

PER.

65

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII, 2

anglistica

NAPOLI 1974

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

**ANNALI**

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

---

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Raffaella Del Pezzo, Laura Di Michele, Fernando Ferrara,  
Marino Freschi, Maria Grimaldi, Jeannette Koch, Ludovica Koch,  
Horst Kunkler, Gemma Manganello, Jan Hendrik Meter, Maria  
Rosaria Saquella, Luciano Zagari.

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

XVII, 2

1974

---

anglistica

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara

---

**INDICE**

**ARTICOLI E SAGGI**

- Simonetta de Filippis, *Minatori e anime superiori: con-  
flitti famigliari e lotta delle classi nel teatro auto-  
biografico di D.H. Lawrence* . . . . . pag. 7
- Viola Papetti, *Il teatro politico di Henry Fielding* . . . . . \* 61

**INCONTRI E CONFRONTI**

- John Clarke - Dick Hebdige - Tony Jefferson, *British  
Youth Cultures 1950-1970* . . . . . \* 87

AION  
SEZIONE GERMANICA  
anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII, 2

anglistica

NAPOLI 1974

Sia H. Fielding che D.H. Lawrence appartengono di diritto alla storia del romanzo inglese e, di fatto, ne segnano due svolte fondamentali; nei due studi che seguono, se ne prende in considerazione l'opera teatrale non per una ricerca di originalità a ogni costo ma perché in ambedue i casi, attraverso le leggi del suo linguaggio, la scrittura drammatica, che accompagnò gli anni di formazione dei due autori, ne consente una decifrazione più nitida che ci permette di coglierli più a ridosso delle decisive esperienze psicologiche e sociali che ne determinarono i lineamenti fondamentali.

Il Fielding dissacrante delle farse politiche che Walpole non seppe sopportare, ci appare - nel saggio di Viola Papetti («Il teatro politico di H. Fielding») - come colui che tentò di risolvere lo smarrimento per la sovversione dei valori vigenti, nelle formule di un linguaggio arbitrario, di una retorica irriverente e di un gioco inatteso di illusioni e realtà; il Lawrence accigliato e pulverulento dei drammi di minatori ci rivela - nel saggio di Simonetta De Filippis («Minatori e anime superiori») - il travaglio che, dalla contesa familiare e di classe che lo coinvolse durante l'infanzia e la prima giovinezza, lo condusse a quell'exasperato e orgoglioso estraniamento che è la sua vocazione e il suo limite.

MINATORI E ANIME SUPERIORI:  
CONFLITTI FAMILIARI E LOTTA DELLE CLASSI  
NEL TEATRO AUTOBIOGRAFICO DI D. H. LAWRENCE

FANTASMI DELLA MEMORIA

D. H. Lawrence è un autore che presenta aspetti di profonda complessità, i quali sono la testimonianza di una maturazione raggiunta attraverso un tormentato e sofferto periodo di evoluzione. Nella sua produzione degli anni immediatamente precedenti la grande guerra, molti sono gli elementi che ci consentono una analisi di tale sviluppo e delle tappe più importanti all'interno di esso, nonché l'individuazione di quei fattori che sono stati determinanti o che hanno contribuito maggiormente a comporre o a sciogliere certi nodi essenziali.

L'opera che forse più delle altre manifesta il travaglio di Lawrence in questi anni è il romanzo *Sons and Lovers*, che lo stesso autore non esita a definire autobiografico<sup>1</sup>.

Vi sono tuttavia altri scritti — di poesia, di narrativa e di teatro — in cui Lawrence ripropone alcuni temi che costituiscono, in certa misura, l'asse portante del romanzo e della sua stessa vita.

Tre degli otto drammi composti da Lawrence possono essere senz'altro considerati come una riproposizione in chiave drammatica di situazioni presentate in *Sons and Lovers* e appartenenti, infine, all'esperienza diretta

---

<sup>1</sup> D. H. LAWRENCE, « Autobiographical Sketch », in *Phoenix II, Uncollected, Unpublished and Other Prose Works*, London, Heinemann, 1968, p. 300: « ... let them read *Sons and Lovers*, the first part is all autobiography ».

dell'autore. A *Collier's Friday Night*<sup>2</sup>, *The Widowing of Mrs. Holroyd*<sup>3</sup>, *The Daughter-in-Law*<sup>4</sup>, costituiscono un insieme armonico, una vera e propria « trilogia » attraverso la quale è possibile — specialmente se si tiene conto della dimensione cronologica di questi drammi — rintracciare in parte il processo evolutivo e la progressiva formazione della personalità artistica e umana di questo scrittore, derivandone nello stesso tempo un contributo a una maggiore conoscenza di un significativo aspetto della vasta e complessa opera di Lawrence, finora alquanto trascurato.

Il periodo che coincide con la scrittura di questi tre drammi (1908-1913) è particolarmente travagliato per l'artista nascente, non tanto nell'estrinsecazione delle sue qualità artistiche, quanto proprio a livello esistenziale, di liberazione della propria personalità da certe inibizioni e frustrazioni che fin dalla prima infanzia lo avevano oppresso e condizionato, di maturazione sul piano intellet-

<sup>2</sup> A *Collier's Friday Night* è il primo dramma di Lawrence. L'anno di composizione rimane incerto. Fu comunque scritto tra il 1906 e il 1909; le ipotesi più attendibili si concentrano sugli anni 1907-1908. Il dramma fu pubblicato postumo nel 1934.

<sup>3</sup> *The Widowing of Mrs. Holroyd* fu scritto nel 1911, riveduto nel 1913 e pubblicato nel 1914. Fu messo in scena per la prima volta da un gruppo di dilettanti, la Garrick Society, ad Altrincham nel Cheshire, probabilmente nel febbraio del 1920. In seguito fu rappresentato a Londra al Kingsway Theatre, il 13 e 14 dicembre del 1926 da due compagnie unite di dilettanti: la Stage Society e il Three Hundred Club. Più recentemente vi sono state una rappresentazione all'Independent Television nel 1958 e, nel 1966, una produzione radiofonica e una serie di rappresentazioni teatrali al Traverse Theatre di Edinburgo, al Royal Court Theatre e al Mermaid di Londra.

<sup>4</sup> *The Daughter-in-Law* fu composto negli anni 1912-13. Fu messo in scena da Leon M. Lion alla Playhouse di Londra dal 26 maggio 1936. In alcune edizioni questo lavoro teatrale si trova anche col titolo di *My Son's My Son* o *The Mother-in-Law*. Nel 1968 i tre drammi sono stati presentati in un'unica *season of plays* dedicata a Lawrence, al Royal Court Theatre di Londra. Molti critici ritengono che *The Widowing of Mrs. Holroyd* e *The Daughter-in-Law* siano le opere drammatiche di Lawrence più apprezzabili da un punto di vista tecnico teatrale.

tuale, di scelte a livello sociale e culturale. Sono questi i motivi fondamentali che spiegano anche la presenza — in misura così rilevante — di materiale autobiografico nei suoi scritti di questo periodo, che giustificano il costante riferimento alla sua vita e alla sua esperienza, spingendolo a porre sempre se stesso al centro della propria tematica.

Considerando quindi come principale punto di riferimento *Sons and Lovers* — l'opera più completa sotto questo profilo nella misura in cui può essere considerata una elaborazione narrativa della biografia giovanile di Lawrence — intorno al personaggio di Paul Morel, ossia dell'autore stesso, si possono individuare tre figure fondamentali: il padre, la madre e la donna. Questi stessi personaggi — come si vedrà in modo più puntuale nelle pagine seguenti — sono presenti nelle stesse situazioni e con i medesimi ruoli anche nei drammi della trilogia.

L'ipotesi che questo articolo tende a proporre e a dimostrare è che tali personaggi rivestono un significato che va oltre il loro essere in una dimensione data, in un determinato periodo storico, all'interno di un preciso tipo di società; Lawrence attribuisce loro un senso più profondo, facendone quasi delle figure simboliche attraverso le quali tende a rappresentare e a oggettivare la storia del proprio conflitto interiore. Tale conflitto sembra svolgersi prevalentemente su due piani: uno psicologico e uno sociale, corrispondenti quasi a una tensione dell'uomo verso il raggiungimento di una propria identità su ambedue i versanti.

Il padre, John Arthur Lawrence, a soli dieci anni aveva cominciato a lavorare in miniera e da allora tutta la sua vita sarà condizionata dal lavoro; una vita che non conosceva altri orizzonti se non quelli limitati nell'ambito di un'attività puramente fisica:

... he lived out his life as fully as he could, taking the enjoyment and refusing to go sour over life's ills<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> R. ALDINGTON, *Portrait of a Genius, But...*, London, Heinemann, 1950, p. 5.

Lawrence caratterizza la figura del padre in base a tre elementi fondamentali: la prevalenza in lui della natura istintuale, la sua appartenenza alla classe operaia, gli atteggiamenti quasi brutali o ferini che in certa misura connotavano la sua indole.

Il primo elemento viene ad assumere per Lawrence un significato oltremodo positivo, come fattore di autenticità e spontaneità in un mondo oramai oppresso e dominato dal processo di progressiva industrializzazione.

La rivalutazione di questo aspetto del padre va collegata inoltre al rifiuto di un certo tipo di cultura borghese rappresentata per alcuni versi dalla madre, cui Lawrence giunse nella sua fase matura:

This is the dark dancing miner whom marriage will reduce, both physically and morally; whose son will be lost to a mother who makes refinement the instrument of her conquest<sup>6</sup>.

In *Sons and Lovers* si possono leggere passi — anche se rari — in cui l'istintività, la genuinità del padre viene messa in rilievo da Lawrence con toni estremamente teneri e delicati, come quando descrive i preparativi per la gita a Nottingham con un amico<sup>7</sup> o quando parla dei piccoli lavori manuali che Morel talvolta svolge in casa<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> F. KERMODE, *Lawrence*, Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 17.

<sup>7</sup> D. H. LAWRENCE, *Sons and Lovers*, London, Collins, 1969, p. 34: « When he chose he could still make himself again a real gallant. Usually he preferred to go out with a scarf round his neck. Now, however, he made a toilet. There seemed so much gusto in the way he puffed and swilled as he washed himself, so much alacrity with which he hurried to the mirror in the kitchen, and, bending because it was too low for him, scrupulously parted his wet black hair, that it irritated Mrs. Morel. He put on a turn-down collar, a black bow, and wore his Sunday tail-coat. As such, he looked spruce, and what his clothes would not do, his instinct for making the most of his good looks would ».

<sup>8</sup> « Sometimes, in the evening, he cobbled the boots or mended the kettle or his pit-bottle. Then he always wanted several attendants, and the children enjoyed it. They united with him in the

Il secondo elemento caratterizzante la figura del padre è la sua appartenenza di classe. Si è ormai soliti associare John Arthur Lawrence con la vita della miniera e, anche se mai viene presentato nel momento in cui più direttamente svolge la sua attività di minatore, la fatica del suo lavoro è costantemente impressa su di lui e a essa, in primo luogo, vanno collegati quegli atteggiamenti che evidenziano una personalità piuttosto rozza e primitiva. Questi aspetti ferini — che costituiscono la sua terza connotazione — vanno inoltre posti in contrasto con le inclinazioni della moglie che, di estrazione sociale piccolo-borghese, aspira a un tipo di vita diverso e, con il suo atteggiamento ostile e poco disponibile nei confronti del marito, esaspera nel minatore quegli elementi che lo fanno spesso apparire come un uomo violento e volgare ma che in fondo non rappresentano altro che una sua giusta e motivata reazione nei confronti di un mondo che lo emargina sempre più<sup>9</sup>. E tale emarginazione a cui la moglie lo condanna all'interno della famiglia, nei confronti dei figli, esaltando ed esasperando questo aspetto del marito, viene confermata dalle parole di Lawrence nella lettera a Rachel Annand Taylor, scritta il 3 dicembre del 1910:

I was born hating my father: as early as I can remember, I shivered with horror when he touched me<sup>10</sup>.

work, in the actual doing of something, when he was his real self again.

He was a good workman, dexterous, and one who, when he was in a good humor, always sang ». (*Id.*, pp. 77-78).

<sup>9</sup> « Morel at these times came in churlish and hateful.

'This is a nice time to come home', said Mrs. Morel.

'What's it matter to yo' what time I come whoam?' he shouted.

And everybody in the house was still, because he was dangerous. He ate his food in the most brutal manner possibile, and, when he had done, pushed all the pots in a heap away from him, to lay his arms on the table. Then he went to sleep ». (*Id.*, p. 76).

<sup>10</sup> Cit. in, E. W. TEDLOCK (ed.), *D. H. Lawrence and « Sons and Lovers »: Sources and Criticism*, London, U.P., 1966, p. 14.

Troppi erano i motivi che rendevano difficile la convivenza dei genitori di Lawrence, provocando attriti e tensioni nel loro rapporto. La madre, Lydia Beardsall, oltre ad appartenere a una famiglia borghese, era anche considerata una donna di una certa levatura intellettuale:

His father was a miner, his mother a former schoolmistress who never fully accepted the miner's idiomatic lifestyle, wanting something more cultivated<sup>11</sup>.

Ella non si esprimeva mai nel rozzo dialetto del Nottinghamshire come il marito<sup>12</sup> e nel piccolo villaggio minerario di Eastwood viveva piuttosto isolata. Fin dal primo incontro John Arthur Lawrence fu colpito dalla finezza e distinzione della donna, lei dalla sua virilità: fu quindi un'attrazione essenzialmente istintiva a unirli ma non sarebbe stato difficile prevedere che tra due persone così diverse sarebbero emersi ben presto i contrasti di fondo. La loro vita coniugale fu un completo fallimento: non era facile, infatti, per il minatore semianalfabeta comprendere gli interessi pseudo-intellettuali della moglie e conformare il suo edonismo al puritanesimo e al perbenismo di lei. Altrettanto gravi erano ovviamente per converso le difficoltà di lei.

Sul difficile rapporto dei suoi genitori, nella lettera alla Taylor, con parole brevi e incisive, Lawrence così si esprime:

My mother was a clever, ironical delicately moulded woman of good old burgher descent. She married below her. My father was dark, ruddy, with a fine laugh. He was a coal miner. He was one of the sanguine temperament, warm and hearty, but unstable: he lacked principle, as my mother would have said. He deceived her and lied to her. She

<sup>11</sup> F. KERMODE, *op. cit.*, p. 7.

<sup>12</sup> D. H. LAWRENCE, «Autobiographical Sketch», in *Phoenix II*, cit., p. 592: «She spoke King's English, without an accent, and never in her life could even imitate a sentence of the dialect which my father spoke, and which we children spoke out of doors».

despised him—he drank—their marriage life has been one carnal bloody fight<sup>13</sup>.

Il dato contrastivo che immediatamente emerge, l'attrito stridente tra due persone tanto distanti a livello individuale e sociale, viene naturalmente recepito da Lawrence: la sua risposta, la sua reazione personale a questa particolare situazione è facilmente rintracciabile in tutta la sua produzione letteraria e in tutta la sua vita, eternamente pervase dal dissidio tra irrazionale e razionale, tra natura e progresso, tra idealismo e sensualità.

L'elemento di risoluzione è, per certi aspetti, rappresentato da Frieda<sup>14</sup>. L'incontro con lei segnò per l'autore l'inizio di una nuova fase. Da questa esperienza nacque la poesia «Bei Hennef»<sup>15</sup>: «this poem marked the beginning of a new epoch in his life, the real withdrawing from vain yearning for his dead mother to pivot himself on the living woman he wanted as his wife»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Cit. in, E. W. TEDLOCK (ed). *op. cit.*, p. 14.

<sup>14</sup> Frieda era la moglie del professore universitario Ernest Weekley (che era stato insegnante di Lawrence a Nottingham) e figlia del barone von Richthofen, che Lawrence incontrò soltanto una volta; di questo incontro Frieda scrisse: «They looked at each other fiercely — my father, the pure aristocrat, Lawrence, the miner's son». (cit. in, H. T. MOORE, *The Life and Works of D. H. Lawrence*, London, Allen & Unwin, 1951, p. 88).

<sup>15</sup>

You are the call and I am the answer,  
You are the wish, and I the fulfilment,  
You are the night, and I the day.  
What else? it is perfect enough.  
It is perfectly complete,  
You and I,  
What more—?

(D. H. LAWRENCE, *Poems*, London, Heinemann, 1954, vol. I, p. 191). «Bei Hennef» apparve per la prima volta in *Love Poems* e, in seguito, fu inserita nella raccolta *Look! We Have Come Through!*

<sup>16</sup> Cfr. R. ALDINGTON, *op. cit.*, p. 114, il quale utilizza un'affermazione dello stesso Lawrence.



Il rapporto con Frieda, dunque, assume per Lawrence un significato profondo di recupero e di superamento di una condizione di *impasse*<sup>17</sup> — soprattutto a livello psicologico — che rischiava di invischiare e di avvilitare la sua personalità:

She was everything his mother was not—youthful and beautiful, proudly unconventional and sensual — and yet also a mother-figure who was accessible, who would leave her husband for him; to her Lawrence transferred his emotional security, and entrusted his sensual self, ...<sup>18</sup>.

In lei, dunque, Lawrence recupera gli elementi positivi del padre (istintualità e sensualità) e della madre (cultura e distinzione sociale). Frieda infatti appartiene a un mondo aristocratico e intellettuale, ma la sua personalità profondamente libera e la sua natura decisamente istintuale e sensuale non si assoggettano e non le impediscono di assumere atteggiamenti anticonvenzionali e anticonformisti, nella misura in cui sfidò l'ipocrisia della società borghese e oppose il suo netto rifiuto ai valori trasmessi dal mondo condizionante e frustrante da cui proveniva.

La maggior parte degli scritti di Lawrence che si collocano tra il 1908 e il 1913 (anno del suo matrimonio) ritornano in modo ossessivo sui conflitti fondamentali che avevano tormentato la sua infanzia e la sua adolescenza e che avevano straziato i suoi anni giovanili. Nel suo caso — forse per la molteplicità delle tensioni e anche per la mancanza di un esempio univoco nell'ambito familiare che potesse guidarlo al superamento dei suoi squilibri — il meccanismo di rimozione e di cen-

<sup>17</sup> « The liaison with Frieda was a total revitalization, and he later regarded the period of his romance as a rebirth of creative and moral energy after an experience of despair ». (D. CAVITCH, *D. H. Lawrence and the New World*, New York, Oxford University Press, 1969, p. 15).

<sup>18</sup> R. E. PRITCHARD, *D. H. Lawrence: Body of Darkness*, London, Hutchinson University Library, 1971, p. 29.

sura, che di norma salva dalla dissociazione, non funzionò e nel contempo il suo dispositivo intellettuale e psichico, pur sottoposto a profonde contraddizioni, non cedette. E ciò avvenne forse non solo per la dotazione straordinaria della sua mente ma soprattutto perché egli si servì della sua arte per veder chiaro nei suoi problemi, per tenerli discosti da sé almeno di quel tanto che gli permettesse di riconoscerli per poterli poi padroneggiare.

La lotta con i suoi fantasmi — i fantasmi del padre assassinato, della madre profanata — andò avanti instancabilmente per anni fino alla liberazione che fu recata dal ritrovamento — insieme con Frieda — di un'esperienza amorosa per la prima volta completa e non marchiata dalla frustrazione o dal senso di colpa. Fu una lotta alterna e crudele, con vicende complesse e sottili, che troviamo rispecchiata, trascritta quasi, nei drammi, nelle poesie e nei racconti di questo periodo. I gemiti e i gridi che di tanto in tanto sfuggirono a Lawrence sono testimonianza dell'asperità di questa lotta che ci interessa ancora per la sua tipicità: essa è infatti l'inevitabile risultato di una società divisa in classi che s'avvia verso la crisi di disfacimento (la Prima Guerra Mondiale era imminente) e che rivela anche nel dettaglio biografico dei singoli suoi componenti le proprie non più sanabili contraddizioni. Infatti la lotta con i fantasmi condotta da D. H. Lawrence in questi suoi anni risolutivi e cruciali, non è solo la lotta con gli spettri della famiglia e dell'ambito privato delle relazioni interpersonali ma è anche, in egual misura, una lotta condotta al confine fra due culture, fra due classi, contro gli spiriti in conflitto dell'uno e dell'altro campo che si contendevano il possesso della mente e della sensibilità del giovane artista. Lawrence è più taciturno e assorto in questa lotta e di rado confessa l'asperità di questo conflitto, forse lo penetra di meno e meno se ne avvede, ma esso esiste e lo dilania<sup>19</sup>. La cultura grezza e compatta, intransigente,

<sup>19</sup> Tuttavia, per un'eloquente testimonianza, v. sotto, p. 47, n. 70.

della classe operaia nella sua manifestazione più sofferente e accigliata (quella della comunità popolare dei minatori ridotti a un ciclo crudele di lavoro, di abbruttimento e di rare evasioni vitalistiche) lo reclama contro le pretese della stenta e patetica petulanza della cultura piccolo borghese, provinciale e bigotta, che tenta di imporre le sue cautele e le sue meschine pretenzioni di decoro. E i fantasmi della madre e del padre interpretano per il giovane Lawrence anche questa lotta, non meno tragica e spietata, da cui uscirà come transfuga, come esule, salvato dal tradimento verso l'una e l'altra delle parti in contesa, rivendicando i diritti assoluti di una individualità sradicata che cerca il suolo nuovo nell'evocazione di un'istintualità oramai smarrita nella civiltà della tecnologia e della pianificazione razionale.

Il padre, la madre, sono fantasmi di persone reali, sono ipostatizzazioni di conflitti psichici e culturali, sono — in ultima analisi — proiezioni di livelli di coscienza, di tensioni mentali di D. H. Lawrence. Essi cercano l'oggettivazione, la dimensione concreta e tangibile sulle pagine di romanzi e racconti ma soprattutto, e più evidentemente, sulla scena teatrale. Come personaggi di una moralità, queste *personae* sono figure di una psicomachia che ha come campo non la dimensione generica dell'anima di Ognuno ma quella più specifica di David Herbert Lawrence, o se si vuole, quella tipica, ma storicamente situata, dell'uomo dell'età industriale giunto al suo apice (e al limite di rottura), conteso fra l'onda montante della classe operaia e il risucchio ancora virulento della borghesia in disgregazione.

Il palcoscenico è l'ambito di straniamento, di oggettivazione che permette a Lawrence di tenere, per un momento, questi fantasmi — in lotta dentro di lui — lontani da sé. Il vero *lieu théâtral* dei drammi lawrenciani resta, però, la sua psiche. E i personaggi possono leggersi solo come raffigurazioni dei suoi mutevoli stati interiori. Il loro diverso disporsi, di dramma in dramma, il loro mutar di connotati e di espressioni, da un anno all'altro, segna il processo interiore di Lawrence verso la liberazione, il

progresso dell'artista verso quella zona franca, situata al di là delle classi e delle fedeltà famigliari, situata oltre il tormento della sua psiche malata, angosciata dal senso di colpa (il padre), dalla minaccia del tabù essenziale e dal tormento per la sessualità frustrata (la madre), che gli consentirà la sua arte maggiore e l'adozione dell'ideologia che ne sarà fondamento.

Tale conseguimento — negativo o positivo che sia — trova a sua volta una dimensione concreta o quanto meno un punto di riferimento identificabile in Frieda, la donna che lo restituì a una sua autonomia intellettuale ed emotiva. Tale conseguimento lo condurrà a negare — per liberarsene — tutti i fantasmi, a vedere in loro non più incarnazioni spettrali di giusto e di ingiusto, di nobile e di volgare, ma a restituirli al loro valore concreto di mediocre umanità; contemporanea a questa negazione, a questa restituzione alla dimessa dimensione del reale è la pietà, pietà per tutti che nasce dal considerare il padre e la madre nella loro essenza di creature misere e nobili insieme come ogni essere umano che non sia assunto a simbolo di un valore.

E la tragedia fu davvero catarsi per l'autore stesso; il teatro, in grande misura, consentì a Lawrence di superare — attraverso il processo di rimozione che impone — l'*impasse* in cui egli si dibatteva, di spogliare quei fantasmi delle vesti simboliche di cui lui stesso inconsapevolmente li aveva dotati per renderli, nudi, alla verità della loro umanità, alla devozione di una sua pietà che si faceva comprensiva e altruistica mentre egli, accomiatandosi da loro, si avviava verso l'esilio dell'artista senza radici di famiglia, senza retaggio culturale di classe, senza quelle lealtà che lo avrebbero schiacciato e ridotto al silenzio.

## FIGLI E AMANTI

*Una casa divisa.*

Nell'individuazione dei ruoli dei vari personaggi all'interno della « trilogia » teatrale lawrenciana e in altri

scritti minori è necessario partire dalle « figure parentali », analizzando il modo in cui Lawrence rappresenta il tormentato rapporto fra i suoi genitori.

In una poesia scritta verso il 1928, « Red-Herring », della raccolta *Pansies*, Lawrence così descrive i genitori:

My father was a working man  
and a collier was he,  
at six in the morning they turned him down  
and they turned him up for tea.

My mother was a superior soul  
a superior soul was she,  
cut out to play a superior rôle  
in the god-damn bourgeoisie.

. . . . .<sup>20</sup>

Quel che ci preme — per il momento — di sottolineare è soltanto il dato sociologico relativo alla struttura composita e conflittuale della famiglia d'origine di Lawrence, da un lato, e la sua esatta consapevolezza di tale condizione e delle cause profonde del dissenso familiare dall'altro. Il tono e l'inflessione dei versi individuano l'orientamento della solidarietà a un determinato stadio dell'evoluzione dell'autore; ma di ciò si dirà più oltre.

La differente estrazione sociale era obiettivamente la causa principale degli attriti, dei dissapori e delle incomprensioni esistenti fra i due coniugi e finì col rendere sempre più incolmabile l'abisso che li divideva. Il padre, conscio della propria inferiorità sociale e culturale, dava sfogo al suo senso di frustrazione e di rivalsa assumendo atteggiamenti violenti e spesso volgari che ancor più contribuivano ad approfondire il baratro dell'incomprensione da parte della donna. E proprio questa incomprensione spinse l'uomo, sfiduciato e abbruttito dal lavoro massacrante della miniera, a spendere gran parte del suo tempo libero nei poco edificanti *pub* di Eastwood. Tutto ciò provocava nei figli, ancora piccoli e particolarmente sen-

<sup>20</sup> D. H. LAWRENCE, *Poems*, cit., vol. II, p. 223.

sibili, un sentimento d'odio verso di lui e un attaccamento sempre più profondo alla madre.

Il problema del rapporto madre-padre viene affrontato da Lawrence nella prima parte del romanzo *Sons and Lovers*.

Nei due capitoli iniziali — in cui si tratta dei primi contrasti fra Walter e Gertrude Morel e dei risentimenti che il comportamento violento del padre provoca negli altri componenti della famiglia<sup>21</sup> — viene presentata una situazione-tipo che, articolata in tutte le sue componenti e contraddizioni, ricompare in *The Widowing of Mrs. Holroyd* e, in parte, in *A Collier's Friday Night*.

Mrs. Holroyd è una donna colta e intelligente, troppo intelligente per poter rendere felice il marito, come afferma la suocera in una battuta del terzo atto:

I was always sorry my youngest son married a clever woman. He only wanted a bit of coaxing and managing, and you clever women won't do it<sup>22</sup>.

Con le stesse caratteristiche è costruito il personaggio di Mrs. Lambert in *A Collier's Friday Night*: una donna radicalmente diversa dal marito per cultura ed estrazione sociale, ridotta a industriarsi in mille modi per far quadrare il modesto bilancio familiare col magro salario del minatore. Fin dalla prima scena il contrasto appare delineato nitidamente: l'azione si svolge nella cucina di casa Lambert dove, tra pentole e piatti, spiccano un'edizione completa della *World's Famous Literature* e altri volumi. Mrs. Lambert, su una sedia a dondolo, legge *The New Age*. Il contrasto fra piatti e volumi esprime efficacemente, con simbolica sinteticità, il conflitto interiore della protagonista che è divisa tra la solidarietà verso il

<sup>21</sup> « She hated her husband because, whenever he had an audience, he whined and played for sympathy. William sitting nursing the baby, hated him, with a boy's hatred, for false sentiment, and for the stupid treatment of his mother. Annie had never liked him; she merely avoided him ». (*Ed. cit.*, p. 49).

<sup>22</sup> D. H. LAWRENCE, « The Widowing of Mrs. Holroyd », in *The Complete Plays*, London, Heinemann, 1965, p. 49.

marito e la famiglia e la fedeltà ai suoi precedenti ideali o alle sue modeste ma resistenti velleità culturali.

Anche Charles Holroyd nel primo e Mr. Lambert nel secondo dramma, ambedue proiezioni della figura del padre, hanno identiche caratteristiche: sono minatori, sanno di essere di condizione inferiore alla moglie e cercano un compenso e un motivo di predominio almeno materiale imponendo lo stile di vita che è caratteristico della loro classe, accentuando addirittura quei difetti che provocano tanto disprezzo e disgusto negli altri componenti della famiglia.

Le situazioni, le atmosfere, gli atteggiamenti fin qui delineati, basterebbero di per sé a testimoniare quanto dell'esperienza di vita di Lawrence sia riflessa nei suoi drammi. Naturalmente l'autore introduce alcune varianti che non mutano l'atmosfera, i personaggi e i loro rapporti ma servono solo a renderli più efficaci ed evidenti, a creare maggiori contrasti e chiaroscuri. Questa è, ad esempio, in *The Widowing of Mrs. Holroyd* la funzione di Blackmore, il quale contribuisce a rendere più acuta la tensione già esistente nei rapporti fra la *superior woman* e il *basic man*. Egli ama Mrs. Holroyd e la attrae con i suoi modi educati (e forse un po' ridicolmente sussegiosi), mettendo in evidenza la propria superiorità nei confronti di Charles Holroyd anche nell'ambito del lavoro:

We electricians, you know, we're the gentlemen on a mine: ours is gentlemen's work<sup>23</sup>.

E forse è proprio perché questo personaggio è stato modellato dall'autore non per il suo significato intrinseco ma come oggettivazione delle aspirazioni velleitarie e, in fondo, scadenti della donna e come dato contrastivo rispetto alle caratteristiche di grossolana, brutale vitalità del marito, che esso manca di una certa forza, di un autentico « spessore », tanto da risultare opaco e lezioso

<sup>23</sup> *Id.*, p. 12.

di fronte alla corposità e alla consistenza di Charles Holroyd:

He is the new 'educated' man whereas Holroyd is the earlier man whose life was expressed through the companionship of the pit<sup>24</sup>.

Ma sono proprio le qualità di intelligenza e di raffinatezza che si contrappongono con forza alla natura rozza e primitiva di Charles Holroyd, ad attrarre Mrs. Holroyd, sempre consapevole della propria estrazione borghese e della propria superiorità intellettuale. L'insoddisfazione della sua vita matrimoniale emerge con forza in un dialogo con Blackmore nel secondo atto e si manifesta proprio come dissenso fra due culture: quella piccolo-borghese fondata sui valori dell'onestà, della coerenza, della razionalità sia pure meschina e quella operaia fatta di insofferenza, di spontaneità, di immediatezza che la donna vede, in negativo, come istintività brutale e come irresponsabilità:

I wanted to be a wife to him. But there's nothing at the bottom of him, if you know what I mean. You can't get anywhere with him. There's just his body and nothing else. Nothing that keeps him, no anchor, no roots, nothing satisfying. It's a horrible feeling there is about him, that nothing is safe or permanent— nothing is anything<sup>25</sup>.

Lawrence adotta un particolare espediente per sottolineare la differenza di cultura e di classe; il linguaggio di Mrs. Holroyd e di Blackmore è, infatti, l'inglese standard mentre Charles Holroyd parla il greve dialetto del Nottinghamshire. Anche in questo caso, del resto, l'autore non fa che recuperare sul piano letterario un dato della propria esperienza, come è già stato notato, e come si ritrova anche in *Sons and Lovers* dove, tra i coniugi Morel, esiste una differenza anche a livello linguistico.

<sup>24</sup> M. MARLAND, « Introduction », in D. H. LAWRENCE, « *The Widowing of Mrs. Holroyd* » and « *The Daughter-in-Law* », London, Heinemann 1968, p. XXVII.

<sup>25</sup> In, *The Complete Plays*, cit., p. 42.

Una particolare analogia di situazioni e di « taglio » si riscontra fra *The Widowing of Mrs. Holroyd* e uno dei più riusciti racconti di Lawrence, *Odour of Chrysanthemums*, del 1911.

La stessa incomprensione, lo stesso odio — si direbbe quasi — divide irrimediabilmente la coppia male assortita nell'un caso e nell'altro:

*Holroyd*: What's the hurt to you if a woman comes to the house? They're women as good as yourself, every whit of it.

*Mrs. Holroyd*: Say no more. Go with them then, and don't come back.... You're a drunken beast, that's all you are....

*Holroyd*: ...Do you think I'm a dog in the house, an' not a man, do you—

*Mrs. Holroyd*: A dog would be better.... I've had enough. Go out again after those trollops—leave me alone.... And if you never come back again, I'm glad. I've had enough....<sup>26</sup>.

Da tali premesse non può non scaturire, nella donna, un nefasto desiderio di distruzione per il marito invisibile:

I wish he was dead; I do, with all my heart<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> *Id.*, pp. 27-29.

Nel racconto — sebbene l'assenza fisica del minatore comporti naturalmente la mancanza di un dialogo tra i due coniugi che facilita la comprensione del tipo di rapporto tra loro esistente — ci si trova di fronte a un'identica situazione, resa estremamente chiara dalle riflessioni o dalle invettive di Elisabeth Bates (questo è il nome di « Mrs. Holroyd » nel racconto) nei confronti del marito: « She seemed to be occupied by her husband. He had probably gone past his home, slung past his own door, to drink before he came in, while his dinner spoiled and wasted in waiting. ...

'It is a scandalous thing as a man can't even come home to his dinner! If it's crozzled up to a cinder I don't see why I should care. Past his very door he goes to get to a public-house, and here I sit with his dinner waiting for him' » (D. H. LAWRENCE, « Odour of Chrysanthemums », in *The Complete Short Stories*, London, Heinemann, 1955, vol. II, p. 286 e p. 288).

<sup>27</sup> *Ed. cit.*, p. 34.

Così esclama Mrs. Holroyd; a lei si pone quindi il problema angoscioso di attuare una scelta fra un uomo che detesta ma che rimane pur sempre suo marito, e un altro che comincia ad amare e che potrebbe offrirle tutto ciò di cui ha bisogno. Decide infine di abbandonare il marito ma tale proposito non avrà seguito per l'evento inaspettato della morte del minatore, vittima di un incidente in miniera<sup>28</sup>.

La scena più drammatica e più poetica, sia nel racconto che nel dramma, è senza dubbio quella in cui il corpo senza vita del minatore viene riportato a casa dai suoi compagni di lavoro: la donna, alla vista del corpo del marito, viene assalita da un senso di colpa<sup>29</sup> e pensa con tristezza e con rimpianto a quello che è stato il loro rapporto: un'unione esclusivamente fisica<sup>30</sup>. Ed ella, con

<sup>28</sup> Nel racconto manca la figura del terzo uomo che diventa obiettivamente per Mrs. Holroyd un'ulteriore spinta all'insofferenza e all'odio per il marito portandola fino al punto da augurarsene la morte. E tuttavia evidente che anche nella protagonista di « Odour of Chrysanthemums », nel suo implicito desiderio di evadere da un tipo di vita che la esaspera e la amareggia, nel suo esplicito rimpianto per la scelta compiuta con il matrimonio, esiste una sottintesa speranza di liberarsi del marito, essendo questa l'unica soluzione possibile dei suoi problemi: « Eh, he'll not come now till they bring him. There he'll stick! But he needn't come rolling in here in his pit-dirt, for I won't wash him. He can lie on the floor—Eh, what a fool I've been, what a fool! And this is what I came here for, to this dirty hole, rats and all, for him to slink past his very door. Twice last week—he's begun now— » (*Ed. cit.*, p. 289).

<sup>29</sup> Nel dramma Mrs. Holroyd confida a Blackmore: « This is a judgement on us. ... He'd have come up with the others, if he hadn't felt—felt me murdering him. ... It's my fault ». (*Ed. cit.*, pp. 57-58).

<sup>30</sup> Nel racconto l'epilogo con la morte del minatore raggiunge toni espressivi di ben più ampio respiro che nel dramma poiché l'autore può narrare la scena liberamente, evitando le strettoie del dialogo: « Elisabeth looked up. ...Life with its smoky burning gone from him, had left him apart and utterly alien to her. And she knew what a stranger he was to her. ... There had been nothing between them, and yet they had come together, exchanging their nakedness repeatedly. Each time he had taken her, they

poche parole, esprime il proprio rimorso; inginocchiata in lacrime lava il corpo del marito e gli parla:

I wasn't good to you. But you shouldn't have done this to me. ...I never loved you enough— I never did. What a shame for you! It was a shame. But you didn't— you didn't try. I *would* have loved you— I tried hard. ...It was so cruel for you. You couldn't help it— my dear, my dear<sup>31</sup>.

Il dramma è compiuto. L'autore lo ha focalizzato su di un punto fondamentale: la solitudine, la « vedovanza », prima affettiva e poi anche fisica, di Mrs. Holroyd. La tragedia finale è inevitabile poiché ella, già da tempo, ha ucciso il marito come tale e l'ovvia conclusione è che egli muoia anche come uomo. E questa conclusione lascia trasparire chiaramente una netta rivalutazione da parte di Lawrence della figura del padre rispetto alla precedente mitizzazione della madre. La rivalutazione non è casuale: il mondo borghese da cui la madre proveniva e i suoi tanto decantati attributi, « finezza », « cultura », « educazione », « sensibilità », si sono rivelati, a un Lawrence più disincantato, come uno schermo per nascondere la sostanziale grettezza, l'incapacità di sentimenti autentici, la « chiusura » ipocrita di quel mondo. Riacquista quindi valore la genuinità del padre minatore, con la sua istintiva schiettezza, con la sua umanità talvolta volgare ma autentica, col suo giusto rancore nei con-

---

had been two isolated beings, far apart as now. He was no more responsible than she. ...For as she looked at the dead man, her mind, cold and detached, said clearly: 'Who am I? What have I been doing? I have been fighting a husband who did not exist. He existed all the time. What wrong have I done? What was that I have been living with. There lies the reality, this man'. And her soul died in her for fear: ...She looked at his naked body and was ashamed, as if she had denied it. ...She had denied him what he was — she saw it now. She had refused him as himself. And this had been her life, and his life. She was grateful to death, which restored the truth. And she knew she was not dead ». (*Ed. cit.*, pp. 300-301).

<sup>31</sup> « The Widowing of Mrs. Holroyd », *ed. cit.*, pp. 58-59.

fronti di un mondo falso che lo isola all'interno della sua stessa famiglia.

L'improvviso cambiamento della prospettiva in cui vengono collocati i personaggi nel finale del dramma, tende a esibire d'un tratto le colpe di colei che era stata presentata soltanto come vittima. In verità, negli accenni a certe meschinità della donna — il tipo di libri che leggeva, le sue reazioni alle banalità pretestuose e squalide di Blackmore — si sentiva un presagio di condanna; ora la donna si fa consapevole dei suoi limiti e, pur mantenendo accenti egoistici (« you shouldn't have done this to me... you didn't try »), sa di avere a sua volta demeritato. Solo nella morte scopre l'amore, un inutile amore per il suo uomo morto.

In *A Collier's Friday Night* i coniugi Lambert vengono nuovamente presentati come due nemici, costantemente in lotta tra loro. Anche qui il padre viene visto in negativo ma, ancora una volta, l'atteggiamento di Lawrence nei confronti dei genitori è ambiguo: da un lato egli sembra voler attirare le simpatie sulla madre, facendola apparire come la vittima di un matrimonio fallito; dall'altro, però, qualsiasi lettore non può fare a meno di rilevare quanto oggettivamente egoistico e ottuso sia il comportamento della donna con il suo rifiuto di un mondo che non è riuscita a sentire come proprio, con la sua intransigenza rispetto a un modo di vita radicalmente diverso, con la sua incapacità (o non-volontà) di scendere dal piedistallo della propria educazione borghese, con la sua chiusura, infine, di fronte a qualsiasi tentativo di stabilire tra sé e il marito un legame che vada oltre i superficiali incontri su un piano esclusivamente fisico.

In *The Daughter-in-Law* la figura del padre manca del tutto ma sia dalla situazione, sia dalle parole della moglie, Mrs. Gascoigne, si capisce che il discorso viene a coincidere perfettamente con quello svolto nei precedenti drammi e nel racconto citato:

... But if anything happens to a man, my lass, you may back your life, nine cases out o' ten, it's a spit on th' women.

... men verily gets accidents, to pay us out, I do believe. They get huffed up, they bend down their faces, and they say to theirselves: « Now I'll get myself hurt, an' she'll be sorry », else: « Now I'll get myself killed, an' she'll ha'e nobody to sleep wi' 'er, an' nobody to nag at ». Oh, my lass, I've had a husband an' six sons. Children they are, these men, but, my word, they're revengeful children. ... For they'd run theirselves into danger and lick their lips for joy, thinking, if I'm killed, then *she* maun lay me out. Yi— I seed it in our mester. He got killed a' pit. An' when I laid him out, his face wor that grim, an' his body that stiff, an' it said as plain as plain: « Nowthen, you've done for me ». ...<sup>32</sup>.

Anche qui, quindi, il marito è morto in un incidente; anche qui in Mrs. Gascoigne c'è stato un « desiderio inconscio » di liberarsi di lui. Il senso di colpa della moglie diventa perciò quasi un motivo conduttore, il denominatore comune che connota il rapporto madre-padre, così come Lawrence ce lo presenta in questa fase della sua evoluzione.

#### *Infanzia nella discordia.*

Nell'ambito della famiglia, un secondo rapporto di cui Lawrence tratta è quello genitori-figli.

Il rapporto esistente nella realtà tra John Arthur Lawrence e i suoi figli lo si ritrova in *Sons and Lovers*: Walter Morel, sempre più isolato, reagisce dando libero sfogo al suo temperamento; questo atteggiamento non fa però che allontanare maggiormente i bambini dal padre:

As he bent over, lacing his boots, there was a certain vulgar gusto in his movement that divided him from the reserved, watchful rest of the family. ... The children waited in restraint during his preparations. When he had gone, they sighed with relief<sup>33</sup>.

Con toni completamente diversi viene descritto il rapporto con la madre. Mrs. Morel è riuscita a conquistarsi

<sup>32</sup> D. H. LAWRENCE, « The Daughter-in-Law », in *The Complete Plays*, cit., pp. 264-265.

<sup>33</sup> *Ed. cit.*, p. 56.

l'affetto dei figli e la loro ammirazione, soprattutto esaltando il contrasto con i « difetti » del marito. In particolare l'amore che Paul nutre nei confronti della madre assume talvolta toni estremamente profondi e drammatici, rasentando addirittura la morbosità. E Lawrence riesce sempre particolarmente delicato nei momenti in cui sottolinea il saldo legame che lo unisce alla madre, come a esempio nella famosa descrizione della passeggiata a Nottingham di Paul e Mrs. Morel o, ancor più, quando si sofferma sulle azioni e sui gesti più quotidiani e banali, creando momenti di profonda poesia:

She spat on the iron, and a little ball of spit bounded, raced off the dark, glossy surface. Then, kneeling, she rubbed the iron on the sack lining of the hearthrug vigorously. She was warm in the ruddy firelight. Paul loved the way she crouched and put her head on one side. Her movements were light and quick. It was always a pleasure to watch her. Nothing she ever did, no movements she ever made, could have been found fault with by her children<sup>34</sup>.

Il complesso edipico di Lawrence, con i suoi trasporti d'amore verso la madre e di odio per il padre, trova l'acme espressivo nella innumerevoli scene in cui egli riunisce questi fantasmi della sua memoria in una situazione di drammatico conflitto che incarna pienamente le tensioni di desiderio inappagato e colpevole, di possesso e violenza brutale, di oppressione subita e di volontà di uccidere. Ed è soprattutto la reazione dei figli (terrore, angoscia, mortale odio) che ci si ripropone con toni rivelatori.

Nel quarto capitolo di *Sons and Lovers* Lawrence descrive il terrore dei bambini, svegliati all'improvviso, di sera, dalle voci irate di genitori:

Having such a great space in front of the house gave the children a feeling of night, of vastness, and of terror. This terror came in from the shrieking of the tree and the anguish of the home discord. Often Paul would wake up, after he had been asleep a long time, aware of thuds downstairs.

<sup>34</sup> *Id.*, p. 80.

Instantly he was wide awake. Then he heard the booming shouts of his father, come home nearly drunk, then the sharp replies of his mother, then the bang, bang of his father's fist on the table, and the nasty snarling shout as the man's voice got higher. And then the whole was drowned in a piercing medley of shrieks and cries from the great, wind-swept ash-tree. The children lay silent in suspense, waiting for a lull in the wind to hear what their father was doing. He might hit their mother again. There was a feeling of horror, a kind of bristling in the darkness, and a sense of blood. They lay with their hearts in the grip of an intense anguish. The wind came through the tree fiercer and fiercer. All the cords of the great harp hummed, whistled, and shrieked. And then came the horror of the sudden silence, silence everywhere, outside and downstairs. What was it? Was it a silence of blood? What had he done<sup>35</sup>?

La medesima, penosa situazione viene descritta da Lawrence anche nel frammento poetico « *Discord in Childhood* »:

Outside the house an ash-tree hung its terrible whips,  
And at night when the wind rose, the lash of the tree  
Shrieked and slashed the wind, as a ship's  
Weird rigging in a storm shrieks hideously.

Within the house two voices arose, a slender lash  
Whistling she-delirious rage, and the dreadful sound  
Of a male thong booming and bruising, until it had drowned  
The other voice in a silence of blood, 'neath the noise of  
[the ash<sup>36</sup>].

Non occorre sottolineare la straordinaria analogia delle due composizioni, testimoniata anche dal ricorso di espressioni identiche<sup>37</sup>, fondata su una ricerca strut-

<sup>35</sup> *Id.*, pp. 74-75.

<sup>36</sup> D. H. LAWRENCE, « *Discord in Childhood* », in *Poems*, cit., vol. I, pp. 6-7.

<sup>37</sup> In effetti nel passo in prosa Lawrence fornisce anche il punto di vista che è assente nella poesia: il bambino allo scuro nella stanza da letto al piano superiore è il testimone atterrito che registra nella memoria, in termini di tragedia e quasi di catastrofe cosmica, i suoni angosciosi di una lite familiare.

turale analoga, su un'utilizzazione di voci tematiche, di immagini, e di suoni spesso addirittura coincidenti<sup>38</sup>.

È difficile attribuire questa insistenza a una ricerca puramente letteraria o a un compiacimento formale; si tratta evidentemente di una spinta psichica, del tentativo di liberarsi, attraverso queste ripetute proiezioni, di una ossessione collegata a una traumatizzante esperienza infantile.

*Outside* e *within* governano la distribuzione strutturale del materiale espressivo nei due passi, liberamente rifluendo l'uno nell'altro nel caso della prosa; schematicamente contrapponendosi in due dimensioni giustapposte, nel caso della breve lirica. Alla violenza della natura fa eco quella delle persone finché questa contrapposizione fra il macrocosmo esterno alla casa e il microcosmo interno si unifica in una medesima atmosfera di burrascosa violenza: la furia del vento sembra quasi penetrare nella casa provocando la tragedia per poi placarsi, ma solo in una funesta premonizione di morte, in quel « sudden silence » che, in ambedue le composizioni, diviene « a silence of blood ».

La differenza fondamentale fra le due versioni è principalmente nel tono che, in *Sons and Lovers*, è un giudizio e un'accusa decisa nei confronti del padre di cui la moglie è vittima inerme mentre nella poesia, anche se l'epilogo è lo stesso, è certamente importante rilevare che la madre assume anch'essa sembianze bestiali e combatte una lotta paritetica in cui l'astuzia e il veleno del

<sup>38</sup> Tale coincidenza è già stata, sia pure sommariamente, osservata (cfr. S. M. GILBERT, *Acts of Attention. The Poems of D. H. Lawrence*, London, Cornell University Press, 1972, pp. 46-47). Basta qui sottolineare il ricorso di voci come *ash-tree*, *booming*, *shrieked*, *whistled*, *drowned*, *silence of blood*. Intorno alle voci dei due genitori in lite per esempio si addensano, in ambedue i casi, immagini implicite suggerite rispettivamente da termini come « booming shouts... nasty snarling shout » nel romanzo, e, nella poesia, un ben più complesso insieme di suoni e metafore che si costruisce nello scontro fra la furia taurina del padre e la malevolenza velenosa, quasi da serpente, della madre.



serpente si contrappongono alla forza brutta del toro. Questo mutamento di tono è giustificato forse dalla scrittura più tarda della poesia. Lawrence è oramai libero dal mito della madre e riesce a ricostruire gli episodi della sua infanzia superando le parzialità di giudizio e penetrando, finalmente, la situazione nei suoi termini reali.

In *The Widowing of Mrs. Holroyd* Lawrence presenta lo stesso episodio: i due bambini, Jack e Minnie, traumatizzati dal comportamento del padre, la sera tardano ad addormentarsi e restano trepidanti in attesa che egli, tornato ubriaco come al solito, cominci a urlare e a picchiare i pugni sul tavolo. I sentimenti di disgusto e di paura dei bambini sono una pallida eco di quelle passioni insane che travolgono Paul Morel o che si esprimono in « *Discord in Childhood* ». Minnie vuole cancellare il padre cercando di sostituirgli un uomo mite e sobrio:

*Minnie*: Why don't you come an' live here?

*Blackmore (looking swiftly at Mrs. Holroyd)*: Nay, you've got your own dad to live here.

*Minnie (plaintively)*: Well, you could come as well. Dad shouts when we've gone to bed, an' thumps the table. He wouldn't if you was here<sup>39</sup>.

Nel terzo atto, in un dialogo fra la madre e i figli, è Jack a esprimere — con un linguaggio addirittura brutale — il suo odio per il padre e la sua volontà di colpirlo e, infine, di ucciderlo:

*Jack*: I hate him. I wish he'd drop down th' pit-shaft.

*Mrs. Holroyd*: ...You mustn't say such things. It's wicked. ...He's your father, remember.

*Jack (in a high voice)*: Well, he's always comin' home an' shoutin' an' bangin' on the table. (*He is getting tearful and defiant*).

*Mrs. Holroyd*: Well, you mustn't take any notice of him.

*Minnie (wistfully)*: 'appen if you said something nice to him, mother, he'd happen go to bed, and not shout.

*Jack*: I'd hit him in the mouth<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> *Ed. cit.*, p. 15.

<sup>40</sup> *Id.*, p. 45.

Vediamo quindi che il meccanismo di rimozione nel caso di Jack-Lawrence opera soltanto in parte. Se si prende in esame il suo atteggiamento nei confronti del padre, esso risulta infatti ambivalente. L'odio-gelosia è un sentimento che il bambino reprime nell'inconscio ma non distrugge. Molte volte, infatti, il desiderio di sostituirsi al padre per poterne prendere il posto accanto alla madre, è evidente:

*Mrs. Holroyd*: Perhaps we'll go to another country, away from him [Charles Holroyd] — should we? ...

*Minnie*: But who'd work for us? Who should we have for father?

*Jack*: You don't want a father. I can go to work for us<sup>41</sup>.

Il desiderio di Jack di assumersi le funzioni di capofamiglia, rivela in modo abbastanza esplicito il suo intento di sostituire effettivamente il padre accanto alla madre<sup>42</sup>.

Il sentimento inconscio di gelosia nei confronti del padre esiste in Jack Holroyd accanto a un odio diversamente motivato e perfettamente conscio, contro il genitore. Nel momento in cui Jack pronuncia le terribili parole: « I hate him. I wish he'd drop down th' pit-shaft », manca la normale gelosia contro il padre-rivale. Resta soltanto l'odio, un odio profondamente cosciente, inculcato in lui dalla madre<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Un simile tentativo di rimozione può essere rintracciato nella preghiera che sorge spontanea nel cuore di Paul Morel, in *Sons and Lovers*: « Paul hated his father. As a boy he had a fervent private religion.

'Make him stop drinking', he prayed every night. 'Lord, let my father die', he prayed very often. 'Let him not be killed at pit', he prayed when, after tea, the father did not come home from work ». (*Ed. cit.*, p. 75). Paul è conscio della mostruosità del suo desiderio e viene immediatamente assalito da un senso di colpa nel momento in cui si rende conto che la sua condanna a morte del padre potrebbe essersi avverata.

<sup>43</sup> Naturalmente, in *Sons and Lovers* in particolare, vi sono numerosi passi in cui Mrs. Morel determina i sentimenti dei figli e, quindi, assume evidentemente una funzione di tramite del loro

In *A Collier's Friday Night* i figli, Ernest e Nellie, sono già adulti ma il loro atteggiamento nei confronti del padre è del tutto simile a quello dei due bambini dell'altro dramma. L'istintiva volontà di morte, che è ancora irrazionale nei bambini, si trasforma qui in un atteggiamento di condanna e di disprezzo che non è meno agghiacciante. Nellie prova un profondo disgusto per il modo di parlare del padre, sguaiato e dialettale; quando egli le si rivolge in modo brusco e autoritario, finge di non accorgersi affatto della sua presenza, ignorandolo. Questo atteggiamento della figlia provoca la reazione di Mr. Lambert il quale è convinto di avere nei figli dei nemici, spinti a questa ostilità nei suoi confronti proprio dalla madre:

...It's you as eggs 'em on against me, both on 'em. ...An' it's you as 'as made 'em like it, the pair on 'em. There's neither of 'em but what treats me like a dog. I'm not daft! I'm not blind! I can see it. ... You niver hear me say a word to 'em, till they've snapped at me as if I was a—as if I was a—No, it's you as puts 'em on in. It's you, you blasted—<sup>44</sup>.

E anche qui Lawrence coglie nel segno: il conflitto tra i genitori s'era risolto — come accade sempre, come era accaduto anche in *Sons and Lovers*<sup>45</sup> — in una contesa per il possesso dei figli, contesa che la madre, con maggior tempo a disposizione e con le armi più efficaci che la sua maggiore istruzione le forniva, aveva volto a

odio verso il padre: « The sense of his sitting in all his pit-dirt, drinking, after a long day's work, not coming home and eating and washing, but sitting, getting drunk, on an empty stomach, made Mrs. Morel unable to bear herself. From her the feeling was transmitted to the other children. She never suffered alone any more: the children suffered with her ». (*Ed. cit.*, p. 75).

<sup>44</sup> D. H. LAWRENCE, « A Collier's Friday Night », in *The Complete Plays*, cit., pp. 480-481.

<sup>45</sup> « Look at the children, you nasty little bitch! » he sneered. « Why, what have I done to the children, I should like to know? But they're like yourself; you've put 'em up to your own tricks and nasty ways— you've learned 'em in it, you 'ave ». (*Ed. cit.*, pp. 73-74).

suo vantaggio. Del resto, i dati biografici di Lawrence, anche nella loro « traduzione » letteraria, mostrano chiaramente quanto a lungo e con quale intensità la figura della madre abbia gravato su di lui. È innanzi tutto l'atteggiamento stesso della madre la causa prima delle difficoltà di normalizzazione affettiva del giovane Lawrence: ella interviene direttamente a deformare le fasi di evoluzione del complesso edipico del figlio. Al naturale sentimento di odio-gelosia del bambino nei confronti del padre-antagonista, ella sovrappone la sua insofferenza per il marito: una insofferenza ai limiti dell'odio, quotidiana, capillare, costante. Il padre perde in tal modo ogni prestigio agli occhi del figlio; la sua immagine, resa completamente negativa dall'opera paziente e ostile della moglie, suscita solo odio nei figli ma contemporaneamente riscuote il consenso del pubblico il quale — in alcune occasioni — tende a solidarizzare con il minatore sprovveduto sconfitto dalle armi più esperte e sleali della rivale. È a questo livello che s'arresta la solidarietà di Lawrence per la madre; qui ella rivela il suo limite: un freddo calcolo e un'opera subdola e ingiusta attraverso la quale s'era attuata — a sua insaputa — una sopraffazione di classe.

Questa demistificazione della madre e dei valori da lei rappresentati e trasmessi, tuttavia, non viene ancora esplicitata con chiarezza mentre è abbastanza evidente che sta subentrando una rivalutazione della figura del padre.

Lawrence, infatti, meno nei drammi e più in *Sons and Lovers*, presenta talvolta squarci in cui la figura del padre assume toni di intensa umanità: nei rari momenti di serenità familiare è visto anche come padre affettuoso, molto abile nei piccoli lavori manuali, come simpatico compagno stimato da tutti gli amici. E basti a dimostrarlo l'episodio (che compare tanto nel romanzo che nel dramma *A Collier's Friday Night*) del padre che, mentre si lava, al ritorno dal lavoro, aiutato dalla moglie e dalla figlia, si lamenta scherzosamente, con un che di quasi infantile, della temperatura gelida della casa: una serena

atmosfera di giocosa ilarità prende il posto — anche se solo per qualche momento — della consueta ostilità familiare.

Nell'ultima lite, Mr. Lambert sfoga ancora una volta a parole la sua rabbia:

But I'm not going to be treated like a dog in my own house! I'm *not*, so don't think it! I'm master in this house, an' I'm *going* to be. I tell you, I'm master of this house.

A questo la moglie risponde gelida:

You're the only one who thinks so <sup>46</sup>.

La discussione cade poi sul problema dell'educazione dei figli e assume toni sempre più tesi e drammatici. Mrs. Lambert accusa il marito di provare invidia nei confronti del figlio:

*Father*: I don't. I begrudge 'em nothing. I'm willing to do everything I can for 'em, and 'ow do they treat me? Like a dog, I say, like a dog!

*Mother*: And whose fault is it?

*Father*: Yours, you stinking hussy! It's you as makes 'em like it. They're like you. You teach 'em to hate me. You make me like dirt for 'em: you set 'em against me...

*Mother*: You set them yourself <sup>47</sup>.

La scena si conclude con l'intervento del figlio e con la sua sanguinosa invettiva:

I would kill him, if it weren't that I shiver at the thought of touching him <sup>48</sup>.

<sup>46</sup> *Ed. cit.*, p. 520.

<sup>47</sup> *Id.*, pp. 520-521.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 522. Anche in *Sons and Lovers*, nell'ottavo capitolo, viene descritta una scena quasi identica: padre e figlio si trovano l'uno di fronte all'altro, accecati dall'ira, pronti a picchiarsi e lo scontro viene evitato soltanto dal provvidenziale svenimento della madre.

Poco importa se tale episodio trovi origine o no nella esperienza dell'autore; si può dire che, in racconti e drammi, esso si pone come momento saliente nella definizione del rapporto genitori-figli. È un gesto simbolico, espressivo di un fascio complesso di emozioni e di reazioni, infrazione sospesa del tabù fondamentale della civiltà occidentale: Ernest Lambert e Paul Morel si trovano d'un tratto con la mano levata nel gesto di Edipo; quel che segue non conta. La brutalità del padre, l'astio della madre, sono razionalizzazioni o dati accessori: il dato essenziale è in quel gesto che è di David Herbert Lawrence il quale non ha ancora trovato chi lo guidi fuori dal labirinto della sua colpa.

*Donne innamorate.*

L'altro elemento autobiografico che domina il primo periodo dell'opera di Lawrence e che vi ritorna come tema d'obbligo è il motivo dell'amore che resta un nodo irrisolvibile, un incentivo di malinteso, di avvilito e di frustrazione, riflesso della sofferente conflittualità presente in D. H. Lawrence fino al suo incontro con Frieda. L'amore viene costantemente vissuto, dai personaggi di questa fase della narrativa e del teatro lawrenciano, come esperienza negativa o insoddisfacente che si svolge all'ombra del legame edipico il quale getta su ogni altro affetto il dubbio della trasgressione se non addirittura del tradimento:

... We have loved each other, almost with husband and wife love, as well as filial and maternal. We know each other by instinct.

... We have been like one, so sensitive to each other that we never needed words. It has been rather terrible and has made me, in some respect, abnormal <sup>49</sup>.

Così scriveva Lawrence del suo rapporto con la madre nella lettera del 1910 a Rachel Taylor. E, riferendosi a

<sup>49</sup> Cit. in, E. W. TEDLOCK (ed.), *op. cit.*, p. 14.

Jessie Chambers — la donna che, per otto anni, cercò di inserirsi nel rapporto madre-figlio — continuava:

...Muriel is the girl I have broken with. She loves me to madness and demands the soul of me. I have been cruel to her, and wronged her, but I did not know. Nobody can have the soul of me. My mother has had it, and nobody can have it again. Nobody can come into my very self again, and breathe me like an atmosphere. ...<sup>50</sup>.

Proprio per questo rapporto condizionante — nella visione di Lawrence — le figure muliebri, non esclusa quella materna, assumono — in questo periodo della sua scrittura — la dimensione predace ed esigente della femmina possessiva che non lascia spazio alla libera manifestazione dell'individualità maschile, che egli tanto decanta<sup>51</sup>, propensa all'autonomia e diffidente di fronte alle proposte di vita simbiotica che gli vengono dall'universo femminile. Le poche figure di donna che siano esenti da tale atteggiamento sono mediocri e meschine nella loro promiscuità irriflessiva e nella loro disponibilità superficiale e solo sensuale, priva dell'intensità di una vera partecipazione.

Naturalmente anche questo importante elemento, l'amore, trova una sua espressione in gran parte della produzione di Lawrence. Il suo rapporto con la « madre » e con la « donna » costituisce uno dei nodi fondamentali in *Sons and Lovers* e in *A Collier's Friday Night* e il motivo principale in *The Daughter-in-Law*.

La figura della madre è costruita in base a uno schema fisso non solo sotto il profilo del rapporto con il padre, ma anche nella sua relazione con il figlio: essa infatti, in ogni opera presenta sempre i caratteri peculiari della madre dell'autore.

Jessie Chambers trova la migliore rappresentazione nel personaggio di Miriam Leivers, in *Sons and Lovers*. Lawrence, con uno stile incisivo ed efficace, mette in ri-

<sup>50</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>51</sup> V. sotto, p. 58, n. 91.

salto il carattere timido e introverso della ragazza, le sue emozioni, i turbamenti e le contraddizioni, facendo emergere un complesso personaggio a tutto tondo.

Anche nel personaggio di Maggie Pearson di *A Collier's Friday Night*, egli riesce a creare un ritratto abbastanza fedele e vivo di Jessie; è ovvio però che i limiti tecnici stessi del dramma riducono le sue possibilità di espressione, per cui la figura di Maggie risulta meno compiuta di quella di Miriam.

Del tutto simile, nel dramma e nel romanzo, è il tipo di rapporto esistente fra i personaggi chiave: la madre, il figlio, la donna.

L'astio e l'animosità che dividono le due rivali in *A Collier's Friday Night* appaiono evidenti fin dal primo incontro fra Mrs. Lambert e Maggie:

*Mother (Trying to be affable, but diffident, her gorge having risen a little):* Oh, is it you Maggie? Come in. How ever have you got down, a night like this? Didn't you get over the ankles in mud? ...

*Maggie:* No—oh, it's not so bad: besides, I came all round by the road.

*Mother:* I should think you're tired, after school.

*Maggie:* No, it's a relief to walk in the open; and I rather like a black night; you can wrap yourself up in it. ...

*Mother:* Well, I expect I shall see you again, Maggie.

*Maggie (with a faint, grave triumph):* It depends what time you come back. I shan't have to be late.

*Mother:* Oh, you'll be here when I get back.

*Maggie (submissive, but with minute irony):* Very well<sup>52</sup>.

La madre parla alla ragazza in un tono falso, innaturale, forzatamente cordiale, ma sempre con una evidente nota di sarcasmo; Maggie non è da meno: educata e sottomessa in apparenza ma egualmente diffidente<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> *Ed. cit.*, pp. 494-495.

<sup>53</sup> Il rapporto fra i due giovani, naturalmente, viene meglio approfondito nel romanzo; Paul Morel è un ragazzo colto e intelligente e le sue qualità intellettuali sollecitano continuamente l'ammirazione di Miriam, inferiore a lui per cultura e istruzione.

In *A Collier's Friday Night* il rapporto Ernest-Maggie viene delineato in modo molto più superficiale poiché è visto per lo più in funzione del legame madre-figlio che costituisce il nucleo centrale del dramma.

Maggie, come Miriam, è una ragazza molto sensibile ed è conscia della propria inferiorità intellettuale rispetto a Ernest; questi la aiuta nello studio del francese, ma la sua intransigenza e severità come insegnante non fanno che umiliare la ragazza; Maggie perde sempre più fiducia in se stessa e ha persino timore di mostrare un diario, che scrive in francese come esercitazione; di contro, ella ha, nei confronti dell'uomo, un atteggiamento di venerazione: indaga e fa continue domande, quasi a voler assorbire tutto il suo fervore intellettuale. Questo atteggiamento acritico provoca la reazione di Ernest:

What I said was you never tell me about you, and you drink me up, get me up like a cup with both hands and drink yourself breathless—and—and there you are—you, you never pour me any wine of yourself<sup>54</sup>.

Alla lettura del diario, egli comprende di essere continuamente presente nei pensieri della ragazza; conscio dell'influenza che ha su di lei, esclama:

...I tell you, you think too much about me. I tell you I have got nothing but a gift of coloured words. ...It's just like a woman, always aching to believe in somebody or other, or something or other<sup>55</sup>.

Ella ha, però, una particolare sensibilità e sublima le proprie emozioni vivendo in un mondo tutto spirituale; ogni cosa che la riguarda assume una dimensione mistica e costituisce un ulteriore freno per Paul che tenta di liberarsi del legame con la madre e di instaurare un rapporto « normale » con Miriam. Paul si renderà conto della situazione, come risulta evidente da una sua lettera a Miriam: « See, you are a nun. I have given you what I would give a holy nun—as a mystic monk to a mystic nun. ... In all our relations no body enters. I do not talk to you through the senses—rather through the spirit ». (*Ed. cit.*, p. 252).

<sup>54</sup> *Ed. cit.*, p. 498.

<sup>55</sup> *Id.*, pp. 500-501.

Queste brevi citazioni chiariscono il tipo di rapporto esistente tra i due giovani: un rapporto impostato essenzialmente su di un piano intellettuale, motivato soltanto dal confronto delle idee e troppo povero di emozioni. La sublimazione della sessualità che per Ernest era una sorta di frustrante automatismo innescato dal suo rapporto ambiguo con la madre, viene rinforzata dal comportamento di Maggie che gli ripropone tutte le insoddisfazioni di una relazione mutilata e astratta e che pone direttamente in conflitto le due donne, ambedue tese al possesso dello spirito del giovane.

Basta un banale episodio a rivelare un'insofferenza sospettosa che trascende ben presto in atteggiamenti di decisa intransigenza.

La madre, accecata dall'amore e dalla gelosia, cerca di controbattere le timide proteste del figlio con le argomentazioni più assurde fino al vittimismo e al ricatto sentimentale:

It looks like it, when night after night you leave me sitting up here till nearly eleven — and gone eleven sometimes—.

Ella dapprima cerca di commuovere Ernest:

And now—you seem to care nothing—you care for anything more than home: you tell me nothing but the little things: you used to tell me everything; you used to come to me with everything; but now — I don't do for you now. You have to find somebody else<sup>56</sup>.

A queste parole l'unica risposta ragionevole che Ernest possa dare è:

But I can't help it. I can't help it. I have to grow up— and things are different to us now<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> *Id.*, pp. 525-526.

<sup>57</sup> *Ibidem.*

A Mrs. Lambert, infine, messa alle strette dalle repliche di Ernest, non resta che confessare apertamente la sua avversione per Maggie:

No, I *don't* like her — and I *can't* say I do. ...I don't like her, and I never shall, ...<sup>58</sup>.

È facile comprendere la causa di quest'odio: Maggie è entrata nella sfera degli interessi di Ernest e lo distoglie dall'attenzione materna; Mrs. Lambert riconosce in lei la sua nemica e cerca di contrastarla in ogni modo per ricondurre il figlio nell'orbita esclusiva del suo affetto.

Ernest finisce per cedere di fronte al ricatto e giunge anch'egli a vedere Maggie come colpevole delle sofferenze della madre: l'amore assoluto e incondizionato per lei si rivela ancora come il più forte ed egli, in una atmosfera carica di commozione, esclama:

You know, Mater — I don't care for her — really — not half as I care for you<sup>59</sup>.

Sia in *A Collier's Friday Night* che in *Sons and Lovers*, la possessiva passione della madre devasta e inaridisce la vita del figlio distruggendo ogni altro sentimento che era nato in lui per restare sola a dominarne la mente: il padre e la donna amata sono ambedue sconfitti e allontanati con i metodi involontariamente sordidi

<sup>58</sup> *Id.*, p. 525.

<sup>59</sup> *Id.*, p. 526. In *Sons and Lovers* Mrs. Morel è ancora più esplicita nella sua confessione di odio: « I can't bear it. I could let another woman—but not her. She'd leave me no room, not a bit of room— ... And I've never—you know, Paul—I've never had a husband—not really— ... And she exults so in taking you from me—she's not like ordinary girls » (p. 217). Miriam non è come le altre: ella le contende il possesso del figlio sul medesimo terreno e con le medesime armi e, se avesse preso il sopravvento, avrebbe attirato Paul completamente nella sua sfera senza lasciarle « a bit of room ». L'odio di Mrs. Morel per Miriam alla fine si riflette sul figlio che, identificando nella ragazza la causa di tanto dolore per la madre, esclama: « No, mother—I really *don't* love her. I talk to her, but I want to come home to you ». (*Ibidem*).

e crudeli dell'amore geloso. Nel dramma, inoltre, non c'è riscatto per Ernest che, alla fine, sale nella sua camera, privo oramai di ogni speranza, spegnendo con un soffio l'ultima luce che rischiara la tenebra circostante<sup>60</sup>. Il fuoco nel camino viene schermato dalla madre che sembra voler custodire solo per sé ogni barlume d'amore del figlio<sup>61</sup>. La piccola figura ostinata che traversa la scena quasi buia è come uno spettro implacabile che è rimasto padrone del campo a spese di tutta la famiglia.

*The Daughter-in-Law*, pur ripresentando nelle linee essenziali il triangolo madre-figlio-donna, merita un discorso a parte per alcuni elementi che lo differenziano dall'altro dramma e dal romanzo.

In *The Daughter-in-Law* si ripropone il problema delle differenze sociali, causa di penose situazioni famigliari; ma questa volta il dissidio non è all'interno della famiglia Lawrence — che qui assume il nome di Gascoigne — bensì tra questa famiglia che rappresenta la classe operaia e Minnie, la « daughter-in-law » che, pur essendo di estrazione proletaria, appartiene ora, per istruzione e condizioni economiche, alla piccola borghesia.

Fin dalla prima scena le caratteristiche di Mrs. Gascoigne vengono chiaramente delineate: Joe, il figlio che vive ancora con lei, esprime il desiderio di partire e di sposarsi. La reazione della madre è decisa e immediata:

Tha'lt do no such thing, while I'm o' this earth. ... You dunna, me lad— not till yer find yerself let in. Marriage is like a

<sup>60</sup> Ernest: Good night, my dear.

Mother: Good night.—Don't you want a candle?

Ernest: No—blow it out. Good night.

Ernest goes upstairs. His bedroom door is heard to shut. (*Ed. cit.*, p. 530).

<sup>61</sup> The Mother, leaving her candle in the scullery, comes in with an old iron fire-screen which she hangs on the bars of the grate, and the ruddy light shows over and through the worn iron top. (*Id.*, p. 529).

mouse-trap, for either man or woman. You've soon come to th' end o' th' cheese<sup>62</sup>.

Risulta abbastanza evidente da queste parole il suo desiderio di tenere il figlio accanto a sé, cercando di combattere tutto ciò che potrebbe allontanarlo da lei; ella inoltre mostra di essere rimasta delusa dalla propria esperienza matrimoniale e ora considera il matrimonio soltanto una « mouse-trap ».

La pena maggiore di Mrs. Gaiscogne è però costituita dalla « perdita » dell'altro figlio, Luther, che si è sposato nonostante ella abbia tentato l'impossibile per contrastarlo e dissuaderlo. Oramai l'unica cosa che le resta da fare è ribadire in ogni occasione il proprio dissenso, con un atteggiamento che rischia di pregiudicare il matrimonio dei due giovani.

La situazione diventa ben presto talmente tesa che lo scontro diretto fra le due rivali è inevitabile:

*Minnie:* I'm a woman, and that's enough. But I know now, it was your fault. You held him, and persuaded him that what he wanted was *you*. You kept him, like a child, you even gave him what money he wanted, like a child. He never roughed it— he never faced out anything. You did all that for him.

*Mrs. Gascoigne:* And what if I did! If you made as good a wife to him as I made a mother, you'd do.

*Minnie:* Should I? You didn't care what women your sons went with, so long as they didn't love them. ... All you cared about was to keep your sons for yourself. You kept the solid meal, and the orts and slarts any other woman could have. But I tell you, I'm *not* for having the orts and slarts, and your leavings from your sons. I'll have a man or nothing. I will. ... You've bossed him. You've decided everything for him, really. He's depended on you as much when he was thirty as when he was three. You told him what to do, and he did it. ... And you want to keep him, even now. Yes— and you do keep him. ... I'd rather have had a husband who knocked me about than a husband who was good to me because he belonged to his mother. He doesn't and he can't *really* care

<sup>62</sup> *Ed. cit.*, p. 210.

for me. You stand before him. His *real* caring goes to *you*. Me he only wants sometimes<sup>63</sup>.

Minnie può così esprimere finalmente tutto il suo disprezzo per l'egoistico comportamento della suocera e lo stesso Joe interviene nella discussione ad avallare le sue accuse: egli è perfettamente cosciente che il legame con la madre lo limita rigidamente e che mai, neanche dopo la sua morte, potrà veramente amare un'altra donna:

Tha knows I couldna leave thee, Mother— tha knows I couldna. An' me, a young man, belongs to thy owd age. An' there's nowheer for me to go, Mother. For tha'rt gettin' nearer to death an' yet I canna leave thee to go my own road. An' I wish, yi, often, as I wor dead<sup>64</sup>.

La situazione sembra ripetere quella di *A Collier's Friday Night* ma tale somiglianza è solo superficiale. Nel corso di questo scontro Mrs. Gascoigne vede schierati contro di sé ambedue i suoi figli e la loro condanna esplicita è anche la fine del suo dispotismo. Di ciò ella si rende ben conto e, da una posizione di contrasto, si volge a una di conforto e di appoggio nei riguardi della nuora, solidarizzando con lei durante la terribile, ansiosa attesa di Luther — che è coinvolto in una dimostrazione violenta e rissosa, in cui rischia addirittura la vita — e giungendo infine ad ammettere la priorità di Minnie nei diritti sull'uomo:

... An' tha can ha'e Luther. Tha'lt get him, an' tha can ha'e him. ... I can see it. Tha'lt get him—but tha'lt get sorrow wi' 'em, an' wi' th' sons tha has. See if tha doesna. ... He'll come to thee — an' he'll think no more o' me as is his mother than he will o' that poker<sup>65</sup>.

E questa priorità verrà confermata dai fatti poiché infine è alla moglie che Luther tornerà, a colei che l'ha liberato dalla tirannia della madre<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> *Id.*, pp. 255-256.

<sup>64</sup> *Id.*, p. 258.

<sup>65</sup> *Id.*, pp. 265-266.

<sup>66</sup> V. sotto, pp. 56-57, n. 89.

In *The Daughter-in-Law*, dunque, la relazione fra i tre elementi di questa triade è mutata profondamente e nel finale ci sembra di assistere alla nascita di quel rapporto fra l'uomo e la donna che Lawrence più tardi giudicherà ideale e che egli stesso probabilmente aveva raggiunto solo a prezzo del rifiuto di quel fantasma esigente che in quest'ultimo episodio del dramma egli definitivamente allontana da sé.

Il dramma analizza a fondo il problema del rapporto madre-figlio-donna ma, mentre nelle altre opere che presentano lo stesso problema i personaggi sono i ritratti della madre di Lawrence, dell'autore stesso e di Jessie Chambers, qui si possono avanzare anche altre ipotesi.

Il personaggio di Luther ricorda, per alcuni aspetti, la figura del padre di Lawrence: un minatore un po' rozzo, poco istruito, a cui piace conservare parte dello stipendio da spendere nei *pub*. Del resto anche l'accusa di Minnie sulla sua incapacità di « far carriera » trova riscontro nelle parole che lo stesso Lawrence scrive a proposito del padre:

My father was a collier, and only a collier, nothing praiseworthy about him. He wasn't even respectable, in so far as he got drunk rather frequently, never went near a chapel, and was usually rather rude to his little immediate bosses at the pit. He practically never had a good stall all the time he was a butty, because he was always saying tiresome and foolish things about the men just above him in control at the mine. He offended them all, almost on purpose, so how could he expect them to favour him? Yet he grumbled when they didn't<sup>67</sup>.

Se però lo si considera soltanto nel rapporto sentimentale con la madre, non ci sono dubbi che sia una delle tante rappresentazioni autobiografiche dell'autore.

Minnie, per il suo antagonismo con la suocera nel tentativo di liberare il marito dalla schiavitù affettiva che

<sup>67</sup> « Autobiographical Sketch », cit., p. 592.

lo lega alla madre, ricorda senza dubbio Jessie. Anche in lei, però, considerandola soltanto nel suo rapporto con il marito, si rilevano alcuni elementi che richiamano la figura della madre di Lawrence: ella è più colta, più fine, socialmente ed economicamente superiore al marito. Altri elementi sembrerebbero invece convalidare un'altra ipotesi, soprattutto se si tiene conto che il dramma fu composto negli anni 1912-13: nel personaggio di Minnie, Lawrence ha voluto riprodurre alcune delle caratteristiche di Frieda, la donna che sposò nel 1914<sup>68</sup>.

L'interazione dei personaggi in *A Collier's Friday Night* e in *The Daughter-in-Law*, i conflitti che li contrappongono e la diversa conclusione delle due vicende — con l'amara, sterile vittoria della madre, nel primo caso, e con la vitale affermazione di Minnie che riesce ad asserire l'indipendenza della propria relazione con il suo uomo — sono rievocazioni dell'itinerario affettivo e sentimentale dell'autore, dalla sua soggezione originaria, vissuta all'ombra dell'amore possessivo ed esclusivo della madre, alla sua liberazione conseguita con la collaborazione e con l'influsso di Frieda.

Il rispecchiamento della traumatizzante esperienza psicologica di D. H. Lawrence, reperibile in questi drammi non solo, come s'è visto, limitatamente alle sue problematiche relazioni con i genitori ma esteso anche alla contesa per il possesso esclusivo del suo amore che si accese fra la madre e le donne cui egli tentò di legarsi, non sarebbe di per sé significativo se non fosse che tali rapporti riproducono, in forma esasperata, le menomazioni tipiche che, per la sua stessa costituzione, l'apparato fa-

<sup>68</sup> Il rapporto di Lawrence con Frieda è il tema di un altro dramma autobiografico, scritto nel 1912, *The Fight For Barbara*. Questa commedia è stata rappresentata al Mermaid Theatre dal 9 al 23 agosto del 1967, per la regia di Robert Midgley, ottenendo un certo successo di pubblico e di critica. Tutta la commedia è impennata su un fulcro centrale rappresentato dal rapporto fra i due protagonisti durante il loro soggiorno in Italia nel 1912, in attesa del divorzio che Frieda ottenne nel 1914, e dai tentativi operati dai famigliari di lei per ricondurla a casa.



migliare generalmente induce sui figli nella società alienata della civiltà industriale. Al centro del dramma che Lawrence, con esiti varianti, ripete nel suo teatro, c'è la figura della madre, della donna socialmente oppressa, economicamente deprivata e affettivamente frustrata non — come lei crede — dal suo uomo ma dal sistema che la coinvolge; le psicosi che essa soffre e che impone alle persone circostanti sono la risultante diretta di tale sua condizione che cerca compensi nell'assoluto possesso del figlio e nel suo intransigente dominio.

Nel logorante travaglio di tale cupo e complesso intrico di rivalse e di condizionamenti reciproci che si svolge nel giro ristretto di una comunità limitata e pettegora, nulla possono le forze endogene che da tale stessa comunità provengono: nulla può Miriam — in *Sons and Lovers* — che in fondo non aveva mai sperato di poter sconfiggere la sua rivale<sup>69</sup>, nulla può Maggie che ne è riproduzione abbastanza fedele, in *A Collier's Friday Night*. Solo una forza esterna, dirompente perché portatrice di un sistema di valori completamente nuovo ed estraneo può spezzare quell'incantesimo spietato e soffocante che è fondato su una condizione di vita e su una limitata visione del mondo. Questo fu Frieda per l'autore di *The Daughter-in-Law* e questo è — in certa misura — Minnie, l'aliena che entra nel mondo chiuso e ostile della miniera e riesce a infrangerne le silenziose leggi e gli intransigenti pregiudizi.

In questo senso la vicenda psicologica di Lawrence in questo rapporto, riprodotta, nelle sue fasi più significative, nel suo teatro « autobiografico » è un aspetto tipico di un'alienante oppressione che l'autore risolve con

<sup>69</sup> Anch'ella ha una personalità ben precisa ma è molto più arrendevole e, nel tentativo di conquistare l'amore di Paul, si impegna questo è vero, ma con scarsa convinzione poiché si sente già battuta in partenza. Ciò risulta chiaro dalla reazione di Miriam al discorso con cui Paul chiude definitivamente il loro rapporto sentimentale; la ragazza, delusa e amareggiata, esclama: « It has been one long battle between us — you fighting away from me. ... It has always been you fighting me off. ... Always, from the very beginning—always the same ». (*Ed. cit.*, p. 295).

il rifiuto della sua appartenenza sociale e della tradizione culturale della sua comunità, con l'adozione di moduli individualistici ed estranei. La soluzione è, ancora una volta, l'esilio, la fuga (o il tradimento?).

#### FRA DUE CULTURE

As a man from the working class, I feel that the middle class cut off some of my vital vibration when I am with them. I admit them charming and educated and good people often enough. *But they just stop some part of me from working.* Some part has to be left out.

Then why don't I live with my working people? Because their vibration is limited in another direction. They are narrow, but still fairly deep and passionate, whereas the middle class is broad and shallow and passionless. Quite passionless. At the best they substitute affection, which is the great middle-class positive emotion.

But the working class is narrow in outlook, in prejudice, and narrow in intelligence. This again makes a prison. One can belong absolutely to no class<sup>70</sup>.

Giovandosi di una opportuna prospettiva di tempo, D. H. Lawrence, giunto oramai alla maturità, seppe vedere chiaramente nelle vicende della sua giovinezza e nel complesso intreccio di conflitti e di lotte e seppe astrarne il senso fondamentale che giustamente scorse nel tentativo operato dalla tradizione culturale della borghesia e del proletariato di annetterselo per farlo erede, ciascuna, della propria visione del mondo. La lotta, come si è detto, si concluse con la ribellione di Lawrence all'una e all'altra e con l'accettazione (o la scelta) di quella posizione di transfuga, di esule, che è poi caratteristica di molti intellettuali in questa fase critica della vicenda delle società capitalistiche<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> « Autobiographical Sketch », cit., p. 595. Questo scritto appartiene agli anni 1928-29.

<sup>71</sup> Cfr. R. WILLIAMS, *Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 205: « He was not a vagrant, to live by dodging; but an exile, committed to a different social principle. The vagrant wants the system to stay as it is, so long as

Questo conflitto non si svolse in astratto e non ebbe solo una dimensione intellettuale ed emotiva: esso prese corpo e consistenza fisica e concreta nella stretta delle persone e degli affetti umani che si avvicendarono o si sovrapposero in contatto con il giovane artista in formazione tentando — inconsapevolmente o deliberatamente, con sottigliezza o goffagine — di condurlo a condividere questa o quella interpretazione del reale. Il padre, in tale dimensione, rappresenta dunque la cultura e la tradizione del proletariato industriale, la madre e Jessie Chambers la visione del mondo della piccola borghesia, Frieda l'elemento liberatorio che è legato non tanto alla sua estrazione aristocratica quanto alla sua condizione di anomala, di aliena e di intellettuale che la esentano da un vincolo culturale di classe esattamente riferibile a uno strato della società britannica.

Nei drammi scritti fra il 1908 e il 1913, nei loro personaggi e nelle loro alterne relazioni, questa vicenda, di adesioni, di incertezze, di rifiuti e di scelte, è leggibile a livello quasi di parabola e di moralità sociale.

In base alla data di scrittura, il primo dramma da prendere in considerazione sotto questa luce è *The Collier's Friday Night*.

Qui la lotta per il possesso del giovane sembra sia stata già combattuta e che il padre, unico portavoce della classe operaia, sia stato drasticamente posto ai margini e resti spettatore dissenziente e disgustato, ma passivo, dei tentativi della moglie di conservare l'adesione di Ernest:

*Ernest:* I say, Mater, another seven-and-six up your sleeve?

*Mother:* I'm sure! And in the middle of the term, too! What's it for *this* time?

*Ernest:* *Piers the Ploughman*, that piffle, and two books of Horace: Quintus Horatius Flaccus, dear old chap.

he can go on dodging it while still being maintained by it. The exile, on the contrary, wants to see the system changed, so that he can come home. This latter is, in the end, Lawrence's position ».

*Mother:* And when have you to pay for them?

*Ernest:* Well, I've ordered them, and they'll come on Tuesday. I'm sure I don't know what we wanted that Piers Ploughman for—it's sheer rot, and old Beasley could have gassed on it without making us buy it, if he'd liked. Yes, I did feel wild. Seven-and-sixpence!

*Father:* I should not get tem, then. You needna buy 'em unless you like. Dunna get 'em, then.

*Mother:* Don't talk nonsense. ...<sup>72</sup>.

Ernest, del resto, ha già orientato la sua scelta verso l'accettazione della cultura borghese, rifà addirittura il verso ai suoi maestri pur ostentando quello scetticismo di maniera che con tale cultura automaticamente si assimila, ma non può evitare di compiacersi candidamente dei propri successi:

*Ernest:* ...Do you know what Professor Staynes said this morning, Mother? He said I'd got an instinct for Latin—and you know he's one of the best fellows in England on the classics: edits Ovid and whatnot. An instinct for Latin, he said.

*Mother (smiling, gratified):* Well, it's a funny thing to have an instinct for.

*Ernest:* I generally get an alpha plus. That's the highest, you know, Mater. Prof. Staynes generally gives me that<sup>73</sup>.

Tanto si compiace di questa sua acquisizione da farsene a sua volta tramite nei confronti di Maggie<sup>74</sup> anche se, a tratti, per dimostrarle quella superiorità che nasce da una maggiore padronanza di tale cultura, non disdegna di disprezzarne gli apparati di trasmissione:

*Ernest:* You have to fool about so much, and listen when you are not interested, and see old professors like old dogs walking round as large as life with ancient bones they've buried and scratched up again a hundred times; and they're just as proud as ever. It's such a farce! And when you see that farce, you see all the rest: all the

<sup>72</sup> *Ed. cit.*, p. 483.

<sup>73</sup> *Id.*, p. 484.

<sup>74</sup> V. sopra, p. 38.

waddling tribe of old dogs with their fossil bones— parson and professors and councillors— wagging their tails and putting their paws on the bones and barking their important old barks—and all the puppies yelping loud applause<sup>75</sup>.

La sua predilezione per la cultura borghese, del resto, trova una conferma determinante nel netto rifiuto che egli in questo periodo oppone alla cultura operaia rappresentata dal padre, nei cui confronti Ernest prova sentimenti che vanno dalla non considerazione all'odio e al disprezzo più profondo<sup>76</sup>.

*The Widowing of Mrs. Holroyd* e *The Daughter-in-Law* sono invece, per alcuni aspetti, riferibili a quel secondo momento individuato in una maggiore disponibilità di Lawrence verso la sua classe d'origine e in una posizione più critica rispetto alla classe rappresentata dalla madre.

Nel primo dramma la figura del padre è sempre connotata da certi elementi che vengono senza dubbio presentati in una luce negativa ma la cui motivazione trova una giustificazione più aperta ed esplicita rispetto al dramma precedente:

*Mrs. Holroyd*: We agreed well enough except when he drank like a fish and came home rolling.

<sup>75</sup> *Ed. cit.*, p. 496.

<sup>76</sup> Anche in *Sons and Lovers* vi sono diversi passi che confermano questo tipo di atteggiamento ostile nei confronti della cultura proletaria; tale è l'ostilità di Paul verso ogni manifestazione dei minatori che egli si sente addirittura oppresso dalla loro presenza fisica quando si reca a riscuotere la paga del padre. Parlando alla madre di questa sua esperienza traumatica, Paul esprime nei confronti dei minatori un profondo senso di odio e di disprezzo addirittura impensabile in un bambino: « They're hateful, and common, and hateful, they are, and I'm not going any more. ... An' then Alfred Winterbottom says, 'What do they teach you at the Board school?' » (p. 86). Paul si sente punto sul vivo da questa affermazione che non è solo un'allusione al suo scarso profitto, ma anche una critica alla scelta verso cui è stato orientato.

*Grandmother (whining)*: Well, what can you expect of a man as 'as been shut up i' th' pit all day? He must have a bit of relaxation<sup>77</sup>.

Un'adesione di tipo esclusivamente intellettualistico a una cultura diversa da quella d'estrazione non riesce mai a obliterare quel deposito inconsapevole che appunto forma la cultura d'origine e che si è sedimentato quotidianamente attraverso gli anni di formazione. Per Lawrence tale originaria tradizione ha fundamentalmente un nome: la miniera.

Anche quando non ne tratta direttamente, la miniera è la vera protagonista — silenziosa ma presente — di ogni storia, il cardine su cui Lawrence impernia e sviluppa sia i tre drammi che *Sons and Lovers*.

I was born nearly forty-four years ago, in Eastwood, a mining village. ... The string of coal mines of B. W. and Co. had been opened some sixty years before I was born, and Eastwood had come into being as a consequence<sup>78</sup>.

Della miniera l'autore non parla quasi mai in modo diretto, ma la sua presenza incombe continuamente sullo sfondo ed è avvertibile in ogni momento: è una presenza determinante, resa quasi palpabile dall'autore attraverso i suoi personaggi, le loro azioni, i loro discorsi<sup>79</sup>.

In *Sons and Lovers*, Lawrence presenta Eastwood con il nome di Bestwood. Il romanzo inizia con la descrizione, appunto, del villaggio e con il racconto della sua storia in base allo sviluppo dell'attività mineraria.

<sup>77</sup> *Ed. cit.*, p. 48.

<sup>78</sup> D. H. LAWRENCE, « Nottingham and the Mining Country », in *Selected Essays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, p. 114.

<sup>79</sup> « ...he was affected just as deeply by the life of the pit-village, still visible as an interruption in the midst of unspoiled country, and by the intimate knowledge he acquired of the miner's life. From his first tentative stories to his last novel, *Lady Chatterley's Lover*, he went on exploring his complicated feelings about miners;... » (F. KERMODE, *op. cit.*, pp. 8-9).

In *The Widowing of Mrs. Holroyd*, Lawrence all'inizio descrive la scena:

*The kitchen of a miner's small cottage. ... A woman enters from the outer door. As she leaves the door open behind her, the colliery rail can be seen not far from the threshold, and, away back, the headstocks of a pit*<sup>80</sup>.

Ma, più che attraverso le descrizioni di ambiente, la miniera viene presentata attraverso il personaggio del minatore: è lui che costituisce la più densa espressione di tutto ciò che essa significa.

In *The Widowing of Mrs. Holroyd* la miniera è il senso e la crisi del dramma il quale tratta esplicitamente della tragedia della donna — prima funestata dalla presenza del marito e poi dalla sua scomparsa, quando la miniera decide di strapparglielo — ma implicitamente, con intensità inversamente proporzionale alla presenza sulla scena dell'uomo, verte sul dramma taciturno e spietato del minatore<sup>81</sup>.

*The Daughter-in-Law* è forse il dramma più profondamente impregnato di quell'ambiente minerario che Lawrence aveva derivato dal padre. Questo lavoro è fondato sulle rivendicazioni salariali dei minatori nel 1912<sup>82</sup>. Si è già accennato alla doppia tensione — sociale e fami-

<sup>80</sup> *Ed. cit.*, p. 11. Anche in «*Odour of Chrysanthemums*» si è immediatamente introdotti nell'ambiente della miniera: «*The small locomotive engine, Number 4, came clanking, stumbling down from Selston with seven full wagons. ... The engine whistled as it came into the wide bay of railway lines beside the colliery, where rows of trucks stood in harbour.*» (*Ed. cit.*, p. 283).

<sup>81</sup> In *A Collier's Friday Night* Mr. Lambert non è il vero protagonista ma la sua è una figura dominante e tutto si articola intorno a lui: «*The shape of the play is determined by his movements: coming home from the pit to let and get his back scrubbed; climbing into his suit and holding a club shareout; storming back from the pub for a shouting match with his long-suffering genteel wife.*» (cit. in, «*The Times*», 9 Aug. 1965).

<sup>82</sup> Il 1912 fu l'anno dello sciopero nazionale dei minatori, che segnò l'inizio di una serie di agitazioni anche fra le altre categorie di lavoratori.

gliare — su cui è costruito il dramma e, sebbene l'autore focalizzi maggiormente l'attenzione sul problema familiare, quello sociale è altrettanto importante, urge contro la porta della cucina ove l'azione ha luogo e di continuo vi dilaga all'interno attraverso le voci dei personaggi e i suoni che riflettono l'azione esterna.

Il dramma risulta costruito su una doppia tensione: interna (fra la madre, i figli e la nuora) ed esterna (fra i minatori e il padrone). È dalla interazione di queste due facce opposte, quella sociale e quella personale, la miniera e la famiglia, il lavoro e l'amore, che i personaggi e la trama trovano completa realizzazione attraverso un crescendo di emozioni e di vitalità. La vera essenza del dramma sta nella capacità dell'autore di penetrare nella tensione familiare di una società dominata da un senso di classe fatto di amarezza e di umiliazioni.

Fin dalla prima scena Lawrence mette in risalto il mondo delle miniere e lo scontento dei minatori, le speculazioni dei *butties* e i ragionamenti egoistici dei *managers*.

Il conflitto sociale, particolarmente evidente in questo dramma, è del resto presente in termini inediti, non di irriducibile opposizione ma di relazione dialettica che si risolve in una sintesi unitaria nei due giovani protagonisti della vicenda, Minnie e Luther.

Minnie è una donna forte e decisa che sa ciò che vuole: un marito che la ami in modo completo (si è visto) ma anche, e all'inizio si direbbe soprattutto, un uomo che sappia primeggiare nel lavoro e «far carriera» secondo i canoni della acquisitività borghese, perché Minnie è anche una donna ambiziosa: Luther, che lavora in miniera, le comunica che presto i minatori inizieranno uno sciopero e sorge così una discussione sulla mancanza di volontà da parte di Luther di migliorare nell'ambito del lavoro. Minnie, amareggiata, osserva:

... You'll be a day-man at seven shillings a day till the end of your life—and you'll be satisfied, so long as you can shilly-shally through. That's what your mother did for you—mard-

in' you up till you were all mard-soft. ... You've been dragged round at your mother's apron-strings, all the lot of you, till there isn't half a man among you<sup>83</sup>.

Il concetto dell'uomo debole, privo di entusiasmo, quasi apatico, si ingigantisce nella mente di Minnie e, perfino quando il marito accenna alla possibilità di uno sciopero, la donna accusa lui e i compagni di affrontarlo solo perché « it's a holiday they want »<sup>84</sup>.

Minnie è senza dubbio esasperata dai suoi problemi famigliari quando risponde in questo modo, disconoscendo le giuste ragioni dello sciopero ma bisogna ricordare che ella, ereditando una notevole somma di denaro, è diventata membro della *middle class*: il suo atteggiamento spiccatamente individualista non è che una conferma della sua completa adesione alla nuova classe e ai valori che essa rappresenta e difende. Non si rende conto dei problemi della classe operaia, dei minatori, anzi è propensa a condannare la loro azione e a giustificare il comportamento dei padroni<sup>85</sup>.

Luther, ovviamente, è più sensibile alle istanze dei minatori poiché vive giorno per giorno tutte le frustrazioni e i sacrifici che il suo lavoro comporta. Le sue parole suonano come un'accusa dello sfruttamento e dell'oppressione.

Il valore principale di *The Daughter-in-Law* — anche se manca un vero e proprio messaggio sociale — consiste proprio nell'aver caratterizzato l'ambiente dei minatori attraverso gli stessi personaggi della *working class*,

<sup>83</sup> *Ed. cit.*, p. 226.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Se i minatori chiedono una giusta retribuzione al loro lavoro, ella considera la richiesta irragionevole poiché i giacimenti non sono ricchi e le compagnie non possono affrontare forti spese: « ... the seams are thin, and the company can't afford » (p. 226); se invece il denaro viene impiegato per costruire nuove case per i *managers*, che percepiscono uno stipendio notevolmente superiore a quello dei minatori, è giusto perché: « If they want a good manager to make the pits pay, they have to give him a good salary ». (*Ibidem*).

con le loro critiche ai padroni, la loro amarezza per le durissime condizioni di vita che sono costretti a sopportare: la classe operaia non appare come una massa informe, senza idee, ma come un nucleo sociale potenzialmente attivo, con una propria problematica esistenziale.

Anche Mrs. Purdy — una figura secondaria del dramma — esprime il malcontento dei minatori riferendosi all'avvilente condizione del marito:

...it's a wonder they let us live on the face o' the earth at all. ... They've gave my mester a dirty job o' nights, at a guinea a week, an' he's worked fifty years for th' company, an' isn't but sixty-two now—said he wasn't equal to stall-workin', whereas he has to slave on th' roads an' comes whoam that tired he can't put's food in's mouth<sup>86</sup>.

In questo dramma si verifica un fondamentale cambiamento nella prospettiva tematica adottata da Lawrence. Mentre nei casi precedenti egli era rimasto segregato nello schema intimistico del conflitto famigliare, in questo la dimensione della lotta sociale è presente e spezza le regole del realismo psicologico: è come se il fondo di cultura operaia sedimentato in Lawrence e per qualche tempo raggelato rompesse — tornato di nuovo fluido — lo strato superimposto degli schemi e delle convenzioni della tradizione acquisita. E questa è una conferma che l'atteggiamento di Lawrence riguardo a una scelta di classe è mutato.

Già in *The Widowing of Mrs. Holroyd* — sebbene il suo favore nei confronti della classe operaia non fosse affatto reso esplicitamente e fosse la figura della madre a dominare l'intero dramma — la morte di Charles Holroyd nella conclusione, costituiva — come è stato notato — un elemento di indubbia rivalutazione della figura paterna rispetto alla precedente mitizzazione della madre e quindi, in senso più ampio, si assisteva a un primo avvicinamento di Lawrence ai valori della classe operaia

<sup>86</sup> *Ed. cit.*, p. 211.

rispetto a quelli — oramai demistificati — della borghesia.

La terza fase, infine, che segna il raggiungimento di una soluzione di compromesso tra le due culture, la si può rintracciare in *The Daughter-in-Law*: nel personaggio di Minnie, come si è detto, ricorrono infatti molte delle caratteristiche di Frieda.

Alla fine del terzo atto Minnie, per riconquistare l'amore del marito, rinuncia al suo denaro che è stato l'elemento principale dei loro dissidi in quanto costituiva di fatto una manifestazione dell'appartenenza a classi diverse: « I was sick of having it between us »<sup>87</sup>. Minnie quindi si dichiara completamente disponibile ad accogliere anche tutte le difficoltà che la sua scelta comporta:

I'm in the same boat as other men's wives now, and so I must do the same. ... And now, if he can provide, he must, and if he can't, he must tell me so, and I'll go back into service, and not be a burden to him<sup>88</sup>.

Come accade in tutti i drammi di Lawrence, è la persona capace di esprimersi nel *King's English*, dotata dei solidi strumenti della cultura borghese che alla fine trionfa e ha la meglio su chi per condizione sociale è priva di tali risorse. Questi elementi sono presenti in Minnie accanto a quegli impulsi di generosa dedizione che le fanno superare le barriere di classe alla ricerca di quella soluzione sintetica o compromissoria che Lawrence sembra voler simboleggiare nella situazione di reciproca disponibilità e di rispettiva rinuncia che pone alla fine del dramma fra i due protagonisti:

Minnie: My love — my love!

Luther: Minnie — I want thee ter ma'e what tha can o' me.  
(*He sounds almost sleepy*).

Minnie (*crying*): My love — my love!

Luther: I know what tha says is true.

Minnie: No, my love — it isn't — it isn't.

<sup>87</sup> *Id.*, p. 259.

<sup>88</sup> *Id.*, p. 261.

Luther: But if ter'lt ma'e what ter can o' me — an' then if ter has a childt — tha'lt happen ha'e enow.

Minnie: No — no — it's you. It's you I want. It's you.

Luther: ... I'll ta'e my boots off.

(*He bends forward*).

Minnie: Let me do them. (*He sits up again*).

Luther: It's started bleedin'. I'll do 'em i' ha'ef a minute.

Minnie: No — trust me — trust yourself to me. Let me have you now for my own. (*She begins to undo his boots*).

Luther: Dost want me?

Minnie (*she kisses his hands*): Oh, my love! (*She takes him in her arms*).

*He suddenly begins to cry*<sup>89</sup>.

Ma come già si intuisce da alcuni luoghi dell'episodio ora citato, questa artificiale soluzione non era in effetti attuabile: due culture nemiche non possono in nessun caso sintetizzarsi e compenetrarsi. E questo Lawrence ben sapeva quando scrisse le ultime quattro strofe di « Red-Herring »:

We children were the in-betweens  
little non-descripts were we,  
indoors we called each other *you*,  
outside, it was *tha* and *thee*.

But time has fled, our parents are dead  
we've risen in the world all three;  
but still we are in-betweens, we tread  
between the devil and the deep cold sea.

O I am a member of the bourgeoisie  
and a servant-maid brings me my tea—  
But I'm always longing for someone to say:  
'ark 'ere, lad! atween thee an' me

they're a' a b—d lot o' —s,  
an' I reckon it's nowt but right  
we should start an' kick their —ses for 'em  
an' tell 'em to—<sup>90</sup>.

La soluzione per lui era altrove e trapela nell'enfasi con cui viene insistentemente sottolineato il rapporto tut-

<sup>89</sup> *Id.*, p. 267.

<sup>90</sup> In, *Poems*, cit., vol. II, pp. 223-224.

to emotivo e istintuale che conclude la vicenda di Minnie e Luther; un rapporto in cui i nessi con i riti e i valori della società sembrano stravolti dalla legge individuale del sangue. È la legge che Lawrence aveva appreso da Frieda; la legge dei suoi libri maturi.

John Arthur Lawrence viene in questo periodo rivalutato non tanto in qualità di membro della classe operaia, ma come prototipo dell'uomo istintivo, libero da qualsiasi imposizione sovrastrutturale, che costituirà un nuovo modello per il Lawrence dell'antindustrialesimo.

Sarebbe sbagliato tuttavia considerare questo nuovo atteggiamento di Lawrence nei confronti dei valori rappresentati dal padre come un ritorno alla sua classe d'origine, una rinnovata adesione al mondo operaio. In realtà, a quel mondo in cui visse e al quale si sentirà tanto legato da dedicare parte della sua produzione letteraria, a quel mondo tanto « sentito », Lawrence non aderì mai con piena convinzione. La sua rimase sempre un'adesione emotiva, legata al ricordo del complesso mondo dell'infanzia; non fu mai però, la sua, una partecipazione derivata da un'analisi critica storicamente consapevole della realtà operaia. In realtà il suo è un rifiuto totale dei valori della società industriale, non solo della borghesia, quindi, ma anche del mondo del lavoro. Questa posizione fortemente critica nei confronti della società contemporanea portò Lawrence, per reazione, alla religione del « primitivismo », al ritorno alla natura, che si pone, in un certo senso, all'interno di una rivalutazione delle pulsioni istintuali di ogni individuo, con l'implicita condanna del precedente intellettualismo<sup>91</sup>. La natura diviene consapevol-

<sup>91</sup> « Lawrence's own reaction to the sex-culture dilemma proposed by Freud would certainly have been. 'To hell with culture'. And this meant, partly, to hell with women, its agents. Later he was explicitly to reject the Oedipal hypothesis, though he defended with increasing ferocity the position that women inhibited the full expression of a man's inmost self, defiled his angel ». (F. KERMODE, *op. cit.*, p. 22).

mente per Lawrence l'unico elemento in cui rifugiarsi per sfuggire alla aridità e alla spersonalizzazione cui fatalmente la società tecnologica conduceva. Ma non è forse un mito creato ad arte per non dover più sostenere il confronto con i fantasmi del suo passato familiare, con le richieste di impegno che la sua classe d'origine gli poneva?

SIMONETTA DE FILIPPIS

## IL TEATRO POLITICO DI HENRY FIELDING

Quando nell'autunno del 1729 il ventiduenne Fielding decise di scrivere per il teatro e di questo vivere, il progetto, almeno teoricamente, non sembrava disperato<sup>1</sup>. In realtà pochi erano gli scrittori che non si appoggiavano al mecenatismo, elegantemente e amichevolmente gestito dagli aristocratici tory, o che non prestavano opera subalterna e strumentalizzata nei giornali di partito, specialmente whig, oppure che non lavoravano come compilatori e divulgatori al servizio della nascente avara industria culturale. Naturalmente in ogni caso lo scrittore faceva propaganda, ma a volte la sua propaganda si coloriva di un'intensità personale che indagava cultura e società in modo nuovo e imprevedibile, quasi contraddittorio per le ambiguità del momento storico, per gli odii personali e ideologici, per il drammatico contrasto tra politica e morale, tra fatto e allegoria, tra cronaca ed esigenza di una summa satirica dell'esperienza.

Il linguaggio satirico neoclassico analizzava la società e penetrava nel cuore della querelle tra antichi e moderni, era gestito dallo scrittore d'élite, mai dall'abitante dell'infame Grub Street; teneva d'occhio un massimo di obiettivi satirici, fedele alla corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, era visione totale e descrizione né

---

<sup>1</sup> Un autore drammatico di un certo successo poteva contare sugli incassi degli spettacoli della terza, della sesta e della nona sera (cfr. A. H. Scouten, *The London Stage, 1729-47*, Carbondale, Ill., 1961). Per un ulteriore profitto il dramma poteva essere pubblicato, e Fielding d'abitudine pubblicava più d'una redazione dello stesso lavoro.



solo allegorica né solo realistica. La sua inventiva era razionalmente fantastica e freddamente chimerica, i colori retorici erano sgargianti quanto meccaniche le tecniche del rovesciamento parodico.

Per quanto riguarda il teatro satirico, farsa, 'ballad-opera', 'rehearsal' e tutta l'intera gamma dei sottogeneri irregolari, erano indirettamente pervasi dall'influenza shakespeariana: il *Midsummer Night's Dream* rimaneva esempio insuperato di un dramma che, passando attraverso società, mito e psicologia, fissa l'occhio sull'accadimento teatrale come ultima istanza della realtà, immagine rovesciata ed enigmatica che sfida la natura<sup>2</sup>.

L'atteggiamento del giovane Fielding verso il teatro si comprende meglio se lo si mette in rapporto con i due grandi modelli satirici che lo interessano in quegli anni: l'opera letteraria dello Scriblerus Club e quella grafica di Hogarth<sup>3</sup>. Come Scriblerus Secundus, Fielding ebbe per idee guida nella sua costante satira teatrale l'odio per i grandi uomini (primo fra tutti il ministro whig Robert Walpole, ma anche gli editori-librai e i direttori di teatro dotati di capacità affaristiche invece che intellettuali e morali) e il fastidio per i piccoli « scribblers » che attorno a loro si raccolgono. Costoro formavano un nuovo esercito di scrittori mercenari, spesso spie politiche, che alteravano pericolosamente la figura e le funzioni dello

<sup>2</sup> Cfr. V. C. Clinton-Baddeley, *The Burlesque Tradition in the English Theatre After 1660*, Londra, 1952; S. L. Macey, « Duffett's *Mock Tempest* and the Assimilation of Shakespeare during the Restoration and the Eighteenth Century », in *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, VII (1968), pp. 44-52; L. Hughes, *A Century of English Farce*, Princeton U.P., 1956.

<sup>3</sup> Per il rapporto di Fielding con gli scribleriani, si veda soprattutto R. Paulson, *Satire and the Novel in Eighteenth Century England*, Yale U.P., 1967, oltre a A. J. Hassall, « The Authorial Dimension in the Plays of Henry Fielding », in *Komos*, I (1967), pp. 4-18 e agli studi canonici di W. L. Cross, *The History of Henry Fielding*, New Haven, 1918 e F. H. Dudden, *Henry Fielding, His Life, Works and Times*, Oxford, 1952.

scrittore nel momento in cui l'antico rapporto col mecenate era vicino alla fine.

Come Swift e Pope il giovane Fielding si difende dietro la barriera della cultura neoclassica, facendo del common sense un'arma contro lo stolto caos insorgente nel mondo delle lettere, del teatro e della politica. Da Addison prende in prestito il piacere di esibire il nazionalismo<sup>4</sup>, non ultima ragione per condannare l'opera italiana, e una certa fiducia nel gusto borghese. « Musick is not designed to please only Cromatik Ears, but all that are capable of distinguishing harsh from disagreeable Notes. A Man of an ordinary Ear is a Judge whether a Passion is expressed in proper Sound, and whether the Melody of those Sounds be more or less pleasing »<sup>5</sup>. Pope e i suoi amici, non meno protezionisti nei riguardi dell'arte, riservano l'ultimo capitolo del *Peri Bathous* (1727-28) ad un attacco al teatro degli Arlecchini e degli Eunuchi, al triumvirato Booth-Wilk-Cibber che governava il Drury Lane, ai « prize-fighters » del signor Figg e dei « rope-dancers » della signorina Violante, all'indiscriminato ossequio ai gusti del pubblico, all'immoralità delle attrici e alla criminalità degli attori<sup>6</sup>.

Nei suoi primi tentativi di teatro politico, *The Author's Farce* (1730), *Tom Thumb* (1730-31) e *The Grub Street Opera* (1731), Fielding porta sulla scena i topoi della *Dunciad* del '28-29, ma intanto i drammi satirici del giovane scrittore fanno maturare per la *Dunciad* del '43 i gustosi bersagli di Colley Cibber, degli spregevoli gruberiani, dei miserabili e astuti teatranti dell'epoca<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Il gruppo tory, dalla cui parte Fielding si dichiarava, fin dal secolo precedente era in genere il sostegno ideologico immediato degli scrittori di satire, non aveva mai posto l'accento sui caratteri nazionali della letteratura inglese. Lo osserva Addison nel secondo dei due famosi saggi su *Chevy Chase* (nn. 70 e 71).

<sup>5</sup> *The Spectator*, n. 29.

<sup>6</sup> Si veda anche A. R. Huseboe, « Pope's Critical Views of the London Stage », in *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, III (1964) pp. 25-37.

<sup>7</sup> « The pictorial effect of a spurious goddess enthroned with

Tuttavia, in *Pasquin, A Dramatic Satire on the Times: Being the Rehearsal of Two Plays, viz. A Comedy call'd, The Election; And a Tragedy call'd, The Life and Death of Common-Sense* (1736), l'ordine formale era squisitamente teatrale, anzi farsesco, scenograficamente elaborato secondo punti di vista divergenti, esempio di teatro nel teatro. La occasionalità della commedia è vista sullo sfondo della permanenza della tragedia, il fatto reale (le elezioni politiche) proiettato contro l'allegoria della perenne disfatta di Common Sense, gli autori contro i critici, la finzione contro la realtà, finzione come massimo di realtà. Fielding fu uomo di teatro assai più di quanto i suoi critici siano stati disposti a riconoscere e ne fanno ampia prova la sua fiducia nel mezzo drammatico, l'incessante sperimentazione, l'attività documentata come direttore della compagnia del Gran Mogul e quella probabile nelle vesti della burattinaia Madame de la Nashe<sup>8</sup>.

Nei drammi del '30-31, ad eccezione di *Rape upon Rape*, Fielding si dichiara dunque scribleriano e adotta le categorie satiriche del club anche se con nascoste riserve. La prova più imprevedibile di un antagonismo di Fielding nei riguardi degli illustri maestri sono due manoscritti (circa 1729-30 e 1733) solo recentemente pubblicati<sup>9</sup>, che nello stile della *Dunciad* attaccano Pope e il suo circolo di wits tory. È assai probabile che Fielding fosse stato incitato da Lady Mary Wortley Montague, sua cugina e protettrice nei primi anni londinesi, tra le cui carte i due manoscritti incompleti sono stati trovati. È

symbolic attendants grouped grotesquely and statuesquely near by and with different groups of « subjects » passing in (satiric) review before the goddess would not perplex the imaginations of those who had been among the « fashionable mobs » who had attended the little theater in Haymarket before the crisis of 1737 ». (G. Sherburn, « The *Dunciad*, Book IV », in *Studies in English*, XXIV (1944), p. 182).

<sup>8</sup> M. C. Battestin, « Fielding and 'Master Punch' in Panton Street », in *Philological Quarterly* XLV, I (1966), pp. 191-208.

<sup>9</sup> I. M. Grundy, « New Verse by Henry Fielding », *PMLA*, 87 (March 1972), pp. 213-45.

certo il fallimento poetico di un'imitazione così ravvicinata e al tempo stesso ostile.

Non stupisce dunque che già in *The Author's Farce* (1730) la metafora gruberiana, sdegnosamente elaborata soprattutto da Swift e da Pope, sia diluita e complicata da una certa pietà verso Luckless (drammaturgo sfortunato un po' più del suo autore) e per la prima volta sia rappresentato « the hack as sinned against as well as sinning »<sup>10</sup>. La ragione non è nella benevolenza fieldingiana, ancora da teorizzare, ma nella diversità della situazione culturale e professionale in cui matura il giovane Fielding: « He did not hate Grub Street because he could not quite believe in it as they had done »<sup>11</sup>. A differenza di Pope, Fielding — a mio parere — si rende conto per esperienza diretta e quotidiana che il potere politico crea gli « scribblers » non meno degli editori-librai alleati in monopolio. Per pagare i collaboratori dei suoi giornali Walpole spese, tra il 1731 e il 1741, quasi cinquantamila sterline sui fondi del servizio segreto. La pubblicazione del giornale dell'opposizione *The Craftsman* nel dicembre 1726, aumentò la squallida folla degli scrittori di partito. Per Collins<sup>12</sup> la situazione di Fielding in quegli anni era tutt'altro che agevole: « Allen, too, was among those who helped Fielding to keep his head above the kennels of Grub Street, before, as novelist and magistrate, he was comparatively secure »<sup>13</sup>. Mentre lavora per il teatro, la attività più proficua per un autore, Fielding è quasi in miseria, costretto ad accettare prestiti dall'editore Millar e a impegnare i suoi vestiti migliori<sup>14</sup>. Ma a differenza di

<sup>10</sup> Cfr. P. Rogers, *Grub Street. Studies in a Subculture*, Londra, 1972, p. 336.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Cfr. A. S. Collins, *Authorship in the Days of Johnson. Being a Study of the Relation Between Author, Patron, Publisher and Public, 1726-1780*, Londra, 1928 e J. Loftis, *The Politics of Drama in Augustan England*, Oxford Clarendon Press, 1963.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 186.

Pope e di Swift, isolati nella turris eburnea della satira neoclassica, pessimista e cristiana, astorica e apocalittica, Fielding presuppone un interlocutore, il pubblico da convincere se non da giudicare. Questi è il nuovo mecenate che sostituisce l'antico «godfather»<sup>15</sup>, colui al quale sarà presentato il «bill of fare» della prima pagina del *Tom Jones*. Al servizio del pubblico l'autore si impegna a difendere una causa morale che è anche politica, attuale e scottante. «If nature hath given me any talents at ridiculing vice and imposture, I shall not be indolent or afraid of exercising them while the liberty of the press and state subsists, that is to say, while we have any liberty left among us. I am, to the public, a most sincere friend, and most devoted servant»<sup>16</sup>. Un tentativo era stato fatto l'anno precedente a *The Historical Register for the Year 1736* per sottoporre i teatri a una forma di censura meno casuale di quella in vigore; un altro seguirà nel '37, il famoso Licensig Act, che, approvato quasi all'unanimità dal Parlamento, cambia la storia della letteratura inglese. L'aggressività satirica, aristofanesca, che il teatro di Fielding dirigeva contro gli eventi politici e morali quotidiani, è improvvisamente stroncata<sup>17</sup>. Morto Gay nel '32, Fielding era rimasto solo a portare avanti questo uso del teatro insieme classico e quotidiano. «The freedom of the stage is, perhaps, as well worth contending for as that of the press», scriveva nella dedica di *Don Quixote in England* a Lord Chesterfield. «It is the opinion of an author well known to your Lordship, that examples work quicker and stronger on the minds of men

<sup>15</sup> «A patron is, says he (the bookseller), a kind of godfather to a book». Preface to the Dedication in *The Historical Register for the Year 1736*, pubblicato recentemente insieme a *Eurydice Hissed* nella Regents Restoration Drama Series, a cura di W. W. Appleton, 1968. Le citazioni seguenti sono tratte da questa edizione.

<sup>16</sup> «Dedication to the Public», *op. cit.*, p. 10.

<sup>17</sup> Tra l'abbondante letteratura sull'argomento si veda soprattutto «Fielding and the Stage Licensing Act of 1737» di J. Loftis, in *op. cit.*, cap. VI, pp. 128-153, e P. J. Crean, «The Stage Licensing Act of 1737», *Modern Philology*, XXXV (1938), pp. 239-55.

than precepts... Socrates, who owed his destruction greatly to the contempt brought on him by the comedies of Aristophanes, is a lasting instance of the force of theatrical ridicule: here, indeed, this weapon was used to an ill purpose»<sup>18</sup>. Non Shaftesbury, dunque, insegnò a Fielding come riformare la satira di Swift e di Pope — secondo l'opinione di R. Paulson<sup>19</sup> — ma piuttosto lo educarono la tradizione aristofanesca<sup>20</sup>, i dialoghi di Luciano e le *petites comédies* della fiera di Saint-Germain ove quella tradizione continuava e felicemente combatteva la tragedia classica. Dell'esempio degli autori della Foire aveva confusamente profittato D'Urfey, e molto abilmente Gay, ma in nessun altro caso la satira si era alleata alla propaganda politica come nel giovane Fielding. Le allusioni di D'Urfey a Robert Walpole sono violente quanto estranee al contenuto traballante delle sue farse operistiche. Macheath, il bandito gentiluomo in cui Gay aveva identificato il primo ministro, può vantare un perverso individualismo quasi romantico, che affina la satira ed elegantemente la contraddice. Quanto a Fielding, l'unico personaggio memorabile che egli abbia creato per il teatro è Tom Thumb-Walpole, destinato a finire nelle ampie mandibole di una mucca rossa, occasione in cui la piccolezza del «Great Man» è un bathos rivelatore e mortale. Vedremo che in seguito il discorso satirico di Fielding preferirà evitare il personaggio e puntare invece su una situazione satirica tematicamente ben definita e commentata da un pubblico che sta sulla scena, l'autore, un collega, un critico, un gentiluomo. Costoro non semplificano per il pubblico vero il significato della situazione, ma lo arricchiscono di obliqui riferimenti a persone e fatti reali del tea-

<sup>18</sup> Citato dall'edizione Henley delle opere complete di Fielding (*The Complete Works of Henry Fielding*), New York, 1903, vol. XI, p. 7.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, cap. II, pp. 52-99.

<sup>20</sup> Insieme a E. Young, Fielding si cimentò nella traduzione di un dramma aristofanesco, pubblicato con il titolo *Plutus, God of Riches*, (1742).

tro e della politica, vanificano il confine tra palcoscenico e platea, asseriscono che la politica è una farsa, e la farsa alta politica, la finzione e la realtà si associano e si corrompono a vicenda.

*Sourwit* But what thread or connection can you have in this history? For instance, how is your political connected with your theatrical?

*Medley* Oh, very easily. When my politics come to a farce, they very naturally lead to the playhouse where, let me tell you, there are some politicians too, where there is lying, flattering, dissembling, promising, deceiving, and undermining, as well as in any court in Christendom<sup>21</sup>.

La qualità allegorica della tecnica fieldingiana — « Sir this scene is writ in allegory »<sup>22</sup> — è stata bene illustrata da W. H. Rogers<sup>23</sup>, manca però il rapporto con l'arte satirica di un altro grande contemporaneo e amico di Fielding, William Hogarth. In *Masquerades and Operas* (1724) e *A Just View of the British Stage* (1725), Hogarth fissa con emblematica crudezza un giudizio del teatro del primo Settecento che è quello degli intellettuali del tempo, sdegnosi dell'opera italiana e della pantomima d'origine italo-francese e di tutti quegli spettacoli che sfidavano la forma chiusa del teatro neoclassico per avventurarsi verso il linguaggio gestuale dei danzatori e dei mimi, quello altamente composito dell'opera in musica, quello popolare e stilizzato delle marionette. Gli stessi bersagli satirici sono colpiti da Fielding in *The Author's Farce* (1728), la sua prima satira metateatrale, ma l'intensità morale hogarthiana qui si traduce in una pluralità di tecniche e di livelli drammatici: la commedia sentimentale di Luckless e Harriot, la scena negli inferi d'ispirazione classica, l'ottica del dramma nel dramma e l'agnizione

<sup>21</sup> *The Historical Register*, I, 92-99.

<sup>22</sup> Ivi, II, 79.

<sup>23</sup> « Fielding's Early Aesthetic and Technique », *Studies in Philology*, 40 (1943), pp. 529-51.

finale in chiave parodica. Anche nell'Hogarth di prima maniera, la commistione di stili era evidente, « ...three forms — the emblematical, the repertorial, and the droll — are established at the very outset of Hogarth's career »<sup>24</sup>, non diversamente dalle Bubble Prints, in cui figure realistiche erano poste accanto a figure allegoriche e idealizzate, tra architetture contemporanee e cartigli esplicativi. In *Pasquin* (1736) il palcoscenico non è meno affollato delle stampe hogarthiane: più azioni procedono contemporaneamente, la commedia o la tragedia da provare, i commenti dei protagonisti del « rehearsal », « humours » anch'essi come l'astuto Trapwit, l'autoritario Fustian, il critico Sneerwell, più attori e suggeritori che interrompono a volontà, accennando a situazioni che accadono dietro le quinte o fuori del teatro. Assistendo a una scena tra congiurati, Sneerwell esclama: « This tragedy of yours, Mr. Fustian, I observe to be emblematical; do you think it will be understood by the audience? »<sup>25</sup>. Con il termine « emblematical » è la qualità pittorica della allegoria satirica che si sottolinea, la molteplicità hogarthiana dei piani figurativi, allegorici e realistici, il quadro nel quadro come nella serie sulle elezioni politiche o nello straordinario « *Strolling Actresses Drëssing in a Barn* (1738), ove la presenza simultanea di personaggi moderni in situazioni quotidiane e di altri immobilizzati in figurazioni allegoriche, di animali e di oggetti umili e esoterici, genera una tensione incantatoria tra ovvio ed enigmatico. Fielding riempie ogni angolo del palcoscenico, anzi chiama in gioco la Green Room, le quinte, ci avverte degli spazi diversi, avanti o dietro il sipario, ovunque si spostino i personaggi che assistono alla prova. Ognuno di essi può essere contagiato dalla finzione drammatica ultima e ritornare poi a integrarsi nella sua parte di punto di vista, di tramite. In *The Author's Farce* è presentato un tableau

<sup>24</sup> R. Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times*, Yale U.P., 1971, vol. I, p. 69.

<sup>25</sup> *Works*, cit., vol. XI, p. 210.

allegorico di quasi tutti i generi drammatici che si intercalano, si associano e si scambiano fino a coinvolgere nel loro gioco autore, critico, censura, la satira stessa. È anticipazione, meno gloriosa, della *Southwark Fair* hogarthiana (1734), elaboratamente composta in movimenti convergenti verso il centro, ove trionfa la tamburina, figura per metà realistica e per metà teatrale, omaggio e non più condanna della spuria vitalità del teatro inglese.

Assai importante per i due artisti fu l'incontro con una figura così ricca di suggestione come Don Chisciotte. Fielding tentò di ambientarla in Inghilterra, con difficoltà, in *Don Quixote in England* (1734) e indirettamente nei romanzi successivi. Per Paulson, le illustrazioni che Hogarth preparò per l'edizione Carteret del romanzo spagnolo implicano una ricerca al di fuori della pittura storica e nobilmente ritrattistica. « In art as in literature Cervantes' classic served in the eighteenth century as a bridge from classical concepts of decorum and rules to the genuine interest in the ordinary experience of every day »<sup>26</sup>. La scelta del linguaggio eroicomico apriva le porte della cultura neoclassica ai temi dell'attualità, alle tecniche del bathos, al realismo della satira. A ragione Pope esprime il suo dissenso, dopo la rappresentazione di *Tom Thumb* nell'aprile del '30, e Hogarth, con maliziosa intuizione, lo rappresenta in *Rich's Glory or His Triumphant Entry into Covent Garden* (1732) mentre irosamente maltratta una copia della *Beggar's Opera* dell'amico Gay<sup>27</sup>. Dopo il '28, anno del suo trionfo proprio nel teatro di Rich, tempio della pantomima, si crea il sottogenere della 'ballad opera'<sup>28</sup>, un attentato, anche se non tra i più gravi, alla gerarchia delle forme drammatiche. Questa è messa seriamente in crisi dall'adozione dell' 'afterpiece' che solitamente seguiva una tragedia<sup>29</sup>, per cui il pubblico volen-

<sup>26</sup> R. Paulson, *op. cit.*, p. 167.

<sup>27</sup> R. E. Moore, *Hogarth's Literary Relationships*, Minnesota U.P., 1948, p. 86, n. 12.

<sup>28</sup> Cfr. E. Gagey, *Ballad Opera*, New York, 1937.

<sup>29</sup> La guerra che gli scribleriani avevano condotto contro la

tieri pagava un 'after money', e che poteva essere di volta in volta pantomima, farsa di tradizione jonsoniana, 'petite comédie', rallegrata da arie, di importazione francese. Brevi spettacoli di danza, canto, musica, acrobazie, 'posturing', erano intercalati tra gli atti e lo spettatore che avesse pagato il « double bill » poteva godere per cinque o sei ore di un trattenimento teatrale completo, ricco di delizie varie e sorprendenti<sup>30</sup>. L' 'afterpiece' aveva due caratteristiche costanti secondo lo studioso che ne ha curato la prima antologia moderna: di essere stereotipica e stilizzata e di offrirsi agli attori come canovaccio che essi rinnovavano, seguendo l'estro proprio e i gusti del pubblico. « The breakdown of the classical dramatic genres — comedy and tragedy — begun in the seventeenth century was complete by the middle of the eighteenth, and the modern 'entertainment world' was born largely in the afterpiece »<sup>31</sup>. Fielding non aveva tardato ad accorgersi che vi era una richiesta pressoché inesauribile di spettacoli « irregolari », e la loro struttura aperta era una sfida alla fantasia d'un giovane drammaturgo; il linguaggio sperimentale permetteva un gioco satirico nuovo, con due o tre referenti contemporaneamente (vita teatrale, vita pubblica, industria culturale). Le tecniche diverse permettevano quella che in prosa era la funzione della digressione, aprire prospettive impreviste, come in un giardino all'inglese i serio-comici ha-ha. *The Author's Farce* ottenne quel successo che le commedie avevano inutil-

---

tragedia sublime, in *Three Hours After Marriage* (1717) e nel *Peri Bathous* (1727) era finita in una vittoria che superava forse le loro intenzioni. Nel '36 sembra che le tragedie dovessero lasciare il posto alle pantomime, secondo il regista messo in scena da Fielding, in *Tumble Down Dick*: « Prompter We'll cut out the fifth act, sir, if you please. Machine Sir, that's enough, I'll have the first cut out too ». (*Works cit.*, vol. X, p. 14).

<sup>30</sup> E. L. Avery, « Vaudeville on the London Stage, 1700-1737 », *Research Studies of the State College of Washington*, V, (June 1937), pp. 65-77.

<sup>31</sup> R. W. Bevis, *Eighteenth Century Drama: Afterpieces*, Oxford Paperbacks, Londra 1970, p. XII.

mente ricercato; Fielding aggiunse un terzo atto, spesso rappresentato separatamente dai primi due come 'after-piece', *The Pleasures of the Town*<sup>32</sup>. Le ragioni per cui i tre atti della *Author's Farce* possono oggi essere considerati politici non sono poi diverse da quelle elencate dal Baker<sup>33</sup>, ma presuppongono un senso più ampio del termine 'politico'. Le allusioni al potente Walpole passano attraverso personaggi reali come Colley Cibber, Orator Henley, e fittizi come Punch. Nei giornali dell'epoca queste equivalenze sembra fossero frequenti. La nomina di Cibber a poeta laureato, di cui si parlava già nel marzo 1730 e che avvenne nel novembre successivo, fu considerata un compenso politico. Orator Henley, dal '30 al '39 era stato direttore di un giornale filogovernativo, *The Hyp-Doctor*, e insieme a « the unspeakable » Edmund Curll aveva segretamente offerto i suoi servizi a Walpole. Le loro 'personae' farsesche perseguitano Luckless, strumenti di una situazione politica che ha corrotto il mondo delle lettere, asservendole ai politici e ai monopoli culturali e in definitiva ha agito contro Ragione e Merito. Luckless è il burlesco predecessore del tragico Savage e del dignitoso Goldsmith. La sua natura romantica è corretta dal suo alter ego Witmore, che lucidamente denuncia « party and prejudice » come i grandi moventi della vita pubblica, e la vocazione di scrittore come malattia vergognosa e pazzia. Marplay (Cibber) e Bookweight (Curll) vogliono asservire lo scrittore, manipolare la sua opera, storpiarne il linguaggio. Dash, che lavora per Bookweight, è l'emblema di quella servitù:

Pox on't, I'm as dull as an ox though I have not a bit of one within me; I have not dined these two days, and yet my head is as heavy as an alderman's or lord's. I carry about me symbols of all elements: my head is as heavy as

<sup>32</sup> Ne è stata fatta un'edizione recente, a cura di C. B. Woods, nella Regents Restoration Drama Series, Londra, 1966.

<sup>33</sup> « Political Allusions in Fielding's *Author's Farce*, *Mock Doctor*, and *Tumble-Down Dick* », *PMLA*, LXXVII (1962), pp. 221-31.

water, my pockets are light as air, my appetite is as hot as fire, and my coat is as dirty as earth.

(II, 3, 1-6)

Nel terzo atto Luckless accetta un compromesso e si giustifica parafrasando elegantemente Gay: « The lodgings of wit have long been in the air, and air must be their food nowadays »<sup>34</sup>. Prepara uno spettacolo di marionette con la stessa cattiva coscienza di John Rich, ispirandosi con sarcasmo a quegli stessi miti greci che formavano la parte seria dei 'ballets d'action'<sup>35</sup>. Nel mondo degli inferi, di lucianesca memoria, Fielding pone la corte di Nonsense, in cui si raccolgono Don Tragedio, Sir Farcical Comic, Dr Orator, Signior Opera, Monsieur Pantomime e Mrs Novel, non i personaggi storici suoi avversari e neanche le loro 'personae', ma idee platoniche, pure essenze di irreversibile stoltezza che prosperano nella Londra augustea. Alla corte della regina Nonsense si dichiarano le verità ultime, non elaborate da astuzia e interesse, si tocca il fondo d'una complicata corruzione con beota innocenza. Luckless, diversamente da ogni autore di 'rehearsal' inglese, invece di dialogare con gli attori sulla scena, si rivolge ai personaggi, interrogandoli sui motivi delle loro azioni e spiegandoli l'un all'altro, diventando a sua volta personaggio o forse, subendo l'invasione totale dei personaggi recepiti come entità oggettive e incontrollabili. Il gioco sembra sul punto di chiarirsi quando arrivano un parroco e un poliziotto a interrogare Luckless: « Are you the master of the puppet show »? Ma Fielding ha bizzosamente deciso, allo stesso modo di Gay nella *Beggar's Opera*, di lanciare il povero gruberiano nel mondo della più intricata inverosimiglianza, in una doppia fantastica agnizione dell'autore come figlio del re di Bantam, anzi,

<sup>34</sup> « No wonder, if we found some Poets there, / Who live on Fancy and can feed on Air » (*Epistle to Thomas Snow*, 1727, vv. 19-20).

<sup>35</sup> J. Weaver, *The History of the Mimes and Pantomimes*. Londra 1728.

re egli stesso, e di Harriot e Punch come figli della regina di Old Brentford<sup>36</sup>, la signora Moneywood. Nel finale, Luckless insegna:

Taught by my fate, let never bard despair,  
Though long he drudge and feed on Grub Street air,  
Since him, at last, 'tis possible to see  
As happy and as great a king as me.

(III, 899-902)

Come a dire che nella realtà gruberiani si nasce e, inutile illudersi, si muore.

Un secondo bersaglio scribleriano, il linguaggio bathetico, entusiasmo Fielding che, sempre nel '30, mette in scena *Tom Thumb*, e nell'anno successivo lo ripresenta in tre atti, con una profusione di note semiserie e un nuovo titolo, *The Tragedy of Tragedies; or The Life and Death of Tom Thumb the Great*. Quest'ultima versione è stata definita una traduzione letterale in termini drammatici del *Peri Bathous*<sup>37</sup>, fino alle conseguenze estreme d'aver come protagonista un anticlimax di natura, un nano guerriero che, morendo, discende nelle viscere di una mucca. Né il bersaglio linguistico è isolato, ma accanto, nello stesso itinerario, vi è quello politico: Walpole, 'The Great Man', è identificato con Tom Thumb, il mitico Pollicino della ballata popolare<sup>38</sup>, nato da due stolidi contadini per magia di Merlino, accomodato in un pudding, ma sbadatamente scaraventato a terra. Tutta la sua cartilaginosa persona è un segno fallico, che potrebbe smarrirsi nel let-

<sup>36</sup> Si riferisce a *The Two Queens of Brentford* (1721) di T. D'Urfey.

<sup>37</sup> I. Donaldson, *The World Upside-Down. Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford Clarendon Press, 1970.

<sup>38</sup> «The Famous History of *Tom Thumb*», cit. dall'edizione di *Tom Thumb* e *The Tragedy of Tragedies*, a cura di L. J. Morissey, Fountainwell Drama Texts, Edimburgo, 1970. Si veda anche S. L. Macey, «Fielding's *Tom Thumb* as the Heir to Buckingham's *Rehearsal*», *Texas Studies in Literature and Language* (1968) pp. 405-414.

to della gigantesca Glumdalca «where twenty Giants us'd to lie» (II, 7, 26) o nell'amoroso trasporto per Hunca-munca, come ago in un pagliaio (II, 9, 8-14), la sua progenie futura è paragonata alla proliferazione di vermi in un pezzo di formaggio del Cheshire (II, 9, 15-20). «He is a perfect Butterfly, a Thing without substance, and almost without Shadow too» (II, 3, 27-28), sentenza la confidente della principessa, anch'essa astutamente parafrasando Pope<sup>39</sup>. La drammatica contraddizione tra forma e funzione sessuale in *Tom Thumb*, sarebbe compensata dal suo alto valore guerriero per cui avrebbe sconfitto la terribile razza dei giganti. Ma, insinua Grizzle, efficiente 'villain' di questa rigorosa tragedia,

I tell you, Madam, it was all a Trick,  
He made the Giants first, and then he killed them;  
As Fox-hunters bring Foxes to the Wood,  
And then with Hounds drive them out again.

(I, 5, 42-5)

Il colpo è inferto direttamente a Walpole, amante della caccia alla volpe e dei giochi di potere, la cui caricatura costruita con gradualità sottrazioni, è la summa delle tecniche diminutive, è il luogo fisico del bathos. Il re è l'unico personaggio consapevole di essere coinvolto in un labirinto di metafore e similitudini degradate, grottescamente enfatiche. Con lui anche gli altri personaggi sono travolti da questo mare verbale e, abbandonandosi ad esso, vivono una risibile forma di destino linguistico. In modo indiretto e subalterno appartengono al mondo dell'eroico, come vi appartiene Tersite, e le figure del mazzo di carte che alla fine della tragedia mimano la loro catastrofe. La sessualità pervasiva e sfrontata del 'parlar sporco' priva di sottigliezze, è un altro elemento che entra nel giuoco dei contrari, della derisione dei ruoli, in cui

<sup>39</sup> La precedente metafora è tolta dalla *Dunciad*, questa sembra una versione parodica dei primi quattro versi dedicati a Sporus.

si articola il testo recitativo. Né le opposizioni son terminate; con questo testo si alternano, quasi a romperne i limiti di palcoscenico e di copione, le note a piè di pagina, nelle quali si ricorre ad un'altra forma di irrisione dei ruoli: il testo sgangherato e parodistico viene riportato al suo nobile antenato letterario, e l'ironica arte della citazione, di cui Fielding è maestro, estende la beffa alla tragedia eroica e in blank verse, da Dryden a Mr Bank.

Un'allegoria più ampia della vita politica inglese nel '31 è audacemente presentata da *The Grub Street Opera*, come la chiama l'autore, dello stesso anno. La satira ad personam è ora estesa a « Hic, Haec, Hoc »<sup>40</sup>, alla famiglia reale, Giorgio II, il principe di Galles, la regina Carolina, il governo, Sir Robert Walpole, John Lord Harvey, Thomas Pelham-Holles, duca di Newcastle, all'opposizione stessa, nella persona del leader William Pulteney, verso la quale Fielding ebbe in più occasioni un atteggiamento indipendente se non critico<sup>41</sup>. La censura probabilmente intervenne a sospendere la rappresentazione, ma i termini di questo intervento non furono mai chiariti da Fielding che per qualche tempo, fino al '34, preferì cimentarsi in commedie pseudo-congreviane o molieriane. In origine il modello era *The Beggar's Opera*, ma un padre che alla figlia male innamorata dice « I will hear no more. Remember what I have said, and study to be dutiful — or you are no child of mine » (II, 1, 67-8) non partecipa della razza di Mrs Peachum: « Away, hussy.

<sup>40</sup> È il motto prefisso da Fielding al dramma. Per le vicissitudini del testo e della rappresentazione, assai varie, si veda l'edizione moderna, a cura di E. V. Roberts, nella Regents Restoration Drama Series, Londra, 1968.

<sup>41</sup> Sul mutato atteggiamento di Fielding nei riguardi del partito tory non condivido la tesi di M. C. Battistin (« Fielding's Changing Politics and *Joseph Andrews* », *Philological Quarterly*, XXXIX [1960], pp. 39-55). Fu una crisi di sfiducia, piuttosto diffusa alla base del partito, e la consapevolezza che solo l'impegno morale poteva salvare il sistema parlamentare. Si veda in proposito W. B. Coley, « Henry Fielding and the Two Walpole », *Philological Quarterly*, 45 (1966), pp. 157-178.

Hang your husband, and be dutiful » (I, 10). L'intreccio tra le tre coppie di servitori (due rappresentanti il governo e una l'opposizione) che derubano i proprietari in proporzioni adeguate, i loro amori e le loro liti, sono schematici e prevedibili, non agita l'azione neppure l'aggressività boccacesca degli amori ancillari come nella *Triumphant Widow*, secentesco antecedente della *Beggar's Opera*, di William Cavendish. I membri della ricca famiglia, specialmente sir Owen e lady Apshinken, sono « humours » sostenuti da un filo robusto di realtà, non al di sopra della piccola moralità dei loro servitori, ma più borghesemente pittoreschi. La dimensione musicale, recuperabile solo a teatro, era costituita da ben sessantacinque canzoni, tra cui la famosa « When mighty roast beef was the Englishman's food », bandiera musicale del nazionalismo della 'Merry England'. Rimane tuttavia la impressione che la struttura di fondo sia inefficace. Confrontare la classe dirigente con ladri e prostitute, come aveva fatto Gay, era uno scandalo ricco di possibilità, ma ridurre gli effetti del malgoverno nella cornice di una tipica amministrazione familiare permetteva solo di scorgerli più da vicino, come fenomeno abituale e inevitabile. Nel linguaggio della 'ballad opera' si finiva, per un certo inane e inesperto sentimentalismo, con le nozze contadine del vergine e forse impotente Master Apshinken, allegoria d'una alleanza auspicabile tra monarchia e 'Country Party'.

Quando nel '34 Fielding riporta il tema politico sulle scene di Haymarket con *Don Quixote in England*, sembra che il giovane drammaturgo sia pervenuto a una conclusione che avrà importanti conseguenze. Rinuncia infatti a colpire in alto per scoprire la radice di quella corruzione che infetta ogni parte della vita nazionale, familiare anche al pubblico, le elezioni politiche nelle campagne. Questo spostamento dell'obiettivo satirico dalla persona al sistema — come già detto — comporta una tecnica drammatica diversa, l'obliterazione del personaggio in favore di una situazione ove non si oppongono bene e male, whigs e tories, sfruttatori e sfruttati, città e cam-



pagna, ma la responsabilità morale è comune. Nei due drammi successivi, *Pasquin* e *The Historical Register*, la situazione diventa il punto focale, ricorrente, d'un inesauribile gioco teatrale. Della primitiva stesura del *Don Quixote*, iniziata a Leyden nel '28, alla quale sono aggiunte « these scenes concerning our elections »<sup>42</sup>, rimaneva l'intreccio legato al famoso protagonista che Fielding maneggia con rispettoso impaccio. Il suo Don Quixote ora è ambientato in Inghilterra, e aleggia intorno a lui, a Sancho Panza, ai due medici e alla coppia di innamorati un'atmosfera stancamente secentesca, di gioco già noto e poco agile, con personaggi e linguaggio decorosamente sorpassati: i dottori usano liste funambolistiche di sostantivi e verbi, Sancho affligge il suo padrone con bathos di estrazione contadina, e l'innamorata Dorothea si distingue per una specie di lingua neutra che non aiuta a giustificare la sua sciocca beffa ai danni del cavaliere dalla triste figura. Don Quixote non si presta alle manovre di corruzione del sindaco che per suo mezzo vorrebbe trarre il massimo vantaggio economico dalle elezioni ed è così fuori dall'attualità da ripetere nel finale l'antico rovesciamento delle parti: il pazzo farà scoprire ai saggi la via della vera saggezza, un matrimonio d'amore invece che d'interesse. I personaggi locali, il sindaco, l'oste Guzzle, sir Thomas e lo squire Badger parlano invece il vigoroso linguaggio degli interessi economici, direttamente ed emotivamente.

Non sarà così nelle 'dramatic satires' seguenti dove lo schermo del 'rehearsal' favorisce la stilizzazione dei personaggi del dramma contenuto nel dramma. Essi sono segni della situazione politica, ma anche del discorso sul teatro che si svolge con i personaggi del dramma cornice.

<sup>42</sup> Cit. dalla Prefazione di Fielding al dramma. Hogarth, come è noto, trattò lo stesso tema in una serie di quattro dipinti (1754-55) che illustravano la campagna elettorale, ambientata nella cittadina di Guzzledown, forse per un rapporto con il personaggio fieldinghiano dell'oste Guzzle.

In *Pasquin*<sup>43</sup> il pubblico vero è messo al corrente, fin dagli inizi, di tutti i risvolti dell'illusione drammatica: il rapporto tra autore e attori, autore e pubblico, autore e critico, tra la realtà al di fuori (la censura, la miseria, il disinteresse) e il palcoscenico, continuamente minacciato da tanti e contrastanti conflitti. La commedia delle elezioni presenta una situazione paradigmatica della corruzione pubblica e privata, i pochi e svogliati attori, l'incapacità dell'autore-regista fanno risaltare la povertà della situazione, una sorta di morality laica e politica, rudimentale e perciò suscettibile dei commenti con cui l'accolgono Trapwit e Fustian. Quindi giunge al pubblico in sala un significato mediato dal finto pubblico che sta in palcoscenico, spesso attraverso un tipo di battuta che mi sembra Fielding usi solo in questo dramma. Con questo mezzo Trapwit tenta di rinsanguare l'esiguità degli innuendo satirici che s'industria a spiegare a beneficio dell'ironico Fustian. In genere la battuta vuole rovesciare un elemento negativo in un corrispondente positivo, ma quando è di contenuto politico Fielding persegue con eccessiva pedanteria il capovolgimento, preoccupato che il colpo vada a segno e non sfugga agli spettatori<sup>44</sup>. Se invece tratta il modo di fare teatro, ritrovando la lezione di Buckingham, Fielding abbrevia spiritosamente i tempi e giunge a un finale 'nonsensical' anziché didattico. La recitazione d'una scena sentimentale tra due fidanzati è un lungo silenzio, interpretazione del luogo comune « per

<sup>43</sup> Fu messa in scena con molto successo al Little Theatre di Haymarket con la compagnia di attori che egli aveva scherzosamente chiamato « The Great Mogul's Company of English Comedians ». Non esiste edizione moderna e le citazioni sono tutte tratte dalla edizione Henley.

<sup>44</sup> *Colonel Promise* Depend upon it, sir; I'll serve you.

*Fustian* Upon my word the colonel begins very well; but has not that been said already?

*Trapwit* Ay, and if I was to bring a hundred courtiers into my play, they should all say it — none of them do it.

(*Pasquin*, op. cit., p. 184).

l'emozione non riuscirono a parlarsi»<sup>45</sup>. Il discorso sul teatro, sempre arguto, scaturisce da qualsiasi occasione e può svolgersi in qualsiasi luogo, anche fuori del palcoscenico, corregge il didatticismo e costituisce il tessuto connettivo tra le due allegorie satiriche, introducendo una sorta d'autocoscienza dell'illusionismo teatrale.

*Player* The author and Common Sense are quarreling in the Green Room.

*Prompter* Nay, then that's better worth seeing than any thing in the play.

*Dancer* Hang this play, and all plays; the dancers are the only people that support the house; if it were not for us, they might act their Shakespeare to empty benches<sup>46</sup>.

La tenzone tra finzione e realtà si ripete sia a livello della satira politica che a quello metateatrale, la realtà sembra invadere il palcoscenico ad ogni momento o il palcoscenico allargarsi per contenere una trama di eterogenee prospettive, politiche e letterarie. Il vecchio topos che il mondo è teatro si corregge in Fielding in senso razionale e illuministico: il mondo rivela i suoi retroscena a teatro e la finzione satirica individua il centro della realtà. La regina Common Sense, sconfitta e in punto di morte, può svelare l'era nuova:

Henceforth all things shall topsy-turvy turn;  
Physic shall kill, and Law enslave the world:  
Cits shall turn beaus, and taste Italian songs,  
While courtiers are stock-jobbing in the city.  
Place, requiring learning and great parts,  
Henceforth shall all be hustled in a hat,  
And drawn by men deficient in them both.

<sup>45</sup> *Fustian* Pray, Mr. Trapwit, is nobody ever to speak again?

*Trapwit* O! the devil! You have interrupted the scene; after all my precautions the scene's destroyed; the best scene of silence that ever was penned by man. Come, come, you may speak now, you may speak as fast as you please.

(*Pasquin*, op. cit., p. 196).

<sup>46</sup> *Pasquin*, op. cit., p. 204.

Statesmen — but oh! cold death will let me say  
No more — and you must guess et caetera.

(Dies)<sup>47</sup>

Il 1736 era stato un anno di violente agitazioni politiche, tumulti erano scoppiati in Scozia, e a Londra la milizia cittadina aveva sparato sulla folla. È di quest'anno la legge per l'abolizione della corruzione amministrativa e politica, che si risolse in un nulla di fatto non appena si trattò di giudicare il caso di sedici parlamentari scozzesi, sospetti di aver manipolato il risultato delle elezioni<sup>48</sup>. Fielding aveva materiale in abbondanza per un'altra satira drammatica, di tempra aristofanesca, *The Historical Register for the Year 1736* (1737) consapevolmente ed elaboratamente irregolare. Vi è ripresentata la struttura del 'rehearsal', ma non secondo la partizione binaria di *Pasquin*, poiché le situazioni che si fingono nel dramma entro il dramma sono almeno quattro; due di argomento politico, ambientate in una allegorica e allusiva Corsica, riguardano i politici (whigs) e i patrioti (tories), e sono crudamente stilizzate, quasi a fare sostanza drammatica della loro stessa stoltezza, del cinismo brutale e della sfrontata corruzione. Espedienti già usati in precedenza, sono usati con maggior sottigliezza: « la scena del silenzio », recitata da un grande uomo politico, che sa già tutto e non ha intenzione di comunicare niente ai suoi colleghi.

*Medley* Now, sir, I suppose you think that nobody knows anything.

*Sourwit* Faith, sir, it appears so.

*Medley* Ay, sir, but there is one who knows, that little gentleman, yonder in the chair, who says nothing, knows it all.

*Sourwit* But how do you intend to convey this knowledge to the audience?

*Medley* Sir, they can read it in his looks<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> *Pasquin*, op. cit., p. 224.

<sup>48</sup> W. W. Appleton, Introduzione a *The Historical Register*, op. cit., XIV-XV.

<sup>49</sup> *The Historical Register*, op. cit., I, 186-192.

La riunione, secondo Medley, va considerata un resoconto completo della storia europea in quell'anno. La decisione raggiunta di imporre una nuova tassa sull'ignoranza è giustificazione di una classe politica, che non si accorge nemmeno di essersi danneggiata. Il giudizio sull'opposizione che si lascia corrompere da Walpole, e senza spesa, non è meno definitivo e sommario. Walpole vi è rappresentato come Quidam, suonatore di violino, che induce i patrioti a una danza al suono del suo maligno strumento, durante la quale perderanno dalle tasche sdrucite le poche monete con cui aveva comprato il loro consenso. Non era la prima volta che si alludeva al ministro whig come « Fiddler » e « Puppet-Master » a teatro e nei palcoscenici delle fiere londinesi<sup>50</sup>, e Fielding coglie l'occasione d'un legame già stabilito tra 'persona' satirica e linguaggio degradato per adottare in questa scena « a very pretty pantomime trick », e stabilire un ulteriore rapporto tra Walpole e John Rich, il grande mimo capace di giochi di prestigio, innaturali trasformazioni e incantesimi ambigui.

La sequenza che riscosse a suo tempo maggior successo fu quella della vendita all'asta, quasi una brevissima commedia in due tempi in sciolto linguaggio salottiero. Non trovano acquirenti un pezzo di patriottismo, tre grani di modestia, una coscienza pulita, le nove virtù cardinali e una grossa partita di intelligenza unita con un po' di raziocinio e neanche i trecento volumi in folio degli scritti d'un giornalista whig e d'un autore di libretti per pantomime. Per una bottiglia di coraggio, da usare solo in patria, sono offerti cinque scellini da un ufficiale scozzese e tutti sono disposti a pagare un migliaio di sterline per un appoggio a corte. Da questo mercato, fallimentare, discende il giudizio morale che lo scrittore satirico dà del suo tempo.

<sup>50</sup> M. G. Largmann, « Stage Reference as satiric weapon: sir Robert Walpole as victim » in *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, IX (1970), pp. 35-43.

La quarta situazione fa pernio su un capocomico Apollo che distribuisce le parti dello shakespeariano *King John*, discutendo con un regista-filologo che ha adattato Shakespeare ai gusti del tempo (Colley Cibber) e suo figlio attore (Teophilus Cibber), dalle note caratteristiche di Bottom. Il linguaggio, nonostante il diniego di Medley, è quello del 'burlesque' ed ha per oggetto il 'burlesque' shakespeariano recitato da Peter Quince e compagni. All'interno di queste quattro situazioni fondamentali il discorso del teatro su se stesso genera una serie infinita di situazioni ritratte nella galleria di specchi costituita dagli attori, uno dei quali vorrebbe essere autore, da Lord Dapper, un gentiluomo capace di giudicare un dramma e in questa funzione a sua volta giudicato dal suggeritore, dall'autore Medley che difende l'irregolarità del suo dramma satirico e al tempo stesso del dramma satirico di cui è personaggio, da Sourwit, il critico, che all'arrivo di Pistol chiede: « To what purpose, sir, was Mr Pistol introduced? » « To no purpose at all, sir ».

Pur nella sua breve carriera Fielding dimostrò un uso sapiente della ricchezza problematica e fantastica del teatro, delle sue contraddizioni, della sua eccitante mescolanza di illusione e di illusione nell'illusione, di realtà illusionistica. Forse il Licensing Act uccise un grande drammaturgo e qualcuno parve accorgersene. Sul *Common Sense* del 21 ottobre 1738 si poteva leggere:

There was a Poet whose little pieces became the delight of the Town, and gave bread to a company of comedians at the Little Theatre in the Haymarket; but wit and satire, as he himself observed, are like some medicines which will not operate upon sound constitutions, but when they meet with a rotten carcass they play the Devil; and our Projector happening to have a great many sore places about him, our Poet's pills gave him the gripes.

VIOLA PAPETTI

## incontri e confronti

Nella seconda parte dello studio sulle culture minoritarie giovanili in Inghilterra, elaborato da uno dei gruppi di ricerca socio-culturale del Centre for Contemporary Cultural Studies dell'Università di Birmingham, emerge con chiarezza la tesi complessiva dello scritto il quale esamina alcuni movimenti che hanno caratterizzato aspetti non accessori della scena sociale britannica negli anni '60.

Da un lato appare evidente come la divisione in classi, che la «società affluente» di quel decennio vantava di aver abolito, si rifrange nei vari gruppi differenziandoli l'uno dall'altro anche enfaticamente non solo negli atteggiamenti o nelle apparenze esteriori ma anche nelle ideologie implicite o manifeste.

D'altro lato si scorge con chiarezza, nell'arco ormai completato del discorso, come anche per queste manifestazioni si riproponga l'andamento caratteristico della vicenda della cultura britannica nel «decennio rivoluzionario», una vicenda che fu, nella fase iniziale e centrale, di contestazione e di rottura delle strutture ma che successivamente - per l'intervento di operazioni politiche e culturali abili e ben concertate del sistema - fu di graduale svuotamento della sostanza eversiva della contestazione e di cattura dei suoi moduli esteriori nelle maglie dei sistemi di mode, voghe e, insomma, di un costume solo apparentemente insofferente della tradizione.

## BRITISH YOUTH CULTURES 1950-1970

## III. THE STYLE OF THE MODS.

The war created money. It made massive infusions of money into every level of society. Suddenly classes of people whose styles of life had been practically invisible had the money to build monuments to their own styles... [For instance] the important thing about the building of Las Vegas is not that the builders were gangsters but that they were proles. They celebrated very early, the new style of life — using the money pumped in by the war to show a prole vision of style. The usual thing has happened, of course. Because it is prole, it gets ignored, except on the most sensational level.

The above quotation is taken from Tom Wolfe's *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, first published in the States in 1964. I have chosen to introduce my piece with a section from this book, not only because it throws light directly on my theme, but also because that collection of essays is so characteristic of its time — containing many of the assumptions, the obsessions, the extravagancies of expression which, I think, mark off the journalism of the sixties from most of the earlier writing. The prose style is fast, flashy, highly visual and crammed with adjectives, the tone varies from a barely controlled hysteria to a wittily understated cool, the essays included deal exclusively with the amorphous new popular culture, which, though already being emulated by the smart set of New York, was being created from beneath, by those deprived of the fruits of mainstream American culture; by the dispossessed, the lower working-class, and principally the *young* lower working-class — in Wolfe's own words « the ratty people with ratty

hair and dermatitis ». Tom Wolfe's obsessive interest in youth, in the myth of affluence, his iconoclasm, his voracious appetite for visual image and all things new were to become representative of the decade.

The year in which Wolfe's book appeared is also particularly appropriate, as 1964 saw the first Bank Holiday seaside confrontation between mods and rockers and gave the British working-class teenager his first major splash of publicity and notoriety since the early '50s, when the Teddy Boys were regularly used to fill a vacant column or two in the national tabloid press.

By the end of the Mod phenomenon (circa 1968) the early articulations of straightforward, uncomprehending middle-class outrage had been largely abandoned, to be replaced in the papers by a cautious ambivalence, whilst certain substantial and highly influential sections of the media had come to recognise the vast potential of the youth market and had begun to exploit that market to the full. The six weekly magazines and countless columns addressed exclusively to a young mod audience, the barrage of interviews and music with which the pirate radio stations bombarded Britain's ears, the new dances, and new fashions paraded weekly before the nations jaundiced eyes on programmes such as « *Ready Steady Go...* » and « *Whole Scene Going* » effectively popularised the mod life-style and simultaneously disarmed and deprived it of its original meaning.

By 1968, Tom Wolfe's language (which I shall henceforth call Wolfish or Wolverine) was the language of the airwaves and it too had lost its original impact. The supplements carried long appreciative features on the very latest developments in youth cultures, the Beatles had their M.B.E.s, the mods had finished their apprenticeships and were comfortably settled in marriage, and everybody awaited the new youth style, which hopefully would be equally spectacular. The rebellion of youth had become a valuable frozen asset upon which the media could draw for its most sensational images, the originally spontaneous evolution of a style had finally created a whole new «pop»

industry to serve its needs, and in the process the elaborate rituals of young people had become predictable and institutionalized.

All youth styles are threatened with the eventual neutralization of any oppositional meaning. The mods were, perhaps, particularly susceptible to this combination of limited acceptance and full blooded commercial exploitation. In describing the mod-style, I will not, therefore, ignore the treatment it received from the media nor its perpetual courting of publicity. Rather its interaction with the media and «pop industry» dramatically highlighted the vulnerability of all youth styles, their susceptibility to manipulation and emasculation.

I shall start therefore with a short analysis of the Bank Holiday incidents, the coverage they received in the news media, and the relationship between the mod as performer and the crowd-camera as audience.

*Action! Camera! Roll them Rockers over!*

Stan Cohen in his book about the effects of media amplification on the mods and rocker phenomenon, *Folk Devils and Moral Panics*, describes how every Bank Holiday the stage is set at the South coast resorts, mods or no mods, for the presentation of any spontaneous spectacles the crowd might produce.

There is a certain shabbiness... the overstrained and overpriced commercial facilities, a strange sensation of crowds moving randomly around one, and the all-pervasive smell of onions, hot dogs and fish and chips; the sense of cheapness and somehow having been cheated.

Trouble or excitement must be created — passive audiences must become active initiators of a «happening». The mods were extraordinarily inclined to make this transition, and would have been especially desperate for «action». Whether or not pills were as widespread a part of the mod life-style as is generally claimed, (and I personally believe they were important) amphetamines were

symbolically enshrined at the heart of the mod sub-culture. Amphetamine-induced states were at least simulated and account for the nervous, insecure, and anxious behaviour of the « hard mods » whom Cohen describes as being always at the centre of any trouble. In the words of Denizil, the mod interviewed in the *Sunday Times* colour supplement, pills make you « edgy and argumentable ». The state is perhaps best described as perpetually postponed climax, an extraordinary sensitivity to the « action » potential realizable in a given situation, accompanied by an intensification of the desire to be the instigator of that action. Pills only made the « sense of cheapness » and of « somehow having been cheated » more acutely felt and enabled the mod, through sheer frustration, to force the potential violence out of the situation and get fully involved in it. Simultaneously, the attractiveness of such an involvement would have been greatly enhanced by the opportunity it offered of taking part in a spectacle, at once outrageous and inexplicable to the crowds which automatically gathered to gape. The mod could certainly be assured of such a crowd, and perhaps if lucky (like the mod who waved the flags at Margate at the press cameraman's request) he might even make the media... become pure image, frozen for all time in the media's memory bank. He knew he was guaranteed at least some publicity, some coverage as the boy discouraged from any future active involvement, by his fine at Margate; nonetheless implied in his remark: « I'll stay at home and watch all the other goons on the T.V. ».

Performances were, moreover, facilitated by the geography of the average British resorts. The promenades often constitute a series of tiers or levels similar to the seats in a cinema or theatre sloping down toward the screen or stage (eg. the beach) admirably suited for the impromptu theatricals of 1964. The promenade at Brighton for instance, overlooks a lower walk which itself overlooks the beach and sea. Often incidents (generally conveying a vague impression of violence, or excitement — eg. the two mods who threw coins at a dancing drunk and drew a

crowd) took place on this intermediary level as people gathered to watch from the top (the ideal spectator sport, perhaps — tantalisingly close physical proximity to the actors with the physical barriers nonetheless providing safety). It is significant that many of the so-called acts of hooliganism centred around the sea (throwing girls in, throwing stones at a policeman's helmet) which allowed for the largest possible audience. In Brighton these acts of hooliganism most frequently occurred between the two piers so that there was a chance of an audience on three sides — maximum exposure! The central role the crowd played as catalysts for the various « outrages » was generally recognised and criticised accordingly causing a reporter from *Tribune* to comment:

The fact is that we have become a nation of viewers, looking out of our car window or through the telly screen and getting vicarious thrills.

There was a tendency for the younger mods to act out the conflict in the terms defined by the media after the Bank Holiday troubles. Once the initial episodes were proved to hold the formula for apotheosis into media image, they were replicated at every large coastal resort, on every Bank Holiday for years to come. The 1964 incidents dramatically illustrate how the media and its young subject interact. I would suggest that the subject's willingness to dance for the camera at Margate, Brighton, and Hastings, exposes the « fatal flaw » in youth culture and indicates its basic susceptibility to control and exploitation at other levels.

Finally, the press and television handled the Bank Holiday performances in such a way as to displace them from their context and render them ridiculous. As the information passed through the normal filtering process — the selective eye of the camera, the reporter and the editor — the original meaning was necessarily lost and only the performance remained — a useless residue — a parody of the total experience. *The Guardian* for

example, equated confrontations between Mods and Rockers with the « medieval tournament ». George Melly in his books *Revolt into Style* described how a « mod facing a Rocker was a spectacle not dissimilar in visual impact to the confrontation of armed gladiator and man with trident and net in the Roman arena ». In a later issue of *The Guardian* the following passage appeared:

It all looked like a pedestrian Western, with the rival gangs engaging each other, and the police in the role of sherrif's posse arriving at the last minute.

The last word from the media must be what it «looked like», it seems unnecessary to penetrate the phenomenon which is being reported. Thus the incidents were deprived of all meanings save those verifiable within the various media themselves — stereotypes derived from unreal, remote, and fantastic situations themselves only comprehensible in terms of the media (in this case the Western and Roman epic genres are the relevant ones). The media had shifted the interpretation of the 1964 events onto its own ground and henceforth would attempt to direct the mod style, bombard it with its own language, its own codes, its own image.

#### *The Meaning of Mod.*

##### a. Its appearance.

Like most primitive vocabularies, each word of Wolverine, the universal Pop Newspeak, is a prime symbol and serves a dozen or a hundred functions of communication. Thus « mod » came to refer to several distinct styles, being essentially an umbrella-term used to cover everything which contributed to the recently launched myth of « swinging London ».

Thus groups of art-college students following in Mary Quant's footsteps and developing a taste for the outrageous in clothing were technically « mods », and Lord Snowdon earned the epithet when he appeared in a polo

necked sweater and was hastily grouped with the « new bred » of « important people » like Bailey and Terence Stamp who showed a « swinging » disregard for certain dying conventions. But for our purposes, we must limit the definition of the mods to working class teenagers who lived mainly in London and the new towns of the South and who could be readily identified by characteristic hair-styles, clothing etc. According to Melly, the progenitors of this style appear to have been a group of working class dandies, possibly descended from the devotees of the Italianate style; known throughout the trad world as mods who were dedicated to clothes and lived in London. Only gradually and with popularisation did this group accumulate other distinctive identity symbols (the scooter, the pills, the music). By 1963, the all night R and B clubs held this group firmly to Soho and central London, whilst around the ring roads the Ton up boys thundered on unperturbed, nostalgically clinging on to rock and roll and the tougher working class values.

Whether the mod/rocker dichotomy was ever really essential to the self-definition of either group remains doubtful. The evidence suggests that the totally disparate goals and life styles of the two groups left very little room for interaction of any kind. After the disturbances of Whitsun 1964, at Clacton, in which hostilities between mods and rockers played no important part (the main targets for aggression being the pathetically inadequate entertainment facilities and small shopkeepers) the media accentuated and rigidified the opposition between the two groups, setting the stage for the conflicts which occurred at Margate and Brighton during the Easter weekend and at Hastings during the August Bank holiday. The fact that the mod clashed before the camera with the rocker is, I suspect, more indicative of the mod's vanity than of any really deeply felt antagonism between the two groups. The mods rejected the rocker's crude conception of masculinity, the transparency of his motivations, his clumsiness, and embraced a less obvious style, which in turn was less easily ridiculed or dismissed by the parent



culture. What distinguished the Bank Holidays of 1964 from all previous bank holidays was not the violence (this was a fairly regular feature) but the public debut of this style at the coastal resorts. The very visible presence at Margate, Brighton, and Hastings of thousands of disturbingly ordinary, even smart teenagers from London and its environs who somehow seemed to constitute a threat to the old order (the retired colonels, the tourist-oriented tradesmen who dominated the councils of the south coast resorts). The mods, in Dave Laing's words, « looked alright but there was something in the way they moved which adults couldn't make out ». They seemed to consciously invert the values associated with smart dress, to deliberately challenge the assumptions, to falsify the expectations derived from such source. As Stan Cohen puts it they were all the more disturbing by the impression they gave of « actors who are not quite in their places ».

I shall go on now to analyse the origins of this style in the experience of the mods themselves by attempting to penetrate and decipher the mythology of the mods. Finally, I should like to offer an explanation of why an overtly inoffensive style could manage to project menace so effectively.

b. Halfway to Paradise on the Piccadilly Line.

The mod's adoption of a sharp but neat and visually understated style can be explained only partly by his reaction to the rocker's grandiloquence. It is partly explained by his desire to do justice to the mysterious complexity of the metropolis in his personal demeanour, to draw himself closer to the Negro whose very metabolism seemed to have grown into, and kept pace with that of the city. It is partly explained by his unique and subversive attitude toward the commodities he habitually consumed (more of this second point later).

The life style to which the mod ideally aspired revolved around night clubs and city centres which

demanded a certain exquisiteness of dress. In order to cope with the unavoidable minute by minute harassments, the minutiae of highspeed interactions incumbent upon an active night-life in the city, the mod had to be on the ball at all times functioning at an emotional and intellectual frequency high enough to pick up the slightest insult or joke or challenge or opportunity to make the most of the precious night. Thus speed was needed to keep mind and body synchronised perfectly. His ideal model-mentor for this ideal style would be the Italian mafiosi-type so frequently depicted in crime films shot in New York (one step above London in the mod hierarchy). The Brooklyn sharp kid had been emulated by the wartime black marketeer, the « wide boy » and the post war « spiv » and the style was familiar, readily accessible and could be easily worked up. Alternatively, an equally acceptable, perhaps even more desirable image was projected by the Jamaican hustler (or later « rudie ») whom the mod could see with increasing regularity as the decade wore on operating with an enviable « savoir-faire » from every available street-corner. Thus the pork-pie hat and dark glasses were at one time essential mod accessories. If the grey people (who oppressed and constricted both mod and negro) held a monopoly on daytime business, the blacks held more shares in the action of the night hours.

Another and perhaps more pervasive influence can be traced to that of the indigenous British gangster style, the evolution of which coincides almost exactly with that of the mods. With the introduction of the Gaming Laws in 1963, London had become a kind of European Las Vegas and offered rich rewards and a previously unattainable status to Britain's more enterprising criminals. The famous protection gangs of the Krays and the Richardsons (from East and South London respectively; both major breeding grounds of mod) began converging on the West End, and many working class teenagers followed their elders into the previously inviolable citadels of Soho and Westminster to see what fruits were offered. The city centre, transfigured and updated by the new

nightlife, offered more opportunities for adventure and excitement to the more affluent working class youth and the clandestine, intergang warfare, the ubiquitous, brooding menace, provided a more suitable background to the mods ideal life-style. As the gangsters stuck faithfully to their classic Hollywood scripts, dressing in sober suits, adopting classic Capone poses, using sawn off shotguns on each other, petrol bombing each others premises, being seen in whispered consultation with bespectacled « consigheres », Soho became the perfect soil on which thriller fiction fantasies and subterranean intrigue could thrive; and this was the stuff for which the mod lived and in which his culture was steeped. It was as if the whole submerged criminal underworld had surfaced, in 1965, in the middle of London, and had brought with it its own submarine world of popular fiction, sex and violence fantasy. As it acquired power it explored the possibilities for realising those fantasies — the results were often bizarre and frequently terrifying. The unprecedented marriage between East and South London criminal cultures and West End high life and the Chelsea jet sets bore some strange and exotic fruit, and one of its most exquisite creatures was the Soho mod.

#### *A Mugshot of the Ideal Mod.*

In the *Sunday Times* magazine of April 1964, Denzil, the 17 year old mod interviewee fulfils the ideal mod role, looking exruciatingly sharp in all the photographs and describing an average week in the life of the ideal London mod.

Monday night meant dancing at the Mecca, the Hammersmith Palais, the Purley Orchard, or the Streatham Lorcarno.

Tuesday meant Soho and the Scene club.

Wednesday was Marquee night.

Thursday was reserved for the ritual washing of the hair.

Friday meant the Scene again.

Saturday afternoon usually meant shopping for clothes

and records, Saturday night was spent dancing and rarely finished before 9 or 10 Sunday morning.

Sunday evening meant the Flamingo, or, perhaps, if one showed signs of weakening, could be spent sleeping.

Even allowing for exaggeration the number of mods who managed to even approximate this kind of life could not exceed a few hundred, perhaps at most a few thousand. In fact probably no one possesses the super human stamina (even with a ready supply of pills), let alone the hard cash which would be required to get a mod through this kind of schedule but the fact remains that Denzil did not let the side down. He has pushed the group-fantasy, projected the image of the impossible good life that everybody needed right down and onto the indelible printed page. And meanwhile, every mod was preparing himself psychologically so that if the opportunity should arise, if the money was there, if Welwyn Garden City should be metamorphosed into Piccadilly Circus, he would be ready. Every mod was existing in a ghost world of gangsterism, luxurious clubs, and beautiful women even if reality only amounted to a draughty Parker anorak, a beaten up Vespa, and fish and chips out of a greasy bag.

#### *A Snapshot of the Standard Mod*

The reality of mod life was somewhat less glamorous. The average Mod, according to the survey of the 43 Margate offenders interviewed in the Barker-Little Sample, earned about £ 11 a week, was either a semi-skilled or more typically an office worker who had left Secondary-modern school at 15. Another large section of mods were employed as department store clerks, messengers, and occupied menial positions in the various service industries of the West End. The mods are often described as exploring the upward option, but it seems probable that this has been deduced incorrectly from the mod's fanatical devotion to appearance, and the tendency to boast when in a blocked or amphetamine-induced state. As Denzil says: « There's a lot of lying when you're blocked about the number of

girls you go out with in the week, how much your suit costs etc... ». The archetypal mod would, I think, be more likely to be the 18 year old interviewed in the Barker-Little Sample whose only articulated ambition — to become the owner of a Mayfair drinking club towered so high above his present occupation as a meat porter that he no longer seriously entertained it; but had realistically if resentfully accepted society's appraisal of his worth [« more or less manual — that's all I am ».], and existed purely for and through his leisure-time. The bell-boy hero in Pete Townshend's new rock opera about the mod experience, *Quadrophrenia* is apparently, similarly resigned to an insignificant and servile role during the day, but is all the more determined to make up for it at night. Like the 15 year old office boy in Wolfe's essay *The Noonday Underworld*, whose clothes are more exquisitely tailored than the boss's, the mod was determined to compensate for his relatively low position in the day-time status-stakes over which he had no control, by exercising complete dominion over his private estate — his appearance and choice of leisure pursuits.

The wide gap between the inner world where all was under control, contained and lit by self-loves and the outer world, where all was hostile, daunting, and loaded in « their » favour was bridged by amphetamines. Through the alchemy of « speed », the mod achieved a magical omnipotence, whereby the dynamics of his movements were magnified, the possibilities of action multiplied, their purposes illuminated. Amphetamine made life tolerable, « blocked » one's sensory channels so that action and risk and excitement were possible, kept one going on the endless round of consumption, and confined one's attention to the search, the ideal, the goal, rather than the attainment of the goal — relief rather than release. The « Who's » song *The Searcher* stresses the importance of the search-as-end-in-itself:

I ain't gonna get what I'm after Till the day I die.

Speed suspended the disappointment when the search failed, inevitably, to turn up anything substantial and gave one the energy to pick up and start again. It also tended to retard mental and emotional development (by producing dependency, by working against communication stimulating incessant vocal at the expense of aural activity) whilst accelerating physical deterioration. The mod lived now and certainly paid later. As the mod was swept along the glossy surface of the sixties hopelessly attempting to extend himself through an endless succession of objects, he would realise at some point that his youth (perhaps the unstated and impossible goal) was by no means everlasting. Tommy, the pinball wizard would eventually, and with great reluctance, face up to the fact that the game was limited by time and that there were never any replays. Hence the mid sixties obsession with the processes of ageing apparent in the songs of the « Who » and the « Rolling Stones » (both Mod Heroes).

From the « Who's », *My Generation*, the theme song of the battlefields of 1964:

Things they do look awful cold  
Hope I die 'fore I get old'.

From the « Rolling Stones » record *Mother's little Helper*, which deals with middle-aged amphetamine-addiction, an understandably predictable mod nightmare:

What a drag it is getting old.

And thus, finally we come to the elaborate consumer rituals of the mods, their apparently insatiable appetite for the products of the capitalist society in which they lived, their fundamental and inescapable confinement within that society.

Whilst not suggesting that the mod style had stumbled across any serious flaw in the monolith of capitalism, I shall now attempt to indicate how it did handle the commodities it took to itself in a unique and subversive

manner. If it found no flaws it did at least come across a few hairline cracks. It did at least beat against the bars of its prison.

*Conspicuous Consumption and the Transformed Commodity.*

The mods are often charged by the self-styled commentators of pop with a debilitating tendency to multiple addiction. The argument goes something like this — being typically alienated consumers, the mods eagerly swallowed the latest brand of pills in order to borrow enough energy to enable them to spend the maximum amount of time consuming the maximum amount of commodities, which, in turn, could only be enjoyed whilst under the influence of speed. However, despite his overwhelming need to consume, the mod was never a passive consumer; as his hedonistic middle-class descendant, the hippie, often was. The importance of style to the mods can never be overstressed — Mod was pure, unadulterated STYLE, the essence of style. In order to project style it became necessary first to appropriate the commodity, then to redefine its use and value and finally to relocate its meaning within a totally different context. This pattern, which amounted to the semantic rearrangement of those components of the objective world which the mod style required, was repeated at every level of the mod experience and served to preserve a part at least of the mod's private dimension against the passive consumer role it seemed in its later phases ready to adopt...

Thus the scooter, a formerly ultra-respectable means of transport was appropriated and converted into a weapon and a symbol of solidarity. The metal comb was honed to a knife-like sharpness, thereby providing the mod's individual narcissism and collectively projected menace with a mutual symbolisation within a single object.

Thus pills, medically diagnosed for the treatment of neuroses, were appropriated and used as an end-in-themselves, and the negative evaluations of their capa-

bilities imposed by school and work were substituted by a positive assessment of their personal credentials in the world of play [i.e. the same qualities which were assessed negatively by their daytime controllers (e.g. laziness, arrogance, vanity etc.) were positively defined by themselves and their peers in leisure time]. Like the Surrealists and Dadaists, the mods relied principally on the dissonance between object and context to evince the desired disturbed response from the dominant parent culture, and learned to make their criticisms obliquely, having learned by experience (at school and work) to avoid direct confrontations where age, experience, economic and civil power would, inevitably, have told against them. The style they created, therefore, constituted a parody of the consumer society in which they were situated. The mod dealt his blows by inverting and distorting the images (of neatness, of short hair) so cherished by his employers and parents, to create a style, which while being overtly close to the straight world was nonetheless incomprehensible to it.

The mod triumphed with symbolic victories and was the master of the theatrical but ultimately enigmatic gesture. The Bank Holiday incidents, and the November 5 1966 scooter-charge on Buckingham Palace (a scarcely remembered and largely unreported event of major importance to the mods involved) whilst holding a certain retrospective fascination for the social historian and calling forth an Agincourt-like pride in those who took part, fail to impress us as permanently significant events, and yet an 18 year old mod could say at the time about Margate: « Yes, I was there... It was like we were taking over the country » (quoted in Booker's *The Neophiliacs*).

The basis of style is the appropriation and reorganisation by the subject of elements in the objective world which would otherwise determine and constrict him. The mod's cry of triumph quoted above, was for a romantic victory, a victory of the imagination; ultimately for an imagined victory. The mod combined previously disparate elements to create himself into a metaphor, the appropriateness of which was apparent only to himself.

Like the surrealists the mods underestimated the ability of the dominant culture to absorb the subversive image and sustain the impact of the anarchic imagination. The magical transformations of commodities had been mysterious and were often invisible to the neutral observer and no amount of stylistic incantation could possibly affect the oppressive economic mode by which they had been produced.

The State continued to function perfectly no matter how many of Her Majesty's colours were defiled and draped around the shoulders of skinny pill-heads in the form of sharply cut jackets.

*Autopsy Report on one White negro now deceased.*

I have already emphasized the positive values of the mods relative exclusiveness, his creation of a whole supportive universe which provided him not only with a distinctive dress, music etc. but also with a complete set of meanings. I should like to conclude by suggesting that it was this same esotericism, this same retreatism which led to the eventual and inevitable decline of mod as a movement. For the mod was the first all-British White Negro of Mailer's essay, living on the pulse of the present, resurrected after work only by a fierce devotion to leisure, and creating through the dynamics of his own personality (or more accurately through the dynamics of the collective personality of the group), a total style armed [albeit inadequately] against a patronising adult culture, and which need look no further than itself for its justifications and its ethics. Ultimately it was this very self-sufficiency which led to the Mod's self-betrayal. Being determined to cling to the womb of the Noonday Underground, the smokefilled clubs and the good life without ever facing the implications of its own alienation and to look merely to its own created and increasingly commercialised (and therefore artificial and stylised) image, mesmerised by music, stultified by speed, the Mod was bound eventually to succumb; to be cheated and exploited at every level. The

consumer rituals were refined and multiplied ad infinitum and came to involve the use of commodities directed specifically at a mod market by a rapidly expanding pop industry. Dress was no longer innovative — nobody « discovered » items like levi jeans or hush puppies any more. Style was manufactured from above instead of being spontaneously created from within. When a mod magazine could declare authoritatively that there was a NEW MOD WALK: « feet out », head forward, hands in jacket pockets, then one had to acknowledge, reluctantly, that this particular white negro had, somewhere along the line, keeled over and died.

*The class situation.*

IV. THE SKINHEADS.

Skinheads first emerged as a formalized style early in 1968, and had their original roots in the East of London. The significance of this location is that the East End perhaps best exemplifies the changes undergone by many working class districts in the last twenty years. These changes have effected all the crucial areas of working class life, the occupational structure; housing and neighbourhood structure; the family and leisure patterns. All this is perhaps not to say more than that English society has undergone dramatic changes in the post-war period, but it is within such traditional working class areas that these changes have had their severest and most visible consequences.

a. Occupational structure.

The fundamental changes in the post-war occupational structure affecting such areas as the East End were those stemming from technological changes and the increasing use of mass production techniques. The fundamental consequence was a polarization of the job structure into two categories, those highly skilled, specialized and well

paid, jobs associated with the new technology and the demand for labour to fill routine unskilled and low paid tasks, both in production and service industries, captured in the phrase 'deadend jobs'. A simultaneous change was the collapse of small scale specialized craft trades which were central to the neighbourhood occupational structure of the East End. The brunt of these changes was born by those who had previously filled skilled and semi-skilled jobs — the 'respectable' working class.

These changes have continued to bear heavily on the children of these families, as traditional patterns of employment closed down, *new* alternatives did not open. For the majority who did not gain sufficient educational qualifications for the technical posts, resignation to one or a succession of dead end jobs, or to periods of unemployment was the only realistic avenue. The experiences of those problems are compounded by the other half of the education-employment nexus, the schools. School is still felt to be a situation where one is subject to the whims of figures of external authority: in John Holt's words (1964, p. 24):

It is a place where *they* make you go and where *they* tell you to do things, and where *they* try to make your life unpleasant if you don't do them or don't do them right.

School is also where one is forced to learn and reproduce irrelevant information:

You don't use everything that you're taught at school. Say you're a van driver, you don't use 'istory, science, technical drawing, woodwork or metal work.

(*Paint House*, p. 46)

More importantly, school tells you what society thinks of you; one learns, in effect, one's supposed place in the social order, and the value which society gives to that status. Leading, perhaps for many, to the frustrated plea of

'I ain't no good, they told me at school I ain't no good'.

(*Paint House*, p. 38)

This lack of positive self-identity which many experience in the schools is given added power by one of the crucial changes in the school system. Following the 1944 Education Act, its ideological self-representation as an open, achievement-oriented system where each individual supposedly receives the education he deserves, serves to undermine the previously held negation of educational failure, where schools uphold the fundamental class divisions between 'them' and 'us' (not least in economic terms).

To the extent that parents subscribe to this ideology of achievement, the expectations for the boys, and their consequent experience of failure, are heightened.

This experience is carried over into employment through the mediation of agencies such as the Youth Employment Service, where, as the boys realise, they cannot escape their school history:

If you're thick they don't wanna know you but if you got a bit of education and you go in, they can't do enough for you. If you want a trade or something, you go up to the upper blokes, the ones upstairs, but if you just want anything, they'll keep you downstairs. I went up there and they just seemed to pawn me off, they didn't wanna know.

(*Paint House*, p. 61)

Both the Youth Employment Service and school-careers programmes have to negotiate the contradictions between *ideologies* of equal opportunities and the possibilities of selecting jobs to satisfy one's own needs and the *reality* facing most of these youths of both lack of choice and absence of intrinsic satisfactions. The negotiation is attempted, albeit unsuccessfully and with an inarticulate awareness of the contradictions, through the inculcation of « realistic aspirations ».

#### b. *Housing and neighbourhood.*

The redevelopment of working class neighbourhoods has brought with it its own set of special problems. Those areas which have developed strong skinhead groupings

have shown a similar complex of related changes. Firstly the population structure of the neighbourhood has been altered, in one way, by a 'downgrading' of housing with an influx of coloured immigrants seeking sizeable and inexpensive properties and congregating (both for reasons of mutual assistance and as a consequence of the housing market) in particular districts. In a second way, by the « upgrading » of housing through an influx of young middle class families seeking their own homes in districts possessing a certain « character »; and thirdly by the rehousing of long resident working class families on new housing estates, such as Dagenham or Quinton and Ladywood in Birmingham. Whatever the combination of these changes, the net result was to remove the social and cultural homogeneity of the area.

The physical redevelopment of these areas also had severe effects on the neighbourhood culture, and acted in two main directions. One was the destruction of what Phil Cohen terms 'communal space', by removing and altering those major foci of it, the street, the local pub, and the corner shop. « Instead there was only the privatized space of the family unit, stacked one on top of another, in total isolation, juxtaposed with the totally public space which surrounded it ». (p. 16).

The second major dimension of those effects was the breakdown of the extended kinship patterns of the neighbourhood. This occurred both through the geographical redistribution of families to new areas, thus separating families by marriage from their families of origin, and through the architectural design of the new flats and houses which were built to fit the needs of the typical middle class nuclear family, not the needs of an extended kinship network. Thus the family unit could no longer draw upon its traditional supports of extended family and neighbourhood, especially during the early phases of redevelopment, until new patterns of adaptation could be established.

These effects were recognized in the subjective experience of the youths themselves, especially where tradi-

tional neighbourhood ties were strong, as this quotation indicates.

The particular block of flats that I lived in in Stepney, Ring House, were a complete transfusion of people from a street called Twain Court. So what you had was the same quality of life in Ring House as you 'ad in Twain Court, except that now people live side by side and over and under each other. Everyone knew everyone else intimately. Flats are not like that now, flats are not what I remember Ring House being, 'cause they draw people from all over. They don't take a street full of people, who have sort of seen each other and 'elped each other and fought each other, and sort of lived together. They don't take that lot and say bang you lot are gonna live in 'ere. That particular good thing is missed in blocks of flats, because they 'ave taken a person from 'Ackney and another from Woolwich, and so on.

(*Paint House*, p. 19)

### c. *Leisure and Consumption.*

The development of the so-called 'classless' society has been most visible in the field of leisure, where once clearly marked class boundaries have become quite blurred. Partly this stems from the wide availability of new forms of leisure options (e.g. television and cars), and partly from changes in older leisure institutions.

One major dimension of this has been the decline of the neighbourhood as the focus of leisure, and a concentration of the major leisure facilities in city centres. The closing of local cinemas has been followed by the redevelopment of multi-cinema centre town sites, while city centre pubs have set the redesign standards and patterns for many one time 'locals'. Many of the stylistic changes owe much to the image of youth as affluent and potential consumers, a trend which is even more visible in the most recent form of centre town leisure facilities, the discos.

These clusters of central facilities have meant that local provisions have been forced into *competing for trade* on the terms set by those facilities, the development of stylized interiors for pubs, the provision of evening discos

and pop concerts, and the restructuring of some surviving local cinemas. Those changes embody a belief in the changing nature of the users of those facilities, seeing him as possessing the once-clearly middle class characteristics of affluence, mobility and the ability to make 'rational' selections among the leisure alternatives offered to him. This change is reflected in the emphasis of 'competition' in the 'leisure industry', and is captured in the description of the rôle of the user as moving from that of *member* to that of *consumer*.

Most importantly for the discussion of the skinheads, these changes are also visible within professional football.

The main post-war changes in football may be summarized as those of professionalization, internationalization, and commercialization. I will briefly expand on each of those changes and then attempt to account for them and finally set out their consequences for the game.

Firstly, professionalization refers to an increasingly calculatory awareness in the game of the technical requirements for success. This attitude is manifested in concerns for tactics, scientific methods of training and high demands of physical fitness. Similarly, rapidly rising transfer fees indicate the readiness of clubs to add to their assets in order to assure success or avoid failure.

Secondly, internationalization describes the increasing introduction into the game of foreign competition as a supplement to the domestic game. This has taken the form of both cup competitions and friendly fixtures. There have also been a number of attempts to introduce more theatrical additions to the game, such as American style cheer-leaders, and the pre-match release of balloons.

Finally the commercialization of football is to be found both in the increasing financial concerns of the game, rising transfer fees, entrance prices and gate receipts. These concerns are also to be found in the widespread group improvements made by football clubs. The improvements to facilities include the creation of more seated accommodation, improved provision of toilet and bar facilities, better refreshment facilities, including

restaurants at some grounds, and the creation of social clubs for supporters. Football clubs, anticipating the disappearance in the new social order of the traditional cloth-capped football fan, felt they would have to compete for audiences with the providers of alternative types of entertainment, television especially. If the traditional fan no longer existed, neither did traditional loyalties, as they had to compete for the favours of the new classless, rationally selective consumer. Consequently, the game had to be made as exciting and dramatic as possible to appeal to the uncommitted, the spectator had to be made comfortable, and his every whim catered for. Further, the uncommitted were unlikely to come each Saturday to watch an unsuccessful team, therefore greater attention had to be paid to avoiding failure.

Ian Taylor describes the combined effect of these changes as « bourgeoisification », which is the process

which legitimizes previously working class activities for the middle class or more accurately, activities which were previously seen as legitimate only for the working class, such as watching doubtful films or congregating on the kop.

Taylor symbolizes this audience change by commenting that:

Clearly to attend the Saturday game is no longer simply an activity of the Andy Capps: the Brian Glanvilles and the Professor Avers of this world are unashamedly interested.

This process has brought with it a changed conception of the football supporter. The « genuine » supporter is no longer the traditional cloth-capped figure, living for the Saturday game, his own fortunes inextricably linked with those of his team and actively participating in the game, but has moved towards the passive, selective *consumer* of entertainment, of the game as a '*spectacle*', and who *objectively* assesses the game. I would characterize this as a transition from the « fan » to the « spectator ». These changes are by no means total, either in the character



of the football crowd, or in the club's attitude to their supporters, but the changes which *have* taken place certainly have had the 'spectator' in mind.

The difference between the new bourgeois involvement in football and the traditional *experience* of football is well illustrated by Hunter Davies recent reporting of the 'Skinhead Special'. Davies' travelled to Coventry with a trainload of Spurs' skinheads and stood with them on the terraces. He says that because of all the singing, shouting and scarf waving they couldn't have time to observe the niceties and technicalities.

It would be too easy to say that they weren't interested in the game, only in the result. But by the very nature of standing physically and precipitously so close together and by making so much noise and raising their scarves and pushing each other, it is hard to believe that they can ever follow the details of the game. Coventry did win, by one goal to nil. Unlike Bill Nicholson, the fans didn't criticize the Spurs players. They didn't even admit that Cyril Knowles had had a bad game, which he had. Cyril was bloody unlucky they all said.

What Davies has missed, with his *passive, rational* analysis of the game, is the physical and emotional experience of being part of a football crowd united in your support for *your* team.

This example also illustrates a dimension which is missing from the analysis of similarities in leisure patterns, which is, that involvement in similar activities may hold alternative meanings for different groups. To put it more theoretically, cultural artefact and activities do not *totally* determine the meanings attached to them, but are susceptible to being appropriated by different groups for their own uses and be invested with their own meanings. An irrelevant but clear example of this is in what I once thought to be a gentle and imaginative children's folk song which turns out to be (from another cultural viewpoint) a communist inspired incitement to young people to use dangerous drugs. The song in question, as

I'm sure all reds under bed spotters will realise is *Puff the Magic Dragon*.

d. Parent Culture.

In turning to the relation of youth cultures to their parent cultures what I have chosen to do is to take what I feel to be the most fruitful formulation of this relationship, that by Phil Cohen in his article 'Subcultural conflict and working class community' and try to select those points at which I feel our analysis differs significantly.

To summarize his argument, Cohen sees subcultures as a way of working out the internal conflicts of the parent culture by decanting the « tensions which appear face to face in the family and replacing them by a generational specific symbolic system ». Thus for Cohen, working class youth subcultures have the « latent function of expressing and resolving 'albeit magically', the contradictions which remain hidden or unresolved in the parent culture ». And the fundamental contradiction is *that*, at an ideological level, between traditional working class puritanism and the new hedonism of consumption, the subcultures come to symbolize one or other of the options open to the parent culture.

The point at which we diverge from Cohen is on the extent of continuity between parent and youth cultures: that is, we do not see the youth culture as *merely* resolving the contradictions of the parent culture. There are two dimensions to this. Firstly, there are significant *discontinuities* as well as continuities between the parent and youth culture in both structural and cultural situations. Most notably these lie in the areas of education and employment, where the young are faced with structural positions and cultural experiences of them which are not identical with those of their parents. Indeed, as we saw with the educational ideology of equal opportunity, this lack of identity may be the source of extra problems for the young to resolve. Also the fact of being in different structural and cultural positions (although these are in large part *derived* from their parents' structural and

cultural positions) means that different cultural responses are open to the young.

This opens up our second difference from Cohen, for his view of the parent culture is an implicitly static one — it is for the youth culture to resolve the problems for the parent culture, whereas we would argue that the members of the parent culture are *themselves*, simultaneous with the development of youth cultures, evolving new negotiations with, and adaptations to, their changed positions, for example the development of more family centred leisure patterns, and involvement in institutionalized nostalgia such as *Coronation Street*.

To illustrate these points, I want to return to the earlier discussion of the changes in football. In the period of the post war changes, with football clubs coming to identify themselves as part of the 'leisure business' and carrying a changed image of the spectator the pre-war working class involvement in professional football (in which football gave expression to some of the central values of working class culture) was undermined. It was altered both from inside the game itself by the changing image of the supporter and from outside by the changing structural position of the working class and their self image of their place in that new social order. As the parent culture was moving *towards* a more *spectatorial* position in football, so members of the younger generation were experiencing the bourgeoisification of football from a different standpoint. The 'subcultural rump' as Ian Taylor describes them, attempted to reassert in particularly distinctive ways, the relation of the 'fan' to football — becoming what might be called the 'superfan', and acting out of football's position in working class culture: most notably those of territorial loyalty, violence, and excitement. The transitional nature of the parent culture's relation to the spectator image of the supporter goes some way to explaining the ambivalent attitude of many older supporters to the activities of those « hooligans » at matches.

### *Reading cultural style.*

I now want to suggest that the « meaning » of the internal elements of a style such as the skinheads can only be understood by locating it against this sort of historical background. The culture itself is an expression of the subjective experience of that historical conjuncture and a response to it. The elements of the style represent the most formal objectifications of that response, being both an integral part of the culture and a stylized representation of it. What I am going to do now, using Phil Cohen's fundamental insight that the skinheads offer a stylized reassertion of the traditional concerns of working class culture, is to examine the elements of the style as articulating those concerns.

The return to football (an element absent from previous working class youth culture developments) articulated a number of those concerns. Most importantly the support of a particular team provided a focus for the assertion of territorial loyalties, involving both a unified collective identity (We are the Holte enders, the shed etc.), and an assertion of territorial rights, not those of property ownerships, but of community identity. As Cohen notes:

Territoriality is simply the process through which environmental boundaries (and foci) are used to signify group boundaries (and foci) and become invested with a subcultural value. (p. 27).

This assertion takes place both physically, through the defending or taking of the home « end » and symbolically through slogans such as « Smethwick Mob rules here ». The Skinhead mobs placed great emphasis on this territorial basis, and the 'mob' may be viewed as an attempt to retrieve the disappearing sense of community, with its emphasis on mutual assistance in moments of need. Thus, one fundamental rule was not to 'cut and run' from fights, as one ex-Smethwick skinhead said:

The only real thing that they put pressure on about was

if you were the first to run and leave a fight. They'd get you for that, no matter what happened in the fight.

The general point is reinforced by this comment:

It's a community, a gang, isn't it, it's only another word for community, kids, thugs or whatever .....

(*Paint House*, p. 31)

This defence of community may also be seen in the less frequent involvement in « paki-bashing », an inarticulate response to the threat to the cultural and racial unity. Coloured immigrants are also obvious scapegoats for the problems of the working class, being doubly visible. Firstly in a racial sense, and secondly by visibly competing with the working class for limited resources (notably housing and employment) within a particular district. The real nature of the structural inequalities are by comparison obscured by geographical and ideological barriers. Further, at the time of the skinhead's crystallization, such racial scapegoating was given public and official support and incentive by the statements and actions of both Labour and Conservative parties, and by sectors of the media (at a theoretical level, this reinforces the point that subordinate cultures are not self-contained but are infused with elements of the dominant culture). However, « paki-bashing » was not a simple expression of racial scapegoating, for it was overlaid with a significant cultural component which distinguished between Asians and West Indians. West Indians were not seen as so extensive a threat because many of the patterns of their culture were much closer to those of working class youths than were those of the Asians, whose introspective, family centred and achievement oriented way of life was much closer to a middle class outlook. The Asian culture was especially visible in terms of the patterns of local shop ownership which developed in the areas in which they settled. At a simpler level West Indian youths were respected because they were tough, and willing to defend themselves.

To return to football, it also provides and allows the expression of excitement. That expression is supposed to take place within certain legitimate and institutionalized boundaries (e.g. those of chanting and cheering, but *excluding* the use of 'vulgar' and 'crude' language). The source of that excitement is institutionally supposed to be the match itself, but the skinheads extended both the source and expression of excitement (illegitimately, of course) through their own violence. Fighting both expressed their involvement in the game, and was a *source* of excitement both directly in the physical activity of the fight and indirectly as a topic of conversation to dispel the continual threat of boredom in the periods between fights and other group exploits.

The violence (both actual and talked about) acted as an expression of *toughness*, of the masculine self image. Of particular symbolic importance here is the group activity of « *queer bashing* », for the definition of queer extended to those males who looked 'odd' (i.e. who were not overtly masculine looking) as this statement shows:

Usually it'd be just a little bunch who'd find someone they thought looked odd — like this one night we were up by Warley Woods and we saw this bloke who looked odd — he'd got long hair and frills on his trousers.

It is significant that both the Mods and the Hippies had gone some way towards undermining long standing cultural images of masculinity and femininity. The Skinheads attempt to assert a clearly defined masculinity can also be seen in their clothing and hair styles, which gave a stylized 'hardness' to those who wore them. The clothes also had a strongly functional appearance, looking like an extension of working clothes (and indeed parts of it were functional — especially the boots). By way of a general conclusion about the style, it is a necessary precondition for working class youth cultures to provide both a feeling of control and a strongly validated identity to their members, as those are denied to them by their

structural situation. As those two statements show, the skinhead style offered both:

You got a terrific feeling of power, when a group of 200 of you were running down the street, nobody would dare touch you, even the police kept out of the way. Well, it got you a lot of attention didn't it — the press and things, everybody knew who the skinheads were ... if we hand'nt done those things nobody would have noticed us.

*Some notes on « cultural diffusion ».*

The emphasis in our general approach has been on the genesis of specific youth cultural styles, and has involved no specific attempt to survey how the style spreads and is taken up by other groups. However I feel that some general comments on this topic can be made.

Firstly, I would suggest that the means by which such styles are diffused can be divided into two main areas: the mass media, and the personal-group contact with bearers of the style. Mass media stereotyping of specific groups, although intended to condemn and exclude such groups, may well have the opposite effect. It makes certain elements of the style available to a wider audience, among whom may be groups who find it *homologous* with their concerns, and appropriate it for their own use. Although that use is unlikely to be totally unrelated to the central elements of the style itself, it is not totally determined by them either, so we would expect to find variations in the use and meaning of the original style occurring in accord with the particular situations and concerns of different groups. One major effect of such stereotyping is to focus attention on particular stylistic and behavioural elements, and less on the overall content of the subculture. We might characterize this representation as the presentation of a « *life style* » as a « *consumption style* ».

The second means of diffusion — that of face-to-face contact (in the case of the Skinheads, typically at football matches) — is also likely to produce a concentration on

specific stylistic and behavioural elements. The taking of the « name end » by a group of visiting skinheads is not a situation which is conducive to obtaining a fully detailed and sympathetic understanding of the inner workings of the subculture, rather it is likely to create and reinforce associations between the style and the situated behavioural elements (the violence, in this case). Both of these 'methods of diffusion' point to a conclusion which is also reachable from a different perspective. Simply that the *creators* of a style are likely to have greater commitment to a particular style (i.e. a greater concern with its authenticity) than those who take it up at a later stage. In Schutz's terms it is part of a primary zone of *relevance*, that area which one is, in part, able to dominate and control, rather than a secondary zone, one which provides materials to be appropriated for one's *own* project.

JOHN CLARKE  
DICK HEBDIGE  
TONY JEFFERSON

## BIBLIOGRAPHICAL NOTE

- BARKER, P., « The Margate Offenders », in T. RAISON (ed.), *Youth in New Society*, London, Hart-Davies, 1966.
- BOGDANOR, V. & R. (eds.), *The Age of Affluence*, London, Macmillan, 1971.
- BOOKER, C., *The Neophiliacs*, London, Fontana/Collins, 1970.
- COHEN, P., « Subcultural Conflict and Working Class Community » in *Working Papers in Cultural Studies*, Vol. 2, Spring 1972.
- COHEN, S., *Folk Devils and Moral Panics*, London, Paladin, 1972.
- COLEMAN, J. S., *The Adolescent Society*, London, Collier-Mac Free Press, 1961.
- CRITCHER, C., « Football and Cultural Values », in *Working Papers in Cultural Studies*, Vol. 1, Spring 1971.
- CURTIS, S. J. & M. E. A. BOULTWOOD, *An Introductory History of English Education since 1800*, London, University and Tutorial Press, 1960.
- DANIEL, S. & P. MCGUIRE, *The Paint House: Words from an East End Gang*, London, Penguin, 1973.
- DAVIES, H., *The Glory Game*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1972.
- DOUGLAS, J. W. B., *The Home and the School*, London, Panther, 1969.
- DOWNES, D., *The Delinquent Solution*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966.
- FYVEL, T., *The Insecure Offenders*, London, Penguin, 1969.
- GOSLING, R., *Sum Total*, London, Faber, 1964.
- HALL, S., « The Condition of England », in *People and Politics*, 1966.
- HALL, S., « Encoding and Decoding in the Television Discourse », in *Paper for Council of Europe*, University of Leicester, Sept. 1973.
- HINDESS, B., *The Decline of Working Class Politics*, London, Paladin, 1972.
- HOLT, J., *How Children fail*, London, Penguin, 1964.
- MATZA, D. & G. SYKES, « Juvenile Delinquency and Subterranean Values », in *A. S. R.*, 26.
- MELLY, G., *Revolt into Style*, London, Penguin, 1970.
- MILLER, W. B., « Lower Class Culture as a Generating Milieu of Gang Delinquency », in D. ARNOLD (ed.), *The Sociology of Subcultures*, Glendessary, 1970.
- MUSGROVE, F., *Youth and the Social Order*, London, Routledge & Kegan Paul, 1964.
- NUTTALL, J., *Bomb Culture*, London, Paladin, 1969.

- PARKER, T., *The Plough Boy*, London, Arrow, 1969.
- SCHUTZ, A., *On Phenomenology and Social Relations*, Chicago, U.P., 1972.
- TAYLOR, I., « Football Mad », in E. DUNNING (ed.), *A Sociology of Sport*, London, Cass, 1971.
- WILLMOTT, P., *Adolescent Boys of East London*, London, Penguin, 1969.
- WOLFE, T., *The Kandy-Kolored Tangerine Flake Streamline Baby*, London, Mayflower, 1968.
- YOUNG, J., *The Drugtakers*, London, Paladin, 1971.

recensioni

C. COCKBURN, *The Devil's Decade*, London, Sidgwick & Jackson, 1973, 256 pp.

Questo libro di Claud Cockburn si inserisce in un filone di opere di ricostruzione storica che è piuttosto fecondo in Inghilterra: lavori in cui gli autori si propongono di definire ed evocare il carattere e le linee di sviluppo della cultura inglese in un determinato decennio, sforzandosi di rifletterne l'atmosfera con un procedimento di tipo prevalentemente impressionistico, facendo ricorso soprattutto ai propri ricordi, alle proprie esperienze e alle proprie reazioni di spettatori e protagonisti delle vicende e dei fenomeni discussi. Parecchi sono i libri di questo tipo da *The Twenties* di John Montgomery (London, Allen & Unwin, 1957) a *The Pendulum Years: Britain and the Sixties* di Bernard Levin (London, Cape, 1970) e a molti altri. Quelli sugli anni '30 in ispecie sono, poi, particolarmente numerosi, anche a causa del carattere peculiare che la cultura inglese assunse in quel periodo, configurandosi in modo alquanto inconsueto ed eccentrico rispetto alle tendenze fondamentali del suo sviluppo. Ed infatti nella cultura inglese di quell'epoca — anche in dipendenza della particolarissima congiuntura storica — si determinarono dei fenomeni di radicalizzazione e di polarizzazione, con l'assunzione di atteggiamenti ideologici e culturali netti e drammaticamente contrapposti, che danno agli anni '30 una connotazione tipica ed inconfondibile, di cui invano si ricercerebbe un'analogia nella tradizione britannica proverbialmente moderata e conciliatrice. Inoltre, la compatta e coerente fisionomia del decennio, compreso tra due eventi tragicamente significativi (e non scollegati tra loro) quali la crisi economica internazionale del '29 e lo scoppio della seconda guerra mondiale, evita in questo caso l'arbitrarietà che è invece generalmente connotata con questo tipo di periodizzazione imperniata su una sequenza di dieci anni.

Non è dunque sorprendente che il cosiddetto « decennio politico » sia stato oggetto di numerosi studi, tanto di tipo specifico quanto di tipo generale. Frequenti sono infatti le monografie che analizzano lo sviluppo di questo o quell'aspetto della cultura inglese nel corso del decennio: dall'interessantissima rassegna della narrativa documentaristica contenuta in *After the Thirties* di Jack Lindsay (London, Lawrence & Wishart, 1956) all'esame degli influssi dell'ideologia marxista sulla produzione poetica del periodo, con-

dotto da D. E. S. Maxwell nel suo *Poets of the Thirties* (London, Routledge & Kegan Paul, 1969). Abbastanza nutrito è anche il novero degli studi panoramici generali sulla cultura inglese del periodo. La serie era stata aperta da Malcolm Muggeridge il quale in *The Thirties: 1930-1940 in Great Britain* (London, Hamish Hamilton, 1940) aveva tracciato un resoconto piuttosto superficiale dei fenomeni più appariscenti che si erano verificati nella cultura inglese di quegli anni. Di essi egli tendeva a restituire un'immagine riduttiva, filtrata attraverso una lente uniformemente ironica e beffarda: i fenomeni culturali e sociali, i manifesti letterari e politici, le iniziative editoriali ed artistiche, e perfino i fenomeni economici del periodo assumevano, in tale prospettiva, un carattere frivolo e immotivato ed apparivano come il risultato della mera stravaganza e del capriccio di una generazione viziata ed annoiata. Nel quasi omonimo *The Thirties: A Dream Revolved* (London, Cresset, 1960) il periodo veniva riesaminato da Julian Symons alla luce di una indagine più seria e sostenuta che tendeva a individuarne le linee direttrici. Egli riconosceva infatti, sotto la variegata superficie degli eventi e delle figure dell'epoca, un preciso schema di sviluppo, corrispondente alla graduale formazione, nella prima metà del decennio, di una sofferta e risentita consapevolezza sociale e politica, soprattutto nei gruppi intellettuali ed artistici; consapevolezza che si esaurì, però, allo scoppio della guerra, dopo aver trovato, intorno alla metà del periodo, una chiara e aperta manifestazione ed un concreto sbocco nell'azione nelle varie forme di impegno politico e culturale che sono tipiche degli anni tra il '35 ed il '37. La ricostruzione storica compiuta nel libro aveva il merito innegabile di essere finalizzata alla comprensione del significato degli avvenimenti, anche se la tesi interpretativa dichiarata nel sottotitolo (*A Dream Revolved*), e coerentemente portata avanti in tutto lo studio, lasciava in verità insoddisfatti poiché riconduceva tutto il fervore del dibattito intellettuale ed il combattivo attivismo del decennio troppo esclusivamente alla situazione soggettiva di crisi e di frustrazione del ceto intellettuale e alla sua incapacità di inserimento nella vita sociale: ad una vera e propria sindrome psicosociale, insomma, a cui il movimento politico-letterario radicale avrebbe tentato di fornire una soluzione mediante l'elaborazione di un credo ideologico ed estetico che si poneva né più né meno che come « a form of mental therapy » (p. 5) e che consisteva nella ipostatizzazione dell'avvento imminente della società socialista e senza classi e nella conseguente costruzione ed applicazione di canoni artistici alternativi, adeguati a tale nuova società. La rassegna di Symons riservava dunque una forte enfasi al ruolo dei movimenti culturali e all'atteggiarsi degli organi di orientamento dell'opinione pubblica, mentre lasciava nell'ombra gli sfondi sociali e politici. Questa lacuna è stata colmata, piuttosto recentemente, da un testo di storia sociale pubblicato da Noreen Branson e Margot Heinemann

(*Britain in the Nineteen Thirties*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1971) e recentemente tradotto in italiano (*L'Inghilterra negli anni '30*, Bari, Laterza, 1972): uno strumento utilissimo per chi voglia rendersi conto della configurazione strutturale e delle trasformazioni che si verificarono nella società inglese nel corso del decennio. Le due autrici offrono, infatti, una documentazione molto ricca e puntuale non solo sugli aspetti macroscopici della storia ufficiale, politica ed istituzionale dell'Inghilterra dell'epoca, ma anche su sfaccettature meno note e discusse come le condizioni della vita comune e quotidiana delle varie classi, o come l'organizzazione ed il funzionamento dei servizi sociali.

Sopraggiungendo in un campo già in gran parte esplorato, *The Devil's Decade* di Claud Cockburn non risulta, tuttavia, né inopportuno né ripetitivo rispetto agli studi che lo hanno preceduto poiché, pur ricalcandone in parte lo schema tradizionale, basato su di un impianto prevalentemente cronologico, esso se ne discosta però quanto all'angolo visuale dal quale viene condotta l'osservazione, e quanto all'accentuazione che viene data a certi fili specifici del tessuto storico esaminato.

L'elemento che va soprattutto sottolineato a proposito della trattazione di Cockburn è che in essa si può riconoscere un chiaro disegno entro il quale eventi e personaggi si dispongono significativamente secondo una precisa concatenazione di causa ed effetto. La storia del periodo emerge come drammaticamente dominata dalla dinamica interna di interessi aspramente contrapposti, il cui antagonismo dà luogo ad una serie di azioni e reazioni correlate. Le forze in campo sono, ovviamente, i conflitti di classe, ingaggiati in una lotta a tutti i livelli nella realtà economica e culturale; una lotta ulteriormente inasprita e radicalizzata dalla congiuntura economica sfavorevole che rende anche più aleatorie e disagiate le condizioni di vita degli strati sociali meno abbienti, sui quali, invece, la classe agiata ed imprenditoriale tende a scaricare il peso economico della crisi, provocando in essi una reazione difensiva la cui portata e le cui forme contribuiscono a dare agli anni '30 uno dei suoi caratteri più inconfondibili.

Con molta coerenza Cockburn sostiene la sua tesi, mostrando come sia funzionale a questo schema la politica economica imposta dall'*establishment* e sancita dall'adozione delle misure finanziarie restrittive decise dal governo nel 1931, in quella cioè che l'autore definisce la fase « offensiva », nella quale gli interessi del capitale (minacciato dalla crisi economica, ma deciso a non rinunciare a nessuno dei suoi privilegi) determinano uno spregiudicato e disperato attacco contro i livelli salariali degli strati inferiori della popolazione (operai, disoccupati, ranghi più bassi dell'esercito e della classe impiegatizia), potendo contare sull'appoggio indiretto del partito laburista. A quest'ultimo viene da Cockburn attribuita la grave responsabilità di avere agito, più o meno con-



sapevolmente, da elemento frenante del movimento operaio a causa di un suo duplice errore: un errore strategico per cui esso avrebbe accantonato le esigenze della lotta di classe per consolidare il potere e la partecipazione al Governo:

The terrors of the 1926 collapse confirmed and so to speak petrified into dogma the tenets of the orthodox and silenced many of their critics... Nothing must be done, nothing must even be suggested in terms of future policy which could seriously shock the traditional British community, the general public... By eye-catching eagerness to put the interests of the 'nation as a whole' before the sectional interests of the working class, the Labour Government when it took over in 1929 must show 'the nation as a whole' that it was indeed fit to govern (p. 20);

ed un errore di valutazione politica, consistente nella sopravvalutazione dell'effetto paralizzante della realtà della disoccupazione nei confronti di una possibile azione rivoluzionaria:

In the nature of things there were no circumstances under which the unemployed could take 'the same steps to attract the attention of the Government as those which the Royal Navy took'. They could certainly not mutiny. They could not even go on strike. It was both rhetorically useful and absurd to denounce the May Committee and the Government for their attack upon 'the weakest members of the community'. It was because they were weak that they were attacked. The entire design depended upon using their weakness as the means by which a general reduction of wage and enfeeblement of the trade unions could be achieved (p. 60).

Una dimostrazione della miopia di questo calcolo strategico viene individuata dall'autore nella capacità di aggregazione e di organizzazione di cui proprio le componenti sociali più gravemente svantaggiate nel gioco politico seppero invece dare prova soprattutto nel periodo definito nel libro come la fase « contro-offensiva »: negli anni cioè compresi tra il 1932 ed il 1935, caratterizzati dalla messa a punto della protesta e della lotta popolare contro le misure economiche collegate con il Means Test. L'autore fornisce una descrizione abbastanza circostanziata della nascita e dell'organizzazione del movimento dei disoccupati, dei suoi rapporti con i sindacati, e delle varie iniziative prese dal movimento nel suo braccio di ferro contro il padronato e contro il potere, le più appariscenti delle quali furono certamente le ben note marce della fame.

Di queste e di altre iniziative l'autore mette in luce una duplice funzione. Esse, infatti, da una parte, fornirono un elemento di coagulo ed un'occasione di mobilitazione ad un enorme potenziale umano non ancora chiaramente politicizzato, la cui radica-

lizzazione esse favorirono, contribuendo ad orientarlo verso obiettivi specificamente politici di indirizzo antifascista e frontista, che trovarono nella richiesta di una pianificazione economica socialista, sul piano interno, e nell'impegno antifranchista, nel campo internazionale, i due principali nuclei di azione. Questa consapevolezza politica (il cui apice viene da Cockburn collocato tra il 1936 ed il 1937) si esaurì, purtroppo, e quasi si dissolse sotto l'urto del conflitto internazionale di fronte alle cui dimensioni e alla cui gravità la combattività di classe che andava consolidandosi e forgiando le sue armi, cedette al richiamo della solidarietà nazionale. Ma allo stesso tempo, e parallelamente alla loro funzione di momento di crescita e di rafforzamento della coesione interna del movimento, le svariate manifestazioni che si succedettero in questi anni, dalle marce della fame ai *rallies* organizzati dal Left Book Club all'Albert Hall, avevano anche un significato altamente simbolico del quale Cockburn sottolinea giustamente l'importanza ed il valore, coerentemente con quella che è una delle costanti forse più interessanti e stimolanti di questo suo libro.

Uno dei fili conduttori di *The Devil's Decade* è infatti l'interpretazione di tutte le espressioni della vita pubblica come altrettanti « segni », portatori di un messaggio significativo, codificato di volta in volta nel linguaggio verbale, figurativo, oppure in quello della manifestazione di piazza, a seconda delle possibilità di utilizzazione e di controllo di questo o di quel tramite da parte dei protagonisti della comunicazione. Questa visione dei fenomeni storici, che potremmo avvicinare ad una lettura semiologica (sebbene l'autore non faccia alcun uso specifico né dei metodi né del linguaggio propri di tale scienza), si rivela soprattutto nell'attenzione riservata all'esame degli apparati retorici attraverso i quali si estrinsecano le relazioni sociali e politiche. Così, ad esempio, nel presentare il ruolo svolto da Sir George May e dalla commissione parlamentare da lui diretta, l'autore sottolinea in modo particolare l'accurata regia attraverso la quale l'*establishment* mirò a catturare l'opinione pubblica nel corso della deliberata e spregiudicata campagna intimidatoria lanciata allo scopo di imporre le misure restrittive del 1931:

Like a well-placed terrorist bomb, the May Committee Report was loosed off at a moment chosen when it would have not only maximum explosive force, but would make a maximum terrorizing noise, and when the chances of speedy interference by any fire brigade that might be within reach would be reduced to a minimum (p. 47).

Analogo rilievo viene dato all'operazione che in tutto il decennio, e soprattutto in occasione delle manifestazioni popolari di protesta contro il Means Test, venne condotta dagli organi di stampa, manovrati per la maggior parte dal potere costituito, o comunque

operanti a suo sostegno. L'autore indica, ad esempio, la determinazione con la quale essi si adoperarono per neutralizzare, distorcendola, la richiesta di solidarietà che le forze sociali economicamente più disagiate cercavano di diffondere attraverso le marce, le parate e le altre manifestazioni accuratamente programmate ed orchestrate da W. Hannington e dagli altri organizzatori proprio allo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica ai drammatici problemi della fame e della disoccupazione dilaganti, e di conquistarsi così degli alleati nella loro battaglia rivendicativa. Ed anzi nell'analizzare l'atteggiamento della stampa a proposito delle iniziative patrocinate da Hannington, e più in generale a proposito della situazione economica e sociale dell'Inghilterra del tempo, Cockburn arriva alla conclusione che in questa lotta senza esclusione di colpi ingaggiata tra gruppi sociali antagonisti, i baroni della stampa finirono con il vanificare l'indubbio vantaggio di cui godevano grazie al controllo dei canali di diffusione dell'informazione, poiché sottovalutarono le capacità critiche dei lettori, e, con la loro troppo evidente mancanza di obiettività, determinarono la sfiducia del pubblico e la loro conseguente perdita di credibilità (cfr. soprattutto pp. 73-74). Questa convinzione non viene dimostrata in maniera troppo esauriente (è purtroppo un limite di questo libro che le intuizioni, anche interessanti, su cui si fonda vengano spesso solo sommariamente accennate); essa testimonia, però, di una sensibilità molto acuta per il complesso equilibrio di interazioni che regolano il sistema delle comunicazioni culturali.

Meno convincente è, invece, la interpretazione delle motivazioni e delle intenzioni che sono alla base dell'operazione di orientamento e di imposizione ideologica svolta dall'industria culturale nel campo meno direttamente connesso con il commento e con la discussione degli eventi e dei conflitti politici e sociali. L'autore, infatti, oscilla tra due diversi punti di vista: da una parte egli appare convinto che l'operazione evasionistica compiuta attraverso i *mass media* fosse consapevole e intenzionale e avesse lo scopo di narcotizzare il senso critico della popolazione e di ottunderne la coscienza politica:

Seen back to front, the same basic hopelessness was equally visible in those books people read, those plays and films people saw, those radio entertainments they listened to, which at least purported to distract attention from reality. They did so because they considered reality too hopeless. It was a period when the organizers of mass entertainment in England automatically misunderstood or limited the meaning of the word. They conceived that entertainment must mean distraction (pp. 87-88);

dall'altra, invece, egli, pur indicando i detentori dei canali della comunicazione culturale come responsabili di un sistematico svuo-

tamento dei contenuti politici e sociali, attribuisce questo loro comportamento non già ad una intenzionale volontà di distorcere la verità, bensì ad una troppo supina e miope accettazione dei gusti, delle esigenze e delle richieste dei potenziali destinatari, il cui orientamento sarebbe stato rilevato sulla base di indici di gradimento e di sondaggi di opinione certamente erronei, ma non volutamente fuorvianti:

The vote of the circulation and advertising people, and of many editors too, was always in favour of what, with a ghastly self-revelation, they called 'human interest stories'. Their estimate of humanity and its interests was low indeed. No important series of political events, seriously treated, could be expected to hold for long the interest of a human being. Human beings were interested in food and drink and sex. They led, in fact, a dog's life (p. 100).

La forte enfasi che viene riservata nel libro all'importanza dei fattori sovrastrutturali nel determinare l'incidenza politica di movimenti e gruppi sociali è connessa anche con un atteggiamento polemico dell'autore contro l'indiscriminato e semplicistico ricorso ad un approccio meccanicamente economicistico che gli sembra essere invalso, sia a livello storiografico che di prassi politica, nella considerazione dei fatti storici, e che deriverebbe da una comprensibile e giustificata, ma non abbastanza maturata, ripulsa della tradizione di marca idealistica:

The writers of historical text books for schools, reacting over-violently to the practice of their predecessors, who had devoted so much space to battles and treaties and so little to mineral resources, steel output and banking, had produced a fashion of thinking according to which the politics of power could be fully assessed by the methods of chartered accountants (p. 132).

Questo abito mentale avrebbe prodotto, secondo Cockburn, alcuni fondamentali errori di valutazione del momento politico contemporaneo, i quali si sarebbero funestamente tradotti in irrimediabili errori di strategia, come ad esempio la eccessiva fiducia nell'efficacia delle sanzioni nei riguardi dell'Italia, o nella fatalistica certezza che le restrizioni salariali imposte dalla politica economica nazista avrebbero necessariamente creato un tale incremento del potenziale sindacale in Germania, che il Nazismo sarebbe stato automaticamente sconfitto.

Se, entro certi limiti, le preoccupazioni di Cockburn circa una troppo rigida applicazione di una formula economicistica sono comprensibili, va anche detto, tuttavia, che la sua trattazione non è esente dall'eccesso opposto e cioè da una tendenza spiritualistica che si rivela nella accentuazione data alle personalità individuali

dei singoli protagonisti dei fatti storici, che si tratti della drammatica contrapposizione in cui vengono presentati i portavoce ufficiali dei gruppi sociali in lotta tra di loro (si pensi ai ritratti di Lord May e di Hannington) o della visione « demoniaca » di Hitler e dei suoi collaboratori che risulta evidente nel titolo e soprattutto nella sezione intitolata « The Possessed » (pp. 116-118).

Questo libro di Cockburn presenta, dunque, molti motivi di interesse che ne rendono utile e stimolante la lettura, malgrado certe ineguaglianze e sfasature del discorso il quale talvolta si allontana da una discussione circostanziata, documentata e condotta con rigore scientifico, e cede ad un tentativo di ricostruzione 'atmosferica' del clima culturale del periodo, affidata all'evocazione individuale e personale dell'autore. Cockburn, d'altra parte, di quella realtà fu un testimone diretto e in certa misura contribuì anche ad orientarla sia come operatore culturale attraverso le colonne di *The Week*, da lui pubblicato e diretto, sia come democratico attivamente impegnato e pronto a dare il suo apporto personale partecipando alle lotte del suo tempo, non ultima la guerra di Spagna. Ed in effetti lo stesso oscillare del tono e dell'angolarità del libro tra la storia e la testimonianza, se fa talvolta vacillare il rigore dell'analisi storica, costituisce uno degli elementi di originalità di questo lavoro che lo differenziano da altri panorami dello stesso decennio, e gli conferiscono autenticità ed evidenza.

MARINA VITALE

R. COLLISON, *The Story of Street Literature*, London, Dent, 1973, IX + 182 pp.; L. SHEPARD, *The History of Street Literature*, Devon, Newton Abbot, 1973, 238 pp.

Alla distanza di pochi mesi l'uno dall'altro sono apparsi due studi sull'interessante argomento della letteratura popolare.

I titoli all'apparenza simili indicano in effetti una sostanziale diversità di approccio al problema sia per quanto si riferisce al metodo sia per quanto si riferisce allo spazio di tempo coperto. Leslie Shepard — un autore che già in altri suoi studi, *The Broadside Ballads: A Study in Origins and Meaning* (1962) e *John Pitts, Ballad Printer of Seven Dials* (1969), ha mostrato la sua competenza nel campo alquanto insidioso della letteratura popolare o 'della strada' — ci propone un nuovo libro che indaga sulle origini di questo tipo di letteratura, sui suoi circuiti di diffusione e sui suoi aspetti più specifici e minuti.

Il titolo di questo volume (*The History of Street Literature*) è di per sé indicativo della qualità e dell'intenzione dello Shepard: l'autore infatti analizza la letteratura popolare a partire dal quin-

dicesimo secolo fino ai recuperi moderni, in cui si rintracciano i residui della tradizione popolare e popolareasca, esimanandone sviluppi e articolazioni.

Nella prefazione l'autore sottolinea come il suo volume voglia essere uno stimolo a ulteriori indagini accademiche nel campo della letteratura popolare, indagini più approfondite e specifiche condotte secondo un metodo che tenga presente gli elementi da lui forniti:

In blurring tidy divisions between literature and life I hope that the readers may be stimulated to discover another way of looking at the whole question of literature and its function (p. 9).

È chiaro che l'autore si rivolge agli studiosi e fra questi, esorta chi condivide le teorie del Leavis ad abbandonare i preconcetti che limitano la loro indagine ai soli prodotti culturali aventi dignità letteraria. Lo Shepard, giustamente, insiste sull'opportunità di non escludere dall'analisi prodotti culturali quali ballate, *jests*, *chapbooks* e manifesti elettorali poiché anche questi hanno la loro importanza per la comprensione dell'epoca in cui sono stati elaborati:

The Epicurean theory of literature that only the best books have historical and aesthetic importance is misleading (p. 36).

Avendo precisato ciò, l'autore affronta l'argomento in tutte le sue implicazioni e là dove non lo sviluppa rimanda a studi da lui stesso precedentemente condotti.

*The History of Street Literature* è diviso in sette sezioni che trattano, con un'angolazione storico-cronologica e sociologica, i vari elementi caratteristici del campo preso in esame. Nella prima sezione dove si discute delle varie forme attraverso cui la cultura popolare si esprimeva, dalla ballata al proverbio, dal *chapbook* al manifesto elettorale, l'autore fa risaltare come i *pamphlets*, comunemente inclusi nella letteratura popolare, fossero in realtà rivolti ai ceti medi del sedicesimo e diciassettesimo secolo: tale affermazione è sostenuta da considerazioni puntuali che si riferiscono alla qualità degli argomenti, al prezzo e soprattutto ai modi scelti per comunicare ad un pubblico senza dubbio distinto da quello che andava a formare i ceti 'inferiori':

Pamphlets appealed chiefly to the middle class. The language and the finer points of religious and political controversy were complex and besides the pamphlets were too expensive for most poor readers. Chapbooks were the popular pamphlets of the poor (p. 26).

Le differenze fra i vari tipi di comunicazione vengono sempre individuate attraverso riferimenti al contenuto e al linguaggio impiegato, né mancano annotazioni interessanti che servono a differenziare le composizioni anche rispetto al formato, al prezzo e ai canali di divulgazione.

Interessante anche risulta l'elenco dei titoli dei primi *chapbooks*, che, offrendo riduzioni di opere di largo respiro, invitano al paragone con gli odierni *digests*. Le prime opere a subire un drastico taglio da parte dei rifattori, che il più delle volte si identificavano con gli stessi stampatori o con scrittori di scarsa abilità, furono *The Seven Champions of Christendom* e i *Canterbury Tales*. Un'analisi comparata degli originali e delle relative riduzioni oltre a rivelare con chiarezza gli intenti di popolarizzazione e di divulgazione di questo tipo di pubblicazione, potrebbe individuare permanenze o eventuali modifiche nel messaggio trasmesso, gettando luce su molteplici aspetti della cultura dell'epoca Tudor.

Nella letteratura popolare del Cinquecento Shepard riconosce caratteristiche che anticipano un fenomeno assai più tardo e tipico degli sviluppi dell'industria culturale, il *new journalism* sorto negli ultimi decenni dell'Ottocento. Il sicuro intuito commerciale e la abilità inventiva di un Newnes e di un Harmsworth non sembrano molto lontani da quelli degli stampatori ed editori di epoche passate. Sono riportate infine molte notizie utili sui più noti editori, sulla loro classe di provenienza e sulla loro adesione a questo o quel gruppo della società. Il riferimento alle varie leggi sulla stampa, che attraverso i tempi regolarono la diffusione di libri e periodici limitando molto l'attività dell'editoria, mette in evidenza come molto spesso la politica culturale degli editori fosse determinata da considerazioni il più delle volte opportunistiche poiché coloro che mostravano atteggiamenti critici e dissenzianti nei confronti delle ideologie prevalenti venivano pesantemente multati, messi in prigione o addirittura privati degli strumenti del loro mestiere:

After the Restoration there was a spate of loyal popular literature, but the pressure of official restriction did not relax. In 1662 came the Licensing Act, and Sir Roger L'Estrange became Surveyor of the Press, with power to suppress unlicensed publications. Since he had been granted a monopoly of news publications he had something of a vested interest in suppression (p. 60).

In altra sezione viene esaminata la funzione-guida che le varie composizioni popolari avevano nel determinare l'adesione e il consenso dei ceti inferiori alle decisioni della classe al potere. Indicativa è in questo senso la citazione riportata dal *Victorious Englishmen* dell'agosto 1803 in cui James Asperne consigliava la diffusione non solo a Londra ma in tutto il paese delle ballate e

delle vignette che presentavano un Napoleone demitizzato, per far sì che anche gli strati più disagiati si mobilitassero contro la minaccia di invasione da parte di colui che personificava ancora per molti il liberatore delle genti oppresse:

Noblemen, Magistrates, and Gentlemen would do well by ordering a few dozen of the above tracts of their different Booksellers, and causing them to be struck up in the respective Villages where they reside that the Inhabitants may be convinced of the Cruelty of the Corsican Usurper (p. 125).

Lascia interdetti invece il tono, il più delle volte moralistico, assunto dall'autore nella sezione in cui si tratta dei recuperi e degli adattamenti di vecchie ballate e canzoni ai nostri giorni. Dopo aver riportato interessanti dati circa tali recuperi non solo limitatamente all'Inghilterra ma estese anche all'America, Brasile, e altri paesi, lo Shepard si lascia andare a considerazioni pessimistiche circa la società contemporanea che ha perso ogni senso di tradizione e che per questo motivo sarebbe dominata dalla violenza. L'autore assume un tono di predicatore che contrasta con la puntualità di tutta la sua trattazione, ma c'è da notare che egli è consapevole della sfasatura del suo discorso tanto da tentare di darne giustificazione:

You may protest that I exceed my license as a broadside paterer in all this sober moralising, but I claim the privilege of the ballad-monger in sermonising against the sins of the times. And history supports my warnings if you think back only as far as the horrors of Hitler's Germany. Yet who listens to an old man with an ancient history? (p. 147).

Il volume si chiude con una sezione in cui sono riprodotte canzoni, ballate, manifesti, frontespizi di *chapbook* con annotazioni preziose per il reperimento degli originali.

Meno estesa è l'analisi di Robert Collison, uno studioso prevalentemente noto per i suoi lavori bibliografici. Il campo di indagine, in questo caso, è limitato alla produzione del diciottesimo secolo e della prima metà del diciannovesimo secolo. Ma questa maggiore concentrazione non dà luogo ad un approfondimento dei molti dati informativi sui distributori, i contenuti, il costo e i destinatari delle varie composizioni.

Il volume, che ha come sottotitolo molto promettente « Fore-runner of the Popular Press », offre una suddivisione della produzione popolare in categorie quali: *traditional, religious, supernatural, professional, crime*. I filoni che ne risultano, nella maggior parte dei casi, avrebbero potuto facilmente portare all'individuazione di quei collegamenti, promessi dal sottotitolo, fra produzione popolare dei secoli precedenti e stampa popolare alla fine del se-

colo diciannovesimo. Ma tale aspetto del problema viene dimenticato dall'autore che si limita a discutere i testi senza mai contestualizzarli. L'aver trattato le varie composizioni come una massa indifferenziata, senza distinguere, nell'ambito di una stessa sezione, un *chapbook* del Cinquecento da una ballata del Settecento pone seri limiti all'indagine che risulta confusa perché mancante di una chiara prospettiva storica.

C'è inoltre da notare che non si fa mai cenno alle differenze di tono e di intenzione dei prodotti esaminati e che la loro collocazione in una categoria o in un'altra è stata determinata da considerazioni puramente esteriori come appare chiaro nel caso di due ballate di epoche diverse, *The Lamentation of Rebecca Dowling* e *The Murder of Maria Marten*.

Entrambi gli studi sono completi di glossario e bibliografia molto utili per chi voglia continuare ad esplorare il campo della letteratura popolare. Ma per lo studioso di quell'importante fenomeno culturale che è la *street literature*, l'indagine condotta da Leslie Shepard risulta la più utile e stimolante e ha il pregio di arricchire il repertorio già esistente.

NELLA MORACE

JULIAN DAKIN, *The Language Laboratory and Language Learning*, London, Longman, 1973, 172 pp.

A più di vent'anni dall'apparizione dei primi laboratori linguistici, accolti ovunque con crescente favore, ecco un libro che ne ridimensiona la funzione nell'insegnamento delle lingue straniere. A differenza del testo ormai classico dello Stack (E., M. Stack, *The Language Laboratory and Modern Language Teaching*, London, Oxford University Press, 1960) che per la sua ispirazione nettamente comportamentistica attribuiva a tale mezzo meccanico una importanza centrale nell'iter didattico, perché atto a favorire la acquisizione di abitudini linguistiche automatiche attraverso la ripetizione incessante, il volume del Dakin adotta un punto di vista assai più critico e problematico. Esso nasce infatti in un clima in cui gli orizzonti della ricerca linguistica e psicologica appaiono radicalmente mutati. Alla pretesa scientificità dei metodi audio-oral meccanistici viene opposta una visione assai più cauta dei problemi glottodidattici poiché — afferma l'autore — «lungi dall'essere chiari e facili da applicare, i principi validi dell'apprendimento linguistico sono ancora, per la gran parte, ...oscuri». Ne consegue che il ruolo ed il valore del laboratorio linguistico aspettano ancora una definizione. Il Dakin non si propone di offrire soluzioni finali, bensì di tracciare e definire «i limiti delle nostre incertezze». Anche se tale affermazione, cui fa riscontro il tono esplo-

rativo del discorso, potrebbe, almeno all'inizio, far nascere il sospetto di un certo empirismo di base. Il libro, invece, riflette chiaramente le più recenti teorie psicolinguistiche e glottodidattiche orientate in senso cognitivo. L'accento dell'opera è posto infatti sulla funzione comunicativa della lingua dove acquistano rilievo i problemi semantici.

Il Dakin critica gli esercizi strutturali normalmente condotti in laboratorio in quanto essi costituiscono quasi sempre una pratica delle sole forme della lingua a detrimento dei significati. Tale attività linguistica è da lui definita, con un termine di nuovo conio, *structurespeech*, cioè il parlare «come un esercizio strutturale». Ma la *structurespeech* non trasmette informazione, o almeno non trasmette alcuna informazione rilevante. Il problema, in effetti, non è soltanto quello «di fare acquisire la padronanza di una struttura», ma anche e soprattutto di «addestrare gli allievi a capire quando la devono o quando non la devono usare». «Altrimenti — egli aggiunge — potremo dire cose perfettamente corrette grammaticalmente ma situazionalmente inappropriate» (p. 100). Ciò porta a concepire un tipo di esercizio più significativo di quello puramente strutturale, cioè un esercizio contestualizzato che sia costantemente posto in rapporto con la realtà extralinguistica.

Perché l'insegnante possa familiarizzarsi con tali problemi procedendo dall'interno della sua stessa esperienza, senza accettare soluzioni precostituite, il Dakin presenta, a titolo di esperimento glottodidattico, alcuni esempi di una lingua creola derivata dall'inglese, il *Novish*, di fronte alla quale l'insegnante si trova in condizioni di apprendimento e deve quindi ricavarne inductivamente e deduttivamente le regolarità formali ed i significati. Scopo dell'esperimento è di dimostrare che «l'apprendimento linguistico non è puramente un fatto meccanico che si esplica mediante meccanismi di 'tentativo ed errore', bensì un processo che comporta anche 'ragionamento ed intuizione', insieme con una certa conoscenza del mondo» (p. 100). È per questo motivo che le macchine non possono apprendere le lingue, anche se possono essere programmate come se le conoscessero. Di conseguenza, è assurdo considerare l'allievo come una macchina.

La critica ai metodi meccanicistici di ispirazione comportamentistica è qui evidente anche se è condotta in termini non categorici, il che, peraltro, non fa che accrescere il pregio scientifico dell'opera.

L'autore prende in esame i vari tipi di esercizi ed attività linguistiche che si possono condurre in laboratorio distinguendoli in esercizi «privi di significato» (che evidenziano soltanto problemi di strutturazione formale) ed esercizi «significativi» (in cui le frasi della lingua si riferiscono a situazioni o fatti extralinguistici). Questi ultimi enucleano, ad esempio, sinonimie, iponimie, opposizioni semantiche, collocazioni lessicali effetti onomato-

peici, problemi di deduzione o inferenza come rapporti tra causa-effetto, o semplicemente « conoscenze generali » che rimandano alla realtà dei fatti. Si potrebbe in un certo senso affermare che tale tipologia di esercizi costituisce il primo tentativo veramente organico di sistemazione teorica dell'attività linguistica applicativa su basi semantiche.

L'A. non è vissuto abbastanza a lungo per curare la pubblicazione del suo libro, il che spiega forse una certa strozzatura nella conclusione che si sarebbe voluta più ampia.

Il testo del Dakin è tuttavia il contributo metodologico più importante sul laboratorio linguistico. Colpisce inoltre la dimensione « umana » dell'opera, che è aliena da tecnicismi, esposta com'è in un linguaggio piano ed accessibile a tutti, ed anche, ad ogni momento, improntata ai problemi generali della conoscenza, come attestano anche le illuminanti citazioni da vari autori preposte a ciascun capitolo.

WANDA D'ADDIO

N. GRAY, *The Silent Majority. A Study of the Working Class in Post-War British Fiction*, London, Vision, 1973.

Alla fine degli anni cinquanta, la scena letteraria inglese attraversò un periodo di grande rinnovamento, ad opera soprattutto di un gruppo di romanzi — apparsi quasi tutti contemporaneamente — di giovani autori di estrazione proletaria, basati su esperienze ed ambienti del loro mondo di provenienza. Il fenomeno non fu circoscritto alla narrativa: nel teatro i drammi di Osborne, Wesker e S. Delaney, nel cinema le opere di L. Anderson, T. Richardson e di K. Reisz, in pittura le opere di J. Bratby, D. Greaves e di E. Middleditch, testimoniano tutte di un notevole e inconsueto interesse per le classi meno abbienti come soggetto dell'opera d'arte e in certi casi come suo specifico destinatario. Il libro di N. Gray osserva in parte il fenomeno, limitatamente al romanzo. Le opere considerate sono sei, di cui quattro apparse tra il 1958 e il 1960 e le altre due rispettivamente nel 1966 e nel 1968. I vari romanzi vengono presentati per mezzo di un'ampia scelta di citazioni che bene rendono la particolare qualità dello stile di vita proletaria. Viene inoltre fatto riferimento a tutta una serie di opere non appartenenti al campo della finzione quali ad esempio *Uses of Literacy* di R. Hoggart (1957), *Risinghill* di L. Berg (1968), *Education and the Working Classes* di Jackson e Marsden (1962), che esplorano aspetti particolari della cultura proletaria o di certe istituzioni in rapporto alla classe operaia, per completare il quadro e arricchirlo di dati e informazioni.

A pag. 21 del libro si legge:

Literature had always been the domain of the upper — and middle-classes who wrote for their own kind. That is, who wrote about a minority experience. Little wonder then that the working class, by and large, ignored books which were foreign and irrelevant to their lives, and rarely wrote themselves. As far as literature was concerned, the working class was the Silent Majority and its experiences have gone unrecorded.

Questa constatazione spiega il titolo del libro (che ciononostante resta una scelta poco felice), e chiarisce subito il 'punto di vista' dell'autore, egli stesso di estrazione proletaria e poeta dilettante. Gli intenti del lavoro vengono espressi nella stessa pagina, e l'enfasi prescelta ci appare eccessivamente limitativa:

I want to examine some prose works of this period. Not primarily as critical studies... but in order to glean what information there is about working-class experience. I am not looking for the typical or the average. But I am seeking that which is specifically working-class.

I romanzi in questione, opere di B. Hines, K. Waterhouse, B. Behan, A. Sillitoe, D. Storey, B. Naughton, dimostrerebbero secondo N. Gray che la classe operaia ha trovato finalmente la sua voce, ed essi assumono pertanto, agli occhi dell'autore, una funzione di primo piano verso la trasformazione della struttura di classe della società inglese. Per dirla in termini goldmanniani, questi romanzi sono espressione della coscienza collettiva di quel gruppo sociale e del suo ricco e ancor vivo patrimonio culturale. Ma Gray va oltre; servendosi di alcuni versi di B. Brecht (If ordinary people don't think / about being ordinary / they will never rise.), egli afferma che compito e dovere primario dell'autore proletario è quello di aiutare la propria classe a ritrovare coscienza di sé. Partendo da questo criterio il valore degli scritti esaminati è in proporzione diretta alla maggiore o minore aderenza alla realtà della vita proletaria. Questa è la tesi che Gray porta avanti con grande determinazione di intento senza risparmiare attacchi di stampo moralistico verso quegli autori che a lui sembra abbiano tradito l'impegno e la responsabilità verso la propria classe:

Sillitoe has gone for cheapness here. He is too ready to play the game of turning people who should stand together against each other for his own benefit. Too ready to get laughs from the audience at the expense of people who deserve to be understood (p. 113).

Le considerazioni sui valori del proletariato e sul suo stile di vita risultano anch'esse spesso inficcate da riflessioni di tipo personale o comunque poco rilevanti come ad esempio accade a pag. 215:

The working-class man Hoggart says 'tends to be small'. Chaplin and Sillitoe, neither of them tough guys, write about giants ready to take on the world single-handed.

Il libro è uno strano miscuglio di critica data sotto forma di notazione impressionistica, autobiografia, versi (si direbbe ispirati a ciascuno dei romanzi esaminati) e appunti di letture varie da Marx a Freud a Reich a John Lennon. La riflessione critica e la elaborazione dei dati presentati sono carenti in più punti e mancano del tutto le indicazioni bibliografiche. Stupisce inoltre che l'autore, pur scrivendo nel 1973, si fermi a considerare opere ormai vecchie di 5, 10, 15 anni, senza chiedersi che fine abbia fatto oggi il romanzo 'proletario', quali siano stati i suoi sviluppi, e quali le cause delle involuzioni che debbono registrarsi per alcuni autori, o quale rilevanza possano avere opere di ambiente proletario scritte da autori dell'alta e media borghesia come J. Sandford e Nell Dunn ad esempio, che in anni più recenti hanno prodotto lavori di un certo interesse.

In conclusione, l'autore, tutto teso a sottolineare la 'nuova' presenza in campo letterario — fatto di per sé notevolissimo che vede la classe operaia per una volta come gruppo mittente della operazione culturale, seppure sempre in posizione minoritaria — si lascia andare ad un entusiasmo poco giustificato, dimenticando l'altra presenza massiccia, quella della classe egemone, che, attraverso i media, offre continue sollecitazioni in forme spesso più fruibili del romanzo. E così, il significato e la rilevanza delle opere apparse alla fine degli anni cinquanta che a noi sembrano ben diversi da quelli delle opere pubblicate in seguito in un contesto socio-culturale completamente mutato, non vengono colti nel giusto senso e valore.

PAOLA SPLENDORE

LEON A. JAKOBOVITS, *Foreign Language Learning: A Psycholinguistic Analysis of the Issues*, Rowley, Mass., Newbury House Publishers, 1971, XVIII + 336 pp.

Come afferma W. F. Mackey nell'introduzione al libro di Jakobovits, l'acquisizione di una lingua straniera può essere considerata secondo varie dimensioni: quella psicologica, quella sociologica ed antropologica, quella di programmazione economica e di

politica culturale, quella, infine, riguardante i metodi didattici e le tecniche adottati. Jakobovits prende in considerazione la dimensione psicolinguistica dell'apprendimento, quella cioè che comprende l'insieme di variabili umane di età, di 'background' culturale, di attitudine e di motivazione, di atteggiamento verso la lingua e la cultura straniera.

Il libro è una raccolta di materiale vario, scritto in occasioni diverse ed in parte già circolante, prima della pubblicazione, in volume, tra insegnanti e ricercatori americani. Esso non è dunque una trattazione organica né esauriente dell'argomento indicato dal titolo, bensì un insieme di studi e ricerche a volte poco amalgamati fra loro e in cui frequenti sono le ripetizioni e le contraddizioni. Nonostante ciò, il libro ha una sua coesione interna. Questa va ricercata nel tipo di approccio all'insegnamento delle lingue straniere che considera lo studente come 'the most important contributor to the learning process' (p. XVI). Per Jakobovits è impossibile insegnare una lingua nel senso 'pieno' della parola. Si sente riecheggiare a più riprese nel libro l'osservazione di Humboldt resa famosa da Chomsky in *Aspects of the Theory of Syntax*: 'we cannot really teach language but only present the conditions under which it will develop spontaneously in the mind in its own way' (Cambridge, Nan., MIT Press, 1965, p. 51).

Il punto di partenza dell'autore è la teoria secondo cui l'acquisizione della lingua madre è un processo maturazionale che ha luogo in quanto il bambino ha la capacità innata di scoprire le regole della lingua cui è esposto. Ma — afferma Jakobovits — come avvenga l'apprendimento, secondo quali stadi e strategie, non è stato descritto né spiegato da nessuna teoria se non in termini elementari e semplicistici. Che implicazioni hanno queste osservazioni sull'insegnamento di una lingua straniera? L'implicazione fondamentale è che tutto quello che possiamo fare quando insegniamo è di fornire al discente il massimo di esposizione alla lingua, in un modo adatto a facilitare la scoperta degli aspetti significativi della lingua stessa. Il concetto di 'insegnamento' assume dunque un significato nuovo e assai 'ridotto'. Infatti, se definiamo la capacità di imparare come l'abilità di estrarre conoscenze dall'ambiente e di organizzarle fra loro, ci rendiamo conto che solo quando le condizioni di apprendimento sono sfavorevoli — per difficoltà di accesso ai dati, per carenze intellettive dei discenti, per la presenza di fattori di disturbo — il processo di insegnamento assume una importanza significativa. Allora, appunto, l'insegnamento dovrà rimediare a tali condizioni sfavorevoli, mentre nessun controllo potrà esercitare sulle variabili umane di attitudine, motivazione, perseveranza, ecc. L'insegnamento — così come viene definito nel capitolo centrale del libro 'Compensatory Instruction' — altro non è se non un 'remedial or compensatory process' (p. 103).

Una tale definizione di insegnamento implica la nozione di

adattamento delle attività della classe alle necessità e agli interessi dei singoli studenti e richiede una ridefinizione degli scopi dei corsi di lingua. Innanzitutto, secondo Jakobovits, dobbiamo porci nuovamente la domanda 'what is it to know a language' e riconsiderare criticamente assunti ed affermazioni unanimemente accettati. Non c'è un unico scopo 'giusto' per lo studio di una L<sub>2</sub>; non c'è prova che il parlare debba essere primario, ad esempio, rispetto al leggere; né trova giustificazione l'asserzione che lo scopo ultimo da raggiungere nello studio di una lingua debba essere il raggiungimento di una sufficiente competenza in tutte e quattro le abilità (dell'ascolto, del parlare, del leggere e dello scrivere). In un programma di insegnamento linguistico si devono invece definire gli scopi dei singoli corsi che lo compongono in base ai comportamenti terminali specifici che si vogliono raggiungere, in base, cioè, non ad abilità linguistiche 'perse', ma ad abilità comunicative limitate, quali potrebbero essere la capacità di discorrere con parlanti nativi su argomenti specifici, o la capacità di leggere giornali stranieri, o di capire i programmi radiofonici. Questo perché si deve riconoscere sia la legittimità di interessi diversi da parte degli allievi che la varietà di abilità e motivazioni individuali. Organizzando un 'multipurpose curriculum', composto da brevi corsi specializzati, lo studente avrà la possibilità di scegliere il corso desiderato e adatto a sé, e l'insegnante aumenterà l'efficacia della sua impartizione proprio perché non si scontrerà più con le variabili umane, su cui, come abbiamo già detto, non ha controllo alcuno.

La proposta di Jakobovits prevede, da parte degli allievi, senso di responsabilità, spirito di cooperazione e la conoscenza esatta di se stessi: delle proprie capacità e dei propri limiti. Posta in pratica, inoltre, cioè inserita nel contesto reale della pianificazione politico-culturale di un paese, essa incontrerebbe difficoltà di realizzazione di ordine organizzativo oggi insormontabili. D'altro canto, come afferma l'A.:

...I think it is perfectly legitimate to consider utopian and idealized situations in order to set up a model of what we could be striving for, even if we cannot attain it within the foreseeable future (p. 147).

Non risulta però chiaro come si possano effettivamente organizzare i programmi di lingua, quali corsi specifici ne debbano far parte, né, soprattutto, come possa essere articolato un programma di insegnamento a livello elementare che non condizioni le scelte future degli studenti.

Un altro problema trattato nel libro riguarda la verifica delle abilità acquisite. L'approccio proposto è quello funzionale, che prenda cioè in considerazione tutti i fenomeni e gli aspetti che fanno

parte della competenza comunicativa (fattori paralinguistici, kinesiologici, sociolinguistici, psicolinguistici) e non soltanto quelli riguardanti la competenza linguistica. Vien fatto giustamente notare che:

...the development of language tests on a piecemeal basis and without considerations derived from a model that encompasses the full range of phenomena involved in communicative competence, can only yield artificial laboratory exercises that have little significant relationship to the use of language in real life situations (p. 157).

Nell'ultimo saggio, intitolato 'FL Aptitude and Attitude', l'A. cerca di valutare l'influenza sull'apprendimento di fattori quali la attitudine linguistica, l'atteggiamento nei riguardi della lingua e della cultura straniera e la motivazione allo studio.

L'attitudine viene considerata dipendente dal possesso di certe caratteristiche nel discente, che possono essere sia innate che dipendenti da precedenti esperienze e conoscenze.

Nella discussione sull'atteggiamento degli studenti ('attitude') verso lo studio della lingua e della cultura straniera, si pone in rilievo il fatto che esso costituisce 'one of the major determinants of achievement' (p. 260). Sono riportati studi ed esperimenti che dimostrano come un atteggiamento favorevole — a parità di altri fattori — dia luogo a risultati assai migliori nello studio della L<sub>2</sub>. Viene poi fornita una serie di questionari in uso negli Stati Uniti e nel Canada preparati allo scopo di scoprire l'atteggiamento degli allievi e delle loro famiglie verso le principali lingue studiate in quei paesi.

Per quanto riguarda infine la motivazione, vengono distinti due tipi: una motivazione strumentale — lo scopo per cui si studia una lingua straniera riflette dei valori utilitaristici, quali, ad esempio, la speranza di trovare una occupazione meglio retribuita — ed una motivazione integrativa — l'allievo studia la lingua straniera per poter acquisire maggiori conoscenze sulla comunità che parla quella lingua e desidera far parte di quella comunità. Anche in questo caso sono riportati dati che dimostrano come i risultati raggiunti nello studio sono migliori se la motivazione è di tipo integrativo.

Il libro, essendo una raccolta di materiale elaborato in tempi e per scopi diversi, non si presta ad un giudizio globale ed univoco. La parte più interessante e ricca di spunti, riguarda i capitoli sulla 'istruzione compensatoria', in cui l'A. separa chiaramente il processo d'apprendimento da quello d'insegnamento. Il maggior pregio di questa parte è costituito dalla parzialità con cui l'A. tratta l'argomento. Egli enuncia chiaramente le sue posizioni a volte estreme e volutamente provocatorie e non si limita a fare una disamina degli assunti e delle pratiche correnti nell'insegnamento



delle lingue, ma propone alternative costruttive. Le parti più tecniche, riguardanti i tipi di test attitudinali e i questionari sull'atteggiamento di studenti e genitori verso alcune lingue e culture straniere studiate negli Stati Uniti e Canada, sono di carattere più compilativo che problematico, ed interessano più lo specialista che non l'insegnante.

ANNA CILIBERTI

Ed. Intercontinentalia - Napoli  
Istituto Grafico Italiano S.p.A.  
Stabilimento di CERCOLA (NA)