egli ribadì questa sua critica con toni altrettanto duri:

There has come into existence a school of journalism which would seem to have deliberately set itself the task of

all » (E. G. Salmon, « What the Working Classes read », in *Nineteenth Century*, XX, 1886, p. 113).

¹³¹ G. Gissing, *New Grub Street*, ed. cit., p. 380.

degrading authorship and everything connected with it, and these pernicious scribblers (or typists, to be more accurate) have found the authors of a fretful age only too receptive of their mercantile suggestions¹³².

3. Gissing e « the new school of journalism ».

R.C.K. Ensor parla degli anni '80 come di un momento cruciale nella storia del giornalismo inglese. Accanto ad un « extremely dignified type of journalism, conducted with a high sense of personal responsibility, and seeking to win intelligent readers on the assumption that the rest would travel in their wake », sarebbe subentrato in quegli anni un giornalismo « far less responsible and far less intellectual, but far more widely sold »¹³³.

Su questa distinzione fra giornalismo 'nobile' e scadente insiste anche Q. D. Leavis, il cui giudizio verso quest'ultimo è altrettanto netto:

The old journalist was controlled by a sense of the dignity of his profession; the modern 'cynical', cheaply sophisticated journalist who gives the public what it wants, is, and considers himself, a business man, and he has precisely the same code and outlook as the next man who is out to sell his goods¹³⁴.

A questo punto il discorso si sposta sul cosiddetto decadimento della letteratura, che non investe soltanto il giornalismo ma qualunque altra espressione culturale.

Negli anni '80-'90, su giornali e riviste — prima fra tutte la *Nineteenth Century* — si susseguivano amare considerazioni sul « decay of literature », la cui manifestazione più evidente era la constatazione che il pubblico si interessava sempre meno di opere di un certo livello cul-

¹³² G. Gissing, *The Private Papers of Henry Ryecroft*, ed. cit., p. 214.

¹³³ R. C. K. Ensor, *England 1870-1914*, Oxford, The Clarendon Press, 1960, p. 310.

¹³⁴ Q. D. Leavis, *op. cit.*, p. 181.

turale — i « classici », per intenderci — e preferiva gli scadenti prodotti del moderno giornalismo. Un crescente interesse si manifestava per questo nuovo pubblico, responsabile, secondo molti, del deterioramento della letteratura stessa.

Nell'esame di un numero di articoli dell'epoca sull'argomento, si sono potute osservare posizioni che vanno da caute considerazioni sui pericoli della democrazia e dei suoi effetti deleteri sulla letteratura, a valutazioni decisamente ostili nei confronti del nuovo pubblico.

Matthew Arnold, per esempio, scriveva nel 1887, usando per primo il termine « new journalism »:

We have had opportunities of observing a new journalism which a clever and energetic man has lately invented. It has much to recommend it; it is full of ability, novelty, variety, sensation, sympathy, generous instincts; its one great fault is that it is feather-brained. It throws out assertions at a venture because it wishes them true; does not correct either them or itself, if they are false; and to get at the state of things as they truly are seems to feel no concern whatever¹³⁵.

Assai più duri sono i giudizi di altri critici suoi contemporanei. C'è chi deplora che gli inglesi preferiscano la narrativa ad altri generi letterari più 'seri', e che fra i romanzi prediligano quelli « of a highly sensational character »; causa di tutto ciò sarebbe l'estendersi della democrazia (« the levelling up which results from the progress of democratic institutions entails a corresponding levelling down »)¹³⁶, o, per usare un'espressione assai pertinente, l'estensione della « literary franchise », che obbliga chi vuole aver successo nel mondo delle belle lettere ad abbassarsi al gusto del nuovo elettorato appartenente agli strati più bassi della società.

¹³⁵ M. Arnold, « Up to Easter », in *Nineteenth Century*, XXI, 1887, p. 638.

¹³⁶ W. M. Gattie, « What English People read », in *Fortnightly Review*, LII, 1889, p. 320.

C'è chi attacca la stampa periodica popolare e accusa i giornali domenicali di « pandering to the worst instincts of the uneducated classes »; ne sono prova le frequenti critiche alla famiglia reale e alle classi alte in genere:

the smart housemaids and milliners' apprentices, who are the chief patrons of these prints, are naturally made happy by the discovery that the higher classes are — in novels — as vulgar and as frivolous as themselves¹³⁷.

Infatti, questi critici esprimono una costante preoccupazione non solo nei confronti dell'Arte messa in pericolo dalla stampa popolare, ma principalmente nei confronti del potere costituito, allorché vengono messe in discussione (o anche soltanto in ridicolo) le classi su cui esso si regge¹³⁸.

Compito della stampa popolare, invece, dovrebbe essere — secondo questi 'imparziali' critici — quello di « awakening the working classes to higher ideals and the virtues of self-reliance and self-restraint » (che sono i valori da sempre propagandati dalla ideologia borghese), e di insegnarle a « not to court popularity by unmeasured and unjustifiable criticism of people, who have made their position by conscientious industry » (cioè, la classe imprenditoriale), « or of things which, if not of Utopian perfection, are yet not so black as interested agitators

¹³⁷ F. Hitchman, « The Penny Press », in *Macmillan's Magazine*, XLIII, 1881, p. 390.

¹³⁸ « Cunning persons have many times been able to fill their pockets from the working classes by flattering lectures and articles which contain broad denunciations of other classes of society » (G. R. Humphrey, « The Reading of the Working Classes », in *Nineteenth Century*, XXXIII, 1893, p. 692). Cfr. anche quanto scriveva il già citato E. G. Salmon: « With the exception of the Conservative weeklies, every working-man's paper resorts to the coarsest attacks on the wealthy and high-placed. Capital and birth are the themes on which the democratic journalist never tires of expatiating. By deriding the governing classes he hopes to arouse the enthusiasm of his public » (*op. cit.*, p. 114).

paint them » (che è un invito alla pazienza e alla passiva accettazione della propria condizione)¹³⁹.

Ciò che colpisce di più nella critica dell'epoca, così come, purtroppo, in quella contemporanea, è l'individuare nell'estensione dell'alfabetismo la causa principale — se non l'unica — del 'decadimento della letteratura'¹⁴⁰.

Così pure il regresso qualitativo che molti — come Ensor — riscontrano nel nuovo giornalismo sarebbe da attribuirsi al Forster Act del 1870, che permise il comparire di « a new class of potential readers — people who had been taught to decipher print without learning much else »¹⁴¹. Questa interpretazione, teorizzata anche dalla Royal Commission on the Press del 1947, è diventata una specie di luogo comune della critica, uno dei più squalificati, bisogna aggiungere, dal momento che si vuol veder in un fatto così importante per la civiltà e il progresso democratico di un paese come l'istruzione obbligatoria estesa a tutte le classi della società la causa del decadimento della sua produzione letteraria. Al contrario, l'Education Act (come in genere tutte le riforme in un sistema democratico-borghese) fu insieme una conquista raggiunta attraverso la lotta di classe e una necessaria tappa dello sviluppo industriale e tecnologico. Non va dimenticato, inoltre, che l'estensione del diritto di voto alle classi lavoratrici (nel '67 e nell'84) rendeva necessario

¹³⁹ *id.*, p. 117.

¹⁴⁰ Un punto di vista conservatore-illuminato viene fuori dall'articolo di Joseph Ackland, « Elementary Education and the Decay of Literature » (*Nineteenth Century*, XXXV, 1894, pp. 412-423), dove, dopo aver deplorato l'accresciuta predilezione del pubblico per la « fiction » e la nascita di « weekly papers of scrappy character », conclude che gli effetti dell'Education Act non sono stati tutti negativi ed invita le « newly-awakened energies » (cioè il nuovo pubblico alfabetizzato) a ricercare « the truest liberty and the purest delight... only in the voluntary acceptance of the nobler servitude to knowledge and reason ». Questa è anche la posizione che, circa quaranta anni più tardi, Q. D. Leavis sosterrà in *Fiction and the Reading Public*, quando attribuirà allo sviluppo del pubblico di massa il deterioramento qualitativo della letteratura.

¹⁴¹ R. C. K. Ensor, *op. cit.*, p. 310.

mettere in grado i cittadini di adempiere a questa funzione e permettere ai partiti politici di raggiungere i nuovi votanti attraverso i primi mezzi di comunicazione di massa quali, appunto, i « penny papers ».

R. Williams dimostra che è semplicistico attribuire all'Education Act la nascita del nuovo giornalismo. Per prima cosa, non si deve dimenticare che già nel 1850 vi era in Inghilterra un numero abbastanza alto di adulti alfabeti tale da essere quantitativamente in grado di comprare più del totale delle copie che oggi il *Daily Mirror* vende in un giorno:

Literacy was only a factor in terms of the other changes. In seeking improvement in the popular press, therefore, while it is wise to work for a higher literacy, we shall only arrive at the centre of the matter by asking questions about the social organization of an industrial society, about its economic organization, and about the ways in which its services, such as newspapers, are paid for¹⁴².

La vera innovazione fu, da una parte, un cambiamento nell'economia della pubblicazione dei giornali, cioè la produzione e la diffusione (l'abolizione di una serie di tasse che ne tenevano alto il prezzo¹⁴³, l'introduzione di una nuova tecnica tipografica, l'utilizzazione regolare del telegrafo, la distribuzione dei giornali tramite ferrovia), e dall'altra parte, una questione di investimenti di capitali, sempre più detenuti da pochi grossi gruppi di potere economico e politico del paese.

¹⁴² R. Williams, *The Long Revolution*, ed. cit., p. 200. Alcuni dati sulla popolazione e sull'alfabetizzazione possono risultare utili:

anno	popolazione	cittadini in grado di firmare
1801	11.000.000	
1839		58,4%
1851	21.000.000	
1873		77,9%
1893		94,65%
1901	37.000.000	

(*id.*, p. 187).

¹⁴³ 1853 abolizione della Advertisement Tax
1855 » » Stamp Tax
1860 » » Paper duty.

Un fenomeno complesso come quello del nuovo giornalismo non può essere né liquidato come una forma deteriorata di letteratura caratterizzata dalla superficialità e dal disimpegno, né può essere ottimisticamente salutato come una conquista del nuovo pubblico popolare.

La cultura di una società di massa, là dove è mistificante, affonda le sue radici in qualcosa che precede il discorso culturale: ed è a quelle radici che dovrà scendere il rimedio, la risposta. In altre parole, sarà solo nell'universo dei rapporti politico-economici che si potranno affrontare le degenerazioni sovrastrutturali del sistema¹⁴⁴.

Legato a una visione « colta » dell'arte, Gissing non poteva proporre soluzioni alternative. Gli mancò anche la consapevolezza che la funzione dell'industria culturale nascente era quella di perseguire un'azione conservatrice di mantenimento della struttura sociale e culturale esistente. Si fermò, perciò, a individuare i 'fenomeni' di una operazione culturale come il nuovo giornalismo, senza ricercarne le cause. Ma anche dei fenomeni Gissing si limita a dare una visione parziale. Coerentemente alla sua concezione dell'arte — peraltro così contraddittoria, come si è visto —, egli coglie solo l'aspetto, per così dire, deteriorato della massificazione della cultura; e anche in quest'ambito la denuncia colpisce solo i punti secondari, come l'insipienza e la grossolanità dei contenuti da una parte, l'ignoranza e la sprovvedutezza del pubblico dall'altra, trascurando del tutto il problema politico della « manipolazione delle coscienze » e della propaganda ideologica. Altrettanto ignorati sono gli aspetti positivi di conquista democratica che hanno accompagnato la nascita dell'industria culturale — come la partecipazione di più ampi strati di popolazione al consumo del prodotto culturale, i quali in tal modo si appropriano, almeno potenzialmente, di certi strumenti critici e se ne servono per migliorare o trasformare la società.

¹⁴⁴ U. Eco, « Introduzione » a *L'industria culturale*, Milano, Bompiani, 1969, p. X.

Gissing guarda al problema — e si ha conferma di ciò se si considera tutta la sua produzione, e non soltanto *New Grub Street* — dal punto di vista, del tutto soggettivo, dell'artista, che ai suoi occhi diventa il centro dell'universo. Probabilmente egli si sarebbe trovato d'accordo con Oscar Wilde, che avrebbe voluto l'arte neutrale, non soggetta al controllo dell'opinione pubblica, e non desiderosa di essere « popolare », cioè di cedere ai gusti volgari del pubblico. « The public should try to make itself artistic », egli dice in *The Soul of Man under Socialism*.

Flagellatore della volgarità del nuovo pubblico, Gissing piuttosto che auspicare una nuova società, si augura — in fondo — solo un miglioramento del gusto letterario, non senza incorrere in peccati di aristocraticismo¹⁴⁵.

La sua critica del 'nuovo giornalismo' visto solo come espressione della mercificazione dell'arte, pur se interessante come sintomo della sfiducia dell'intellettuale vittoriano nei confronti della nascente massificazione della cultura, manca di una visione d'insieme; forse l'essere vissuto così a ridosso del periodo che vide gli inizi dell'industria culturale, impedì a Gissing una più serena valutazione di quell'importante fenomeno.

MARIA TERESA CHIALANT

¹⁴⁵ È sembrato qui pertinente parafrasare il giudizio che Umberto Eco dà di Dwight Macdonald, sociologo americano da lui incluso nel filone di quel tipo di intellettuale radicale che — dopo avere portato avanti una critica assai dura del « Masscult » — « è costretto dai fatti, dagli usi, dalla struttura stessa del sistema in cui vive, a lavorare in quell'industria della cultura che tuttavia sottopone a processo » (*id.*, pp. VIII-IX). Con Macdonald Gissing avrebbe senza dubbio condiviso l'individuazione della prima forma di Masscult nella eterogenea produzione letteraria della Grub Street secentesca: « ...a costituire il primo corpo di professionisti del Masscult di una certa consistenza furono i salariati di Grub Street, pronti a dar mano a ballate, romanzi, libri di storia, enciclopedie, testi filosofici, reportage o qualsiasi altra cosa gli editori ritenessero gradita al pubblico » (« Masscult e Midcult », in *L'industria culturale*, ed. cit., p. 60).

NATHANAEL WEST
E L'INDUSTRIA CULTURALE

In « Late Thoughts on Nathanael West » Daniel Aaron definisce sinteticamente la posizione storica e ideologica dell'opera di West in rapporto al clima letterario a lui contemporaneo:

Being a radical in the 1930's (and West was a faithful subscriber to Party manifestoes) did not necessarily mean that one had to write ritualistic proletarian novels or Whitmanesque exhortations to revolt. There was another kind of writing E. Dahlberg called 'implication literature' tinged with 'just as deep a radical dye'. West belonged to that select company of socially committed writers in the Depression decade who drew revolutionary conclusions in highly idiosyncratic and undoctinaire ways¹.

A proposito di *A Cool Million* (1931) una satira anticapitalistica quant'altre mai, ambientata nel clima della grande crisi del 1929, Aaron sottolinea ancora:

It was hardly an example, however, of the socially conscious fiction the Left Wing was calling for, and it displays the Westian idiosyncrasies that kept him from becoming an acceptable political marksman for the Party; pessimism, an impatience with codes, and an inability to accommodate revolutionary parables to his gothic imagination².

Va ribadito che lo stile gotico e fortemente surrealista di Nathanael West non fu il solo motivo di una certa dif-

¹ D. AARON, « Late Thoughts on Nathanael West », in *Nathanael West: A Collection of Critical Essays*, ed. by J. Martin, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1971, p. 162.

² *Ibidem*, p. 169.

fidenza che i propugnatori americani del realismo socialista potevano nutrire nei riguardi della letteratura non « proletaria » per impegnata che fosse. Ciò che soprattutto mancava a West per soddisfare i canoni della letteratura marxista ufficiale del suo tempo è esattamente quel che troviamo nelle pagine di Michael Gold, quel « glow of the heavenly city » che chiude trionfalicamente *Jews without Money* (1930) o il tono nettamente propagandistico di *Battle Hymn* (1936), *120 Million* (1929) e *Money* (1929); oppure ancora quella scelta tematica tenacemente circoscritta all'ambiente proletario di Chicago che J. T. Farrell operò nel comporre la sua trilogia di *Studs Lonigan* (1932-1935). Questi erano i « real issues » secondo la critica impegnata, ma West, al pari dell'umorista J. S. Perelman, Edward Dahlberg, e Kenneth Fearing (altri scrittori radicali) non ebbe interesse a trattarli, sebbene fosse schierato decisamente a sinistra e manifestasse il suo impegno partecipando ad attività politiche più dirette che non la semplice sottoscrizione di manifesti.

Il *revival* di interesse delineatosi in questi ultimi anni attorno alla figura di West potrebbe rivestire il carattere di un tardivo riconoscimento di un talento trascurato — anche per disavventure editoriali — ed eclissato da grandissimi contemporanei come Dos Passos, Hemingway, Faulkner e Fitzgerald. Non si tratta certo della riscoperta di un minore: la critica sembra infatti concorde nel collocarlo tra le figure più rappresentative degli anni trenta, anche se non tra le maggiori.

Ciononostante dal 1940 in poi, eccettuata la presentazione che ne fece Edmund Wilson in *Classics and Commercials* (1950), l'opera di West ha ricevuto scarsissima attenzione per circa quindici anni; solo dalla seconda metà degli anni cinquanta si sono avute edizioni dell'opera completa, varie ristampe in edizione economica dei singoli romanzi e una fioritura straordinaria di letteratura critica che comprende saggi di autori come W. H. Auden, S. E. Hyman, Leslie Fiedler, Josephine Herbst, Norman Podhoretz, Philippe Soupault. Gli anni sessanta hanno visto la pubblicazione di ben sei volumi interamente dedi-

cati a West, uno dei quali apparso nella collana « 20th Century Views » che ospita le grandi figure letterarie di tutti i tempi.

Resta insomma aperto il problema del perché di questa rivalutazione oggi, quali circostanze hanno richiamato l'attenzione dei critici su West. Probabilmente occorre fare appello più a motivi tematici che stilistici. Forse soltanto oggi lo sviluppo negativo della pseudo-cultura dei *mass-media* ha mostrato palesemente, e a tutti, quei guasti che, anticipati da West, potevano essere apparsi allora più o meno fantasiosi ma certo non immediatamente realistici. È proprio l'esplosione delle contraddizioni della civiltà della comunicazione, caratterizzata dalla « tolleranza repressiva » che ha consentito seppure indirettamente questa revisitazione e la conseguente rivalutazione sia tematica che propriamente letteraria.

Forse non è una semplice coincidenza che la riscoperta di West sia avvenuta contemporaneamente al nascere della generazione Beat, il nuovo radicalismo, le rivolte studentesche e la formazione di una nuova sinistra. Non è nemmeno casuale che dalla prima metà degli anni quaranta, in America, scuole di sociologia come quella di Francoforte, sociologi isolati come C. Wright Mills, e vecchi radicali come Dwight MacDonalld abbiano compiuto analisi analoghe a quella di West sull'industria culturale, la società e la cultura di massa, la reificazione nella civiltà tecnologica.

Il cosiddetto pessimismo di West, infatti, la sua visione apocalittica del destino dell'uomo nel mondo contemporaneo non si può a nostro parere ascrivere, come sostiene il Fiedler, alla religiosità connaturata al suo retaggio culturale ebraico³, né, come sostiene E. L. Volpe,

³ « Jewish American fiction of the 'thirties, whether specifically proletarian or not, is characterized by this frantic religiosity without God, this sense of Holiness of violence. » (L. FIEDLER, « The Breakthrough: The American Jewish Novelist and the Fictional Image of the Jew », in *Recent American Fiction: Some Critical Views*, ed. by J. Waldmeir, Boston, Houghton Mifflin, 1963, p. 89.

alla tragedia metafisica incombente sulla stessa esistenza⁴. Se mai, la si può chiamare, con W. H. Auden una sorta di malattia psicologica (sfociante nell'autopunizione) che però ha una sua origine precisa nei fatti economici e politici della società in cui viviamo⁵. A nostro parere tuttavia l'apocalitticità di West è determinata da una sua precisa presa di posizione in merito a problemi sociali e politici della società americana negli anni trenta.

Più di uno studio sociologico, non solo recente, ha mostrato che una descrizione economica degli Stati Uniti secondo i classici termini marxisti rischierebbe di dare un quadro inesatto della situazione: la dialettica dei conflitti sociali infatti è difficilmente configurabile secondo la classica antitesi tra proletariato e borghesia; e non tanto per la cosiddetta mobilità sociale, quanto per la presenza di un capitalismo, il più avanzato del mondo, dalle immani capacità di penetrazione e sfruttamento. La tendenza al monopolismo di stato e delle grandi corporazioni industriali, manifestatasi dagli ultimi decenni del 19° secolo, dominò incontrastata durante il New Deal per assumere sempre più forza nei decenni seguenti, tanto da configurarsi ora come una concentrazione di potere in mano a poche centinaia di grosse società.

Una delle conseguenze della concentrazione monopolistica della produzione è la riduzione totale dell'uomo al rango di consumatore, che ha come correlativo la riduzione di ogni aspetto della vita al ruolo di merce. Tutte

⁴ « Like Melville's Capt. Ahab West's Miss Lonelyhearts concludes that there is no such thing as justice in the universe; human evil is merely an eruption of universal evil » (E. L. VOLPE, « The Waste Land of Nathanael West », in *Nathanael West: A Collection of Critical Essays*, cit., p. 94).

⁵ « All his main characters suffer from the same spiritual disease. There have, no doubt, always been cases of West's disease, but the chances of infection in a democratic and mechanized society like our own are much greater than in the more static and poorer societies of earlier times... the greater the equality of opportunity in a society becomes, the more bitter and personal it must be to fail. » (W. H. AUDEN, « West's Disease », in *Nathanael West: A Collection of Critical Essays*, cit., p. 152).

le scelte sono sullo stesso piano: il dentifricio come il partito o il candidato presidenziale.

L'analisi che West fa del capitalismo e del consumismo americano non era invalsa nella letteratura della sinistra ufficiale degli anni trenta. Come si è detto, essa è più vicina, se mai, a quelle della attuale nuova sinistra. Vale la pena di ricordare, tuttavia, che non mancarono voci « ortodosse »⁶ a suffragarla.

Il richiamo alla scuola di Francoforte ci sembra legittimo nella misura in cui gli esponenti di quella scuola, che peraltro operarono negli Stati Uniti pochissimi anni dopo la pubblicazione dei due romanzi che sono oggetto di questo studio, come West, sembrano individuare nella massa, quando essa sia strumentalizzata da un sistema dal punto di vista intellettuale, le caratteristiche della folla. Essa è capace delle peggiori efferatezze e storture mentali; potenzialmente — come scrisse anche Edmund Wilson, commentando *The Day of the Locust* — è la migliore alleata del fascismo⁷.

I

West offre la sua visione degli effetti a breve e lungo termine dei « mass media » sul pubblico americano degli anni '20 e '30. La continuata e sistematica esposizione a quei mezzi — stampa, radio, cinema — sembra, per la maggior parte dei personaggi, comportare danni irreparabili, che si manifestano al livello comportamentale e psicologico. Ad un primo e superficiale processo di mimesi segue la disintegrazione dei rapporti interpersonali e, in generale, la degradazione delle più elementari qua-

⁶ « Hollywood is a huge factory », scrisse Michael Gold, « where the human emotions are manufactured ». (Cf. « The World of Dreams », in *Change the World*, Lawrence and Wishart, London, 1937, p. 141).

⁷ E. WILSON, « The Boys in the Back Room », in *Classics and Commercials*, New York, Farrar Straus, 1950, p. 54.

lità umane e il prosciugamento delle risorse morali e razionali.

L'indipendenza del giudizio e l'autonomia lasciano il posto a comportamenti automatici, alla recitazione di ruoli, al consumo gastronomico di evasioni a buon mercato. Essi si sottopongono al quotidiano « brainwashing » offerto dall'industria della cultura e del divertimento; mano a mano cresce anche, in modo direttamente proporzionale, la loro capacità di violenza e aggressività e la tendenza al sadismo. La loro sorda rabbia matura nello spiacevole confronto tra la brillante ricchezza di vita esibita dai falsi modelli cinematografici e letterari con l'opaca quotidianità dell'esistenza reale.

Nei due romanzi *Miss Lonelyhearts* (1933) e *The Day of the Locust* (1939), ambientati rispettivamente nel mondo del giornalismo commerciale e in quello del cinema, West lancia all'industria culturale l'accusa di essere uno strumento di cui il sistema si avvale per perpetuare, anzi incentivare, una condizione di ignoranza che investe soprattutto gli strati disagiati della popolazione, inibendone sul nascere qualsiasi forma di presa di coscienza e ragionevole protesta.

In entrambi i romanzi un personaggio chiave, un intellettuale, si trova coinvolto nel meccanismo della cultura di massa, partecipe suo malgrado della sua gestione, e anche travolto dai suoi effetti. Nel primo caso *Miss Lonelyhearts*, il redattore della rubrica dei cuori solitari (che non è una signorina bensì un giovane laureato di fresco con un tipico retaggio New England), si rifiuta di farsi strumento arrendevole di questa macchina e cerca di riaffermare quei valori di umanità, amore, fede, solidarietà in cui ancora crede. Ma per una tragica serie di equivoci egli perde la vita in un disperato tentativo, tanto encomiabile quanto velleitario, di colmare quel vuoto morale e di comunicazione che sente essersi determinato tra sé e i suoi simili⁸.

⁸ *Miss Lonelyhearts* viene praticamente sedotto da una lettrice, Mrs. Doyle, che col pretesto di confidargli i suoi drammi fami-

Il secondo personaggio, Tod Hackett, il narratore-protagonista di *The Day of the Locust* è apparentemente integrato; lavora come scenografo ad Hollywood di cui sembra accettare, pur con una certa discriminazione, l'inautenticità, la mistificazione culturale eretta a istituzione. Tuttavia questo adattamento anche forzato, non è senza prezzo: a Tod non è possibile stabilire un rapporto significativo con gli uomini e la realtà. La continua alienazione in cui versa, l'impossibilità di porvi rimedio attraverso l'arte (la sua attività di pittore « puro » è ridotta al rango di mera fantasticheria), il contatto quotidiano con le deformazioni e i danni psicologici provocati dal cinema e simili *media* gli procurano seri problemi mentali, tanto che alla fine della vicenda, durante l'orgia-sommossa in cui la folla si abbandona ad ogni sorta di violenze, egli stesso perde la ragione e si mette ad urlare a gara con la sirena dell'ambulanza che lo trasporta all'ospedale.

In *Miss Lonelyhearts* viene soprattutto denunciata la funzione di quegli operatori di cultura (rappresentati dal direttore del giornale, Shrike, e dal collega di *Miss Lonelyhearts*, Goldsmith) che mettono la loro intelligenza al servizio del consumismo senza porsi criticamente di fronte al proprio lavoro; colpevoli quindi di aver asservito la miglior parte di se stessi e l'insegnamento più alto della cultura a scopi commerciali, snaturandone il valore morale e umano. In ciò va vista l'analogia con Max Horkheimer che nel suo *Eclisse della ragione* pone sotto

liari, lo trascina in una sordida tresca. Mrs. Doyle ha un marito il quale, ignorando tutto ciò, sceglie anch'egli di confidare a *Miss Lonelyhearts* i suoi dolori e le sue umiliazioni. Nell'ultima parte della vicenda il protagonista, illuminato da un'esperienza mistica e riconciliato con Dio, crede ormai nel perfetto amore di tutte le creature. Non così Doyle il quale, disonorato dalla moglie e tradito da colui che aveva eletto ad amico, lo affronta con una rivoltella in mano. *Miss Lonelyhearts* fraternamente fa per abbracciarlo; Doyle, spaventato dallo strano gesto, esplose un colpo e lo uccide.

accusa un certo concetto di presunta razionalità che, a suo parere, sta alla base della moderna cultura industriale: in sostanza un uso strumentale della ragione, spesso compiuto consapevolmente a fin di lucro, che snatura la funzione primaria e precipua dell'intelletto, quella di contrapporsi alla realtà, di non sottomettersi alla sua tirannia, ma anzi plasmarla ad immagine della verità⁹.

A suo modo Shrike, il direttore, ha raggiunto un equilibrio: all'integrità morale ha sostituito l'etica commerciale, il cinico asservimento della propria intelligenza. Quasi sicuramente egli riconosce la problematica — come risulta da un ironico sermone che pronuncia fingendosi Miss Lonelyhearts, per dileggiarlo — ma non intende impegnarsi. Anzi, è proprio sull'equivoco da cui discende quella problematica che la sua azienda prospera: fornire evasioni per i mali dell'umanità, ma allo stesso tempo mantenere lo *status quo* è la ragione d'essere stessa del giornale. L'alternativa appare chiara: da un lato l'integrità morale di cui Miss Lonelyhearts sente l'esigenza, ma che perderebbe collaborando al giornale, dall'altro Shrike, l'uso strumentale del giudizio, la morte dello spirito.

Goldsmith, collega e sostituto di Miss Lonelyhearts, ha operato questa scissione in maniera indolore: « Instead of recommending suicide — gli suggerisce — you ought to get the lady with child and increase the potential circulation of the paper »¹⁰. Ma il nostro eroe non accetta compromessi. E d'altronde la sua formazione umanistica e cristiana, se pure gli permette di rilevare le contraddizioni del suo stato, tuttavia non gli offre strumenti per dominare questa esperienza nel suo complesso, né valori da sostituire a quelli messi in crisi. In questo personaggio West sembra esprimere l'impossibilità per un individuo formatosi nella cultura borghese occidentale di adattarsi senza traumi gravissimi alle condizioni imposte dalla mo-

⁹ Cf. M. HORKHEIMER, *Eclisse della ragione*, Torino, Einaudi, 1969, p. 118.

¹⁰ N. WEST, *Miss Lonelyhearts*, New York, Avon Books, 1964, p. 72.

derna civiltà industriale, a causa dell'*impasse* filosofico in cui questa stessa società lo ha posto.

La soluzione non può essere di ordine fideistico — come invece è quella di Miss Lonelyhearts — in quanto non farebbe che trasporre su di un piano trascendentale, e quindi sostanzialmente regressivo, problemi che andrebbero risolti nel contesto della realtà in cui si creano; essa è solo un modo per rimuovere il problema dalla coscienza e quindi lasciarlo irrisolto¹¹.

Miss Lonelyhearts spera di poter assolvere con la sua rubrica al nobile compito di alleviare le sofferenze umane, ma ben presto si accorge che qualsiasi messaggio di fede o compassione rivolga ai suoi corrispondenti sarà tradito in partenza dal *medium* stesso che egli usa e contribuirà non già a risolvere situazioni penose, ma anzi a perpetuare lo stato di schiavitù intellettuale delle masse e a sfruttare la loro infelicità a scopi di lucro; la fede, la solidarietà, il sacrificio sono proprio la merce che il giornale vende, ed il fatto che egli ci creda non fa che aumentare la credibilità della frode. Per sua natura strutturale il giornale non può che convogliare il messaggio « evasione » e quindi i consigli di Miss Lonelyhearts sono destinati a restare sul terreno dell'*escape* preordinato e dunque a non incidere in maniera seria nella coscienza dei lettori ormai deformati da un certo tipo di pubblicità. Una volta consumato il consiglio, come la novella e la pubblicità, essi torneranno alla vita di sempre, immutati, anzi rassegnati alle ingiustizie¹².

¹¹ « When we apply the pragmatic Jamesian standard to *Miss Lonelyhearts*, we get a negative answer to the question of the value of religious experience. Miss Lonelyhearts' religious experience does not help him to cope with reality, even though he thinks it does. On the contrary it leads him to destruction. » Così afferma Marcus Smith in « Religious Experience in *Miss Lonelyhearts* », in *Nathanael West, A Collection of Critical Essays*, cit., p. 90.

¹² I lettori della rubrica che si rivolgono a Miss Lonelyhearts per esporre i loro tragici casi e chiedere consiglio sono per lo più di sesso femminile e di condizione sociale umile. Per alcuni di

Alla situazione di Miss Lonelyhearts ben s'attaglia il motto Adorniano « il 'message' diventa 'escape' ... l'ideale diventa oggetto da magazzino ». Contrapposto a quell'*executive*, nel caso suo Shrike, che tranquillamente decide di reificare la resistenza alla reificazione, egli è una di quelle persone giuste e ragionevoli che si accingono « di buona lena alla pulizia della casa, dimenticando su che base è stata costruita »¹³.

Nel caso di *The Day of the Locust* l'operazione che viene denunciata è la drastica e sbrigativa riduzione a prodotto di serie che Hollywood opera quotidianamente, trasformando in cartapesta e celluloidi praticamente tutto il patrimonio culturale della nostra civiltà dalle guerre Napoleoniche alle *Mille e una notte*, sfornando opere che non sono arte ma *kitsch* e in tal modo privando le masse, che non hanno accesso ad altre forme di fruizione estetica, della salutare educazione operata dall'arte vera. L'essenza e la funzione dell'arte, che West definisce « the need for beauty and romance » e che egli sembra rispettare profondamente, non è dissimile dal « negativo » adorniano o dal « sogno » marcusiano, quel regno del non essere che, contrapposto al banale, al quotidiano avrebbe la funzione di dimensionare la nostra vita interiore, stimolare alla trasformazione, diventare una forza rivoluzionaria anziché una fuga dalla realtà¹⁴. Non è così

loro si tratta di irrimediabili sciagure congenite, come la ragazzina nata senza naso, l'altra semideficente, violentata da un teppista sulla terrazza di casa, Doyle, che M.L. conoscerà personalmente, sciancato e bruttissimo. Ma per lo più la matrice dei loro mali è di ordine sociale, spesso la conseguenza delle brutali condizioni di vita del proletariato urbano, con la penosa ignoranza che queste comportano: così la moglie di un immigrato irlandese non osa interrompere l'ennesima gravidanza, pur sapendo che probabilmente le costerà la vita, per non contrastare i principi religiosi del marito. Gli pseudonimi di queste donne sono eloquenti di per se stessi: Broken-hearted, Sick-of-it-all, Broad-shoulders, Disillusioned-with-tubercular-husband.

¹³ T. W. ADORNO, *Minima moralia*, cit., p. 198.

¹⁴ H. MARCUSE, *Controrivoluzione e rivolta*, Milano, Mondadori, 1973, p. 125.

Hollywood che, per essere *kitsch*, falsità e imitazione è proprio la distruzione dei sogni; West la accosta ad un grande Mare dei Sargassi dove confluiscono i rottami dei sogni dell'umanità:

for there wasn't a dream afloat somewhere which wouldn't sooner or later turn up on it, having first been made photographic by plaster, canvas, lath and paint¹⁵.

Tod Hackett, il personaggio pensante di questo romanzo, sembra aver rimosso ogni velleità di far quadrare i conti con la realtà, cioè i rapporti tra la sua formazione e il mondo di Hollywood. La vista degli orrori della mecca del cinema gli suscita soltanto tristezza, non più l'indignazione morale che gli orrori della grande città avevano mosso in Miss Lonelyhearts. Tod accetta, ma non per questo capisce o si integra fino in fondo; nemmeno lui riesce a ricostruire con i pezzi della propria vita un'immagine che si componga, che attraverso una visione unitaria prenda atto di tutte le facce dell'esistenza, della bruttezza, della stupidità, dell'ingiustizia e forse della possibilità di porvi rimedio. Per la verità questo è un personaggio meno complesso di Miss Lonelyhearts (o almeno la sua complessità non si manifesta adeguatamente), e probabilmente, proprio in virtù del fatto che è un personaggio più integrato rispetto all'altro, è meno cosciente di sé, in qualche modo in via di trasformazione verso quello stato di involucro anziché di contenuto che caratterizza la fauna umana intorno a lui.

Tod non può ragionevolmente ed economicamente rifiutare Hollywood e Hollywood non può essere moralizzata. Tra il nostalgico isolamento e la necessità di vivere, anche se in una realtà che non gli piace, egli sceglie quest'ultima cosa, vagheggiando la composizione di un'opera che restituisca un'immagine pittorica della sua critica impotente del mondo di Hollywood.

Incidentalmente questo personaggio sembra porre

¹⁵ N. WEST, *The Day of the Locust*, New York, New Directions, 1963, p. 81.

assai fortemente il problema della sopravvivenza dell'arte, della problematicità di una sua autonomia nel contesto della produzione industriale; ma integrazione o autonomia sembrano comportare entrambe, secondo West, gravi traumi.

Il dramma di Miss Lonelyhearts e di Tod Hackett è nel loro tentativo di colmare con mezzi empirici una crisi di valori che è soprattutto un vuoto culturale le cui conseguenze si parano davanti ai loro occhi in tutta la loro gravità; è un vuoto inoltre, di cui pur avvertendo l'esistenza sicuramente non individuano le cause. La loro è una crisi che Max Horkheimer in *Eclisse della ragione* spiega storicamente con l'esaurimento, o meglio la degradazione di certi contenuti della nostra civiltà per le trasformazioni che essa ha subito negli ultimi secoli. Il loro « io » è analogo a quello descritto da Horkheimer:

...un io rattrappito, che non sa più far uso delle funzioni intellettuali grazie alle quali un tempo era capace di trascendere la sua funzione presente nella realtà. Queste funzioni — aggiunge Horkheimer — vengono svolte oggi dalle grandi forze economiche e sociali. Il futuro dell'individuo dipende sempre meno dalla sua prudenza e sempre più dalle lotte dei colossi del potere¹⁶.

Essi non sono che piccole ruote di un ingranaggio, nel loro caso l'industria del tempo libero, che davvero non si pone né sul piano pedagogico il problema dell'educazione delle masse, né su quello estetico il problema di chiamare l'arte e il *kitsch* ognuno con il suo nome. Ma né l'uno né l'altro potranno risolvere alcuno di questi problemi poiché non sembrano avere nelle loro mani alcuna concreta — cioè economica — possibilità di incidere.

Pare implicita in West l'ammissione di un'avvenuta decadenza dell'individuo nella civiltà urbana — molto esplicita peraltro in Adorno e Horkheimer — che si con-

¹⁶ M. HORKHEIMER, *Eclisse della ragione*, cit., p. 123.

figura nei due romanzi in un'atomizzazione della personalità e un'accettazione supina dei canoni imposti dal sistema. Predomina infatti tra i personaggi il tipo adatto o « rassegnato »¹⁷, rappresentato in tutta la sua impotenza numerica, sia dai lettori del giornale in *Miss Lonelyhearts* che dalle folle ciondolanti per le vie di Hollywood, e individualmente rappresentato da alcuni prototipi esemplari.

Il tipo rassegnato non è necessariamente un proletario o un membro di minoranze oppresse: quando lo è — come in alcuni casi in *Miss Lonelyhearts* — il tipo di oppressione cui è soggetto non è solo di natura economica. A questa si somma una miseria morale derivante dalla totale *helplessness* di quei personaggi, che non è altro se non il risultato di una schiavizzazione sul piano psicologico ottenuta per mezzo del continuo *brainwashing* operato dai *mass-media*, un lento ma inesorabile processo di reificazione che li rende incapaci di servirsi dell'arma di difesa del pensiero contro l'assalto multiforme e sistematico dei grandi gruppi industriali.

Al termine della sua parabola esistenziale questo tipo rassegnato lo troviamo, in *Miss Lonelyhearts* ridotto ad un rottame fisico e psichico, inebetito al punto di non aver più coscienza della propria miseria, alla ricerca di un'ennesima evasione a poco prezzo. Ivi appunto, leggiamo:

He saw a man who appeared on the verge of death stagger into a movie theatre that was showing a picture called *Blonde Beauty*. He saw a woman with an enormous goiter pick a love story magazine out of a garbage can and seem very excited by her find¹⁸.

L'uomo ha probabilmente rinunciato a combattere una vita di stenti; la donna dal gozzo mostruoso si lascia titillare da giornaletti sessualsentimentali, preferendo di-

¹⁷ La definizione è dello Horkheimer.

¹⁸ N. WEST, *Miss Lonelyhearts*, cit., p. 93.

menticare se stessa e le sue frustrazioni e immaginare che la vita è in fondo piena di avventura e di romance.

Per molti versi, analoghi a questi sono gli abitanti, o meglio gli immigrati di Los Angeles; costoro sono membri della piccola borghesia, pensionati o convalescenti, stremati da una vita intera di lavoro alienante e faticoso, affluiti in massa alla mecca del cinema in cerca di una vecchiaia felice da trascorrere al dolce clima della California, nella città di Gary Cooper. Ed ecco come ce li presenta l'autore:

Their clothing was somber and badly cut, bought from mail-order houses... They loitered on the corners or stood with their backs to the shop windows and stared at everyone who passed...¹⁹.

o ancora:

All their lives they have slaved at some kind of dull heavy labour, behind desks and counters, in the fields and at tedious machines of all sorts, saving their pennies and dreaming of the leisure that would be theirs when they had enough. Finally that day came. They would draw a weekly income of ten or fifteen dollars. Where else should they go but to California the land of sunshine and oranges²⁰.

Sono clienti assidui di certa stampa e del cinema; la loro fantasia è nutrita di stupri, guerre, sesso, assassini, miracoli — un tipo di clientela che non è meno prodotto dei *mass media* di quanto non lo sia l'« immondizia culturale » fatta per loro; — « l'industria culturale », afferma l'Adorno, « anziché adattarsi alle reazioni dei clienti, le crea e le inventa. Essa gliele inculca... »²¹. Assuefatti ormai a sensazioni violente non sono più in grado di apprezzare i semplici piaceri come il clima, le arance o gli avocados; « they haven't the mental equipment for leisure nor the physical equipment for pleasure » commenta

¹⁹ N. WEST, *The Day of the Locust*, cit., p. 3.

²⁰ Id., p. 131.

²¹ T. ADORNO, *Minima moralia*, cit., p.

West »². Niente riesce ad attrarli; dopo un po' subentra la noia:

Once there, they discovered that sunshine is not enough. They get tired of oranges, even of avocado pears and passion fruit. Nothing happens. They don't know what to do with their lives²³.

In cerca di emozioni frequentano l'aeroporto sperando che un aereo precipiti, ascoltano atterriti le apocalittiche prediche di revivalisti vegetariani, accorrono all'entrata delle prime cinematografiche; ma niente soddisfa più i loro palati viziati; non sanno che cosa vogliono, la loro noia diventa di giorno in giorno più insopportabile. Alienati da se stessi, sconosciuti gli uni agli altri, sono una folla di persone incapaci di esprimere le loro qualità umane, ormai depauperate di risorse interiori.

Dal momento in cui nasce — scrive Horkheimer — l'individuo si sente continuamente ripetere una lezione: c'è un solo modo per farsi strada nel mondo, e cioè rinunciare alla speranza di realizzare pienamente se stesso²⁴.

Così anche i personaggi dei romanzi del West, i quali hanno rinunciato, si sono adattati, hanno accettato che la pubblicità amministrasse il loro tempo libero, ma, contrariamente alle promesse, non si divertono, anzi si accorgono a questo punto di essere stati imbrogliati: in qualche modo avvertono che i veri piaceri non sono riservati a loro. Ma non hanno strumenti intellettuali adatti ad analizzare la loro situazione, ed ecco che la loro rabbia sorda, che scoppia nei momenti più inusitati, si rivolge infine non contro le cause reali, gli autori dell'inganno, ma contro se stessi.

Un altro tipo di folla, più variopinta e attiva, popola le strade di Hollywood, i bar e i negozi. La distingue dalla

²² N. WEST, *The Day of the Locust*, cit., p. 195.

²³ Id., p. 131.

²⁴ M. HORKHEIMER, *Eclisse della ragione*, cit., p. 123.

precedente una lieve differenza di censo, ma non certo una diversa psicologia. Se l'adattamento negli altri personaggi, si configurava in rassegnazione, in questi ultimi esso si prende la forma di una sfrenata mania di imitazione e di una frenetica corsa al consumo.

Essi non sono infatti meno schiavi degli altri per il fatto di aver maggiori disponibilità economiche né per questo si sottraggono alla legge che domina la vita di quella collettività. « Dato che la società moderna è una totalità — afferma Horkheimer — la decadenza tocca i gruppi sociali inferiori come i superiori, l'operaio non meno dell'uomo d'affari »²⁵. La forma di decadenza che caratterizza questo gruppo è un tipo di regressione ad una forma di comportamento prerazionale, caratterizzata dall'istinto di conservazione allo stato quasi primitivo; essa è imitazione, o più propriamente mimetismo:

Riecheggiando, imitando, trasformandosi da essere umano a membro di un'organizzazione — scrive ancora Horkheimer — sacrificando le proprie potenzialità alla volontà e alla capacità di adattarsi a quelle organizzazioni e di ottenere una certa influenza nell'ambito di esse, l'individuo riesce a sopravvivere. Deve dunque la salvezza al più antico espediente biologico di sopravvivenza, il mimetismo²⁶.

Il loro modo di vestire, e di agire e le stesse case in cui abitano riflettono un insieme di scelte determinate da mode correnti e standards commerciali: le loro case sono copie delle lussuose ville viste al cinema o a Beverly Hills, ma in modeste versioni di stucco e cartapesta e negli stili più in disaccordo con il paesaggio e meno rispondenti a criteri di funzionalità: fattorie messicane sorgono accanto a templi egiziani o giapponesi; chalets svizzeri e cottages elisabettiani si elevano davanti a castelli del Reno o a moschee da *Mille e una notte*, ornate a loro volta di torrette e feritoie. I loro abiti, ispirati all'ultimo film di Clark Gable o Deanna Durbin, non han-

²⁵ M. HORKHEIMER, *Eclisse della ragione*, cit., p. 125.

²⁶ Id., p. 124.

no nessuna relazione con la professione e le esigenze di chi li indossa:

The fat lady in a yachting cap was going shopping not boating; the man in the Norfolk jacket and tyrolian hat was returning not from a mountain but from an insurance office; and the girl in slacks and sneaks with a bandanna around her head had just left a switchboard not a tennis court²⁷.

Il frenetico muoversi di queste persone — « dashing in and out of cocktail bars and stores »²⁸ — ha un che di coatto, come di una serie di gesti compiuti sotto ipnosi anziché per scelta o necessità. Tipicamente ridotte alla dimensione di consumatrici di miti commerciali sono anche tutti e tre i personaggi femminili di *Miss Lonelyhearts*. Al di fuori di un comportamento obbligato, secondo un modello facilmente riconoscibile, esse non sembrano godere di vita propria; il loro rapporto con il protagonista è destinato a rimanere confinato entro i limiti di situazioni poco plausibili e mai a trasformarsi in qualcosa di umano dove trovino posto reale interesse e comprensione. Tutte e tre hanno scelto di impersonare un tipo di donna-oggetto sessuale, con varianti, a seconda della classe cui appartengono e il tipo di cultura cui hanno accesso.

Mary Shrike la moglie del principale, che *Miss Lonelyhearts* corteggia, ha scelto il tipo esotico, evocante sottili arti erotiche, un passato misterioso, un'esistenza drammatica; indossa *déshabillés* di pizzo nero, abiti da sera lucidi e aderenti, ama i ritrovi romantici:

They took a cab to a place called El Gaucho. When they entered the orchestra was playing a cuban rhumba. Mary immediately went Spanish and her movements became languorous and full of abandon²⁹.

Inutile dirlo, alla messa in scena eroticeggiante non corrisponde nessuna reale disponibilità sessuale; ella è incapace di tradire il marito, sebbene professi di odiarlo.

²⁷ N. WEST, *The Day of the Locust*, cit., p. 2.

²⁸ Id., p. 13.

²⁹ N. WEST, *Miss Lonelyhearts*, cit., p. 65.

Mrs Doyle, la casalinga proletaria, è una lettrice della rubrica dei cuori solitari che col pretesto di discutere privatamente dei suoi problemi familiari trascina Miss Lonelyhearts in una spiacevole situazione a metà strada tra il grottesco e il rivoltante. Nel fisico, come nel comportamento, ella impersona un modello femminile anch'esso largamente consumistico: quello primitivamente sensuale di certi rotocalchi di infimo ordine; malgrado l'aspetto solido, quasi virile, ostenta una civetteria da spogliarellista:

Her voice was low and thick; it was clear that she was trying to excite him. When she went to the radio to tune in on a jazz orchestra, she waved her behind at him like a flag... after doing a few obscene steps in front of him, she sat down in his lap... she opened the neck of her dress and tried to force his head between her breasts³⁰.

All'iniziale bisogno d'aiuto che l'ha spinto a cercare Miss Lonelyhearts e, nonostante la disponibilità di quest'ultimo ad un rapporto di sincera solidarietà, Mrs Doyle non può fare a meno di trasformare quell'incontro in un'avventura erotica; se non lo ha addirittura programmato così fin dall'inizio. Abbrutita dal mondo in cui vive ed esaltata dalla cultura di cui si nutre vuole esprimere travolgenti e pericolose passioni e nessuno si presta ai suoi scopi meglio del giovane e sensibile intellettuale.

Dal canto suo, Betty, la fidanzata di Miss Lonelyhearts, ha scelto il modello verginale e casalingo: è dolce e poetica, indossa candidi collarini di merletto, e sempre gli abiti appropriati alle occasioni (« she dressed for things he realized »³¹), ama i *week ends* in campagna, crede nell'amore taumaturgico,

...they had planned their life after marriage, his job and her gingham apron, his slippers beside the fireplace and her ability to cook³².

³⁰ N. WEST, *Miss Lonelyhearts*, cit., p. 113.

³¹ Id., p. 119.

³² Id., p. 49.

Ma al di fuori di questi confini ella non ha nessuna volontà né capacità di rapportarsi al reale. Il suo mondo esclude forzatamente lo spiacevole e l'incomprensibile, nonché la più elementare dimensione sociale:

Her world was not the world and could never include the readers of his column³³.

Questa acritica assunzione di modelli di comportamento non è, secondo West, senza conseguenze sul piano psichico. La sua constatazione sembra essere che a lungo andare, o anche semplicemente nello spazio di una generazione o in un ambiente più esposto al bombardamento dei *mass media*, i caratteri delle persone vengono modificati.

A nemmeno dieci anni da *Miss Lonelyhearts* e in un ambiente in cui l'industria della cultura è al suo apogeo, ad Hollywood, la gente, specialmente i giovani, è già di un'altra specie: i loro cuori, per usare un'espressione adorniana, sono già « cicatrizzati »; il loro comportamento è più che mai dissociato e stereotipato. Fay Greener, un'aspirante attrice corteggiata dal protagonista di *The Day of the Locust*, Tod Hackett, è un tipico esemplare dell'industria delle illusioni, bella, vuota, « incontaminata by thought », senza né mente né cuore. La sua assiologia è una classe di tre soli membri: il successo, il denaro e la conservazione della bellezza fisica, ed anche essi son accettati acriticamente come modelli imposti dall'universo sociale in cui è situata, e non frutti di una scelta, per quanto elementare. Ama Earle, la comparsa *cow boy*, come lei bello e vuoto; si farebbe amare da un uomo ricco, ma non accetta la corte di Tod, purtroppo né bello né ricco. Commercia senza il minimo scrupolo il suo bel corpo per pagare funerali di lusso al padre. Per essere in grado di provvedere a se stessa gli abiti e i divertimenti adeguati ad una aspirante attrice accetta

³³ Id., p. 47.

una situazione di comodo come mantenuta di lusso di Homer Simpson, che inconsciamente odia.

Earle il cow-boy esprime ancor meglio di Fay l'assenza di vita interiore che tutti questi personaggi condividono; con i suoi sforzi concentrati per creare una buona versione fotografica di se stesso, esprime la vittoria della corteccia sull'albero, della raffigurazione sul raffigurato. Egli vive in sintonia perfetta col suo corpo nel quale si esaurisce, strutturalmente in simbiosi con i suoi stivali a mezzo tacco e il cappello a cupola alta; toglierglieli equivarrebbe a una mutilazione:

He had a two dimensional face that a talented child might have drawn with a ruler and compass. His chin was perfectly round and his eyes, which were wide apart, were also round. His thin mouth ran at right angles to his straight perpendicular nose. His reddish tan complexion was the same color from hairline to throat, as though washed in by an expert, and it completed his resemblance to a mechanical drawing³⁴.

I suoi *dungarees* debitamente logorati, cadono come vuoti sulle gambe lunghe e dritte accentuando il suo aspetto ligneo. La sua espressività non è meno monodimensionale: si esprime a monosillabi, e manifesta il massimo della cordialità salutandolo Fay con un « Lo, thar. » (Hullo there).

Ma Homer Simpson è senz'altro il più disperato di tutti i personaggi in *The Day of the Locust*: ha enormi problemi psichici, di cui ignora la natura e la portata; ma apparentemente è del tutto normale, anzi ha le carte in regola del cittadino medio americano, un discreto conto in banca (i risparmi di una vita trascorsa come contabile di un albergo), un atteggiamento moderatamente socievole, timido, affezionato. Fisicamente ben proporzionato, tuttavia ha l'aria vacua dei « great sterile athletes » di Picasso, né forte né fertile; dopo venti anni di conta-

³⁴ N. WEST, *The Day of the Locust*, cit., p. 54.

bilità affronta la vita con lo stesso disinteresse con cui addizionava numeri. In attività ha i gesti automatici di un cieco o di un sonnambulo; in riposo potrebbe sembrare qualcuno seduto in attesa nella hall di un albergo. Teme il sonno poiché una volta addormentato ha tremende difficoltà a svegliarsi. Quando è preoccupato le sue mani compiono uno strano balletto coatto che egli non è in grado di fermare.

Si può capire come per i due personaggi-guida di questi due romanzi *Miss Lonelyhearts* e *Tod Hackett*, i rapporti umani, nelle condizioni descritte, siano una specie di terreno minato, cui ben s'attaglia la metafora adorniana del *bottleneck*. Entrambi rappresentano il tipo « differenziato » che per una serie di motivi, che vanno dall'estrazione sociale all'educazione ricevuta, mantengono una visione critica della vita.

In ogni caso essi sono destinati ad essere frustrati:

I rapporti privati tra gli uomini sembrano formarsi secondo il modello del *bottleneck* industriale. Anche nella comunità più ristretta il livello si conforma al più subalterno dei suoi membri... Per amore dell'umanità il colloquio si restringe ai temi più prossimi, più stupidi e più banali: basta che sia presente un solo inumano. Dacché il mondo ha tolto la parola agli uomini colui a cui non si può parlare ha sempre ragione. Egli non ha che insistere ciecamente sul proprio interesse, sulla propria natura, per avere la meglio. L'altro, nel vano sforzo di stabilire un contatto, assume un tono di apologia o di preghiera: e basta questo per metterlo in condizione di inferiorità³⁵.

Sul piano dei rapporti, dai più elementari ai più profondi, entrambi sono costretti loro malgrado ad adattarsi al livello dei loro conoscenti, che in alcuni casi come quello di Fay Earle e Mrs. Doyle, è poco più che biologico; la limitatezza di Betty costringe *Miss Lonelyhearts* a cercare altrove, peraltro senza alcun successo, un rapporto significativo; la crisi di fede in cui si dibatte viene interpre-

³⁵ T. W. ADORNO, *Minima moralia*, cit., p. 178.

tata da Betty come un malessere fisico passeggero; Mrs. Doyle, a sua volta, verso la quale Miss Lonelyhearts riversa il suo senso umanitario, non ha dubbi che, dandole un appuntamento, l'autore della rubrica miri unicamente, come mira lei stessa, all'evasione erotica.

Tod, dal canto suo, avrà un bell'assistere il semideamente Homer, e corteggiare la insensibile Fay: se vorrà entrare nella loro vita dovrà assistere ai desolanti e animaleschi sfoghi del primo, sarà ferito dalla crudeltà della seconda, si sentirà al tempo stesso estraneo e incompreso da loro, e frustrato nelle sue esigenze di trovare un reale canale di comunicazione. La sua crisi finale di pazzia dimostra anche che, privato di un rapporto umano significativo, egli si è disumanizzato. A volersi adattare quindi si perde molto, in questo caso la capacità di esprimersi, di giudicare, di vivere secondo ragione.

II

La descrizione del comportamento dei personaggi dei due romanzi è avvalorata, sul piano delle immagini, dalla imponente presenza numerica e dalla particolare qualità semantica di un apparato iconologico ricco ed eterogeneo, di carattere eminentemente visivo. Le tecniche cui fa ricorso West, all'interno di un uso visuale della metafora e del paragone, vanno da evidenti richiami al surrealismo a reminiscenze della tradizione pittorica barocca italiana. In questa sede interessa tuttavia verificare soltanto la convergenza di questo livello di significato con quello più strettamente narrativo. Sul piano figurativo la presentazione di persone essenzialmente eterodirette e reificate si realizza parallelamente, nella traduzione di queste in immagini di animali o vegetali o addirittura di oggetti; oggetti in cui, di volta in volta, i personaggi si identificano per averne permeata la mente e i desideri, o a causa del graduale svuotamento di se stessi per una sorta di degradazione allo stato di puro involucro senza un contenuto.

Solo in tre casi, per esempio, un personaggio viene,

metaforicamente, paragonato ad un altro essere umano, e non si tratta mai — come vedremo — di un paragone lusinghiero. Il personaggio di Fay Greener è un ottimo esempio di ciò e nessuna altra immagine che la riguardi, nel corso dell'intero romanzo, esprime più autenticità di quella riferibile in genere ad un'attricetta di prosa di terzo ordine:

Being with her was like being backstage during an amateurish, ridiculous play. From in front the stupid lines and grotesque situations would have made him squirm with annoyance³⁶.

Per il resto, per quanto gradevoli e armoniose associazioni la sua persona riesca a suscitare, esse sono pur sempre ricche di fascino e di una bellezza al di sotto dell'umano. Sono immagini di selvaggina inseguita, saettante senza direzione, come appare d'improvviso agli occhi del cacciatore:

She would look like a deer on the edge of the road, when a truck comes unexpectedly around a bend³⁷.

She is enjoying the release that wild flight gives in much the same way that a game bird must when, after hiding for several tense minutes, it bursts from cover in complete, unthinking panic³⁸.

Se nel carattere e nel comportamento somiglia a un animale selvatico, per il suo aspetto fisico Fay richiama alla mente immagini e profumi di piante ed erbe:

Her skin gave off a warm sweet odor, like that of buckwheat in Flower³⁹.

Perfino certi suoi atteggiamenti fanno pensare, inevitabilmente, ai fiori:

³⁶ N. WEST, *The Day of the Locust*, cit., p. 49.

³⁷ Id., p. 128.

³⁸ Id., p. 54.

³⁹ Id., p. 69.

She was leaning toward him drooping slightly but not from fatigue. He had seen young birches droop like that at mid-day, when they are over-heavy with sun⁴⁰.

La sua bellezza è assimilata a quella degli alberi:

Her beauty was structural like a tree's, not a quality of her mind or heart. Perhaps even whoring wouldn't damage it... only age, or accident, or disaster⁴¹.

Ma la sua mancanza di mente e di cuore a volte si manifesta nella sua totalità: è proprio la sua fisionomia psicologica ad essere espressa in paragoni con oggetti inanimati. Se da un lato ha quella freschezza fanciullesca che la fa somigliare ad uno « shining new spoon » bello e splendente ma pur sempre fatto in serie, la sua insensibilità a ragioni morali e l'indifferenza nei confronti dei drammi degli altri, ma anche dei suoi, la rendono simile ad un sughero galleggiante sui marosi:

Nothing could hurt her. She was like a cork. No matter how rough the sea got. She would go dancing over the same waves that sank iron ships and tore away piers of reinforced concrete. He pictured her riding a tremendous sea. Wave after wave reared its ton on ton of solid water and crashed down only to have her spin gaily away⁴².

La natura così limitata della sua personalità, la sua inattaccabilità e mancanza di pieghe interiori le conferiscono la perfetta completezza di un uovo:

The sensation he felt was like that he got when holding an egg in his hand. Not that she was fragile or even seemed fragile. It wasn't that. It was her completeness, her egg-like self-sufficiency that made him want to crush her⁴³.

In due altre occasioni, si è detto, un essere umano viene ravvicinato ad un altro essere umano, ma in en-

⁴⁰ Id., p. 75.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Id., p. 127.

⁴³ Id., p. 53.

trambi i casi ciò serve solo a sottolineare non una più complessa dimensione del suo carattere anzi, al contrario, sempre una qualche mostruosità morale o fisica del personaggio. Mrs Jennings, la proprietaria di un bordello di lusso per attricette fallite, viene paragonata, per la sua efficienza e impersonalità, ad una bibliotecaria:

She ran her business just as other women run lending libraries, shrewdly and with taste⁴⁴.

Un riferimento che per mezzo dell'ironia accresce grottescamente la misura della sua immoralità.

In *Miss Lonelyhearts* Mrs Doyle la cui immagine viene prima scomposta in tante parti separate corrispondenti a mastodontici, volgari oggetti come in un grossolano epigono di Magritte, viene infine paragonata ad un capitano di polizia:

Legs like Indian clubs, breasts like balloons and a brow like a pigeon. Despite her short plaid skirt, red sweater and knitted tam-o'-shanter she looked like a police captain⁴⁵.

Si potrebbe dire che quando il personaggio è visto con simpatia o divertimento, questi è piuttosto raffigurato in sembianze animali che non di cose o altre persone. Così come Fay, sempre interessante come prodotto biologico, pur nella sua mancanza di umanità, è anche Abe Kusich, il nano allibratore e allevatore di galli da combattimento, rissoso e cacciatore di donne:

The dwarf struggled to his feet and stood with his head lowered like a tiny ram⁴⁶.

Tod caught him by the collar. He didn't try to get loose, but leaned forward against his coat, like a terrier in harness, and wagged his great head from side to side⁴⁷.

⁴⁴ Id., p. 16.

⁴⁵ N. WEST, *Miss Lonelyhearts*, cit., p. 74.

⁴⁶ N. WEST, *The Day of the Locust*, cit., p. 116.

⁴⁷ Id., p. 101.

It was their stare that drove Abe and the others to spin crazily and leap into the air with twisted backs like hooked trout⁴⁸.

Il patetico Homer, vittima del sadismo di Fay, è visto come un cane che, abituato ad una dieta quotidiana di percosse, è tuttavia umilmente attaccato al padrone, incapace di fuggire:

His servility was like that of a cringing, clumsy dog, who is always anticipating a blow, welcoming it even, in a way that makes overwhelming the desire to strike him⁴⁹.

Come la sua mente dissociata, le sue mani, staccate dal corpo, sembrano muoversi con vita propria:

When the basin was full, he plunged his hands in it up to the wrists. They lay quietly on the bottom like a pair of strange aquatic animals. When they were thoroughly chilled and began to crawl about, he lifted them out and hid them in a towel⁵⁰.

Esse rassettano la casa o compiono il loro strano balletto in assoluta autonomia dalla volontà del loro proprietario.

Tod, stremato dall'inseguimento della sfuggente Fay, è ostinato a non perderla, alla stessa stregua di un seguigio che non si lascia sfuggire la preda:

He shouted to her, a deep, agonized bellow, like a hound makes when it strikes a fresh line after hours of cold trailing⁵¹.

Il vecchio pederasta che Miss Lonelyhearts e i suoi amici trovano ai gabinetti pubblici e si divertono a tormentare è viscido come un ranocchio:

Miss Lonelyhearts felt as he had felt years before, when he had accidentally stepped on a small frog⁵².

⁴⁸ Id., p. 113.

⁴⁹ Id., p. 93.

⁵⁰ Id., p. 27.

⁵¹ Id., p. 65.

⁵² N. WEST, *Miss Lonelyhearts*, cit., p. 57.

L'innocente Betty, la ragazza di Miss Lonelyhearts, ha l'arrendevolezza e la grazia di un gattino:

She was like a kitten whose soft helplessness makes one ache to hurt it⁵³.

Doyle, lo zoppo e infelice marito della casalinga-seductrice di *Miss Lonelyhearts*, nella sua angoscia è preso da una scoordinata agitazione motoria, come un insetto morente:

As he hobbled along, he made many waste motions, like those of a partially destroyed insect⁵⁴.

Lo stesso Miss Lonelyhearts, disperatamente ostinato nel risolvere gli insolubili problemi del prossimo sofferente, vede se stesso simile a « a gull trying to lay an egg in the smooth flank of a rock, a screaming, clumsy gull »⁵⁵.

Il cameriere assiduo e bisbigliante che si affaccenda attorno a Tod Hackett è trasformato in « fly waiter ».

Ma più spesso ancora il protagonista-narratore di entrambi i romanzi vede se stesso e gli altri in sembianze di semplici cose. Miss Lonelyhearts, caduto in una profonda atarassia, si sente trasformato in pietra: solo così riuscirà a resistere alla violenza della sua crisi senza esserne sopraffatto:

What goes on in the sea is of no interest to the rock⁵⁶.

Shrike dashed against him but fell back, as a wave that dashes against an ancient rock... Mary Shrike sat on his lap, but despite her drunken wiggling the rock remained perfect⁵⁷.

Miss Lonelyhearts abbruttito e affascinato dal *rendez-vous*

⁵³ Id., p. 50.

⁵⁴ Id., p. 104.

⁵⁵ Id., p. 117.

⁵⁶ Id., p. 119.

⁵⁷ Id., p. 117.

con Mrs. Doyle sente l'orgasmo sessuale pervaderlo come acqua sporca e tiepida:

He felt like an empty bottle, that is being slowly filled with warm, dirty water⁵⁸.

La dolce Betty, osservante del rituale sociale, abbigliata secondo le circostanze, si confonde agli occhi del narratore con gli abiti stessi che indossa e i dolci che consuma:

The party dress was so gay and charming, light blue with a frothy lace collar flecked with pink, like the collar of her soda⁵⁹.

The party dress had given his simplified mind its cue and he delighted in the boy-and-girl argument that followed⁶⁰.

La civetta ma fredda Mary Shrike, invece, indossa un abito che la rende scostante come un oggetto metallico:

she was wearing a tight shiny dress that was like glass-covered steel⁶¹.

Il pensiero di un rapporto sessuale con lei evoca immagini sadomasochistiche:

sleeping with her was like sleeping with a knife in one's groin⁶².

Anche il suo corpo suscita in Miss Lonelyhearts impulsi distruttivi:

He kneaded her body like a sculptor grown angry with his clay⁶³.

⁵⁸ Id., p. 113.

⁵⁹ Id., p. 123.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Id., p. 66.

⁶² Id., p. 64.

⁶³ Id., p. 68.

La faccia del povero Doyle con i lineamenti disfatti dalla fatica ricorda « one of those composite photographs used by screen magazines in guessing contests »⁶⁴.

Mrs Doyle, la seduttrice dal fisico di poliziotto, nell'amplesso fa pensare a travolgenti cataclismi naturali, beccheggio di navi e mari in tempesta:

She made sea-sounds; something flapped like a sail; there was the creak of ropes; then he heard the wave-against-warf smack of rubber on flesh⁶⁵.

Her call for him to hurry was like a sea-moan, and when he lay beside her, she heaved, tidal, moon-driven⁶⁶.

D'altronde l'amore è visto in termini ancora più reificati in *The Day of the Locust* dove un amico di Tod lo definisce così:

Love is like a vending machine, eh? Not bad. You insert a coin and press home the lever. There is some mechanical activity inside the bowels of the device. You receive a small sweet, thrown at yourself in the dirty mirror, adjust your hat, take a firm grip on your umbrella and walk away...⁶⁷.

Per converso, in questo stesso mondo (dove gli esseri umani sembrano aver abdicato alla vita e all'interiorità) un numero considerevole di oggetti inanimati sembra assumere minacciosi connotati umani. La poltrona su cui si siede Betty sembra pronta a stritolarla dentro di sé:

She had left the couch for a red chair that was swollen with padding and tense with live springs⁶⁸.

L'obelisco del piccolo parco vicino alla redazione del giornale di Miss Lonelyhearts si para all'improvviso davanti a lui come un enorme fallo in erezione:

⁶⁴ Id., p. 105.

⁶⁵ Id., p. 75.

⁶⁶ Id., p. 76.

⁶⁷ N. WEST, *The Day of the Locust*, cit., p. 15.

⁶⁸ N. WEST, *Miss Lonelyhearts*, cit., p. 49.

The stone shaft cast a rigid shadow... until he noticed that it was lengthening in rapid jerks, not as shadows usually lengthen... It seemed red and swollen in the dying sun as though it were about to spout a load of granite seed⁶⁹.

Anche la semplice ombra di un lampione che taglia il sentiero prende un aspetto sinistro. Lo stesso parco sembra desideroso, come Miss Lonelyhearts, di bere qualcosa di forte:

What the little park needed, even more than he did, was a drink⁷⁰.

e l'estate si diverte perversamente a torturare la natura.

It had taken all the brutality of July to torture a few green spikes through the exhausted dirt⁷¹.

Nell'incubo del delirio che assale Miss Lonelyhearts oppresso dall'angoscia, e dal fallimento, e prima di esperire la visione mistica, una massa di oggetti viene accumulata dalle sue lettrici che con essi formano in grandi lettere il suo nome:

They had run out of sea shells and were using faded photographs, soiled fans, time-tables, playing cards, broken toys, imitation jewelry—junk that money had made precious⁷².

Altri incubi sono dominati dalle cose, che sembrerebbero essere strettamente legate all'idea della sofferenza:

He found himself in the window of a pawn shop, full of fur coats, diamond rings, watches, shotguns, fishing tackle, mandolins. All these things were the paraphernalia of suffering⁷³.

⁶⁹ Id., p. 60.

⁷⁰ Id., p. 35.

⁷¹ Id., p. 36.

⁷² Id., p. 72.

⁷³ Id., p. 79.

Tra l'uomo e le cose esiste una guerra in cui l'uno cerca di sopraffare l'altro:

Man has a tropism for order... The physical world has a tropism for disorder... Keys yearn to mix with change, Mandolins strive to get out of tune⁷⁴.

Anche la natura, come gli uomini, è caratterizzata dall'artificialità, sia essa lugubre come all'Est o chiassosa come a Hollywood; in entrambi i casi sembra diventata uno scenario di cartapesta illuminato da riflettori in cui uccelli e fronde si muovono con ritmi meccanici; il cielo sul parco in *Miss Lonelyhearts* è « canvas colored and ill stretched »⁷⁵, oppure « The sky looked as if it had been rubbed with a soiled eraser »⁷⁶, o così appare agli occhi del personaggio: « He could not see the city... but could see the reflection of its lights... which hung in the sky above it like a batik parasol »⁷⁷. L'aria è calda e pesante « as though it had been artificially heated »⁷⁸.

In *The Day of the Locust* l'effetto è meno allucinante ma non meno artificiale; dalle colline alle piante ai colori niente sembra vivente ma falso, prodotto industrialmente. Il cielo è colorato di blu lavanda, tuttavia « the luminous color seems to have been blown over with an air brush »⁷⁹. Di notte somiglia nel colore e nella foggia ad un abito da sera:

Through a slit in the serge blue sky poked a grained moon that looked like an enormous bone button⁸⁰.

La luce del tramonto è di un tono raro in natura:

The same violet piping, like a neon tube, outlined the tops of the ugly hump-backed hills⁸¹.

⁷⁴ Id., p. 80.

⁷⁵ Id., p. 74.

⁷⁶ Id., p. 21.

⁷⁷ Id., p. 111.

⁷⁸ Id., p. 35.

⁷⁹ N. WEST, *The Day of the Locust*, cit., p. 100.

⁸⁰ Id., p. 13.

⁸¹ Id., p. 3.

L'aria è profumata, ma di spezie. Gli uccelli cantano, come in un'operetta:

Whatever that bird was that sang at nights in California would be bursting its heart in theatrical runs and quavers...⁸².

Essi volano veloci e precisi come proiettili:

The jay flashed by squawking with its tiny enemy on its tail like a ruby bullet⁸³.

Emettono un tintinnio metallico:

the gaudy birds burst the colored air into a thousand glittering particles, like metal confetti⁸⁴.

Le foglie dell'eucaliptus eseguono una monotona pantomima come mosse da un meccanismo interno, e non dal vento:

Through the window he could see a square of enamelled sky and a spray of eucalyptus. A light breeze stirred its long narrow leaves, making them show first their green side, then their silver one⁸⁵.

L'uso frequente della metafora, sembra rispondere in West a motivazioni più complesse di quelle che la sola analisi stilistica potrebbe suggerire. Si ha l'impressione che egli voglia esprimere una tematica non analiticamente padroneggiata, anche se pienamente avvertita, e che il linguaggio figurato consenta più di ogni altro questa operazione. Ci troviamo così di fronte ad un meccanismo conoscitivo, oltre che narrativo, assimilabile alla distinzione di piano tra un conoscere mitico, globale, figurato, emozionale ed uno razionale, analitico, descrittivo. Lo stile ha quindi, in questi romanzi rilevanza come *medium*

⁸² Id., p. 127.

⁸³ Id., p. 65.

⁸⁴ Id., p. 60.

⁸⁵ Id., p. 4.

e rivela oltre che se stesso l'esperienza che gli è sottesa, quella di chi, formato in una cultura di élite si trova di fronte alla cultura di massa e, coinvolto in essa, sconcerato perché incapace di capirla, è desideroso di conoscerla (e forse di esorcizzarla). Egli non può tuttavia usare strumenti d'analisi tradizionali, ma può solo conoscerla attraverso un ritratto che ne sa fare.

È sintomatico che le prime esposizioni teoretiche di quella stessa problematica che troviamo in West appariranno solo nel 1944 e nel 1945, ad opera di sociologi, lo Horkheimer e l'Adorno. Da *Miss Lonelyhearts* erano trascorsi dodici anni e sei da *The Day of the Locust*; ma va da sé che l'esperienza dei due romanzi era stata vissuta già prima di queste date, quando né la concettualizzazione di certe esperienze critiche né il linguaggio vero e proprio con cui esprimerle erano ancora adeguati.

ALESSANDRA CONTENTI

La lettura resta ancora, oggi, malgrado gli attentati di varia provenienza, una delle dimensioni essenziali dell'apprendimento linguistico e il tramite fondamentale per l'acquisizione di un corredo culturale attraverso il codice della lingua.

Gli sviluppi notevoli e le ampie revisioni dei malintesi iniziali della glottodidattica recente propongono naturalmente nuovi modelli della disciplina, relazionati sia ai fondamenti delle varie teorie linguistiche sia ai nuovi obiettivi oggi riconosciuti nella comprensione del significato e non nel mero riconoscimento di voci e strutture.

Anna Ciliberti, nelle pagine che seguono («Note sull'abilità di lettura»), oltre a fornire una rassegna della letteratura più recente sull'argomento, e a tener conto delle tesi più accreditate, avanza una proposta fondata su una teoria semantico-trasformativa che appunto conduce a una utilizzazione prevalentemente cognitiva della lettura.

Lo studio di una cultura e di una civiltà altra è legato in modo talmente stretto a una giusta strategia della lettura che includere questo scritto nelle pagine del nostro fascicolo ci è parso più che opportuno, indispensabile.

NOTE SULL'ABILITÀ DI LETTURA

1. 'THE STATE OF THE ART'.

Le definizioni di 'lettura' che si trovano nella letteratura sull'argomento, così come le ricerche compiute sul processo del leggere in generale e sulle abilità particolari che compongono tale processo, variano, come è ovvio, a seconda della teoria psicologica o linguistica accettata dai diversi autori.

Una delle contrapposizioni più marcate e che più spesso si trova è quella tra il leggere inteso come riconoscimento del materiale ed il leggere inteso come comprensione del materiale stesso.

Alcuni autori pongono l'accento, cioè, sulla identificazione della configurazione dello stimolo¹: le lettere, le parole; altri invece sulla comprensione del significato².

Nel primo caso leggere equivale praticamente a 'pronunciare correttamente', nel secondo caso equivale alla

¹ Cfr., ad esempio, la definizione di C. Fries in *Linguistics and Reading*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1963, p. 121: « In reading, the student is developing a considerable range of habitual responses to a specific set of patterns of graphic shapes ».

² Ad esempio, P. A. Kolars definisce la lettura come essenzialmente un'attività di raccolta di informazione. Cfr. P. A. Kolars, 'Reading is only incidentally Visual', in K. S. Goodman, J. T. Fleming (eds), *Psycholinguistics and the Teaching of Reading*, Newark, Del., International Reading Association, 1969, pp. 8-17. Diverse definizioni di lettura ed una loro analisi si trovano nell'articolo di M. Wiener, W. Cromer, 'Reading and Reading Difficulty: A Conceptual Analysis', in D. V. Gunderson (ed), *Language and Reading*, Washington D. C., Center for Applied Linguistics, 1970.

capacità di fornire un significato al materiale, e la comprensione sarà giudicata in base alla capacità del lettore di parafrasare, di rispondere a domande riguardanti il testo, di fare dei commenti sul testo stesso, ecc.

Consequente alla contrapposizione tra il leggere inteso come riconoscimento ed il leggere inteso come comprensione, è la distinzione, spesso trascurata, tra acquisizione e capacità raggiunta. Così, le ricerche sulle difficoltà di lettura si occupano a volte di difficoltà che si possono considerare problemi di acquisizione (ad esempio, il riconoscimento delle lettere e delle parole da parte di bambini in età scolare), e a volte invece di difficoltà che occorrono quando l'acquisizione è relativamente completa (ad esempio, il miglioramento dell'abilità di comprensione, la lettura critica, ecc.).

In generale, si tende ad associare l'acquisizione con la identificazione dello stimolo grafico da un lato e la comprensione con la raggiunta capacità di leggere dall'altro. Ma, a parte il fatto che anche la comprensione passa attraverso vari stadi di sviluppo, c'è da tener presente che una definizione di 'lettura' può — o forse deve — includere entrambi i tipi di comportamento: la capacità, cioè, di riconoscere simboli grafici e di metterli in relazione con contrasti acustici familiari (lettura ad alta voce), e la capacità di dare significato a tali simboli. L'importante è che le due attività siano chiaramente distinte. Infatti, così come può esserci comprensione senza che i simboli grafici siano relazionati a contrasti acustici, si può al limite saper leggere nel senso tecnico della parola senza comprendere quello che si sta leggendo³.

Altra distinzione spesso poco esplicitata è quella tra abilità linguistiche e abilità di lettura. Molti degli studi che si occupano della capacità di comprendere un testo scritto, danno come scontata una conoscenza linguistica

³ Soprattutto per lingue come l'italiano in cui c'è un'alta correlazione tra suoni e grafia, si può immaginare una persona che sappia 'leggere' la lingua senza conoscerla. In questo caso, naturalmente, ciò significa soltanto che la sa pronunciare.

orale di base, ma non ne specificano che di rado l'entità e le caratteristiche — che varieranno in relazione a fattori quali l'età dei soggetti, la loro classe socio-economica di appartenenza, il loro grado di scolarità, ecc. Se la relazione tra lettura e lingua orale conosciuta non è resa chiara, risulterà arduo stabilire se una difficoltà specifica è un problema di lingua, di lettura o di entrambe⁴.

Problemi ancor maggiori incontrano gli autori nello stabilire quali siano da considerarsi difficoltà particolari del processo del leggere e quali siano invece da considerarsi difficoltà connesse con i problemi più generali dell'apprendimento, che dipendono, cioè, dallo sviluppo cognitivo e dalle capacità intellettive dei singoli individui.

Vari autori riconoscono la necessità di avere un modello che si occupi del processo del leggere come tale, ma che includa:

... the cognitive interactions, the impact of language and linguistic considerations in the affective as well as in the cognitive domain, and will then attempt to relate these reading operations to other aspects of thinking...⁵.

D'altro canto, vi sono autori che si chiedono:

... what causes a researcher to characterize his work as a study of reading rather than as a study of language processing in general⁶.

⁴ M. Wiener e W. Cromer, ('Reading and Reading Difficulty: A Conceptual Analysis', in D. V. Gunderson (ed), *Language and Reading*, cit.) parlando di vari studi compiuti in questa direzione, notano che i ricercatori per i quali leggere equivale ad identificare dei simboli grafici, non si pongono affatto il problema, mentre i ricercatori che considerano il leggere un'attività di comprensione sono invece ovviamente interessati alla relazione tra conoscenza della lingua orale e lettura, in quanto riconoscono che la comprensione implica l'utilizzazione di significati di cui già si dispone. Essi, però, sono in genere poco espliciti riguardo alla consistenza e alla qualità di tali conoscenze orali di base.

⁵ Cfr. l'articolo di M. D. Jenkinson, 'Sources of Knowledge for Theories of Reading', in D. V. Gunderson, *Language and Reading*, cit., p. 58.

⁶ Cfr. l'articolo di R. Brown, 'Psychology and Reading', in

La ricerca sembra infatti sempre più indirizzarsi verso aspetti che non sono specifici della lettura ma che sono comuni ai processi di elaborazione dell'informazione (processing) sia della lingua orale che di un testo scritto. Le domande a cui si cerca di fornire una risposta riguardano problemi di quest'ordine: la lingua è immagazzinata come forma o come significato? Qual'è, nella comprensione delle frasi, la più piccola unità di informazione⁷ ad essere elaborata? In che modo viene attuata la selezione dei dati? Quali sono i più importanti indizi superficiali della struttura profonda sottostante?

Come si vede siamo molto lontani dalle vecchie ricerche che si occupavano dei processi un tempo ritenuti 'tipici' della lettura, quali l'identificazione visiva dei grafemi o la 'traduzione' dei grafemi in suoni!

Molti autori sono concordi nel riconoscere che, benché uno stesso lettore usi a volte strategie di lettura diverse a prescindere dal cosa e dal perché legge, e, benché lettori diversi non adoperino le stesse strategie per leggere un medesimo tipo di materiale, le abilità necessarie sembra siano le stesse⁸: abilità percettivo-motorie, capacità di segmentare il materiale, uso della memoria a breve e a lungo termine, elaborazione dell'informazione, capacità logiche di inferenza induttiva e deduttiva, ecc. Ma, benché venga riconosciuto che le ricerche sulla lettura trarrebbero grandi vantaggi dall'applicazione dei risultati raggiunti in altri campi di studio — soprattutto la psicolinguistica e la psicologia⁹ — ben poco è stato fatto in questa direzione.

H. Levin and P. Williams (eds), *Basic Studies on Reading*, New York, Basic Books, 1970, p. 185.

⁷ In inglese: 'the processing unit'.

⁸ Cfr. L. Venezky, C. Calfee, S. Chapman, 'Skills Required for Learning to Read', in D. V. Gunderson (ed), *Language and Reading*, cit., p. 40 e segg.

⁹ Cfr. a questo proposito l'articolo di D. Jenkinson, 'Sources of Knowledge for Theories of Reading', in D. V. Gunderson (ed), *Language and Reading*, cit., in particolare pp. 61-67.

La tendenza attualmente prediletta sembra essere quella di studiare la lettura nell'ambito della teoria dell'informazione e di considerare il leggere come un 'psycholinguistic guessing game', un indovinello psicolinguistico¹⁰. Viene scartata, cioè, da molti ricercatori, la concezione secondo cui l' 'input' grafico sia ricodificato come 'input' fonologico e poi di nuovo decodificato segmento per segmento. Ciò equivarrebbe a dire che il significato è cumulativo, costruito pezzo per pezzo, e che leggere consiste in un processo di precisa identificazione sequenziale invece che in un processo selettivo, anticipatorio e che si sviluppa per tentativi. Tale concezione sembrava confermata da studi sulla percezione visiva che indicavano come, durante la lettura, soltanto una porzione molto piccola di scritto ai lati del punto di 'fissazione' degli occhi fosse a fuoco. Si diceva che la velocità e l'efficienza di lettura provenivano dall'allargamento della porzione di scritto messo a fuoco e dalla capacità di concentrarsi con attenzione onde evitare movimenti a ritroso degli occhi.

Questa teoria non può, però, spiegare molti fatti: ad esempio, non può rendere ragione della velocità con cui il lettore abile legge, né di come possa accadere che un lettore legga e rilegga un brano da lui scritto senza accorgersi degli errori di ortografia commessi; né, tantomeno, può giustificare il fatto che, leggendo ad alta voce, si possa 'interpretare' lo scritto, trasformandone la gram-

¹⁰ Così viene definito il processo del leggere da K. S. Goodman, 'Reading: A Psycholinguistic Guessing Game', in D. V. Gunderson (ed), *Language and Reading*, cit., p. 108: «Reading is a selective process. It involves partial use of available minimal language clues selected from perceptual input on the basis of the reader's expectation. As this partial information is processed, tentative decisions are made, to be confirmed, rejected or refined as reading progresses... Efficient reading does not result from precise perception and identification of all elements, but from skill in selecting the fewest, most productive cues necessary to produce guesses which are right the first time. The ability to anticipate that which has not been seen, is vital to reading, just as the ability to anticipate what has not yet been said is vital to listening».

matica ed il vocabolario ma mantenendo il significato di base. K. S. Goodman¹¹ cita a questo proposito l'esempio di un bambino di 10 anni che, vedendo la frase 'Study word-meaning first', leggeva ad alta voce 'Study what it means first'.

Tutto ciò sembra dimostrare che il lettore fa uso non soltanto di informazione grafica, bensì di altri tipi di informazione — quella sintattica e semantica — e che, sulla base di questa informazione, anticipa ciò che seguirà, prendendo dallo scritto dei campioni sufficienti a confermare o a rigettare le proprie ipotesi.

Una maggiore rapidità ed efficienza di lettura non dipenderebbero dunque da un allargamento della porzione di scritto messo a fuoco, bensì dalla capacità di fare delle ipotesi più accurate (ricordiamo la definizione di 'guessing game'), basate su tecniche di selezione e su un controllo delle strutture della lingua migliori, su esperienze e conoscenze più vaste, e su uno sviluppo intellettuale e concettuale più maturo.

2. PROCESSI RICETTIVI: COMPrensIONE DELLA LINGUA SCRITTA E DELLA LINGUA ORALE.

Nell'attività verbale vengono distinti due aspetti fondamentali: la percezione e comprensione del linguaggio e l'espressione del proprio pensiero nel linguaggio¹². Il primo aspetto è detto ricettivo o 'passivo', il secondo produttivo o attivo. Entrambi gli aspetti hanno una forma orale ed una forma scritta: processi ricettivi saranno dunque il capire e il leggere — cioè la comprensione della lingua orale e di quella scritta —, processi produttivi

¹¹ L'esempio di K. S. Goodman si trova in 'Reading: A psycholinguistic Guessing Game', in D. V. Gunderson (ed), *Language and Reading*, cit., p. 108.

¹² Cfr. B. V. Beljajev, *Saggi di psicologia dell'insegnamento delle lingue straniere*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 71 e segg., p. 132 e segg.

il parlare e lo scrivere — cioè la produzione della lingua orale e di quella scritta.

Per raggiungere la comprensione, l'utente della lingua fa uso sia di indizi fonologici o grafologici (a seconda che si tratti di lingua orale o di lingua scritta), sintattici e lessicali, che di informazioni di cui già dispone: delle conoscenze, cioè, e delle esperienze che egli possiede e senza le quali non potrebbe comprendere. Quello che si percepisce è infatti solamente in parte ciò che si sente o che si vede: il parlante « completa ciò che vede e sente con ciò che sa »¹³.

Il parlante ha imparato ad organizzare le sue percezioni in base a ciò che è significante nella lingua e a ciò che non lo è: ha imparato cioè a distinguere ciò a cui deve porre attenzione da ciò a cui non deve porla. Ad esempio, sa distinguere i suoni significanti dai rumori di sottofondo, i toni di voce che gli possono indicare valori affettivi o atteggiamenti personali da caratteristiche che sono invece tipiche della voce umana in generale, o che caratterizzano la voce dei due sessi. Ha imparato anche che il significato letterale di un enunciato non è sempre il significato inteso e che esso va verificato, per accertarne la plausibilità, con il contesto di occorrenza.

Sulla base di indizi e conoscenze, il parlante fa dunque ipotesi continue sul significato di ciò che sta ascoltando o leggendo; integra, cioè, ciò che ascolta o legge con ciò che si aspetta di sentire o di vedere.

L'ascoltare ed il leggere sono dunque detti processi 'passivi' solamente nel senso che essi non producono risultati visibili o udibili. In effetti, che la comprensione sia un processo attivo — cioè che coinvolga attivamente l'ascoltatore o il lettore — è dimostrato dal fatto

¹³ Commentando la citazione di J. Piaget qui riportata (in *La nascita dell'intelligenza nel fanciullo*, Firenze, Editrice Universitaria, 1968, p. 190) D. Parisi (in 'Due modi di comunicare', CNR Roma, rapporto tecnico, sett. 1972, p. 9) afferma: « La percezione è quindi funzione dell'informazione in ingresso, gli stimoli, ma anche dell'informazione contenuta già nel cervello ».

che, a volte, ascoltando o leggendo, si adoperano strategie selettive che ignorano quei dati che non si conformano alle ipotesi fatte, col risultato di interpretare in modo errato ciò che altri dicono o scrivono.

Vediamo ora in che cosa si differenziano i due processi ricettivi, o, meglio, le due varietà di lingua, quella orale e quella scritta, da cui tali processi dipendono.

Partiamo dalla lingua orale e dalla definizione¹⁴ secondo cui ogni atto linguistico prevede:

- a) un contesto verbale o discorso
- b) un contesto immediato o situazione

c) un sistema di conoscenze che deve essere almeno in parte condiviso dai partecipanti all'atto linguistico affinché la comunicazione abbia luogo, e a cui si dà il nome di 'enciclopedia'¹⁵.

Vediamo ora se questi assunti sono validi, ed in quale misura, anche per la lingua scritta.

Consideriamo innanzi tutto il contesto verbale, cioè il significato linguistico fornitoci direttamente dalle frasi. Nel significato linguistico dobbiamo distinguere: la proposizione, cioè il contenuto di ciò che diciamo, rappresentato dalle parole, dal loro ordine, dagli aspetti grammaticali, morfologici, ecc.; il performativo, vale a dire l'intenzione esercitata dal parlante su tale contenuto; e le presupposizioni, cioè quell'informazione non contenuta

¹⁴ Per la definizione di 'atto linguistico' si veda C. Castelfranchi, 'Una mente enciclopedica', Roma, CNR, rapporto tecnico, feb. 1973, p. 1. Per quanto riguarda la teoria cui si fa qui esplicito riferimento, si rimanda il lettore al modello del linguaggio elaborato da D. Parisi e dai suoi collaboratori del Gruppo di Ricerca sul Linguaggio, dell'Istituto di Psicologia del CNR di Roma. Si vedano in particolare: D. Parisi, *Il linguaggio come processo cognitivo*, Torino, Boringhieri, 1972, e D. Parisi e F. Antinucci, *Elementi di grammatica*, Torino, Boringhieri, 1973.

¹⁵ L'enciclopedia viene definita da C. Castelfranchi (in 'Una mente enciclopedica', Roma, CNR, cit., p. 2), come « parte della competenza linguistica ed è la capacità di rimandare ad un implicito sistema di conoscenze collegate al significato lessicale delle parole ».

espressamente nella frase, ma che pure è necessaria perché l'atto linguistico vada ad effetto adeguatamente¹⁶.

Per quanto riguarda il significato proposizionale, fra la lingua orale e la lingua scritta c'è solamente una distinzione di 'mezzo', o sostanza, mediante cui avviene la comunicazione — suoni da un lato e segni grafici dall'altro — che porterà ad una strutturazione grammaticale e, in certi casi, ad un uso lessicale, differenti.

Per quanto riguarda invece il performativo, che « ha ragione di essere solo nell'atto comunicativo »¹⁷, c'è da porsi la domanda apparentemente ovvia se la lingua scritta sia anche comunicazione, e se lo sia nel senso di quella orale. È chiaro che anche quando scriviamo abbiamo dei motivi, delle intenzioni per farlo, e ci aspettiamo che il lettore reagisca in un determinato modo. Se, ad esempio, invio un telegramma di questo tenore: 'Torna subito', chiaramente sto dando un ordine. Allo stesso modo, ci sono avvisi che vietano di fare qualche cosa o che consigliano di fare qualche altra cosa. Posso scrivere per avere delle informazioni, per chiedere o dare un permesso, per fare una promessa e così via. D'altro canto, la reazione del destinatario del messaggio sarà diversa da quella che potrebbe essere la reazione di un interlocutore presente, nel senso che non sarà immediata — dovrò attendere che riceva il mio telegramma, non potrò sapere subito se obbedirà al mio ordine e dovrò aspettare per sapere i motivi di un eventuale rifiuto. La differenza sarà proprio nella mancanza di reazione immediata. In altre parole, manca nella lingua scritta l'aspetto bipolare della comunicazione — tipico della lingua orale, soprattutto conversazionale — in cui i partecipanti si influenzano reciprocamente, in cui il parlante si adegua continuamente al suo ascoltatore, cambiando, ad esempio,

¹⁶ Si veda il capitolo 7° del libro di D. Parisi e F. Antinucci, *Elementi di grammatica*, cit., intitolato, appunto, 'Le presupposizioni'.

¹⁷ Cfr. C. Castelfranchi, 'Una mente enciclopedica', cit., p. 20.

strutturazione grammaticale di una frase, parafrasando o sostituendo voci lessicali per farsi capire meglio, e in cui il parlante è a sua volta ascoltatore. Tutto ciò non impedisce, però, che chi scrive lo faccia con una ben precisa intenzione, aspettandosi ben precise reazioni e 'risposte' dai suoi lettori. Il discorso è più complesso nel caso di certe varietà di lingua scritta la cui funzione dominante sembra essere quella cosiddetta 'estetica'. Lo stile 'artistico'¹⁸, tipico di tali varietà scritte, si differenzerebbe dagli altri stili appunto per una intenzione ed un orientamento più estetici che comunicativi:

'The aesthetic function... concentrates attention on the language characteristics themselves — and is thus diametrically opposed to the orientation towards the objective, which is communication in language.'¹⁹

Si può essere d'accordo o meno con questa affermazione di J. Mukarovsky; resta il fatto che, se consideriamo la struttura performativa come la forza illocutiva²⁰ di ogni singola frase, ogni frase della lingua scritta avrà l'intenzione comunicativa voluta dal suo autore — intenzione vera o di finzione a seconda del destinatario e dello scopo per cui si scrive. L'intenzione globale dell'autore nello scrivere, riguarderà invece non tanto il performativo così

¹⁸ Secondo la teoria degli 'stili funzionali' elaborata dalla Scuola di Praga, « linguistic styles were interpreted... as compact structures the main features of which are determined by their functional aims... the artistic style being separated as a structure in contrast to all others since its dominant function is the aesthetic one... whereas all the other styles are characterized by the communicative function modified in various ways ». In K. Kozevnikova, 'The Language of Literature and Foreign Language Teaching', in V. Fried (ed), *The Prague School of Linguistics and Language Teaching*, London, O.U.P., 1972, p. 197.

¹⁹ Cfr. K. Kozevnikova, 'The Language of Literature and Foreign Language Teaching', in V. Fried (ed), *The Prague School of Linguistics and Language Teaching*, cit., p. 197.

²⁰ Il concetto di 'forza illocutiva' proviene da J. L. Austin. Cfr. *How to do Things with Words*, Oxford, OUP, 1962.

come definito, bensì la funzione strumentale che la lingua adempie nel caso specifico²¹. D'altro canto, possiamo immaginare situazioni in qualche modo analoghe anche nella lingua orale. Un poeta che recita le sue poesie davanti ad un pubblico (esistono ancora in certi paesi del Sud e delle isole gare di poesia in cui i poeti improvvisano su di un tema) vuole provocare piacere estetico, vuole mostrare la sua capacità di manipolare e 'formare' la lingua. Anche in questo caso si dovrebbe probabilmente parlare di una 'funzione comunicativa estetica'²², che varrebbe dunque sia per la lingua scritta che per quella orale.

Le presupposizioni, che abbiamo definito come quella informazione necessaria alla comprensione della frase ma non facente parte né della proposizione né del performativo²³, svolgono la loro funzione anche nella lingua scritta. La frase, cioè, sia orale che scritta, evocherà nel lettore così come nell'ascoltatore, tutta una massa di informazione non menzionata ma necessaria alla comprensione. Le presupposizioni saranno dunque presenti anche nella lingua scritta, ma, ovviamente, ne mancheranno alcune che sono tipiche della lingua orale, per lo meno di

²¹ Per una trattazione delle funzioni del linguaggio si veda M. A. K. Halliday, *Explorations in the Functions of Language*, London, Edward Arnold Ltd., 1973.

Come specifica M. A. K. Halliday, il termine 'function' è usato in due sensi distinti anche se in relazione fra loro: « First, it is used in the sense of 'grammatical function', to refer to elements of linguistic structures... Secondly, it is used to refer to the functions of language as a whole: for example in the well-known work of Karl Bühler in which he proposed a three-way division of language function into the representational, the conative and the expressive ».

Il senso di 'funzione' a cui ci riferiamo è ovviamente il secondo.

²² Si veda in proposito l'articolo di K. Kozevnikova, 'The Language of Literature and Foreign Language Teaching', in V. Fried (ed), *The Prague School of Linguistics and Language Teaching*, cit.

²³ Cfr. sopra, nota 16.

quella conversazionale. Mi riferisco qui essenzialmente alle presupposizioni connesse con il contesto non verbale.

Passiamo ora a considerare la cosiddetta 'enciclopedia', cioè quel sistema di conoscenze collegate col significato lessicale delle parole.

Anche nel caso della lingua scritta, le conoscenze enciclopediche costituiscono una parte fondamentale della competenza linguistica, oltre che una condizione essenziale perché avvenga la comprensione di un determinato significato in un determinato contesto. Nel caso delle varietà scritte, ci potrà essere, per buona parte degli utenti di una determinata lingua, una minore familiarità con certi usi scritti delle parole e con le loro implicazioni enciclopediche. Una persona che legge poco, cioè, potrà o non conoscere il significato lessicale di un termine o, più di frequente, potrà non afferrare le implicazioni di quel termine nel contesto specifico. Infatti, se è vero che « l'ambito di variabilità dell'enciclopedia sembra molto più vasto... » di quello lessicale²⁴, perché legato alle singole persone ed alle loro esperienze e conoscenze, la mancanza di esperienza costituirà una barriera alla comprensione, perlomeno alla comprensione completa ed esatta. D'altro canto, lo stesso accadrà per certi termini di varietà di lingua orale poco familiari, di cui possono sfuggire alcuni aspetti del significato. Ciò proprio perché, come dicevamo, le conoscenze enciclopediche sono collegate alle esperienze dei singoli.

L'ultimo punto da prendere in considerazione è quello riguardante il contesto non verbale, presente nell'atto linguistico orale. È ovvio che per la lingua scritta tale contesto non esiste e che, dunque, non esiste tutta quella parte dell'informazione ricavabile dagli aspetti paralinguistici ed extralinguistici del contesto in cui il discorso avviene. È proprio qui che risiede la differenza chiave tra la comprensione della lingua scritta e quella della lingua orale. L'ascoltatore può dedurre una grande quantità di

²⁴ Cfr. C. Castelfranchi, 'Una mente enciclopedica', cit., p. 24.

informazione semantica dal contesto di situazione, cioè da tutti quegli elementi ausiliari presi dalla situazione, che sono spesso indispensabili per comprendere certi fatti del linguaggio²⁵. Infatti, come afferma J. Lyons, ogni enunciato orale occorre in una situazione spazio-temporale, che include sia il parlante e l'ascoltatore che le azioni che essi compiono in quel momento e gli oggetti ed eventi esterni rilevanti²⁶. Si potrebbero aggiungere anche il tono e la qualità della voce, oltre che l'intonazione, le pause, gli accenti — cioè tutti quei tratti fonologici, segmentali o no, che sono portatori di significato. Tutta questa informazione contestuale, che nella lingua orale serve ad integrare, variare, restringere l'informazione puramente linguistica, manca nella lingua scritta, che dovrà così « portare da sola tutto il peso dell'informazione »²⁷, dovrà quindi essere più esplicita²⁸, più completa, più 'regolare' e 'corretta'²⁹.

²⁵ L'uso così frequente di parole tipo 'qui', 'lì', 'io', ecc. ci porta a considerarle come contenenti in sé tutto il loro senso. E invece chiaro che senza dei correlati situazionali che le rendano esplicite, esse non potrebbero essere comprese.

²⁶ Cfr. la definizione che J. Lyons dà di 'contesto di situazione' in *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge, C.U.P., 1969, p. 413: « Every (spoken) utterance occurs in a particular spatio-temporal situation which includes the speaker and the hearer, the actions they are performing at the time and various external objects and events ».

²⁷ Cfr. W. D'Addio, 'Lingua e varietà linguistiche', *Lingua e Nuova Didattica*, Anno II, n. 3.

²⁸ Per 'esplicitezza' s'intende qui non solo quella formale: soggetti espliciti, costruzioni grammaticali più complete, ecc., ma anche quella esplicitezza che, specificando i contesti situazionali, non linguistici, ci dà modo di capire, ad esempio, con quale intenzione è detta una frase che altrimenti potrebbe essere interpretata in vari modi. A questo proposito si veda il capitolo 6° di D. Parisi, F. Antinucci, *Elementi di grammatica*, cit.

²⁹ Per un'analisi delle differenze tra lingua orale e lingua scritta si veda D. Crystal and D. Davy, *Investigating English Style*, London, Longman, 1969, in particolare p. 68 e segg.

3. LEGGERE NELLA LINGUA MADRE E IN UNA LINGUA STRANIERA.

3. 1. *Leggere nella lingua materna.*

Per leggere intendiamo sia la lettura in senso tecnico, cioè la capacità di riconoscere dei segni grafici e di metterli in relazione con corrispondenti simboli fonici, sia la capacità di comprendere, cioè di dare significato a tali simboli grafici.

Un bambino di 5-6 anni deve imparare che, oltre ai suoni, esiste un altro mezzo, quello grafico; che esiste cioè un altro modo di comunicare e di acquisire informazioni: quello che passa attraverso la pagina.

Per imparare a leggere il bambino deve acquisire innanzi tutto la capacità di riconoscimento dello stimolo³⁰, deve cioè imparare a mettere in relazione un insieme di simboli visivi con dei contrasti acustici con cui ha familiarità. Allo stesso tempo, deve anche imparare a reagire soltanto alle caratteristiche significanti di questi simboli grafici ed alle variazioni dei simboli in contesti differenti: stampa in contrasto con scrittura a mano, diversi tipi di stampa e di scrittura, maiuscole e minuscole, ecc.

Antecedente al riconoscimento stesso, va considerata la capacità di discriminazione³¹, cioè, ad esempio, l'abilità di fare le giuste 'accomodazioni' focali³², di distinguere

³⁰ D. Parisi, in 'Due modi di comunicare', cit., p. 7, parlando della comprensione della lingua orale, considera due processi distinti, il primo consistente «nella ricezione e riconoscimento del particolare segnale in arrivo», il secondo «nella costruzione del particolare significato che, secondo le regole della particolare lingua deve essere associato a quel segnale».

³¹ Cfr. M. Wiener and W. Cromer, 'Reading and Reading Difficulty: A Conceptual Analysis', in D. V. Gunderson (ed), *Language and Reading*, cit., pp. 150-151: «'Discrimination' constitutes one set of antecedents to identification. ... By discrimination we mean the ability to make proper focal adjustments; to distinguish figure-ground, brightness, lines, curves, and angles; and to respond to difference in the amount of white space surrounding the forms».

³² Un bambino deve, cioè, acquisire nuove coordinazioni neuromuscolari, fra cui un tipo particolare di movimento degli occhi.

luce, linee, contorni, angoli, curve, di rispondere alle differenze di spazio bianco che circondano le forme. Acquisite tali capacità, il bambino riesce a delimitare le unità verbali.

Con l'acquisizione dell'abilità discriminativa e di riconoscimento, il bambino identifica, cioè, le parole sulla base di angoli e curve (differenza, ad es. fra 'mano' e 'lupo'), o sulla base della lunghezza ('sei' e 'sette'); impara a rispondere alle variazioni di relazione tra sequenze di lettere ('alle', 'ella'), e ad orizzontazioni spaziali di stimoli visivi (destra distinta da sinistra, alto da basso); impara a discriminare le lettere interne delle parole ('ballo' e 'bollo' e 'bello'; 'sette' e 'sotto'), e le sequenze di lettere; impara a conoscere le co-occorrenze di lettere nelle parole e di parole nelle frasi. Poiché non tutte le lettere possono occorrere a un punto particolare delle parole, imparerà ad identificare certe parole anche dopo una rapida occhiata al testo. Il riconoscimento delle parole non richiede infatti l'identificazione di ciascuna lettera. Parole scritte correttamente sono spesso male interpretate e, viceversa, parole scritte in maniera poco chiara o scorretta vengono identificate. Un lettore abile può tollerare una grande quantità di irregolarità, ambiguità e variabilità di scrittura.

La seconda abilità³³ necessaria alla lettura è costituita dalla elaborazione del significato associato agli stimoli grafici³⁴. Tale elaborazione avverrà tramite la struttura-

Egli deve mettere gli occhi a fuoco in punti specifici in quanto, finché gli occhi sono in movimento, non avviene la comprensione. Ad ogni fissazione degli occhi, soltanto una piccola porzione di stampa è a fuoco, ma c'è una vasta area nel campo periferico che è sufficientemente visibile perché si possano compiere le operazioni necessarie alla comprensione.

³³ Per quanto riguarda tale abilità e in genere le abilità necessarie alla lettura, si veda L. Venezky, C. Calfee, S. Chapman, 'Skills Required for Learning to Read', in D. V. Gunderson (ed), *Language and Reading*, cit., e J. B. Carroll, 'The Nature of the Reading Process', nello stesso volume.

³⁴ «Le due attività» (ricezione e riconoscimento da un lato e

zione e l'interpretazione. Le parole delle frasi vengono cioè raggruppate e percepite come aventi una struttura grammaticale. L'interpretazione del significato interagisce con la strutturazione: sembra che il nostro modo di strutturare influenzi l'interpretazione, così come le nostre predizioni riguardo al significato influenzino la strutturazione.

Per quanto riguarda la relazione tra il riconoscimento e l'elaborazione del significato, l'uno non implica necessariamente l'altra. È possibile, ad esempio, 'leggere' correttamente le parole di un giornale scientifico senza afferrarne il significato, così come si può pensare al caso di uno straniero che, con un po' di esercizio, riesce a 'leggere' (= pronunciare) una lingua come l'italiano senza conoscerla. D'altro canto, si può verificare anche il caso inverso. Nella lettura veloce, la velocità stessa rende il riconoscimento — almeno quello preciso — impossibile. Probabilmente, acquistare velocità di lettura significa proprio non identificare i 'pattern' più ricorrenti.

Avere imparato a leggere significa dunque avere a disposizione tre sistemi simultaneamente: quello grafico-fonico, per cui il lettore risponde alle sequenze grafiche e le mette in relazione con quelle sonore; il sistema sintattico, per cui, utilizzando i marcatori di strutture quali parole funzionali, affissi inflessionali, ordine delle parole, ecc., si riconoscono e predicano le strutture; ed infine il sistema semantico che permette di derivare significato dalla lingua. Quest'ultimo sistema comporta non soltanto la conoscenza del significato delle parole, ma anche le esperienze e le nozioni a cui il significato lessicale delle parole ci rimanda, e le capacità logiche necessarie a dar senso a quello che si legge.

costruzione del significato da associare al segnale dall'altro) « sono legate nell'ascoltatore nel senso che il risultato della prima viene usato dall'ascoltatore per recuperare dalla sua memoria l'informazione necessaria alla costruzione del significato... ». Tramite dunque un sistema di conoscenze di cui è in possesso, l'ascoltatore costruisce il significato delle frasi che ascolta o legge. Cfr. D. Parisi, in 'Due modi di comunicare', cit., p. 20.

L'uso simultaneo di tutti e tre i sistemi: grafico-fonico, sintattico e semantico, a disposizione del lettore, renderebbe la lettura lenta ed inefficiente e ritarderebbe la comprensione. Il leggere richiede invece delle strategie che permettano di selezionare gli indizi più importanti e produttivi.

Alcune strategie di lettura potranno essere causate da particolari caratteristiche del sistema grammaticale di una data lingua. Ad esempio, le inflessioni sono relativamente poco importanti in una lingua come l'Inglese, mentre saranno portatrici di molta informazione in una lingua flessa come il Tedesco. Inoltre le strategie varieranno in parte, come abbiamo visto, da lettore a lettore, e a seconda dello scopo per cui si legge: lettura per ricavare informazione specifica, lettura critica, ecc.

3. 2. Leggere in una lingua straniera.

Un allievo che impara a leggere in una seconda lingua sa già che cosa comporta 'leggere' nel senso tecnico della parola. Egli cioè, almeno per lingue affini come l'italiano, e il francese, il tedesco e l'inglese, non dovrà imparare la meccanica del leggere.

Tralasciando la fase in cui dovrà assuefarsi all'ortografia della nuova lingua, alla forma grafica dei fonemi della lingua, e, considerando presupposto del leggere il possesso di abilità linguistiche orali di base, le difficoltà che l'allievo incontrerà potranno dipendere da fattori diversi³⁵:

a) dalla scarsa o comunque incompleta conoscenza della lingua straniera. Ci riferiamo a quelle conoscenze, linguistiche e non, di cui è invece in possesso un nativo, necessarie a costruire i significati di ciò che si legge.

b) da fattori che prescindono dalla lingua oggetto di studio e che riguardano conoscenze rilevanti in ogni

³⁵ Sulle difficoltà di lettura incontrate da studenti di lingue straniere, si veda l'articolo di D. Byrne, 'The Reading Skills', Roma, British Council, 1973, ciclostilato, p. 2.

tempo e in ogni luogo, cioè il 'background knowledge' o universali del ragionamento logico.

c) da fattori che, di nuovo, prescindono dalla lingua di studio e che riguardano invece conoscenze specificamente rilevanti ad un certo tipo di lettura. Tali difficoltà saranno dovute alla materia specifica o all'argomento di ciò che si legge.

Ci occuperemo, qui in particolare, delle difficoltà connesse con l'incompleta conoscenza della lingua straniera. In questo caso possiamo fare una distinzione tra difficoltà strutturali e difficoltà di contenuto.

Le prime consistono, ad esempio, nel non riconoscere la struttura globale di una frase, nel non saper identificare connessioni fra le varie frasi, nel non riconoscere la struttura del paragrafo e di selezioni più lunghe del paragrafo.

Le seconde si riferiscono sia a singoli elementi che a parti più complesse quali la frase o il paragrafo. Per quanto riguarda i singoli elementi lo studente potrà incontrare:

1) difficoltà di ordine lessicale: il significato di certe parole può essergli sconosciuto, oppure può essergli sconosciuto un significato contestuale di un termine noto.

2) difficoltà di ordine culturale o enciclopedico, riguardanti cioè le conoscenze legate al significato lessicale delle parole (loro implicazioni culturali, sociali, psicologiche, affettive, ecc.).

3) difficoltà idiomatiche in cui il significato dell'espressione non può essere dedotto dal significato dei singoli elementi che la compongono in quanto l'espressione va considerata come una unità globale.

Per quanto riguarda parti più complesse delle singole parole od espressioni, alcune difficoltà saranno dovute al fatto che il significato letterale può non coincidere con quello effettivamente inteso. Chi scrive, così come chi parla, per esprimere ciò che intende, ha infatti a disposizione sia mezzi letterali (uso di dichiarative per asserire fatti, interrogative per porre domande o richiedere qualcosa, uso di costruzioni performative esplicite, ecc.) che

mezzi meno diretti, più retorici e spesso collegati con certe norme sociali (uso di dichiarative per chiedere qualcosa, uso di interrogative per dare degli ordini, ecc.). In quest'ultimo caso, l'ascoltatore o lettore deve andare al di là del significato letterale e scoprire quello effettivamente inteso. Ciò sarà fatto tramite la verifica dell'interpretazione letterale nel contesto del discorso per giudicare della plausibilità o meno di tale interpretazione³⁶. Nel caso non sia plausibile, per poter dedurre il significato inteso, l'ascoltatore o lettore deve conoscere varie convenzioni d'uso, varie presupposizioni, collegate al tipo di varietà linguistica in questione³⁷. Ciò si verifica, ovviamente, in tutte le lingue, ma ogni lingua, poiché basata su un substrato culturale differente, avrà delle 'regole', o postulati d'uso, diversi, almeno parzialmente.

3. 3. *Capacità di inferire i significati.*

Cerchiamo di vedere ora che tipo di indizi ha a disposizione uno studente di una lingua straniera per 'inferire' i significati che gli sono sconosciuti.

A. Carton³⁸ propone di distinguerli in tre categorie: intralinguistici, inter-linguistici e contestuali.

1) Gli indizi intralinguistici sono quelli forniti dalla stessa lingua di studio. Per poterne usufruire, lo studente deve, ovviamente, possedere già una certa conoscenza della lingua straniera, in quanto essi sono costituiti essenzialmente dalle regolarità morfologiche e sintattiche della lingua. Tali indizi — per esempio, i marcatori morfologici di pluralizzazione, di tempo e di genere — possono

³⁶ Cfr. R. Lakoff, 'Language in Context', Berkeley University, 1973, ciclostilato.

³⁷ Per la comprensione della lingua orale-conversazionale, i cosiddetti 'postulati conversazionali'. Cfr. a questo proposito D. Gordon and G. Lakoff, 'Conversational Postulates', in *Papers from the VIIth Regional Meeting*, Chicago Linguistic Society, 1971.

³⁸ A. Carton, 'Inferencing: a Process in Using and Learning Language', in P. Pimsleur, T. Quinn (eds), *The Psychology of Second Language Learning*, Cambridge, C.U.P., 1971, p. 50.

servire ad identificare la classe di un termine sconosciuto. Benché l'identificazione della classe di appartenenza di un termine non costituisca in sé un mezzo per capire il significato di tale termine, essa potrà, tuttavia, ridurre il numero delle inferenze che possono essere fatte.

Gli indizi intralinguistici non sono esclusivamente di ordine strutturale; certi affissi derivazionali o radici di parole hanno implicazioni semantiche ben precise. Per fare degli esempi³⁹, vi sono molti morfemi produttivi, ma legati, che suggeriscono nozioni tipo 'agente' ('-ore' in italiano, come in 'conduttore', 'traduttore', 'operatore'); oppure 'astrazioni' ('-zione' in italiano, come in 'conduzione', 'traduzione', 'operazione'); oppure 'avente la proprietà di' ('ivo' in italiano, come in 'operativo', 'aggiuntivo'), ecc.

La conoscenza di gruppi di affissi di tale genere può restringere il campo semantico di un termine proprio perché, come abbiamo detto, essi suggeriscono certe nozioni e concetti. Quando tali suffissi appaiono connessi con radici che lo studente ha già incontrato altrove, essi suggeriscono il significato specifico del nuovo termine. Così, se lo studente conosce il significato di parole tipo 'operatore' o 'operazione' oltre che di parole tipo 'riduttivo' e 'incisivo', non incontrerà difficoltà quando incontrerà una parola come 'operativo'.

2) Gli indizi inter-linguistici includono le affinità esistenti fra alcune lingue a causa di prestiti, parole affini per origine ('cognates'), regolarità di trasformazioni fonologiche tra una lingua e l'altra. Tali affinità derivano dalle circostanze storiche e dai contatti verificatisi tra i paesi ove si parlano tali lingue. Possono quindi non essere presenti.

Va notato che, specialmente per quanto riguarda le parole affini per origine, i 'faux amis', come li chiamano

³⁹ A. Carton, nell'articolo citato nella nota 38, riporta degli esempi per l'inglese che corrispondono a quelli qui dati per l'italiano.

i Francesi, tali indizi possono essere causa di errori grossolani. Un esempio spesso citato è quello della parola inglese 'morbid' che in italiano non significa affatto 'morbido' ma 'morboso'.

3) L'ultima serie di indizi è costituita dagli indizi contestuali, che sono sicuramente i più importanti in quanto è il contesto, più di qualsiasi altra cosa, a suggerirci il significato di parole o espressioni sconosciute o il senso esatto da dare a parole ed espressioni. Essi, inoltre, devono essere utilizzati a qualsiasi stadio di abilità di lettura.

La capacità di inferire il significato dagli indizi contestuali disponibili è una capacità di cui disponiamo nella nostra lingua madre, anche se non sempre ci rendiamo conto di come riusciamo ad 'indovinare' una parola che incontriamo per la prima volta. Il problema sembra essere quello di trasferire tale competenza nella lingua straniera.

Alcuni tipi di indizi, o 'clues', contestuali più frequenti sembrano essere i seguenti:

- Parafraresi o definizione: il significato di un termine sconosciuto è chiarito da una definizione o da una parafraresi.
- Definizione interna: una parola sconosciuta può essere interpretata se essa viene descritta implicitamente, cioè, ad esempio, se ne viene chiarito l'effetto o il risultato. Una parola come 'incostante', ad esempio, verrà suggerita dal seguente contesto⁴⁰: « Maria è *incostante*; le piacciono i biondi e i bruni, gli alti e i bassi. Le piace cambiare ».
- Il significato di una parola può essere chiarito se viene fatto riferimento all'esperienza diretta o indiretta del lettore. Se la situazione gli è familiare o se può facilmente immaginarla, riuscirà a comprendere il significato sconosciuto. Ad esempio: « Il caldo era terribile.

⁴⁰ L'esempio qui dato è un adattamento all'italiano di un esempio di G. Capelle.

Il *sudore* (parola sconosciuta) gli colava dalla fronte. Anche il suo corpo era bagnato ».

- Il significato viene chiarito tramite la comparazione o il contrasto. Il contesto, cioè, mette a contrasto la parola sconosciuta con una parola familiare o, negativamente, indica che cosa la parola non significa.
- Sinonimia: il significato di una parola sconosciuta è espresso da una o più parole differenti ma familiari al lettore.
- Sunto: un significato — idea, situazione — viene riassunto da una parola o espressione.
- Associazioni logiche: le associazioni logiche che possiamo fare in un particolare contesto ci orientano verso una certa soluzione, verso un certo significato da dare ad una parola sconosciuta.

Oltre a svolgere la funzione di suggerirci il significato da assegnare a singole parole sconosciute, il contesto ci suggerisce anche, come accennavamo in precedenza, il modo di intendere il significato letterale e di interpretare il testo.

3. 4. Applicazioni didattiche. La lettura intensiva ed estensiva.

Il discorso sugli indizi di cui dispone lo studente quando affronta un testo nella lingua straniera, si inserisce nel discorso didattico di come sviluppare la capacità di comprensione di materiale scritto senza ricorrere alla traduzione.

C'è da tener presente, innanzi tutto, che, forzando lo studente a leggere materiale troppo difficile rispetto alle sue conoscenze linguistiche, lo costringeremo a dare significati errati o inaccurati alle parole sconosciute, oppure a decifrarle una a una con l'aiuto del vocabolario; lo costringeremo ad interpretare erroneamente il significato inteso a causa delle sue scarse esperienze sulle implicazioni culturali degli usi linguistici; a mettere sullo stesso piano usi lessicali e strutturali appartenenti a varietà linguistiche e d'uso differenti, a causa della mancanza di una

base per valutare i moduli stilistici e contestuali tipici delle differenti varietà scritte; a trasferire, infine, la pronuncia della lingua madre al testo straniero.

Queste considerazioni sembrano indicare l'utilità, almeno nella fase elementare di apprendimento, di presentare agli studenti materiale adeguatamente graduato e sotto l'attenta guida dell'insegnante. Compito dell'insegnante sarà quello di aiutare lo studente ad indovinare significati sconosciuti, a seguire le relazioni di pensiero tra frasi e paragrafi, ad integrare l'informazione del testo con le conoscenze ed esperienze possedute, a rispondere non solo all'informazione fattuale, ma anche ai significati impliciti, alle inferenze, alle informazioni deducibili; insomma aiutarlo ad interpretare il testo.

Un modo possibile di procedere⁴¹ può essere quello di far ricercare agli studenti gli indizi presenti nel testo e ritenuti utili a risolvere una difficoltà di comprensione o di interpretazione, far loro formulare delle ipotesi fornendone una giustificazione, ed infine verificare le ipotesi tramite la discussione collettiva. L'insegnante ha cioè il compito di stimolare gli studenti a trovare da se stessi le possibili soluzioni alle difficoltà incontrate, in modo da abituarli a fare a meno della sua guida.

Man mano che gli studenti passeranno a livelli più avanzati potranno far uso di materiale meno rigidamente graduato e inteso sia a elucidare strutture e ad estendere le conoscenze lessicali, che a presentare con sistematicità varietà differenti di lingua scritta.

Il tipo di lettura di cui ci siamo finora occupati, e che viene correntemente definito 'intensivo'⁴², sarà affiancato, ad un livello intermedio, dalla lettura cosiddetta 'estensiva', caratterizzata dalla comprensione globale del testo, non più attenta, cioè, come l'altra, a tutti i dettagli.

⁴¹ Metodo proposto da G. Capelle.

⁴² Sulla distinzione tra lettura 'intensiva' e lettura 'estensiva' si veda, ad esempio, W. M. Rivers, *Teaching Foreign Language Skills*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968, p. 229 e segg.

Lo scopo di tale lettura consisterà nel far leggere gli studenti estensivamente e per il gusto di leggere, alla velocità propria a ciascuno di loro e al grado di difficoltà adatto alle abilità specifiche.

Esiste chiaramente un salto qualitativo fra i due tipi di lettura: la lettura estensiva « fa appello ad una serie di capacità, abitudini culturali di base e motivazioni enormemente ricche e a cui non può supplire del tutto la esperienza realizzata attraverso la lettura intensiva »⁴³. D'altro canto gli studenti vanno incoraggiati a leggere estensivamente perché solo attraverso una massiccia esposizione alla lingua e a tutte le sue varietà, riusciranno a leggere con comprensione, riusciranno a discriminare progressivamente il significato delle parole, a familiarizzarsi con le caratteristiche stilistiche delle varietà scritte e con gli usi a cui tali varietà sono poste⁴⁴.

Anche in questo caso si pone il problema della scelta del materiale. Agli inizi esso dovrebbe essere ad un livello di difficoltà leggermente inferiore a quello del materiale presentato nella lettura intensiva in classe, proprio perché, in questo caso, gli studenti non potranno usufruire dell'aiuto dell'insegnante. Il materiale potrà consistere di brevi storie o commedie — autentiche o adattate — che possano essere divise in 'porzioni' compiute, in modo che gli studenti abbiano la sensazione di aver raggiunto una conclusione anche se non hanno letto tutto il materiale.

Il ruolo dell'insegnante consisterà essenzialmente nell'interessare gli studenti al materiale che leggeranno, e, almeno in certi casi, nel prepararli alle difficoltà maggiori che incontreranno. Si potrà leggere una parte del brano — storia, commedia — in classe, interrompendosi ad un punto pieno di 'suspense' o interesse e si chiederà agli

⁴³ Cfr. M. Crisari, 'Lingua scritta: una questione seria', *Lingua e Nuova Didattica*, anno II, n. 3, p. 13.

⁴⁴ Si veda, a questo proposito, D. A. Wilkins, *Linguistics in Language Teaching*, London, Edward Arnold Ltd., 1972, p. 132.

studenti di terminare la lettura a casa. A volte si potranno porre delle domande anticipatorie a cui lo studente dovrà cercare la risposta nel testo che leggerà. Altre volte, dopo che il materiale sarà stato letto, si potranno fare dei brevi test di comprensione basati sullo sviluppo del racconto o delle idee espresse nel brano e non su dettagli che verificano la memoria ma non la comprensione. Si potrà anche, sempre a lettura completata, discutere su quanto si è letto e si potrà chiedere ad alcuni studenti di esporre il contenuto della storia o le loro impressioni sulla storia stessa.

In ogni caso, si dovrà insistere che non è necessario, nella lettura estensiva, porre attenzione a tutti i dettagli (cosa che non accade nemmeno a chi legge nella propria lingua), e che parole che non si conoscono, incontrate in varie occasioni e in contesti diversi, acquisteranno piano piano significato.

ANNA CILIBERTI

incontri e confronti

Dopo il boom di Burgess sullo schermo e in libreria, una voga che ha coinvolto gli accademici più strumentati e i lettori meno provveduti, il tema delle culture minoritarie giovanili e quello della devianza sono diventati campi d'obbligo in cui l'operatore culturale d'oggi deve saper muoversi se solo vuol tenersi al corrente. E d'altra parte Burgess non è che un sintomo, un'emersione più vistosa di un'intera serie di scritti, a metà strada fra inchiesta sociologica e finzione che certamente sarà destinata a proliferare.

Il fenomeno delle culture minoritarie giovanili — dai teddy-boys agli skinheads — inoltre, si è prestato a una operazione di interclassismo alquanto equivoco che molta sociologia integrata ha sviluppato, proponendo una cultura dei giovani indifferente ai dislivelli di classe.

Contro tale tendenza un gruppo di giovani studiosi del Centre for Contemporary Cultural Studies dell'università di Birmingham ha elaborato una ricerca («British Youth Cultures 1950-70») che tende invece a situare i fenomeni di devianza culturale di cui s'è detto in relazione con la società divisa in classi dell'Inghilterra d'oggi. Si tratta di un lavoro in due parti, di cui pubblichiamo, in questo fascicolo, la prima parte, che non ricerca la completezza del saggio rifinito e ineccepibile negli apparati ma che fornisce un'immagine problematica, colta dall'interno, di un fenomeno sociale che è indispensabile conoscere per poter apprezzare molti prodotti culturali recenti. Un caso esemplare, dunque, di quell'incontro fra cultura e società, fra sociologia e comunicazione che è il fondamento essenziale dell'orientamento di Anglistica.

BRITISH YOUTH CULTURES 1950-1970

I. THE POLITICS OF POPULAR CULTURE: CULTURES AND SUB-CULTURES.

This paper is an attempt to look at how youth sub-cultures have been variously conceived and to present an alternative conception. More precisely, it looks at what we take to be the shortcomings in various approaches and, basing ourselves on these shortcomings, it formulates what we feel to be the crucial elements in an alternative approach. Brief sketches of what this alternative conception might look like in practice are proffered, to exemplify, at certain points in the paper. Finally, and crucially for us, the paper ends with a « political » re-definition of youth culture.

The classic American text on « the social life of the teenager » is Coleman's *The Adolescent Society*. Concerned with adolescent status systems and their educational implications, it takes as its starting point, along with Musgrove's English text *Youth and the Social Order*, which is concerned with the determinants and consequences of the status of youth, the notion of adolescence created primarily by the economic changes which have resulted in the need for longer, more formal and institutionalised training in schools. This age segregation of adolescents in secondary schools creates a distinct social system: the adolescent society. This is the starting point for both authors so that while Coleman takes a microscopic look at this adolescent society (its values, activities, interests) in a number of schools so as to gain insight into the factors shaping its contours and Musgrove at the status of youth at different times together with a re-examination

of a number of common assumptions about youth, both ignore the notion of class-based youth cultures.

This is not to say that they are not aware of *different* youth cultures. Coleman specifically states that it is important not « to see adolescent culture as all of a piece, a single invariant entity » (p. 43). But, after examining the culture in a number of schools, he can only conclude that the cultures are more alike than different, despite the presence of some very interesting deviant lower-class (girl) cliques who wore « black rock and roll jackets » and preferred Elvis Presley to Pat Boone! In favour of the « general » adolescent culture these deviations are concluded away. Musgrove too gestures these deviations are concluded away. Musgrove too gestures towards his awareness of *different* youth cultures: delinquent, separatist-cultural, political and conformist but the only one that is followed through in a sustained way is the conformist grammar school « culture ». Finding secondary modern « rejects » less frustrated and more at one with adult life generally than he expected, his attention focuses on the conflicts and strains produced by grammar schools and the way neuroticism and introversion are rewarded in such schools and at university. And since, finally, he believes adolescence to be essentially a created socio/psychological category, his concluding call for an earlier admittance into the adult world, for a reduced rather than, as at present, a prolonged adolescence, prevents him from taking their real, and we would add *class*-based, problems seriously.

Our criticism of this treatment of adolescence as a single monolithic culture, which is the net effect in both Coleman and Musgrove, together with the ignoring of class as a crucial element in understanding different youth cultures, cannot be levelled at the sub-cultural theorists concerned with delinquency. Emerging from all their studies is the class basis of delinquency: the fact that court convictions for delinquent acts are predominantly the preserve of working-class adolescent boys. (Thus studies in Bethnal Green, for example, reveal that 1 in 3 such boys will appear before the

courts before they are 21). This class differential becomes more pronounced if one looks only at 'indictable' (the more serious) offences and even more so if one considers only 'repeaters' (persistent offenders). Even if one makes allowances for the fact that middle-class delinquency is probably higher than official statistics indicate, this does not alter the ubiquity of working-class delinquency since the real figures are probably higher than official statistics if the boy's own accounts are reliable: young adolescents in Bethnal Green « commonly regard stealing as normal ».

Theoretical explanations on both sides of the Atlantic centre heavily on the contrast between a prosperous and democratic society and the lot of the working-class boy within it, although obviously interpretative emphases differ. American interpretations have used notions of « status frustration » (profound disenchantment with available legitimate opportunities), « alienation » (withdrawal of attributions of legitimacy for conventional norms) and « anomie » (the conflict between culturally defined goals and the institutional norms available for achieving them). British theorists, following the same track but unable to find the same degree of discontent and frustration, have talked primarily in terms of « dissociation » (simply not caring about the middle class institutions of school and work).

But in these studies as in Coleman, often the most interesting and potentially the most fruitful areas are not fully explored; the concern with a general theoretical interpretation requires that significant minority findings are, to some extent, glossed over. Willmott's Bethnal Green survey, recorded in *Adolescent Boys of East London*, revealed, for example, that about 15% of the adolescents were « rebels » i.e. they were generally more antagonistic to school, work and the police, got on less well with their parents, were more likely not to want to get married and were more likely to reject the notion of deferred gratification. Although Willmott concludes that the serious delinquents were probably drawn from the « rebels », no attempt is made to follow them up in detail. And so the

notion « dissociation », despite these significant exceptions, is allowed to hold sway.

We believe that one area which could help with these theoretical gaps created by ignoring « significant exceptions » and which has not been explored by delinquency theorists is the area of cultural symbolisation, of « style ». A look at culture simply through activities, attitudes, interests and values (observed or solicited) remains superficial so long as it ignores cultural *symbols* since, for us, such *symbols* (e.g. dress and music) are attempts by people to make meaningful, at the cultural level, their social reality.

The third approach to youth culture — the literary, journalistic attempts to historically map the field of post-war youth culture — fails, despite imaginative 'insights', to adequately come to terms with either class or « style ». Nuttall's *Bomb Culture*, the first and still the best account, exemplifies this failure: the bridging of theoretical gaps with rethorical flourishes. The book, an attempt to trace the gradual emergence and crystallization of a distinctive international subculture — the « underground » — in the years between 1945 and the mid '60's, is founded on two suspect theses: the notion of the supreme importance of Hiroshima in explaining the initial rise of the disaffiliated sub-cultures and the notion of the congruence of the various disaffiliated groups in the 60's to form the « underground ». The Hiroshima thesis is held to account for the formalised stoicism of the post-war « spivs », the real affectlessness of the « teds » and the culmination, in the mid '60's, of the first completely formalised society, founded on « defensive entity », the Hell's Angels. The congruence thesis, the coming together of the middle-class, C.N.D. « protestors » and working-class disaffiliates, rests upon the idea of « bridges » being built. Alexis Korner, a « trad » jazz man who turned to skiffle and Chris Barber, a populariser of « trad » jazz via his hit-parade successes, are seen to be seminal link men. The emergence of the underground is thus seen as a result of such « bridges »: the point of cultural development where the previously separate traditions of

pop, protest and art begin to merge and — as a result of it being impossible to wallow any longer in the filth and brutality of the post-Hiroshima world — the point of cultural development where negative rebellion from the dominant culture changes to positive affiliation with an alternative one.

Even despite the many questions left unanswered by the above sketch of Nuttall's thesis, we would want to argue that the *real* point of departure is not Hiroshima, post-war austerity and the « spivs » but the early '50's, the emergence of rock, « affluence » and the « teds » since they so obviously offer a recognisable change in « style ». We would also want to take issue with the convergence thesis: the skinheads hostility to the hippies emphatically demonstrates how one working-class sub-culture did *not* see their future as part of the « underground ». Obviously, despite Nuttall's attempts to « yoke » together working class and middle class disaffiliates, the *class* basis of youth cultures remains strong.

All of these approaches, then, we find wanting: the approach that deals with « youth » as an entity in itself without reference to class; the approach of the sub-cultural theorists of delinquency which ignores the element of « style » and the approaches of the pop historians which do less than justice to both « class » and « style ». Having said this, we need now to begin sketching the elements of our approach, some of which are already obvious.

Briefly, we take the crucial elements in any examination of youth culture to be class, historically located structures and cultures, and social reaction. Leaving aside for one moment the notion of social reaction, what we need to ask about any youth sub-culture is:

- 1) Who are its principal bearers and supports in class terms.
- 2) What is their structural situation which sets limits to their possible courses of action, i.e. what is their historical situation in relation to the basic structures of society (i.e. income, education, housing, employment and so on).

3) How do these structural constraints operate to modify the range of possible cultural responses or options (by cultural response we mean a response which, whilst not freely chosen since it is subjected to structural constraints, nevertheless attempts to impose *meaning*. It is both symbolic expression of a given structural situation and a negotiated adjustment to it: both subjective reaction to objective structural conditions and an attempt to objectivate subjective experiences of the world).

A brief look at the « teds » will demonstrate this approach in action. Primarily a lumpen proletariat phenomenon, it « erupted » in South London during a relative worsening of the structural position of the young of this particular class fraction. Many were unemployed which, in a period of full employment, represents a relative « worsening ». In housing, too, a similar deterioration is clearly visible. The ecological redevelopment of London which caused the break up of long-standing communities, together with the « planning blight », endemic in the take-off phase of such comprehensive inner-city redevelopment (a rise in land values, a fall in rental values, the buying up of dilapidated property by speculators and « Rachman-type » landlords, the migration of people and local employers, the movement in of immigrants), implied a severe dislocation for young and old alike, for those that left and for those left behind. In education, the Education Act of 1944 meant that, since all were to be educated according to merit, those not selected for grammar school had now only themselves to blame. It was their lack of ability and not, as with their parents, the class inequalities endemic in the system — or so the meritocratic « myth » went anyway. But as for income the general rise in teenage earnings which had doubled compared with pre-war standards, led to comparative affluence for those in employment. The general lack of public provision for leisure, together with the fact that the embryonic commercial provision was still largely for the over '20's, meant that there was little real provision

for a group who, because of their exclusion in the fields of work and education, ironically demanded more from their leisure. Nevertheless this was the restricted space where cultural options were taken up and invested with meaning. The only « space » available, the caff and the streets, were adopted as « home ». The only form in which a meaningful identity could be forged was a sussily vain appearance, both in the cultural extension of the self (crucially dress and music) and in the social extension of the self (the group) which were cultivated into a « style»: a « style » based on defending a tenuous and constantly threatened status (hence their touchiness to insults over appearance and dress which started many of the « teds » incidents) and on a celebration of their assigned role — that of « outsiders » (via the bastardization of the original Edwardian look and their embracement of « defiant » rock as *their* music). The nature of their cultural response, as just outlined, becomes meaningful to them, comprehensible to us and, in the final analysis, political. By re-creating symbolically, at the cultural level, their relationship to the basic structures of society (which ultimately have *their* sources in the distribution of power and wealth within a society), we would argue that this is latently at least, a « political » response.

There is, though, a modification to be made to this thesis which, as it is, falls into the trap of those studies that regard youth sub-cultures in isolation from the parent culture. These approaches, stressing the « generation gap », ignore the continuities between parent culture and youth sub-culture. Miller, taking issue with those American theorists that talk of « delinquent sub-cultures » arising through conflict with middle-class culture, feels that the « focal concerns » of the male adolescent corner group are those of the general cultural milieu in which it functions i.e. lower-class culture, although the relative weighting and importance of these concerns pattern somewhat differently for adolescents than for adults. Thus « trouble », « toughness », « smartness », « excitement », « fate » and « autonomy » are « focal concerns » for both

lower-class parents and their off-spring. Matza and Sykes have similarly attacked the notion that the values underlying the delinquent's behaviour constitute a deviant normative system. They assert that many delinquent values have their counterpart in the «subterranean» values of the «dominant» society — values whose expression is confined to ritual occasions, holidays, sport etc.... Thus, for them, «thrill-seeking» is not a deviant delinquent norm but a subterranean value of the dominant society which is held in abeyance until it can be expressed in an accepted and acceptable way. The delinquent is, on this reckoning, simply someone who suffers from bad timing. Phil Cohen offers the most complex formulation. He feels that the succession of post-war youth cultures have been attempts to express and «magically» resolve the contradictions which remain hidden or unresolved in their parent culture. For him, the parent culture which has been under the greatest stress during the period — and thus the one which has generated most youth sub-cultures — has been the «respectable» working-class. Pulled between the two contradictory ideologies of the day, the traditional ideology of production (the so-called «work ethic») and the new media promoted ideology of «spectacular consumption», these «internal conflicts» become registered most deeply in, and on, the young (p. 22) where they «came to be worked out in terms of generational conflict». In essence then, for Cohen, all post-war youth cultures are variations on the same theme: they «all represent, in their different ways, an attempt to retrieve some of the socially cohesive elements destroyed in their parent culture, and to combine these with elements selected from other class fractions, symbolising one or other of the options confronting it». Thus mods, for example, can be seen as exploring the «upward» option of spectacular consumption, skinheads the «downward» one of the celebration of more traditional working-class loyalties.

Our position borrows something from all these approaches. But where it substantially differs is in its expla-

nation of the observable differences between the cultural responses of parent culture and its youth sub-culture. For us none of these approaches adequately tackles this question though Cohen's formulation, inadequately sketched here, comes closest of all to our approach. We would want to argue that many youth cultural responses have the same structural «root», but this is not a total explanation. Both parents and offspring, as members of the same class fraction, have similar negotiations to make with the dominant culture (although the responses of the young are often less muted, less negotiated and take place often in «illegitimate», non-institutionalised settings and are hence labelled deviant or delinquent), but some youth cultural responses are engendered by structural conditions that are quite specific to youth. Thus the changed employment situation for the young school-leaver and education, which has been crucial in opening up unattainable options, are areas of structural inequality where the young, and only the young, are affected and, as a consequence, much in their cultural response has to be viewed as relating to their specific socio-historical situation.

Our view of youth sub-cultures is, in brief, that they originate in structural inequalities and culminate in specific historical moments: moments when the negotiations of particular subordinate class fractions both for a «space» and a definition of self become crystallized, for a short period, into a recognizable cultural «style»: a specific symbolic system.

The Social Reaction to Youth Culture.

At this point we wish to turn our attention to the social reactions to youth cultures, and begin by identifying two dimensions of these reactions: the media and the police. In the post war British press, youth cultures have been pictured as anti-social outsiders who threaten the stability of the social order; all the various specific youth

cultural groups — the Teds, Mods and Rockers, Hippies and Skinheads — have been cast in this role, as have less well defined but still obviously youthful stereotypes such as hooligans, thugs and muggers.

The stereotyping which casts these groups into the role of what Cohen has called « folk devils » is dependent on a number of factors. The public in a large scale complex society is susceptible to such stereotyping because for information about things outside their immediate personal orbit they are dependent upon the media. Secondly, the groups themselves are vulnerable because (with the possible exception of the Hippies) they are relatively unorganized and inarticulate and have little access to major channels of communication to oppose the public definitions attributed to them in the media. Thirdly, the stereotype's effectiveness is dependent upon its use of the imagery of the existing moral order, and its representation of youth groups as standing outside this order. They are defined in terms which specify their distance from the rest of « us » — the « us » in question being the « vast majority of sensible, law-abiding citizens », while their stereotypes are at best uncivilized, at worst subhuman, yobs, thugs, hooligans, packs of wild animals and so on. Finally the stereotyping identifies the group's outsider status in terms of equating its chosen uniform with the publicly condemned behaviour, — the clothes, it seems, maketh the man.

This stereotyping fulfils a valuable function for the continuing political drama, for it provides the opportunity for a symbolic reaffirmation of the validity of the established social and moral order against those who would front its code of conduct. The moral anger of the outraged community which is directed against those outsiders is captured by the phrase which is seemingly engraved in every English magistrate's heart: « decent people must be protected from people like you ». And the vision of a stable and well behaved society embodied in the plea for 'law and order' is once again upheld.

In such ways are the general discontents and strains

generated by the experience of rapid social change and the advent of « affluence » displaced onto those who are held to exemplify the functional side of such changes. Thus « we've never had it so good » but « they've had it *too* good and *too* early ».

The second dimension of the social reaction is the relation of the police to youth cultural groups, all of whom have suffered extreme police harassment in their activities. The « moral panics » in the media have contributed to this in two significant ways. By stereotyping the groups in terms of their outsider status, the expectation was established that anyone wearing vaguely Mod clothes and riding a motor scooter on a Bank Holiday was on his way to a major gang war, and those with long hair and strange clothes were sure to be carrying drugs. A more recent example came in this newspaper item headed « Portrait of a growing menace »:

Scotland Yard's top detective gave a verbal identikit picture of a mugger yesterday. Then he apologised in advance to any long-haired youths who may mistakenly be pounced upon by police when they might only be waiting for a girlfriend.

(Daily Express, 8-3-1973)

Secondly, an important element of these media-carried moral panics was the prediction that, unless immediate and severe actions was taken, the Ted/Mod/Hippie/Skinhead situation would soon get much worse. In response to these demands (often voiced by 'leaders' of the community) and in line with the cultural stereotype, the police have paid special attention to young people who identifiably belong (or at least seem to belong) to youth groupings. For example, trainloads of youths were turned away from seaside resorts on Bank Holidays, while at football matches police impounded a large number of belts, boots and braces belonging to skinheads. These are of course justified on the grounds of preserving the peace but involve an unusual extension of police powers and the victimization of selected groups within the community.

The effects of such social reaction vary; they may, for example, strengthen the commitment of the original members of the group to the style, they may make the option more widely available to those who find what it offers attractive, or it may cause the fragmentation, break up or further development of the style in order to retain its authenticity and integrity (those responses may also be generated by the attempts of commercial institutions to coopt the less radical « stylistic » consumer elements of the original culture — producing, in the classic phrase, « plastic hippies »).

Certain shortcomings of this approach must be noted. Employed by itself, it may lead to an absence of concern for the genesis of the behaviour which is labelled 'deviant', and consequently, a lack of concern for the meaning the actors attribute to their behaviour. The naive statement that 'deviance is in the eye of the beholder' ignores the fact that such behaviours are meaningful for those who commit them, as well as for those who label them.

Consequently we would insist that the insights of the social reaction perspective must be employed within the same general view of society and of social action as our earlier analysis showed. Thus if cultural styles are to be seen as cultural responses to structurally generated problems, then the social reaction to them, albeit from a different class situation, is a response to those phenomena which are deemed problematic or threatening and a response which must be articulated *within* certain structural and cultural dimensions.

« Reading » *Youth Cultural Styles.*

We should not expect to find within these groups an articulate self-definition at a verbal level, that is, the level at which most of us would consider articulacy to be primarily achieved; in most cases they come from those sectors of society where such articulacy is held in suspicion and to which formal education offers only minimal

training in such fine arts. Instead their self definition is articulated at the level of style. There are two dimensions which a reading of any such style must take into consideration, that of the internal meanings, the style's constituent elements, and that of its external location: the events, situations and meanings which together form the historical conjecture in which it arises.

As a brief example of such a reading we have chosen to use the Skinheads; they first came to prominence at the end of 1967, and their chosen uniform involved hair cropped very short, plain or overchecked « Ben Sherman » shirts with button down collars, heavy duty jeans worn very short, and supported by braces, and heavy boots, usually with steel toe caps. Their main activity involved violence at football matches, usually against rival gangs of supporters, and extended to vandalism on the way to and from football matches (often involving spraying their team's name in paint onto convenient surfaces). Other well publicized but comparatively minor activities were those of 'Paki-bashing' and 'queer-bashing' (their definition of queer stretching to cover those males with long hair and brightly coloured clothing).

Their historical location was briefly this: they developed most strongly in those traditional working class areas which were undergoing substantial change: most noticeably, redevelopment necessitating enforced mobility and the breakdown of traditional extended family arrangements; an influx of either young middle class property buyers or sizeable numbers of coloured immigrants; and a disappearance of the focal points of the traditional community: the corner shop, the pub and the street as a major area of « communal » space.

Their class position — typically from the respectable working class — meant that they were confronted with a class based education system which ideologically represented itself as an open/achievement based system: a representation which left the responsibility of failure resting on the individual alone and not on the previously overt class inequalities. Their occupational present and

future were those of routine « dead end » manual jobs (and often a regular succession of these) or at least regular periods of unemployment.

Finally, we wish to look at their relationship to other youth cultural developments. In the preceding few years youth culture had been dominated by two major themes — the mods and the underground. The mod style was essentially a parody of « affluent consumerism » — involving rapidly changing dress and dance styles, supported by basically English rhythm-and-blues groups, hectic parties sustained through the use of pills, both stimulants and depressants. Their « conspicuous consumption » was a youthful extension of the image of the « affluent worker » prevalent in England through the previous decade. By 1967 the Mod style had become commercially institutionalized — its clothes had been incorporated in Carnaby Street and the nationwide boutique chains, their pop heroes institutionalized by the record industry as untouchable superstars. The underground's developments were based on the individual, on ideas of freedom, the expansion of consciousness and self knowledge through mysticism and drugs, its music involving the musical complexities of jazz and rock, or the significant lyrics of contemporary folk song. It was an essentially middle class based culture.

Against this background, the style of the skinhead may be viewed as an attempt to reassert the focal concerns of traditional working class culture in an era when its demise was *apparently* imminent. Thus when communal space was being removed by urban redevelopment, the football ground was chosen as the place for the celebration of communal and territorial loyalties, to be defended against 'outsiders'. Two other dimensions focus on the football ground as the significant location. Football has historically been one of the major leisure activities for the male working class, and other more typically youthful leisure outlets were dominated either by the stagnant commercialized remains of the mods or by the individualist intellectualized culture of the underground. A similar

parallel may be found in the turning away from the use of drugs and a return to the traditional working class 'liberators', beer and the pub, which as before became another major leisure and territorial focus. Their group basis may be described as a reassertion of the historical collectivist tendencies of the working class against the individualizing, nuclear family-based effects of urban redevelopment, while the violence fulfilled a number of the focal concerns of working class culture — the assertion of territoriality, of masculinity (it is noticeable that both the Mods and the Underground went some way to blurring traditional masculine-feminine stereotypes), and of providing excitement (both in the fighting itself and the discussions of it afterwards) and, temporarily at least, feelings of power and being in control. Finally the uniform itself possessed a purely functional quality in its appearance — a hardness and starkness which makes it seem almost a parodied representation of working clothes.

We are suggesting then that the skinheads may be « read » as an attempt to revive a culture which was changing and entering into new negotiations of its own with the dominant culture as a response to its changed structural position.

The Politics of Youth Culture.

In turning to what we have called the politics of youth culture, we hope to draw some of the earlier themes together in terms of viewing youth culture as a struggle for control, an attempt to exert some control over one's life-situation. What characterizes most youth culture is the search for excitement, autonomy and identity — the freedom to create their own meanings for their existence and to symbolically express those rather than simply accepting the existing dominant meanings.

The members of youth cultures recurrently enter into « negotiations » with the dominant structures and culture

of society in the attempt to impose their definition on the situation. These negotiations typically involve the exploitation of two types of social space — firstly, that leeway traditionally afforded by society for youth to « have its fling » before taking up its responsibilities (although that leeway is usually double edged, involving both tolerance and intolerance — simultaneously celebrating the freedom of youth, and demanding that it show proper respect for adult rules and regulations); and secondly, they exploit the space provided by the commercial leisure facilities aimed, usually, at the teenage market. They exploit these possibilities by attempting to turn them to their own purposes: for example, seaside towns for the Mods provided an escape from the confines of family and neighbourhood and gave the expectation that « something » would happen.

That these negotiations in youth culture should take place primarily in the leisure area is not surprising for it is here that the controls of the dominant structural and cultural arrangements are at their weakest. By comparison, school and work restrict their autonomy, minimize excitement and involve a more compulsive imposition of meanings from external sources — most obviously the authority structures of such institutions. For the young as well as for their parents, fulfilment is to be found outside such institutional ties.

In terms of its political content, then, we would characterize youth culture as being involved in a struggle fundamental to the social order — that of the control of meaning. Here one can see the significance of the media's stereotyping (and thereby redefining) youth cultures — it is an attempt by the dominant culture to reaffirm its own view of society as the only correct one. It is significant that in this struggle for the control of meaning, one of the most frequent adjectives used to describe disapproved behaviour by the young is 'meaningless'.

Our use of 'political' here is a broad one, but one we feel is all the more justified by the increasing narrowness of its normal usage. We wish to emphasize that

this attempt to define and express one's own situation and to break with dominant cultural representations is a very real political struggle, both for those attempting to do it and for those of us attempting to analyze and understand such phenomena from a distance.

II. THE TEDS - A POLITICAL RESURRECTION.

Teds: New Elements.

Very little of a serious academic nature has been written about the phenomenon, despite its undoubted impact on the 1950's. But when what has been written has been sifted through, there seem, to me, to be four genuinely 'new' elements that need interpreting and explaining. (By new, I mean things that clearly represented points of departure from earlier deviant phenomena of an 'apparently' similar nature, e.g. Spivs and Cosh boys). The first is what Fyvel, quoting a probation officer « who had witnessed the arrival of the very first Teddy boy gang in his district », calls the fusion of two distinct anti-social attitudes, that of the usual adolescent rebellion (which in the case of the Teds was 'abnormally tense') and « that of the outlook of the typical criminal area ». The question which then presents itself is: why did these two attitudes come together, or, put in another way, why did large numbers of youths, going through an 'abnormally tense' adolescent phase, see their interests as coincidental with the 'submerged tenth', society's traditional outcasts? The second element was the « peculiar viciousness in the Teddy boy assaults » together with an extreme touchiness to insults, real or imagined. This factor Fyvel, whilst admitting its speculative nature, attempts to explain psychologically in terms of « a streak of intensified psychological disturbance, derived from wartime dislocation, but which made itself felt belatedly in a certain adolescent age-group ». Our job, which I see as a more fruitful one, is to interpret this element *socio-*

logically. Their distinctive dress, the third new element, needs no further elaboration. Finally, there is the element which I have chosen to call 'group mindedness'. This element is augmented by what Downes calls « a strong sense of territory ». Since the picture of *group structure* is not known with any clarity, due to academic neglect, it is not possible to talk of 'gangs' in any strict sociological sense.

Whatever else may be in dispute about the phenomenon, these four elements are fairly easily empirically verifiable and seem, from the data that is available, to be *distinctive* elements.

The Teds: Empirical Evidence.

Apart from these 'new' elements, there are a number of other empirical facts known about the Teds which need also to be mentioned. Firstly, their birthplace, which would appear to have been South London (Fyvel). Secondly, the early Teds were almost certainly from the lumpen proletariat: the submerged tenth (Fyvel). Thirdly, « they were market porters, bricklayers, a lot of van boys, all in jobs that did not offer much — 'labourers' could cover the lot » (Fyvel), i.e. occupationally, they were unskilled, semi-skilled or unemployed (the latter partly as a result of being unskilled and, in some cases, of the imminence of National Service which made some employers unwilling to employ them). As would be expected from this list of occupations, they were largely early leavers from secondary modern schools. Finally, the objects of their fighting were: 1. other groups of Teds; 2. individuals who 'insulted' them individually or collectively; 3. Cypriot cafés; 4. Blacks; 5. bus conductors; 6. youth clubs (Fyvel). This empirical evidence has been culled from all the literature on the phenomenon and on press reports of the period, together with first-hand accounts from the Teds themselves, where available. Only that evidence, as with the 'new' elements mentioned, which has been

substantiated from a number of sources has been taken into account. Thus, although Fyvel has been used extensively throughout for quoting purposes, this has largely been a matter of convenience. Other sources could equally well have been referred to. (See, for example, to verify the point about occupations, the jobs of the six Teds originally charged with the Clapham Common murder of 1953 in Tony Parker's *The Plough Boy*.)

To return to my model for looking at youth cultures in the light of this empirical evidence, we need now to ask what class fraction was principally involved, what where the structural changes most affecting this particular class fraction, what cultural responses were made, by the latter, to these structural changes and, finally, since culture, as I have earlier argued, is both expressive of structure and a negotiation with it (or, more concisely, the moment when social processes achieve symbolic articulation), how do we *decode* these cultural articulations into social meanings and, in our case, into political ones?

Since the lumpen proletariat or lower working-class were the « principal bearers and supports » of Ted culture, we need to look at the structural situation of this class fraction, especially as it impinged on the lumpen adolescent. My contention is that the position of the young of this particular class fraction was worsening in many of the principal areas of their life.

The Lumpen Adolescent and Growing Structural Inequalities.

a. Ecology.

Traditionally working class areas have been community minded and perhaps even more so in the slums because that is more necessary for survival than elsewhere. Matrilineal residence, the extended family and kinship networks, the practices of neighbouring (both informal and formalised in the loan clubs and holiday clubs, etc.), the

street, the pub and the corner-shop, all help generate and perpetuate this sense of loyalty, solidarity, and tradition existing in slum communities. (For a fuller, more sophisticated account, see Phil Cohen's « Subcultural Conflict and Working Class Community », in *Working Papers in Cultural Studies*, no. 2, Spring 1972). After the war, re-development in an area like South London in the form of new housing estates and high-rise developments began to break up these communities. The effect of this re-development was « to destroy the function of the street, the local pub, the corner shop, as articulations of 'communal' space », (This communal space is that space partway between the essentially private, e.g. the family and the essentially public, e.g. the local park, P. Cohen, *ibid*), and to destroy matrilocal residence and hence kinship networks (to compound this problem a large influx of immigrants accompanied this re-development. But this added ramification I will deal with later under the section on 'fighting').

This section on Ecology is culled largely from literature dealing with the East End (although the Ted phenomenon originated in South London), since the re-development of the East End has been infinitely better documented. It needs to be said, however, that there are important differences between the two areas in as much as:

1. South London was never such a close-knit community as the East End;
2. There was more movement *away* from the East End than from South London;
3. Re-housing in South London was predominantly *within* the area in the form of new estates or in high-rise developments.

But the above by no means alters the thrust of the argument. It merely means that perhaps a more strong notion of community break-up was given than is perhaps legitimately the case with an area like South London.

b. Education.

« A general survey of the Act of 1944 justifies the statement that it probably constitutes the most important single advance ever made in the history of English education ». (Curtis and Boulton, *An Introductory History of English Education since 1800*). If the above statement is restricted to the *intentions* of the act, it is perhaps justifiable. If it is restricted to the *social effects* of the act, then, far from re-presenting an advance, it probably becomes one of the more retrogressive acts ever passed. It was intended that the act should provide every child with an education suited to a child's age, aptitude and ability. What it actually did was to select off roughly 20% of the age-group (at eleven) for a classical, largely *intrinsically* useless education (but *instrumentally* effective in terms of securing access to higher education and hence high-status occupations), and consign the overwhelming majority (75%) to the secondary modern 'scrap heap' which was both *intrinsically* and *instrumentally* useless as an education. Boys in the A/B streams of those schools normally went on to serve apprenticeships in the skilled trades or perhaps, through assiduous application, began to climb the 'academic' ladder. The C/D stream boys often went on to become Teds. (I have deliberately ignored the very marginal influence of technical schools). But, since the lumpen have always been excluded from the education process anyway, what was so significant about the 1944 Act that *worsened* their situation? The new element was that now, according to the meritocratic myth, *it was your own fault* if you failed at 11. Since the Act specifically stated that each child was to be educated according to his or her *aptitude and ability* (i.e. *merit*), then it followed that failure of the 11+ had only to do with your *inability* and your *inaptitude*. It was seen as *personal failure*, and as having nothing to do with the selection procedure itself. It was not until the next decade that selection procedures came seriously under attack and the link between school attainment and

social class was firmly re-established, J. Douglas, *The Home and the School*). A cursory glance through the newspapers of the period would show how the media compounded the problem by constantly extolling, and hence amplifying, this prevailing myth of an *open ladder*.

c. Politics.

The 1950's saw the emergence, in the political sphere, of the notion of consensus. Bogdanor and Skidelsky in their introduction to *The Age of Affluence* explain the need for this political consensus in psychological terms, i.e. « the desire for relaxation » following the « sustained effort » of « the years 1940-51 » and the « psychological need to hide the facts of decline ». It expressed itself in the acceptance by both parties of the mixed economy and welfare state, « and from this point of view, it did entail a real humanising and civilising of the political battle ». However, as the authors go on to say, « it also imposed a moratorium on the raising of new and vital issues ».

But, for our purposes it meant that there was a blurring of the distinction between Labour/Tory — a loss of *potential* alternative to Toryism, as there had been traditionally. Additionally, working class parents were increasingly being persuaded to become family/home/commodity centred (the housing re-developments aided this process as we have seen), hence losing some traditional political vigour. Finally, the positions of power within the Labour party itself were increasingly becoming dominated by the middle-classes. (See B. Hindess, *The Decline of the Working Class Politics*).

Thus the traditional upholders of their class interest, the Labour party formally and, informally, their families, were doing so less and less: their traditional institutional avenues of redress were becoming indistinguishable from those of the enemy, « them ».

d. Economy.

The years 1952-5 were, as T. Hutchison has put it, 'ignorantly blissful years' in which *The Economist* could comment complacently, 'the miracle has happened... full employment without inflation' (June 1954). Although, « this miracle was built upon temporary and fortuitous circumstances » (« Introduction », *The Age of Affluence*), as we can, from our vantage point, see only too clearly, it is against this *general* mythology, enshrined in Macmillan's offensive « you've never had it so good », and partly in response to it, that the Teds played out their particular scenario which was of a very different order. In a period of full employment, those who are out of work are more socially isolated than usual. Due to impending National Service in particular, unemployment was a reality for many Teds. Some employers were just not interested in employing lads who were soon to be called up. Additionally, they were in jobs (semi- and unskilled) which, by their very nature, were much more prone to small fluctuations in the job market. Periods of unemployment were therefore *endemic* in their situation. The prospect of altering this situation were remote, and becoming more so, because of the increasing link between educational qualifications and occupational prospects. « To the extent that education becomes a key determinant of occupational achievement, the chances of 'getting ahead' for those who start in a lowly position are inevitably diminished ». (Quoted in S. Hall « The Condition of England »).

c. Leisure.

Prevented by the growing structural inequalities from coming *meaningfully* to terms with their lives in the areas outlined above, leisure becomes the crucial dimension in the Teds' lives. And here, as elsewhere, they were let down. The lag of *public* provision was a *general* feature of the decade of the 1950's (not one hospital or prison

was built during the decade; Fyvel), and the emergent commercial teenage culture was merely embryonic. What was available, the Locarnos and Meccas, were still largely aimed at the over 20's. Cafés, their only real home apart from the streets, were viewed ambivalently since many were Cypriot-owned.

Both Stan Cohen, in talking of the Teds as reacting «not so much to adults, but the little that was offered in the '50's» and Fyvel, referring to the «lack of social amenities» for the young in working class districts and the boredom this generated, recognised the importance of this area — but it was not a lack of facilities *causing* the Teddy boy response: rather, it was the leisure area where grievances *engendered in other areas* were *felt* most, where the contradictions endemic in the other areas of their lives were worked out and, to some extent, and at least for some of the time, 'magically' resolved. This is not to say that the leisure area did not engender its own contradictions. Since there was also a discrepancy here between the aspirations and the provisions, it was *both* an area with its own contradictions *and* the area where other contradictions were felt.

This emphasis that I am insisting upon has been validated by subsequent events. That the presence of good youth clubs in a district can prevent some 'anti-social' behaviour is undeniable — and this we would expect from the above position, since good youth clubs are helping to remove one of the contradictions engendered in the leisure context. That some 'anti-social' behaviour still continues *even* with the best youth clubs available is also undeniable — and this, similarly, we would expect from the above position, since leisure amenities alone cannot remove contradictions engendered elsewhere, e.g. in the schools and workplaces. Thus, there have been, predictably, many post-Ted youth cultural manifestations with accompanying 'anti-social' behaviour, such as Mods, Rockers, Skinheads, etc., *despite* the ever-increasing sophistication of the provision of leisure facilities for young people in *both* the private *and* public sphere.

On this evidence, it is obvious that some of the 'causes' reach further back, into other contexts besides the leisure one.

Cultural Responses: A Defence of «Space» and Status.

In the light of these growing structural inequalities, how can we read the Teds cultural responses as symbolic articulations of their social plight? If we look at the cultural responses adopted, in turn, what becomes apparent in decoding them is an attempt to defend, symbolically, a constantly threatened «space» and a declining status.

a. «Group-Mindedness».

The «group-mindedness» of the Teds can be read partly as a response to the upheaval and destruction of the socially cohesive force of the extended kinship network mentioned under the section on «Housing». Thus the group life and intense loyalty of the Teds can be seen as a re-affirmation of traditional slum working-class values and the «strong sense of territory» (Downes) as an attempt to retain, if only imaginatively, a hold on the territory which was being expropriated from them, by developers, on two levels:

1. the actual expropriation of land;
2. the less tangible expropriation of the culture attached to the land i.e. the kinship networks and «articulations of communal space» mentioned by Phil. Cohen.

b. «extreme touchiness to insults, real or imagined».

If we look at their extreme touchiness to insults, real or imagined, we find that most of these incidents revolved around insults to themselves personally, to their appearance generally, and their dress in particular. To illustrate this point, using one of the more dramatic examples available, the first 'Teddy boy' killing, the

Clapham Common murder of 1953, was a result of a fight between three youths and a group of Teds which had been started when one of the Teds had been called 'a flash cunt' by one of the youths. (For a full account of this incident, and the subsequent trial, see Tony Parker's *The Plough Boy*). My contention is that to lads traditionally lacking in status and *being further deprived of what little they possessed*, as I have argued earlier, there remained only the self, the cultural extension of the self (dress, personal appearance) and the social extension of the self (the group). Once threats were perceived in these areas, the only 'reality' or 'space' on which they had any hold, then the fights, *in defence of this space*, become explicable and *meaningful* phenomena.

If we look closely at the objects of Teddy boy fighting mentioned earlier, this notion of *defending their space* is, I believe, further amplified. *Group fights*, i.e. fights with other groups of Teds, are explicable in terms of a *defence of the social extension of the self*, i.e. *the group* (hence, the importance, noted earlier, of 'group-mindedness'). Fights which ensued when *individuals insulted Teds* are explicable in terms of a *defence of the self and the cultural extension of the self symbolised in their dress and general appearance*. Especially important in this area is the touchiness to insults about dress. This I shall enlarge upon in the next section on « Dress ».

Whilst many of their fights resulted from extreme sensitivity to insults, even their « attacks » on the Cypriot proprietors of Cypriot cafés and Blacks can be read, in terms of defence: a defence of status. Their position as 'lumpen' youths was worsening, as I have demonstrated, *independently* of the influx of Commonwealth immigrants in the early 1950's, but in the absence of a *coherent and articulate* grasp of their social reality, it was perhaps inevitable that they should perceive this influx as casual rather than coincidental. Thus, they *rationalised* their position as being, in part anyway, due to the immigrants and *displaced* their frustration onto them. An additional irritant was the perception many Teds had of immigrants

as actually making it — the corollary of this, of course, was that they were making it « at the Teds expense ». The café-owning Cypriots were one example of those who had « made it ». Others were the coloured landlords and racketeers. Living, as many Teds did, in dilapidated inner urban areas scheduled for re-development, they came into contact with the minority of coloureds, who, because of the hopelessness of *their* position, (being coloured and working class), were forced into positions of very limited options (small-time racketeering and pimping were probably two of the more available and attractive). And so the myth of the coloured immigrants being either pimps, landlords or in on the rackets, very prevalent among Teds, (and many white working class adults) started and spread. The repercussions of all this, the 1958 'race-riots' in Nottingham and Notting Hill, are known, sadly, only too well. That it should have been the Teds who started them lends weight to my thesis. That large numbers of working class adults responded in the way that they did, by joining in, demonstrates that it was not only the young 'lumpen' who were experiencing a worsening of their socio-economic position. But, in an age of affluence, 'the real structural causes' could not be admitted, and, predictably, were not. Instead, the nine *unskilled working class adolescents* who started the Notting Hill riots, were savagely sentenced to four years imprisonment apiece. The obvious scape-goating involved, as in all similar cases of scape-goat punishments, was, and still is, a sure sign of mystification at work — the protective cloak of the ruling classes being drawn closer to prevent its real interests becoming too visible.

The attacks on youth clubs are perhaps easiest to explain if one remembers that many youth clubs « banned » all Teddy boys purely on « reputation ». Simple revenge must then have constituted the basis for some attacks. Additionally, though, there was the chronic lack of public provision of facilities to match the increase in adolescent leisure. Consequently, much was then expected of what was provided — far too much. When these failed to live

up to the expectations, as they invariably did, the disappointment was invariably increased. Thus, ironically, the youth clubs that did exist, far from alleviating adolescent leisure problems, actually exacerbated them. (For a fascinating account of the trials and tribulations experienced in this area and of a valiant, but short-lived attempt to supply the kids with what they *wanted*, see Ray Gosling's excellent *Sum Total*).

Finally, the attacks on bus conductors. Since these attacks were usually on conductors on late-night bus routes, this suggests that the opportunity of anonymity and possibly alcohol combined to increase the already high level of sensitivity to imagined insults.

c. Dress and Appearance.

Despite periodic unemployment, despite the unskilled jobs, Teds, in common with other teenagers at work during this period, were relatively affluent. Between 1945-50, the average real wage of teenagers increased at twice the adult rate (Abrams quoted in S. Cohen, *Folk Devils and Moral Panics*). Teds thus certainly had money to spend, and because it was practically all they had, it assumed a *crucial* importance. Much of the money went on clothes: the Teddy boy «uniform». But before «decoding» this particular cultural articulation a sketch of the «style» and its history is necessary.

Originally the Edwardian suit was introduced in 1950 by a group of Savile Row tailors who were attempting to initiate a new style. It was addressed, primarily, to the young aristocratic men about town. Essentially the dress consisted of a long, narrow-lapelled, waisted jacket, narrow trousers (but without being «drainpipes»), ordinary toe-capped shoes, and a fancy waistcoat. Shirts were white, with cutaway collars and ties were tied with a «windsor» knot. Headwear, if worn, was a trilby. The essential changes from conventional dress were the cut of the jacket and the dandy waistcoat. Additionally, barbers began offering individual styling, and hair length was

generally longer than the conventional short back and sides. (This description is culled from a picture of the «authentic» Edwardian dress which was put out by the *Tailor and Cutter* and printed in the *Sketch* (14th November 1953) in order to dissociate the «authentic» from the working-class adoption of the style).

This dress began to be taken up by working class youths sometime in 1953 and, in those early days, was often taken over wholesale (The *Daily Mirror* of 23rd October 1953 shows a picture of Michael Davies, who was convicted of what later became known as the first «teddy boy» killing, which would bear this out. Infact the picture shows him in a three piece matching suit (i.e. without the fancy waistcoat).

The later modifications to this style by the Teds were the bootlace tie, the thick-creped suede shoes (Eton clubman chukka type), skintight, drainpipe trousers (without turn-ups), straighter, less waisted jackets, moleskin or satin collars to the jackets and the addition of vivid colours. The earlier sombre suit colours occasionally gave way to suits of vivid green, red or pink and other «primitive» colours (e.g. the warwick «rebels»). Blue-suede shoes, post-Elvis, were also worn. The hair-style also underwent a transformation: it was usually long, combed into a «D-A» with a boston neck-line (straight cut), greasy and with side whiskers and a quiff. Variations on this were the elephants' trunk or the more extreme «apache» (short on top, long at sides).

I see this choice of uniform as, initially, an attempt to buy status (since the clothes chosen were originally worn by upper-class dandies) which, being quickly aborted by a harsh social reaction (in 1954 second-hand Edwardian suits were on sale in various markets as they became rapidly unwearable by the upper-class dandies once the Teds had taken them over as their own), was followed by an attempt to create their own style via the modifications just outlined.

This, then, was the Teds one contribution to culture: their adoption and personal modification of Savile Row

Edwardian suits. But more important than being a contribution to culture, since culture only has meaning when transposed into social terms, their dress represented a symbolic way of expressing and demonstrating their social reality, of giving cultural *meaning* to their social plight. And because of this, their touchiness to insults about dress becomes not only comprehensible but rational and meaningful.

But what « social reality » was their uniform both « expressive of » and « a negotiation with? » Unfortunately, there is, as yet, no « grammar » for decoding cultural symbols like dress and what follows is largely speculative. However, if one examines *the context from which the cultural symbol was probably extracted*, one possible way of formulating one aspect of such a grammar, then the adoption of, for example, the bootlace tie, begins to acquire social meaning. Probably picked up from the many American Western films viewed during this period, where it was worn, most prevalently, as I remember them, by the slick city gambler whose social status was, grudgingly, high because of his ability to live *by his wits* and *outside* the traditional working class moves of society (which were basically rural and hardworking as opposed to urban and hedonistic), then I believe its symbolic cultural meaning for the Teds becomes explicable as both expression of their *social reality* (basically *outsiders* and *forced to live by their wits*) and their *social 'aspirations'* (basically an attempt to gain high, albeit grudging, status for an ability to live smartly, hedonistically and by their wits in an urban setting). This brief example is, I hope, illustrative of one aspect of a possible approach in this area. And if it is « correct » it relates back, and amplifies, the first mentioned distinctive element in Teds culture: that of seeing their interests as « coincidental with the submerged tenth », the outsiders.

Finally, to end this section on « dress », there is the importance of the *symbolic visibility* of the uniform in a period when, as I mentioned earlier, « the traditional institutional avenues of redress » (their families and the

Labour Party) were becoming all but invisible. This is another way of viewing the « social » significance of the Teds uniform.

A Return to theory.

How does what I have been arguing fit in with the work of other sociologists. Willmott (in *Adolescent Boys of East London*) and Downes (in *The Delinquent Solution*) have both looked extensively at working class adolescents in East London. Willmott's look at adolescent boys concludes that by far the majority of boys, two-thirds to three-quarters, conformed to the norms of their working class parents, and an even larger proportion, nine-tenths, were 'relatively' content with their lot. Only one-tenth could be classified as 'rebels'. Downes offers us a similar picture. Working with boys from Stepney and Poplar, as opposed to Willmott's Bethnal Green sample, he similarly concludes that his boys retained « an almost monolithic conformity to the traditional working class value system » and showed little dissatisfaction over jobs and social status. What, in the light of the conformity and relatively little dissatisfaction displayed by working class adolescent in these two studies, are we to make of my notion of symbolic opposition? I think there are findings in both books which can be seen as confirming my thesis.

Willmott's work, despite its overall conclusion, does, in one significant aspect, add weight to my thesis and that is in his profile of the 'rebels'. Small in number, admittedly, (one-tenth of the sample, although « under-represented » according to Willmott), but, for our purposes, the most significant finding in the book. Here is his 'rebel' profile which, because of its importance for us, I have quoted in full. I think it sounds familiar:

He went to a secondary modern school and, like the 'working class' boy, left at 15. But he did not like school: he disliked the teachers and the regime, as well as thinking the lessons 'useless'. His job is manual, and is more likely to be unskilled or semi-skilled than skilled. He is discontented

with his work and particularly the lack of prospects. He has probably had at least three jobs since leaving school, sometimes many more. He does not get on too well with his parents and he dislikes the police. He is more likely than other boys to say that he does not intend to marry at all or that he does not know whether he will. He rejects, even more firmly than his 'working class' fellows, the idea of deferred gratification. It is probably from boys like this that the seriously delinquent are drawn.

(*Adolescent Boys of East London*, p. 173)

(One thing not mentioned here, but elsewhere in the book, is that the rebels tended to be the unclubbable ones — vis-a-vis the youth clubs).

Had we drawn up a profile from our own knowledge of the Teds, the similarity with the above would have been remarkable. My strong suspicion is that many of these 'rebels', had the study been conducted during the '50's and not the early '60's, would have been Teds. Downes, whilst similarly concluding as to the conformist nature of most working class adolescents in Stepney and Poplar does also talk, theoretically, of *delinquent contra-cultures* (this term was borrowed from J. Milton Yinger « Contraculture and Subculture » in *The Sociology of Subcultures*). The distinction between the two terms (subculture/contraculture) according to Yinger is that whilst « Subcultures probably conflict in some measure with larger culture », in a contraculture the « conflict » element is central; many of the values, indeed, are specifically contradictions of the dominant culture ». Although Yinger adds that *empirically* both influences, subcultural and contracultural, may be mixed, my own feeling is that, even *analytically*, it is impossible to make such definite distinctions as Yinger suggests. To elaborate, it is possible to be 'contra' rather than 'sub', whilst *still retaining the focal concerns of the parent culture*, by adopting these concerns in a radically different fashion. And it is in *this* way that the Teds can be read as a 'contraculture'. More precisely what I mean by this, I shall outline in the following section.

The Teds and their parents: continuities and discontinuities.

Miller talks of the focal concerns of American lower-class culture as being: trouble; toughness; smartness; excitement; fate; autonomy (see « Lower-class Culture as a Generating Milieu of Gang Delinquency », in *The Sociology of Subcultures*). Ignoring small transatlantic differences, this list, as a *general* guide, is an adequate one for the British working class also, both parent and youth culture. But, in so far as these values are adopted, *hedonistically*, *by the young*, and not *instrumentally*, *as with their parents*, then they are 'contracultural' and, hence, oppositional. To elaborate, the Teds used « excitement », for example, to *create* themselves, that is, the *excitement* of 'the exploit' (e.g. senseless vandalism), besides its element of expressing frustration, has the additional element of *being an end in itself*. Conversely, the routinised « excitement » of their parents' « Saturday night out » is ultimately *instrumental* in that it enables them to face Monday morning and work for another week. It is thus intimately connected with the production process (*a means to this end*), and basically *re-creative*. Far from being oppositioned it is an integral part of the 'negotiation' constantly being enacted between the subordinate and the dominant class.

A corollary of parent culture instrumentality vis-a-vis the focal concern 'excitement' is that it takes place in the 'negotiated' *institutional* setting of the pub, which *legitimizes* it. The Teds hedonistic pursuit of excitement takes place largely in the streets — a non-negotiated, *non-institutional* and only partly legitimate setting (depending on how the social-control agencies perceive of your presence there). Because they are *non-institutional*, the streets are, to a large extent, ideologically neutral. Hence the desire to club the 'unclubbables' and in so doing, to place them within the ideological confines of society (via the *institutional* setting of the youth club and the ideological mediations of its leaders and ethos).

What I am arguing here is that the cultural responses

of the Teds show continuities with their parent culture in terms of focal concerns, since both parents and offspring, as members of the same class fraction, have similar negotiations to make with the dominant culture, but that their adoption of these concerns in a radically different fashion is indicative of some basic discontinuities between parents and their young which are a result of different generations experiencing structural changes differentially. To elaborate, the situation of the Teds in relation to school and the job market were areas where the young, and only the « young, were affected. Thus there are elements in their cultural response which have « structural » roots which did not affect their parents: responses which have to be viewed as relating to *their*, the Teds, specific socio-historical situation, and *independently* of that of their parents.

Conclusion: The Teds and the Politics of Youth Culture.

What I have tried to do in this paper is explore some of the factors which I believe make it possible to read the Teds as a « political » manifestation, albeit in an inarticulate and symbolic, rather than an articulate and organised way. S. Hall in the « Condition of England » talks of discontents being experienced as « private grouses » which, although being an « apolitical way of experiencing social deprivation and need » nevertheless is « a way of perceiving oneself in relation to Politics... » (*People and Politics*). In this restricted sense of « political » the Teds cultural articulations, read as symbolisations of their « private grouses » — their perception of growing structural inequalities —, were expressive of themselves « in relation to politics ».

But cultures, as I have argued, do not simply reflect social structures. Being dialectically inter-related with them they are the site of the constant negotiations between dominant and subordinate cultures: the site of a struggle for some sort of control over one's life situation, for imposing one's own meaning-systems, albeit contingent

in the final analysis on society's structural arrangements.

So, for the Teds, with other areas or « spaces » increasingly foreclosed and controlled by others (e.g. school/work), leisure, with its possibilities of freedom, became the crucial site for these negotiations. Here contradictions were worked through, including the contradiction in the leisure situation itself (between aspirations/provision), cultural symbols adopted (dress, crucially) and meanings imposed. Here a « space », tenuous and constantly threatened by various social control agencies, was generated in the form of the « group » and its headquarters, the caff. To retain a hold on that space, to negotiate, in a symbolic way, for some recognition of their group identity and needs, these I believe were some of their « political » aspirations and the sum of their « political » achievements.

JOHN CLARK
DICK HEBDIGE
TONY JEFFERSON

P. HOWARTH, *Play up and play the Game*, London, Eyre Methuen, 1973, 178 pp.

« Play up! play up and play the game! » è il noto *refrain* di *Vitai Lampada*, una famosa poesia di Henry Newbolt che, in grazia della sua aperta dichiarazione di jingoismo, fu assunta a motto e ad emblema dello spirito nazionalistico e militaristico di almeno tre generazioni britanniche a cavallo della I Guerra Mondiale. Esso rappresenta pertanto un titolo appropriato per questo libro di Patrick Howarth in cui si rintracciano le origini e le evoluzioni della specie letteraria definita dell'*homo newboltiensis*, e cioè di un modello di finzione fortemente caratterizzato e influente, operante in un ampio settore della letteratura inglese tra '800 e '900. Questo campo, designato genericamente dall'autore come « letteratura popolare », è in effetti costituito più precisamente da opere che — attraverso l'intenzione dichiarata di fornire mero divertimento e svago — svolgono invece un ben riconoscibile ruolo di impartizione ideologica, rivolgendosi per lo più a fasce particolarmente duttili e influenzabili di lettori e cioè al pubblico infantile e giovanile.

Si tratta dunque di un argomento di notevole interesse data la larga operatività di questo genere letterario di cui giustamente l'autore sottolinea la funzione di supporto e di complementarietà rispetto all'operazione ideologizzante svolta attraverso organi istituzionali quali in primo luogo la scuola:

« A quell'epoca [intorno al 1890] si avvertiva già la necessità di rendere vividamente consapevoli i giovani lettori non solo dell'esistenza dell'impero ma anche del modo in cui esso era stato creato nonché delle qualità degli uomini considerati come i suoi fondatori e i suoi difensori. Tuttavia le opere attraverso le quali venne effettuata quest'operazione non furono i libri di testo usati nelle scuole ma, da un lato, un nuovo tipo di giornalismo popolare, e, dall'altro, un nuovo genere di romanzo storico » (p. 76).

E non meno interessante appare il proposito di ricostruire il processo di accrezione e di modificazione attraverso il quale si è andato definendo e codificando il modello canonico del personaggio a cui fondamentalmente si è affidato per più di centoventi anni il messaggio lealista e nazionalista di questa operazione di fiancheggiamento dell'azione di due centrali di condizionamento ideolo-

gico e di imposizione di codici di comportamento di per sé potentissime, quali la scuola e l'esercito. Tanto più interessante ed utile, anche sotto il profilo metodologico, poteva quindi risultare questo tentativo, in quanto, seguendo le metamorfosi e le permanenze di connotati caratteristici del metapersonaggio nelle sue successive incarnazioni, si potevano cogliere significative indicazioni sul diverso atteggiarsi delle motivazioni e degli obiettivi dei gruppi filoimperialisti di cui si fanno portavoce i fecondi ma non troppo originali scrittori di questo tipo di letteratura per ragazzi. Attraverso una individuazione e un'analisi dei processi di retroazione alla base delle innovazioni introdotte nel modello si poteva non solo formulare un'ipotesi abbastanza accurata sulla fisionomia e sull'evolversi dei ricettori, e focalizzare in tal modo aspetti non sufficientemente esplorati della cultura inglese dell'ultimo secolo, ma si sarebbe anche potuto seguire nelle sue varie articolazioni il percorso e il meccanismo della comunicazione dei valori culturali.

In effetti però un simile programma avrebbe richiesto l'applicazione di una metodologia e di un rigore analitico a cui l'autore chiaramente non aspira. La sua attenzione è rivolta agli aspetti più evidenti e macroscopici del genere per la cui definizione egli fa affidamento quasi esclusivamente sugli intrecci dei romanzi dei quali fornisce in numero copiosissimo le sintesi.

Come egli stesso dichiara, l'autore intende presentare «...una rassegna di quei personaggi della narrativa inglese il cui posto è nei territori d'oltremare e il cui ruolo è la fedeltà all'impero» (p. 118). Così schierati e passati in rivista, questi personaggi (il cui numero raggiunge quasi l'ottantina) mostrano un complesso di caratteri comuni, i più costanti dei quali sono: il coraggio (una situazione stereotipale di queste vicende è un salvataggio eroico e spesso improbabile che fa rifulgere la generosa audacia del campione il quale strappa alle onde deboli fanciulle imprudentemente naufragate, come nei romanzi di Ballantyne — cfr. pp. 41-48 — o si misura in acrobatiche competizioni con un treno in corsa per salvare un povero, e ovviamente ingrato, pariah, come in uno dei racconti pubblicati su *Union Jack* — cfr. pp. 89-90), l'onestà e il senso dell'onore (virtù sempre presenti in questi personaggi che si comportano tutti come Charlie Marryat di cui G. A. Henty dà questa descrizione in *With Clive in India*: «...era onesto e leale, e non si sarebbe mai abbassato a ricorrere neanche alla parvenza di una bugia» — cfr. p. 78), abilità sportive semiprofessionali (i protagonisti sono in genere capitani della squadra scolastica di rugby o di cricket ed anche quando la loro distinzione sportiva non è così ufficialmente sanzionata, essa è però implicitamente riconosciuta come nel caso dello stesso personaggio di Henty: «I suoi compagni sapevano che Charlie era il ragazzo più forte e muscoloso di tutta la scuola ... era un campione nel nuoto

e uno dei migliori pugili della scuola» — cfr. p. 78), la lealtà alla monarchia e all'impero, e la qualificazione militare (che sono troppo costanti per aver bisogno di esemplificazioni), completo disinteresse per il sesso (caratteristica questa significativamente illustrata, ad esempio, nell'assicurazione fatta da Allan Quatermain, il personaggio-narratore, all'inizio di *King Solomon's Mines* di Rider Haggard: «Non c'è una sola sottana in tutta la storia» — cfr. p. 110), ed infine scarsa immaginazione e scarse o inesistenti doti speculative (un indice niente affatto ironico di questa «qualità» abbastanza costante e ricorrente è il nome stesso di Jack Littlebrain e cioè di uno dei primi esemplari del prototipo, protagonista di *S. W. and by W. 3/4* di Frederick Marryat).

Ne risulta un tipo umano e sociale ben definito e la cui realizzazione più compiuta e coerente viene dall'autore individuata nei personaggi di H. Newbolt, ma di cui egli rintraccia tutta la parabola evolutiva. Howarth parte così dalle prime manifestazioni embrionali dell'esemplare nei vari Tom Brown, Harry Sandford e Tommy Merton che costituiscono la riduzione su scala adolescenziale, diffusa attraverso i libri per ragazzi degli anni intorno alla metà dell'Ottocento, di un modello di comportamento teorizzato a livello speculativo-ideologico nel «Christian Socialism» o nella «Muscular Christianity» ispirati alle dottrine di Kingsley. Dell'esemplare si seguono poi passo passo le metamorfosi fino a quella che viene indicata come la sua più recente reincarnazione nel tipo dell'agente segreto, il quale non più teso come il suo prototipo alla costruzione o al rafforzamento dell'impero, impegna però le sue doti sportivo-militari nella difesa dell'ordine capitalista minacciato dal bolscevismo e dalla sovversione; un tipo che viene presentato, abbastanza sorprendentemente, come un recupero della «tradizione di Robin Hood» (cfr. p. 151) e di cui così si individuano le motivazioni ideologiche:

«Questo revival della tradizione di Robin Hood non è stato tanto una protesta consapevole contro l'ordine sociale vigente quanto piuttosto l'espressione dell'intuizione che un ordine sociale, che era stato pienamente soddisfacente, andava cambiando in peggio perché danaro e potere stavano passando nelle mani sbagliate» (p. 151).

È questo uno dei molti casi in cui si rivela la mancanza di un discorso rigoroso e scientifico da parte dell'autore, il quale si affida invece, come qui, alla improvvisazione e ad affermazioni non confortate da dati dimostrativi. E certo il collegamento del metapersonaggio con la tradizione del nobile fuorilegge da una parte e con quella dell'agente segreto dall'altra appare poco convincente e poco corretta per due ordini di ragioni. Innanzitutto tanto il modello del nobile fuorilegge quanto quello dell'agente segreto

sono privi di un connotato che è fondamentale nell'eroe newboltiano e che fa di lui un personaggio tipicamente adolescenziale: e cioè il suo inserimento in una comunità scolastica o la sua collocazione in funzione di allievo o di apprendista in organizzazioni militari o paramilitari, condizioni queste che — ascrivendo al protagonista un ruolo nel quale possano agevolmente immedesimarsi dei lettori appartenenti ad un'età ancora molto giovanile — assegnano il personaggio ad una sfera molto specialistica e non genericamente « popolare » per quanto riguarda i fruitori della comunicazione idealmente tenuti presenti dagli elaboratori. I tipi umani e sociali a cui corrispondono gli altri due esemplari suggeriscono invece la identificazione con gruppi destinatari più ampi e non esclusivamente giovanili, facendo leva, tra l'altro, su connotati di tipo diverso dall'appartenenza in funzione gregaria e discente ad un'organizzazione di formazione professionale. Ma questo avvicinamento di tradizioni di finzione in realtà tanto diverse risulta arbitrario non solo in base alla diversa composizione dei loro rispettivi destinatari — e quindi dei diversi connotati che in fase di codificazione vengono attribuiti ai personaggi — ma anche e soprattutto a causa delle antitetiche intenzioni che di volta in volta animano la comunicazione dei valori in queste diverse operazioni di comunicazione culturale. È infatti evidente che l'intenzione contestatrice che presiede alla codificazione dell'avventuriero generoso e umanitario e che fa di Robin Hood il campione dei deboli e degli oppressi contro le prevaricazioni del potere costituito depravato e corrotto, è completamente ribaltata nella caratterizzazione di poliziotti, investigatori privati e agenti segreti che prestano il loro braccio e le loro fatiche alla scoperta e allo sterminio degli elementi sociali dissenzienti e devianti i quali mettono in pericolo quello stesso potere costituito, che è visto però, questa volta, come depositario dell'ordine e della giustizia. E diversa è ancora l'intenzione del messaggio affidato agli eroi giovanili che costituiscono il nucleo fondamentale della rassegna di Howarth: una intenzione di rafforzamento dell'assetto sociale vigente e dei valori in esso dominanti, da conseguirsi però attraverso il tirocinio individuale e da realizzarsi nella sfera privata. I ragazzi esemplari dei romanzi giovanili esaminati si presentano come modelli di comportamento minuto e quotidiano e invitano ad un'acquiescenza implicita e ad un appoggio indiretto all'ordine costituito sollecitando al conformismo e al rispetto delle regole, senza tuttavia mai sollevare il problema della validità dell'assetto di potere imperante nella sfera pubblica e politica e senza mai fare esplicito riferimento all'orientamento dei personaggi verso gli istituti.

Per gli obbiettivi che si prefigge il libro si può ricollegare all'analogo panorama tracciato da E. S. Turner nel suo *Boys will be Boys* (London, Michael Joseph, 1948) e dallo stesso Turner definito « purely a refresher course » (pag. 15). Analogo è anche il

punto di vista che domina le due rassegne, ambedue tendenti a riconoscere agli avventurosi eroi di questi libri per ragazzi un valore formativo di una meritoria coscienza civile e patriottica, una coscienza peraltro così impregnata di militarismo che non stupisce il favore che a quanto pare questo tipo di letteratura gode presso gli ufficiali della marina britannica. Non è infatti poco significativo il fatto che *Boys will be Boys* recasse una introduzione firmata dal Capitano C. B. Fry, il quale dall'alto della sua quarantennale esperienza di comandante di una nave scuola, spezzava più di una lancia in favore di questo genere di narrativa, dichiarando senza mezzi termini la sua concezione conservatrice dell'educazione:

« Qualunque influenza che incoraggi i giovani contro l'autorità è oggi altamente indesiderabile. La mancanza di disciplina, di decoro e di rispetto è già sufficientemente grave perché sia il caso di incoraggiarla ulteriormente. Già così, sono sufficientemente numerosi i ragazzi che tiranneggiano i loro genitori e sprecano il tempo dei magistrati » (p. 11).

Il nostro autore, da parte sua, è anche egli ufficiale di marina: uscito dalla scuola di Rugby, per anni membro stabile della squadra di Cricket degli 'Invalids', ufficiale della Marina Britannica durante la guerra ed oggi ufficiale della Royal National Life-Boat Institution, sembra incarnare alcuni dei caratteri più costanti del personaggio a lui caro, avendo puntualmente percorso le tappe del suo tirocinio tipico, presentato nei romanzi « newboltiani » come la vera e migliore « scuola di vita ». E pertanto non è sorprendente che, date queste premesse, egli manchi di trarre le logiche conclusioni dal discorso che egli pure è andato costruendo con notevole acume e con precisa attenzione in questo libro. È forse proprio la sua quasi perfetta coincidenza personale con un tipo umano e sociale tanto vicino al prototipo « newboltiano » che gli impediscono di notare e sottolineare gli aspetti grotteschi dei tratti caratteristici del mito jingoistico di cui egli con tanta pazienza ha ricostruito la storia ormai più che secolare, stabilendone il canone e la tipologia.

E tuttavia, come non stupirsi che ad una sensibilità contemporanea (sia pure modellata e indirizzata dai codici asseriti da istituzioni come Rugby o come l'esercito) non appaia in tutta la sua brutalità e gratuità una affermazione come quella contenuta nelle *Lessons from the Varsity of Life* di Lord Baden-Powell riportata a pag. 172: « Si, Jan si era dimostrato all'altezza di un uomo bianco, malgrado la sua pelle nera ».

La concezione razzista, d'altronde, trova nel libro espressioni anche più palesi ed esplicite, come dimostra, ad esempio, questo commento al metodo narrativo di G. A. Henty, inserito in un con-

testo altamente elogiativo della qualità e delle finalità dei suoi romanzi:

« La superiorità dei personaggi inglesi è determinata non solo dalla loro educazione e dal loro ambiente ma, in certi casi, dalla loro natura genetica » (p. 80).

Howarth fa mostra del medesimo atteggiamento acritico nel riportare senza commento di sorta dichiarazioni come questa di Edgar Wallace:

« Odio l'operaio inglese; di lui non m'importa nulla; che viva o che muoia, che abbia di che nutrirsi o che muoia di fame non mi interessa neanche lontanamente » (p. 115).

Ed infatti tutta l'argomentazione di Howarth tende a presentare le eventuali coloriture di rudezza e di spietatezza dei suoi eroi come aspetti complementari e connaturati di un ben più nobile elemento di patriottismo e di abnegazione che tutto giustificerebbe e autenticherebbe, elemento che così viene definito con le parole di A. E. W. Mason:

« ...una razza di giovani uomini... che non prestano il loro servizio in vista di una ricompensa, né per divertimento, né per vedere il loro nome a lettere di scatola sui giornali, e neanche per conquistarsi la vera fama (sebbene questa sia un'aspirazione tutt'altro che abietta), ma in nome del dovere — il dovere verso il Re e la Monarchia » (p. 103).

In realtà l'autore opera una sorta di speciosa distinzione tra quello che egli considera un nobile e illuminato atteggiamento patriottico e quella che invece ne sarebbe la versione distorta, e, di conseguenza, tra una sana letteratura di stampo legittimamente imperialista e una sua volgare e goffa contraffazione. Egli insomma trova perfettamente accettabile e giustificabile (in virtù del capzioso apparato apologetico con essa collegato) l'esaltazione dell'impero britannico quando essa sia fatta nella forma sofisticata e mistificata adottata da Kipling; mentre la sua sensibilità è colpita e turbata dall'affermazione della medesima concezione ideologica quando essa si presenti in una forma meno elaborata e velata, come sulle pagine dei periodici per ragazzi editi da Alfred Harmsworth o come nella narrativa di Horatio Bottomley.

Egli giunge anzi sorprendentemente a identificare nelle troppo rozze ed esasperate manifestazioni sciovinistiche di quest'ultimo tipo di letteratura e nella sua volgarità verbale, addirittura la causa se non principale almeno determinante, della reazione antiimperialistica in Inghilterra e nelle colonie, reazione che non deriverebbe, a quanto è dato leggere, dalla maturazione di contraddi-

zioni e conflitti economici, sociali e ideologici all'interno della compagine dell'impero, ma, al contrario, da una reazione contro le espressioni offensive contenute in questo genere di pubblicistica il cui peccato più grave sarebbe, in definitiva, un peccato di gusto. Infatti leggiamo a pag. 91:

« ...tra le molte e complesse cause che hanno già da tempo determinato in Inghilterra e fuori una reazione contro l'Impero Britannico, un elemento tutt'altro che trascurabile va ricercato nei personaggi, nelle vicende, e forse ancora di più nella fraseologia delle innumerevoli schiere dei Dick Dorrington e dei Glory Hole prodotte e diffuse dalla Amalgamated Press dagli anni '80 agli anni '30 ».

Con questi limiti gravi di prospettiva e di metodologia il libro si presenta come uno strumento molto poco attendibile quanto a proposte e a conclusioni, e tuttavia esso non è privo di una sua utilità, sia perché fornisce un repertorio molto vasto e ricco di dati e notizie su di un settore della cultura inglese su cui non è facile reperire informazioni, sia perché esso stesso si propone come una manifestazione di un atteggiamento culturale e ideologico anacronistico e ingiustificato che troppo spesso si tende a considerare superato non solo nella credibilità ma anche nella diffusione e che purtroppo invece è tutt'ora vivo ed operante.

M. VITALE

M. KINKEAD-WEEKES, *Samuel Richardson Dramatic Novelist*, London, Methuen, 1973, X + 560 pp.

Quasi non v'è critico, oggi, che non abbia dedicato parte della sua attività all'analisi di almeno uno degli scritti narrativi di Samuel Richardson e, infatti, neanche l'autore di questo interessante volume è riuscito a sottrarsi al fascino che sembra scaturire dai controversi romanzi richardsoniani anche a distanza di molti secoli. Il largo séguito che *Pamela* (1741), *Clarissa* (1747-48) e — in minor misura — *Sir Charles Grandison* (1754) registrarono subito dopo la loro pubblicazione costituisce una sorta di sfida, un immane banco di prova per lo studioso che voglia indagare sui motivi che possono aver favorito il successo di questo nuovo tipo di narrativa in un periodo in cui il numero dei lettori non doveva certamente corrispondere a quello che la celebre e troppo ottimistica frase del Dr. Johnson, « nation of readers », sembrava implicare.

La lettura dei romanzi del Richardson può rivelarsi noiosa o stimolante, può suscitare consensi analoghi a quelli di Mrs. Bar-

bould, la quale — come è noto — riteneva che il romanziere settecentesco fosse dotato di «the accuracy of finish of a Dutch painter ... content to produce effects by the patient labour of minuteness» (*The Correspondence of Samuel Richardson*, New York, Ams Press, 1966, vol. I, p. CXXXVII), oppure può orientare nella direzione burlesca già indicata ad esempio dalla *Shamela* (1741) o dal *Joseph Andrews* (1742) di Henry Fielding.

Qualunque sia l'atteggiamento che si decide di assumere, non si può prescindere dal prendere nella dovuta considerazione il metodo di rappresentazione artistica scelto dallo stampatore e romanziere più famoso del secolo diciottesimo.

All'aspetto formale rivolge infatti la sua attenzione il Kinkead-Weekes con questo volume che si propone di illustrare le varie fasi dell'evoluzione del metodo «drammatico» del Richardson, con lo scopo precipuo di dimostrare come la maggior parte delle ambiguità suscitate dai comportamenti ambigui o irrealistici dei personaggi siano da imputarsi fondamentalmente anche alla scarsa attenzione tributata dalla critica alla tecnica narrativa «epistolare-drammatica» che l'autore settecentesco andava sperimentando e perfezionando.

Richardson's own name for his invention, «writing to the moment», points both to his attempt to create a dramatic present-tense experience, and to the way his imagination worked. He places his characters in a situation of conflict, and the fiction grows, not through his complicated plotting and design, but by imagining how those characters will react to that moment, and so create the next, and the next. He projects his imagination into different points of view, and the significance of his vision can only be grasped by entering a comprehension greater than any. The art is also an art of implication, of reading between the lines; and it conceals beneath its naturalness a meaningful structure, a relationship of scenes (p. 1).

Il Kinkead-Weekes sostiene quindi la necessità di rileggere i romanzi richardsoniani in modo più rigoroso, alla luce cioè della intima relazione che si stabilisce tra la forma narrativa dei «points of view» e i contenuti dei romanzi stessi. Solo in questa maniera — egli asserisce — si può pensare di fornire un'interpretazione corretta degli atteggiamenti e delle opinioni dei personaggi per poi risalire alla visione del mondo del loro creatore:

If we wish to understand before we criticise, we have to work in the same way from situation to situation, exploring the implications of each in a flexible, changing and complex process. Only in this way, above all, can one establish the quality of imaginative growth in Richardson's art: the power of his dramatic imagination to explore, to challenge, and to

transcend the attitudes from which the fiction begins. It is not easy to separate «the moralist» from «the artist» in Richardson, yet there is a vital distinction between the kind of exploration that appears whenever his dramatic imagination takes flight, and the didacticism that bores us when that imagination lapses (pp. 1-2).

Della difficoltà di separare l'intenzione morale da quella letteraria di iniziare un nuovo genere — o «a new species of writing», per dirla con le parole che Samuel Richardson rivolgeva, in una lettera, ad Aaron Hill — scaturiscono infatti le più disparate letture e spiegazioni dell'ideologia del romanziere settecentesco.

Pertanto il Kinkead-Weekes si propone giustamente di individuare i due piani — artistico e didascalico — su cui si muove la narrativa richardsoniana al fine di studiare i procedimenti formali di un modo narrativo/drammatico che fa a meno della presenza della *persona* narrativa tradizionale, intesa come mediatrice fra ciò che è oggetto della sua finzione e coloro che fruiscono del suo messaggio. È evidente che il sistema di comunicazione che ne deriva tende ad instaurare un tipo di rapporto «drammatico» più immediato fra gli attori della storia e il pubblico dei lettori, che viene a trasformarsi quasi in un «pubblico degli astanti»; la voce del narratore si affievolisce fino ad esser sommersa da quelle delle sue creature artistiche. Come osserva giustamente il Kinkead-Weekes in più luoghi di questo suo volume, l'autore settecentesco trasferisce nel romanzo le qualità formali tipiche della rappresentazione drammatica e annulla la sua figura di romanziere onnisciente ed onnipotente per proiettarsi nelle molteplici figure dei protagonisti, ai quali è demandato il difficile compito di organizzare dall'interno tutti quei dati che contribuiranno a formare l'intero universo narrativo richardsoniano.

Il risultato palese di una simile operazione è che il lettore ha l'illusione di seguire le varie fasi della vicenda nel suo farsi, nel momento in cui essa si costituisce come messaggio; dapprima il lettore si smarrisce attraverso il complesso articolarsi della trama, ma poi gradualmente viene conquistato dall'insieme di episodi ed avvenimenti che prendono forma sotto i suoi occhi. Egli s'immagina di non avere più di fronte un mondo di eventi concluso in sé, realizzato e osservato per lui da altri e s'illude di assistere alla realizzazione di quell'universo che sembra costituirsi ed organizzarsi attraverso gli interventi immediati dei vari personaggi.

È dall'intrecciarsi dei punti di vista dei personaggi che si modella una narrativa di tipo drammatico, la quale mira a coinvolgere il destinatario dell'opera, senza la mediazione di una voce narrante, a volte saccente, a volte moraleggiante che sempre ha una funzione orientante nei confronti del lettore; con questo suo modo di narrare i fatti, il Richardson diminuisce la distanza fra

narratore (che si trasferisce nei personaggi, diventando personaggio egli stesso dunque) e uditorio:

The forming vision, the « shaping spirit of imagination », is the process of dramatic projection, where the author formally banishes himself, and creates by becoming each of his characters. He tries to see their eyes, and use their distinctive voices. He cannot be identified with any of them, and is not formally responsible for anything they may say. It can be a matter of some difficulty to establish what he himself « thinks »... (p. 397).

Il racconto si situa, insomma, in una dimensione narrativa che esplicitamente pone l'accento soprattutto sul personaggio o sui personaggi e sui rapporti, sostanzialmente emotivi, che si creano fra i personaggi stessi e il pubblico dei lettori, costituito da coloro che ricevono le epistole e da coloro che sono veri e propri lettori esterni alla narrativa.

Tale modo di descrivere le situazioni, ma in maniera prevalente le emozioni dei personaggi, crea problemi di varia natura sia per il lettore — che viene coinvolto nella vicenda a livello emotivo e viene stimolato infatti ad identificarsi con gli attori della storia stessa — sia per il critico che vuole rendersi conto — come appunto fa in questo denso studio il Kinkead-Weekes — del modo in cui funziona il meccanismo di comunicazione teatrale applicato dal Richardson alla narrativa.

Il lettore dei romanzi del Richardson dunque non può fare a meno di prendere in considerazione, più di quanto sia mai stato fatto finora dalla critica, tale modo narrativo; con questo suo 'teatro narrativo' l'autore settecentesco recupera un'atmosfera analoga a quella che si può riscontrare in un qualsiasi sistema di comunicazione teatrale: infatti egli consente al lettore/spettatore di stabilire un'intima comunità con l'attore, comunità che viene conseguita per quel meccanismo di identificazione e di proiezione che scatta ogni volta che il lettore si ritrova nel personaggio e s'immedesima quindi nelle varie azioni in cui egli è coinvolto.

Che Richardson fosse consapevole dell'importanza della scelta di un efficace veicolo di comunicazione con il suo pubblico è attestato dalle costanti preoccupazioni formali, presenti anche all'interno della sua stessa narrativa; nota infatti il Kinkead-Weekes a proposito di *Sir Charles Grandison*:

Richardson... tries to build the « script » technique into the fabric of the whole. « By the way, Lucy », writes Harriet, « you are fond of plays; and it is come into my head, that, to avoid all *says-I's* and *says-she's*, I will henceforth, in all dialogues, write names in the margin: So fancy, my dear, that you are reading in one of your favourite volumes... Success will depend however on the reader's facility in translating dramatic script into a theatre of the mind, and taking in the

attributions without really seeing them or interrupting the flow (pp. 405-6).

I personaggi stessi riflettono, nelle loro vesti di corrispondenti epistolari/narratori, le medesime preoccupazioni formali del Richardson il quale sperimenta varie formule narrative « drammatiche » che vanno dalla riproduzione sulla carta di dialoghi — utilizzati soprattutto per individuare i rapporti che si stabiliscono, nel corso della vicenda, fra i protagonisti e gli altri personaggi del romanzo — a lunghissimi ed estenuanti monologhi mediante i quali i personaggi rivelano la loro sensibilità e le loro idee (v. pp. 395-407).

Del resto tanto interesse per il modo della narrazione è giustificato ampiamente dal fatto che per il romanziere della « sensibilità » da Samuel Richardson a Laurence Sterne, fino a Virginia Woolf, uno dei problemi più imbarazzanti è sempre stato quello della scelta della forma attraverso cui esprimere le sensazioni ed i sentimenti — non solo i fatti — dei personaggi. Tanto più imbarazzante si dimostrava poi il problema per scrittori che, come Samuel Richardson, intuivano che il nuovo romanzo, benché fosse un genere narrativo assai recente, doveva rinnovarsi anche nella forma. Perché esso non fosse più considerato un residuo di tempi remoti doveva rifiutare l'accettazione quasi automatica di schemi e di convenzioni oramai sorpassate, tipiche di un mondo antico, fatto di avventure eroiche o pastorali, abitato da personaggi eccentrici ed isolati dalla realtà quotidiana. Non è certo una novità — per noi lettori moderni — il constatare che il romanzo settecentesco in genere e quello del Richardson in particolare si rivela una forma di natura mista: contiene infatti elementi caratteristici delle opere di morale e di biografia, quanto ai contenuti. Per quello che riguarda la forma espressiva o i procedimenti esso sfrutta i metodi che altri scrittori o altri generi letterari (incluso il dramma) avevano messo in pratica e ancora realizzavano con successo in campi diversi.

A ben guardare, dietro le caute riflessioni di Pamela Andrews o le frasi moraleggianti di Clarissa Harlowe e del gentiluomo Charles Grandison, si sente l'abitudine all'indagine morale dei *Thoughts Concerning Education* di John Locke, c'è l'osservazione meticolosa del comportamento umano derivata dai « Characters » e dai saggi del *Tatler* e dello *Spectator* e suggerita dall'infinita letteratura edificante dell'epoca. Ciò viene opportunamente notato dal Kinkead-Weekes in più occasioni, anche quando fa risaltare — mediante una lettura accurata e intelligente di vari episodi o di intere parti dei romanzi richardsoniani — come alla trasformazione dei contenuti si accompagni sempre un'analoga modificazione degli stili narrativi oltre che dei modi specifici di esprimersi dei personaggi a seconda della loro condizione sociale o della trasformazione del loro *status*.

Così egli osserva, d'accordo con varie altre interpretazioni di critici come I. Watt (*The Rise of the Novel*) o come A. M. Kearney (*Richardson's « Pamela », the Aesthetic Case*), che la struttura drammatica « dialogata » è stata sostituita, nella seconda parte di *Pamela*, da un insieme abbastanza organico di monologhi volti a sottolineare il carattere etico e didascalico degli atteggiamenti e dei comportamenti dell'eroina. In questa sezione del romanzo, infatti, non emergono tanto i rapporti dialettici fra Pamela e gli altri personaggi: sono invece i convincimenti più profondi di Pamela che affiorano sotto forma di riflessioni o di sermoni tesi a convincere coloro che ricevono le lettere.

The emphasis now is therefore internal, and concerned more with consciousness than behaviour. Consequently there is much less action but much more discussion and analysis, and if Pamela in one sense is immobile, in another her very immobility is the condition of battle. The critic, too, has to sharpen his focus on certain moral and spiritual questions. These are introduced immediately, at the very beginning of the journal Pamela will keep through her captivity, and the language of the Bible and of prayer itself indicates the new dimension, and the point at which the moral becomes the religious (p. 35).

Le lettere di Pamela ora tendono a perdere l'aspetto prevalentemente comunicativo o informazionale per assumere una forma che riesca a ottenere il consenso di coloro cui sono rivolte: il messaggio mira insomma a diventare eminentemente persuasivo. Così Pamela nei suoi soliloqui esprime i suoi pensieri, analizza le sue idee e mostra ai suoi corrispondenti epistolari come reagisce la sua coscienza di fronte a crisi di natura sociale, religiosa ed etica, crisi che raggiungono anche punte tragiche, come nel famoso episodio del tentato suicidio presso il laghetto.

È in queste « scene » e, in genere, in episodi in cui la voce della protagonista si confonde con quella del Richardson che il compito del lettore, ma anche del critico più esperto e smaliziato, diventa più arduo: la lettura del romanzo si fa troppo guidata, proprio nel senso che l'autore non sa rinunciare ad una sua interferenza nella vicenda, interferenza tanto più complessa perché mascherata dalle vesti di una Pamela che è sempre più vicina al suo creatore. In questa prospettiva si collocano anche gli interminabili « social visitings » (p. 58) che Pamela e Mr B. compiono con l'intenzione palese di ribadire la validità dei valori messi in pratica ed affermati dall'eroina e con l'idea di indicare « come » vanno letti ed interpretati gli atteggiamenti e le opinioni dei personaggi, di Pamela in primo luogo. La presenza di questi « cori » o « epiloghi » rende più complessa una lettura che voglia distinguere fra la realtà dei personaggi e delle azioni che ad essi fanno capo e la visione del mondo del Richardson.

Nei romanzi successivi — sempre secondo la tesi del Kinkead-Weekes — il Richardson mette a dura prova le capacità dei suoi lettori, in quanto affida la narrazione non più ad un solo personaggio, ma a diversi personaggi che effettivamente si scambiano lettere; in tal modo i racconti degli episodi vengono filtrati da diversi punti di vista, a seconda del punto di osservazione da cui si guarda alla vicenda e, naturalmente, a seconda della visione del mondo dei diversi narratori/attori. L'effetto che si consegue alla fine è che l'universo narrativo del Richardson, così compatto nel primo romanzo, viene a scomporsi e ad assumere la forma non di una rappresentazione assoluta del reale, bensì di un insieme di frammenti o di rappresentazioni relative del mondo circostante, rappresentazioni derivate dalle descrizioni che ne forniscono i vari personaggi. Qualcosa di analogo — se si vuole — al modo narrativo dei « points of view » realizzato molti anni più tardi da Henry James, ma già *in nuce*, come fa osservare anche il Kinkead-Weekes, nella *Clarissa Harlowe* e nel *Sir Charles Grandison*:

...the multi-focus epistolary form, as it now develops, creates an even more interesting and significant experience: for we not only live within Clarissa, but within Anna and Lovelace as they experience her — a much more sustained and complex knowledge than was possible in *Pamela*. If she enables us to realize her creator's deepest values, as he then saw them, Anna and Lovelace enable Richardson, and us, to test those values in a crucible of conflict. Here is the real vitality and growth of the book, for as it proceeds in its exploration it makes even more significant and disturbing discoveries about its heroine than *Pamela* had done. Richardson may have started out simply to use Clarissa as a mouthpiece or touchstone, but as he makes her examine her through the very different eyes of his characters, he comes upon more and more that is disturbing about her absolutism (p. 162).

Con questa sua ricca ed accurata indagine sui modi narrativi del Richardson il Kinkead-Weekes non poteva fare a meno di enucleare la presenza di altri elementi « drammatici » che il romanziere settecentesco avrebbe desunto dal sistema di comunicazione tipico del teatro: così ampio spazio viene dato all'individuazione delle strutture tragiche, comiche e/o melodrammatiche riconoscibili all'interno dei tre romanzi (pp. 448-9; pp. 450-3); e si discute anche dell'uso del tempo « narrativo » e di quello « drammatico » (pp. 414-8); infine si passa a studiare la consapevolezza della presenza di un certo tipo di pubblico di lettori da parte del Richardson: così si osservano i diversi livelli di stile, che certamente obbediscono alle esigenze di caratterizzazione dei personaggi ma che si adeguano anche ai gusti di un pubblico essenzialmente borghese, composto in prevalenza da donne. Il *Sir Charles Grandison*, ad esempio, se opportunamente confrontato con i pre-

cedenti romanzi dimostra — ove ce ne fosse ancora bisogno — appunto che l'autore studiava con molta cautela i modi espressivi più adatti a penetrare nel cuore di un pubblico destinatario con il quale egli condivideva vedute e reazioni (p. 280 e segg.).

Il Kinkead-Weekes ha cercato di mantenersi al di sopra delle varie diatribe critiche, anche se non è riuscito ad evitare punte polemiche e non sempre giustificate nei confronti di quei critici che adottano un metodo di analisi basato sul « social realism », metodo che egli ritiene troppo meccanico proprio perché quasi sempre non prende in esame tutte le componenti della narrativa richardsoniana. Da tale punto di vista, ovviamente, non si può che condividere l'atteggiamento meticoloso di un autore che, come il Kinkead-Weekes, sottolinea la necessità di studiare un prodotto letterario tenendo conto anche del modo attraverso il quale il messaggio di un autore viene trasmesso: è quanto egli stesso ci mostra osservando i significati dei romanzi richardsoniani alla luce dei canali di comunicazione prescelti e del pubblico dei lettori che il narratore settecentesco aveva in mente.

L. DI MICHELE

G. MELCHIORI, *L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei « Sonetti » di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1973, 236 pp.

Nell'iniziare la verifica del suo progetto critico — anticipato nelle « Premesse metodologiche » — su cinque campioni della stadiatissima produzione poetica dello Shakespeare, e precisamente i sonetti 94, 121, 20, 129 e 146, G. Melchiori presenta al lettore un rapidissimo quadro della situazione critica dei *Sonetti*: da una parte egli sottolinea l'estremo rigore di analisi a cui è giunta la scuola strutturalistica (si riferisce ai lavori di Levin, Pagnini, etc.), quella, a suo avviso, che ha offerto recentemente i contributi critici più significativi; e dall'altra parte si affretta ad individuare la pericolosità di tale metodo:

« C'è il rischio che l'indagine, anziché esame clinico di un organismo vivente inteso ad accertare le modalità del suo esistere, divenga autopsia di un cadavere; anzi, è lecito sospettare, che per agevolare l'esame, siano gli stessi analisti a favorire la morte del soggetto » (p. 5).

Sembra al Melchiori quindi che l'intervento-recensione di I. A. Richards a proposito del saggio di Jakobson e Jones sul sonetto 129 (*T. L. S.*, 3561, 28-5-1970, pp. 589-90), nell'indicare

« una strada ulteriore da percorrere al di là dell'analisi delle strutture formali, estendendola all'ambito della psico-

logia del profondo e di un più vasto contesto storico-culturale »

offra un rimedio al pericolo — nient'affatto ipotetico — di considerare i sonetti « poco più che sapientissime esercitazioni formali » (p. 6).

Lungo questa via il Melchiori intende procedere e lo dice esplicitamente. Preliminare nel suo itinerario è l'esigenza di rapportare la produzione poetica shakespeariana a quella rilevante del suo periodo, allo scopo di avviare

« un esame comparativo delle frequenze verbali in cinque fra le più rappresentative collane di sonetti dell'ultimo decennio del Cinquecento » (p. 7).

Ciò gli permette innanzi tutto d'individuare le deviazioni dalla media, notevoli, di Shakespeare, isolando i sonetti maggiormente atipici che sono quindi sottoposti singolarmente ad una plurima analisi critica.

In particolare il Melchiori, in un capitolo intitolato *Utilità delle cifre*, utilizza la *Concordance* delle sequenze di sonetti di Daniel, Drayton, Shakespeare, Sidney e Spenser, approntata da Herbert Donow mediante un calcolatore elettronico (H. S. DONOW, *A Concordance to the Sonnet Sequences of Daniel, Drayton, Shakespeare, Sidney, and Spenser*, Carbondale and Edwardville, 1969), per cogliere le caratteristiche di ciascuna raccolta e le variazioni d'uso da parte dei singoli poeti.

Né si ferma ad un ambito strettamente tecnico: e così trae dall'incidenza dell'impiego del pronome personale nei diversi sonettisti considerazioni di carattere storico-sociologico molto significative. Melchiori registra una presenza delle forme pronominali della prima persona con il 43,8% del totale, seguita da quelle della terza persona con il 30,6% e da quelle della seconda con solo il 25,6%. Egli commenta queste percentuali osservando che se la maggiore frequenza della prima persona si giustifica con la specifica funzione « lirica » del sonetto, l'elevata presenza della terza è da attribuirsi ad una esigenza non meno largamente sentita di riflessione distaccata sulla realtà esterna; laddove la minor presenza del « tu » conferma la natura del sonetto che raramente si apre al dialogo:

« Questo atteggiamento qualifica in partenza il sonetto inglese come poesia elitaria, legata ad una società rigidamente compartimentata, in cui il poeta di corte esalta il proprio io e si pone al centro di un mondo ben circoscritto, in una posizione dalla quale può contemplare dall'alto e con distacco il resto dei suoi simili che non appartengono alla medesima cultura » (pp. 16-17).

I poeti delle cinque raccolte esaminate utilizzano l'«io» e il «lei» diversamente, a seconda del proprio ruolo sociale. Ad esempio Spenser, «acutamente conscio di questo impiego pratico della poesia come mezzo di elevazione sociale nell'ambito di un sistema clientelare» (p. 20), usa, unico fra i cinque, la terza persona in modo predominante; «Il suo intento celebrativo [...] vuol avere tutta la dignità conferita da un tono il più possibile impersonale» (p. 21). Ben diverso, secondo Melchiori, il suo atteggiamento di «poeta di corte» rispetto a quello di un Sidney che alla corte appartiene di diritto e che parla innanzi tutto di se stesso, impiegando largamente l'«io». Tanto più determinante, allora, la presenza massiccia del «tu» nei sonetti shakespeariani:

«Shakespeare infrange la tradizione del sonettista come poeta di corte o poeta aristocratico in propria persona. Egli avvia un dialogo immediato; anziché contemplare dall'alto o rendere omaggio ai suoi interlocutori da una posizione di rispettosa e distaccata celebrazione, egli li coinvolge in un colloquio diretto» (p. 22).

È spontaneo cioè pensare che la natura dialogica del sonetto shakespeariano rinvii direttamente alla pratica teatrale del suo autore. E il Melchiori si affretta a sottolineare che

«Nell'ultimo ventennio del Cinquecento il teatro si pone in Inghilterra come mediatore interclassista. [...] il teatro si fa a corte, si fa nelle sale nobiliari, si fa nelle province periferiche e si fa nei teatri aperti a un pubblico di tutti i livelli sociali: muta l'ambiente, ma gli attori sono i medesimi. Così il poeta di teatro è presente, con l'attore, in tutti i mondi (a taluni livelli rigidamente esclusivi) che compongono la società elisabettiana» (pp. 22-23).

Che l'autore dei *Sonetti* sia anche l'autore dei drammi, ossia che Shakespeare sia un solo autore, Melchiori se lo ricorda dunque continuamente, e non solo per spiegare la sua differente collocazione rispetto agli altri sonettisti. È palese infatti che l'intera analisi condotta sui cinque sonetti-chiave è svolta in polemica esplicita o sottintesa con tutte quelle letture strutturali di singoli componimenti che prescindono dall'interrelazione delle varie opere dello stesso autore. All'opposto di questa tendenza Melchiori rinvia nella sua lettura dei sonetti a immagini, situazioni e valori contenuti nei drammi, avvalendosi per introdurre chiarimenti interpretativi, quasi sempre efficacissimi, in nome, seppure non dichiarato, dell'unicità dell'autore.

Si veda tutta la sua lettura del sonetto 94, incentrata sul tema dell'etica del potere, in cui i punti nodali vengono sciolti mediante

il richiamo a valori contenuti in situazioni dell'ormai parzialmente acquisito *Edoardo III*:

«Il contrasto tanto comune in Shakespeare fra realtà (= verità) e apparenza è qui presentato nel suo aspetto politico. I potenti solo apparentemente giusti, hanno controllo assoluto delle forme esteriori; gli altri, i loro ministri o dipendenti, possono essere onesti come Warwick e padroni del loro onore, ma sono tenuti proprio in nome di quell'onore, a servire l'«eccellenza» dei loro Signori e padroni, obbedendo ciecamente alla volontà delle loro Eccellenze» (p. 56).

Altrettanto accade per il sonetto 121, ovvero dell'etica del comportamento sociale; qui per fissare il significato di *vile* («Tis better to be vile than vile esteemed», v. 1), essenziale alla sua interpretazione, il Melchiori si avvale del richiamo dell'*Enrico VI*, e in particolare all'inequivocabile uso di questo termine che Shakespeare affida al personaggio di Lord Talbot (pp. 97-99). Lo schema di comportamento critico del Melchiori nella lettura degli altri tre sonetti-campione è del tutto analogo, anche se non si sottolineerà mai abbastanza la ricchezza e la varietà degli spunti che s'incontrano nelle sue singole interpretazioni. Ci riferiamo soprattutto all'analisi che egli fa del tanto discusso sonetto 129. Dopo di averne, anche in questo caso, minutamente confutato le precedenti letture, ne verifica la supposta necessità degli emendamenti formali, il sistema fonico, quello ritmico, le categorie grammaticali e sintattiche, le polivalenze semantiche, giungendo gradualmente a mettere alla luce la «vera» natura del testo:

«Gli agenti — il cielo e il Fattore, le pudenda e la lussuria — sono riducibili a un'unica cosa: il sesso; e il sesso è umano anziché non-umano; a loro volta gli uomini e l'«adescato» non sono necessariamente «vittime», ma sono certamente i *destinatari* che recepiscono l'azione del sesso. La persona e la personalità umana, l'Uomo intero, non è affatto «l'oggetto passivo di azioni estrinseche non-umane e inumane»: al contrario, egli è il «recipiente» di tali azioni, buone o cattive, creative o distruttive che siano» (p. 174).

Insomma, la «struttura profonda» dei sonetti shakespeariani (cfr. l'analisi del sonetto 146, pp. 201-207) a sua volta coincide — come sarebbe sembrato ovvio prima dell'avvento della moda strutturalistica — con quella del teatro shakespeariano.

Concludendo insieme la sua lettura del sonetto 146 e l'intera sua indagine, Melchiori afferma:

«È lo stesso atteggiamento ambiguo che troviamo nel modo in cui Shakespeare presenta i suoi grandi eroi tragici, Amleto, Lear, Macbeth. E non loro soltanto; non si potrebbe dire la stessa cosa dei suoi «cattivi», dei suoi «matti», dei suoi

amanti, perfino dei sovrani inglesi nei drammi storici? Questo studio dei *Sonetti* — o meglio, di qualche sonetto, può servire ad una cosa almeno: a mostrare che Shakespeare anche nella sua poesia lirica, è il grande drammaturgo. O perché crea un rapporto di tensione drammatica fra un IO e un TU; oppure quando affronta deliberatamente il mondo del neutro, della terza persona, della mediazione e riflessione su istanze apparentemente astratte, perché ritorna continuamente alla preoccupazione principale dei suoi drammi: la natura e la condizione dell'individuo umano» (pp. 216-217).

MARIA GRAZIA PALERMO CONCOLATO

R. WILLIAMS, *The Country and the City*, London, Chatto & Windus, 1973, 335 pp.

Per Raymond Williams i problemi e le azioni della vita quotidiana sono tutt'uno con i temi e gli interessi del suo discorso culturale: la più notevole impressione che si riceve dalla lettura dei suoi scritti — dai romanzi alle elaborazioni teoriche ai saggi storici e interpretativi — è quella di una completa integrità, da intendersi come appassionata e meditata convinzione che si attua in una assoluta continuità fra il momento della riflessione e della scrittura e il momento dell'azione pratica, anche spicciola e quotidiana. E questa impressione è confermata dalla conversazione e dal contatto personale, addirittura dal suo comportamento e dai toni della sua voce. Ogni suo nuovo libro prolunga il discorso intrapreso all'inizio degli anni cinquanta, riprende fili ch'erano rimasti interrotti, questioni sospese, rivede decisioni e ipotesi, modifica e migliora prospettive, infittendo il reticolo già tanto significativo di relazioni fra le costituenti del suo sistema. Un sistema per l'analisi dei testi e della storia della cultura che ha stabilito o autenticato alcune delle idee dominanti della ricerca letteraria e culturale d'oggi: l'abolizione del diaframma elitario fra letteratura e cultura, l'instaurazione di un nesso articolato e significativo fra società e cultura, da vedersi soprattutto nel concetto di «structure of feeling» che, da *The Long Revolution* a questo splendido libro *The Country and the City*, è stata la chiave interpretativa fondamentale della sua ricerca.

I nessi di questo libro con il mondo sentimentale, intellettuale, pratico di Raymond Williams affiorano a ogni pagina e l'evocazione è spesso diretta ed enunciata in prima persona ed è chiaro, ad ogni pagina, che il dualismo città/campagna, con le sue molte implicazioni, è stato vissuto personalmente da Williams: «Questo è stato per me un problema personale — egli scrive — fin da quando ho memoria... sul quale ho scritto in altri modi; nel contempo, però, ho continuato a raccogliere lentamente materiale per

scrivere esplicitamente come problema di storia sociale, letteraria e intellettuale» (pp. 2-3). Nel primo capitolo e nell'ultimo questo elemento di coinvolgimento personale ed emotivo, di vissuta e partecipe problematicità, di attenta e commossa riflessione è dominante: Williams rivive la sua vicenda che lo ha condotto dalla campagna, dal villaggio del confine gallese ai piedi delle Black Mountains, alla vita fra città e campagna presso Cambridge, sotto i cieli alti dell'East Anglia. È da questa situazione e con questa storia che egli imprende — mentre un cane abbaia notturno in lontananza (p. 8) — a tracciare la lunga storia di un contrasto che è presente a chiunque oggi: allo scienziato presago, angosciato dai «limiti dello sviluppo» e perfino all'ottuso gitante della domenica che tenta di raggiungere un tratto erboso fra il frastuono di mille motori surriscaldati.

Ma la storia di questo contrasto, se fatta senza il dovuto discernimento e per via di approssimazioni — cui la critica delle «grandi linee» ama spesso abbandonarsi —, potrebbe confermare una dottrina che sostenga l'immutabilità delle componenti fondamentali della natura e della cultura umana; e Williams affronta questo discorso mostrando sì la presenza del tema dall'antichità classica ai nostri tempi ma giungendo presto a dimostrare che epoca per epoca questa metafora esprime, attraverso termini superficialmente analoghi, problemi e conflitti assai diversi. Ed è proprio l'identificazione di questa diversità (che è legata all'evolversi della civiltà umana e motivata dai suoi sviluppi) che costituisce l'ordito del libro.

Il metodo seguito sembra memore del grande libro di Auerbach, *Mimesis*, che si pose come modello a un'intera generazione di studiosi: scelta di una serie di campioni significativi e loro lettura meticolosa che permette la ricostruzione del mondo — della visione del mondo — che ciascun passo ha alle spalle. Nel caso di *The Country and the City* i campioni prescelti sono, per ogni fase, assai numerosi e il periodo e l'ambito esplorati sono più limitati; pertanto l'indagine è più profonda e continua: dopo un breve *excursus* nel campo della classicità, si giunge infatti alla tradizione britannica e il discorso si sviluppa quasi senza pause come storia del confronto città-campagna dall'avvento della borghesia mercantile fino ad oggi. Il fine di tale storia non è solo limitato al recupero della visione del mondo (o della «structure of feeling») sottostante ai vari campioni ma si estende fino all'individuazione delle motivazioni strutturali — economiche e sociali — di tale apparato.

Ed è proprio sul piano metodologico che il libro di Williams propone soluzioni di primaria importanza, offrendo agli studiosi la soluzione di un problema che rappresentava una smagliatura nella teoria della critica marxista. Già da tempo — infatti — s'era ravvisata l'opportunità di sanare quel difetto, quell'incon-

gruenza che i primi studi letterari di estrazione marxista avevano rivelato: quel porre, cioè, in relazione diretta il dato economico e sociale con il fenomeno letterario e culturale che giustamente era stato visto come marxismo volgare, come economicismo sommario e spesso arbitrario. Il testo letterario, in questa ottica, veniva considerato, più che altro, come specchio della situazione strutturale, come materia inerte: talvolta splendida testimonianza ma fondamentalmente sempre documento d'una fase storica della società.

Mancava in questa relazione, che pure il più delle volte si riusciva a dimostrare e spesso con risultati positivi e fecondi, mancava quel nesso che congiungesse lo sviluppo della società e della sua economia alla fase generativa della poesia e alla sua funzione attiva di comunicazione culturale, di interazione sociale. Tale nesso fu ricercato in una più sottile analisi sociologica che consentisse l'individuazione di raccordi meno sommari e drastici fra struttura e sovrastruttura, che stabilisse relazioni più minute e differenziate fra letteratura e società. Ma queste operazioni non riuscivano a risolvere il problema perché, anziché proporre una struttura intermedia che potesse instaurare un tramite significativo e attivo fra la base economico-sociale e la sovrastruttura letteraria, si limitava a collegare quei due elementi più sottilmente e meticolosamente sì, ma sempre in modo rigido e diretto.

La « structure of feeling » — che in *The Country and the City* viene ricostruita per ciascuna epoca, per ciascuna classe sociale e per ciascun ambito economico e territoriale — costituisce appunto questo elemento attivo di raccordo: la biella, per così dire, che permette di collegare in modo articolato i due alberi della struttura e della sovrastruttura che altrimenti, direttamente saldati, si inceppavano vicendevolmente in una rigidità improduttiva. Un determinato assetto economico genera, in un certo settore o gruppo della società, una data visione del mondo, un particolare modo di sentire e di essere, una specifica « structure of feeling ». Tale struttura nasce dalla condizione dell'esistere di un gruppo sociale ed è un modo caratteristico e significativo del conoscere e del comunicare. È da essa che scaturisce una congerie di opere e di comunicazioni che esprimono appunto tale complesso insieme. L'opera letteraria, e la comunicazione in genere, non è più solo riflesso di una condizione, documento, ma oggettiva espressione di un modo di vedere e sentire il reale che è comune a un gruppo della società, che si manifesta nel vivere quotidiano e che trova nell'autore un'espressione più economica, coerente e sintetica. Questo tessuto di comunicazioni, a sua volta, può dar luogo a un altro insieme, a un altro modo di sentire e di essere che verrà acquisito da un'altra epoca e da un altro ambito della società.

Ed è proprio nell'ambito della « structure of feeling » della classe proletaria, contadina o cittadina, nell'atto e nel processo

della definizione ed identificazione della visione del mondo dei diseredati e degli emarginati, che si sciogliono e si disgregano quelle categorie esclusive, quelle tradizioni elitarie che la classe dominante ha istituito per asserire, anche in campo culturale, il suo primato. La « structure of feeling » — quando ad essa non è stato accordato il privilegio di manifestarsi nell'ambito della tradizione maggiore — viene ricostruita in primo luogo attraverso le vite vissute di coloro — uomini e donne qualunque — che nel confronto quotidiano e penoso con l'esperienza la andavano elaborando; emergono poi le loro voci — voci anonime ma spesso, nella loro semplicità disadorna e diretta, per noi stranamente eloquenti; s'odono in fine le parole dei pochi, dei pochissimi che, a prezzo di sacrifici, rinunce e compromessi, riuscirono a conquistarsi una nicchia — spesso misera ed equivoca — nel mondo riconosciuto della letteratura.

Tale itinerario è esemplarmente svolto nel capitolo intitolato « The Shadowed Country », ove si traccia dapprima la storia economica della campagna inglese dal 1815 al 1870, con la grande crisi del capitalismo agrario britannico vista però come disperata crisi di sopravvivenza del mondo contadino; da questo desolato panorama si levano le voci — recuperate a fatica — delle vittime (come quella di un carradore che, in tono di minaccia, dichiarava: « you have not such damned flats [submissive people] to deal with as you had before » [p. 184]) i cui accenti dialettali evocano direttamente una condizione e un modo d'essere che viene esplicitato attraverso le atroci biografie esemplari di questi derelitti (non si può non ricordare, qui, l'analoga ricerca di un Rocco Scotellaro in *Contadini del Sud*); infine ci giungono le voci « letterarizzate » di Somerville, Arch, Jefferies, le cui vite tormentate dimostrano qual prezzo il ricatto borghese poneva per l'ingresso nel mondo della letteratura.

Nel mondo industrializzato la città ha gradualmente divorato la campagna: il capitalismo ha avviato e condotto alle estreme conseguenze questo processo; il socialismo e il comunismo hanno deprecato ma, a loro volta, hanno visto in questa vicenda anche il riscatto del proletariato dall'« idiotismo rurale ». In Cina e a Cuba, però, la rivoluzione è passata per le campagne mentre il proletariato urbano dei paesi altamente industrializzati tende pericolosamente al conformismo e all'integrazione interclassista: il dissidio fra città e campagna si pone oggi in termini diversi.

« La divisione e l'opposizione fra città e campagna, fra industria e agricoltura, nella loro forma moderna, sono l'acme critico della divisione e della specializzazione del lavoro la quale, anche se non è iniziata con il capitalismo, pervenne con esso a un livello eccezionale di trasformazione... La sicurezza teorica, se non pratica, dei difensori del sistema in atto è [però] ora scomparsa. La possibilità di nuove proposte è di nuovo aperta, ironicamente proprio

nel momento in cui le pressioni pratiche sono quasi schiaccianti » (pp. 304-5). E questo il nodo problematico che ha conferito alle esperienze personali e culturali di Raymond Williams una dimensione sociale, un significato fruibile oggi per la collettività. Fruibile dallo studioso, per interpretare il passato, ma in genere dall'uomo del presente per intendere il suo tempo e progettare un futuro meno rovinoso.

F. FERRARA

Ed. Intercontinentalia - Napoli

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Stab. di S. Giorgio a Cremano
Napoli