

ANNALE
D. O.
ANNA
D. O.
D. O.

S. L. O.
PER.
55
NAPOLI
BIBLIOTECA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVIII, 1

anglistica

NAPOLI 1975

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 Künkler, Gemma Mangarella, Jan Hendrik Meter, Maria
Rosaria Saquella, Luciano Zagari.

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

XVIII, 1

1975

anglistica

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Paola Splendore, *I romanzi di Sillitoe e Storey: dalla
contestazione alla nevrosi* pag. 7
Marina Vitale, *La formula bondiana: macchina evasio-
nistica o operazione persuasiva?* » 49

INCONTRI E CONFRONTI

- Ronald Binns, *The English Ideology, Working-class
Experience, and the Liberal Novel* » 97

AION
SEZIONE GERMANICA

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVIII, 1

anglistica

NAPOLI 1975

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
N. INV. 2685
SEMINARIO di STUDI dell' OCCIDENTE
MEDIEVALE e MODERNO

Fin dalle sue prime manifestazioni - ai tempi di De Foe e di Richardson - la narrativa ha sentito più fortemente di altri tipi letterari la duplice pressione dell'ideologia e dell'interesse commerciale, due spinte connesse con la ampiezza stessa della zona di fruizione che l'ideologo vede come campo presso cui deve valere il proprio messaggio e che il capitalista interpreta come mercato per i prodotti della sua industria.

La difesa della purezza del messaggio narrativo è stata, da tempo, l'impegno dei narratori più intransigenti: spesso costoro - coinvolti nella lotta impari contro lo strapotere dell'interesse commerciale - hanno dimenticato l'insidia più sottile dell'ideologia dominante che in molti casi, a loro insaputa, ha permeato i loro scritti sostituendo ai messaggi originariamente indipendenti e alternativi una visione del mondo conformizzante o acquiescente; come osserva Paola Splendore nel suo articolo «I romanzi di Sillitoe e Storey: dalla contestazione alla nevrosi», è questo forse il caso di due autori eminenti nel campo del romanzo inglese d'oggi che nella resistenza alle insidie dell'industria della cultura sembrano aver dimenticato l'impegno contestativo iniziale e rischiano oggi di soccombere di fronte a un'ideologia conformizzante che è tanto più difficilmente controllabile in quanto non viene identificata nei suoi termini autentici e nelle sue vere intenzioni.

La vistosa presenza dei meccanismi dell'industria culturale e dell'utile commerciale, nel caso di manifestazioni clamorose della narrativa per le masse, ha spesso oscurato la più subdola ma non meno minacciosa presenza di suggestioni persuasive condizionanti, fondate sull'ideologia dominante: contro tale distrazione ci mette in guardia Marina Vitale nel suo articolo «La formula bondiana: macchina evasionistica o operazione persuasiva?»; questo studio è anche un acuto riesame di un capitolo della critica culturale che può considerarsi ormai concluso.

I ROMANZI DI SILLITOE E STOREY:
DALLA CONTESTAZIONE ALLA NEVROSI

1. La più recente produzione in campo narrativo di D. Storey e di A. Sillitoe — due tra i più interessanti autori contemporanei inglesi — ci sollecita a riflettere su una sorta di 'itinerario' che molti tra gli autori della penultima generazione letteraria hanno percorso in un arco di tempo in cui il romanzo come modo di scrittura e come mezzo di comunicazione di valori sta perdendo molte delle sue caratteristiche e funzioni tradizionali, per assumere sempre più comunemente caratteri e topoi della produzione più chiaramente subletteraria o dei mass media.

Se da una parte ciò testimonia di una 'apertura', di un allargamento della fruizione dell'opera letteraria a certi strati di pubblico finora raramente considerati come destinatari specifici dell'opera letteraria, si assiste d'altra parte ad una sorta di impoverimento dei discorsi e dei modi. Iris Murdoch in un saggio del 1961 — intitolato polemicamente « Against Dryness » — notava: « Most English novels indeed are not *written*. One feels they could slip into some other medium without much loss »¹. L'osservazione è assai fondata. È diventata sempre più comune oggi la figura polivalente dell'autore capace di comunicare nei linguaggi più diversi. Una volta tornati al romanzo, questi stessi autori si troveranno poi a mutuare stilemi propri del linguaggio televisivo, o a descrivere eventi e persone come attraverso l'obiettivo di una

¹ I. MURDOCH, « Against Dryness », in *Encounter*, XVI, 1, 1961, p. 19.

cinpresa. I romanzi di Storey — gli ultimi in special modo — rappresentano un caso interessante in tal senso. Leggendoli si ha l'impressione che le scene siano state 'tagliate' e 'montate' come in un film, forse a causa della loro brevità e rapidità di successione. Frequenti sono le scene di azione e quelle in cui il 'sonoro' assume un significato centrale; le parti dialogate prevalgono su quelle descrittive. Va notato inoltre il trattamento di certi personaggi, memore della sommarietà della figura del caratterista². Se si consideri quanto il pubblico di oggi preferisca quelli che il lessico di McLuhan definisce i media 'caldi' — quei media cioè che forniscono il più alto numero di informazioni e richiedono pertanto un basso livello di partecipazione — è facile comprendere come uno scrittore possa sentirsi indotto a fornire di molti dati audio-visivi la narrazione.

Ciò non avviene necessariamente in maniera consapevole. Nella seconda metà degli anni cinquanta — in pieno boom dei mass media — molti sono gli autori che levano la propria voce in difesa della comunicazione attraverso la scrittura di romanzi:

The novel — afferma Doris Lessing in un saggio del 1958 — is the only popular art-form left where the artist speaks directly, in clear words, to his audience. Film-makers, play-wrights, television writers, have to reach people through a barrier of financiers, actors, producers, directors. The novelist talks, as an individual to individuals, in a small personal voice³.

Un discorso per molti versi analogo è quello che propone Sillitoe dalle pagine del *TLS*:

The writer's approach to his work — egli sostiene — should be based upon the fact that he is trying to reach the people, as opposed to the mass media which falsely communicate by throwing symbols

² Si veda ad esempio il collega di scuola di Pasmore, Abercrombie, in *Pasmore*, o il vicino di casa di Colin in *A Temporary Life*.

³ D. LESSING, «The Small Personal Voice», in T. MASCHLER (ed.), *Declaration*, London, MacGibbon & Kee, 1957, p. 27.

and values at them and using methods of disguised repetition until they have sunk in. A writer should communicate in realities — by words that erode the symbols transmitted by government or advertising agencies whose words and pictures form the basis of political values⁴.

Le ingenuità contenute in questi discorsi sono evidenti⁵; va però apprezzata la preoccupazione che ambedue gli autori rivelano di definire la propria funzione e di definirla come distinta da quella degli autori dei media.

Un'altra preoccupazione emerge dai passi citati, a questa strettamente connessa, quella di difendere l'individualità umana contro l'oppressione massificante della civiltà tecnologica. In Sillitoe sono frequenti le dichiarazioni in tal senso: lottare per mantenere intatta la sua autonomia di artista, perché solo in quanto libero potrà lottare per la libertà degli altri, gli appare un preciso dovere morale:

A writer can only live by his own truth if he is able to exist without offending his moral conscience. Otherwise he must fight, and in battling to preserve the integrity of the artist, he struggles to maintain the freedom of all individuals⁶.

Spinte in gran parte analoghe, sebbene meno frequentemente esplicitate, ci sembra di poter individuare alla base dell'opera di Storey. Egli stesso dichiarò di aver cominciato a scrivere per far chiarezza su certe condizioni umane della società d'oggi, sulla frammentazione dell'individuo, sulla funzione dell'artista in una società ostile.

⁴ A. SILLITOE, «Both Sides of the Street», in *T.L.S.*, July 8, 1960, p. 435.

⁵ Già alla fine dell'800 infatti l'apparato editoriale era tale da condizionare l'autore e modificare così alla fonte l'intenzione originaria del messaggio letterario, al fine di renderlo il più possibile duttile alle esigenze di mercato e ai gusti di una massa di lettori sempre più eterogenea — vanificando inoltre la possibilità di un feedback significativo da parte dei lettori.

⁶ A. SILLITOE, «Both Sides of the Street», in *T.L.S.* cit., p. 435.

Scrive Storey in una nota autobiografica ricordando gli esordi come pittore e scrittore:

I found out that painting could in itself never resolve this dichotomy: whether I painted northern landscapes, footballers, or solitary figures in rooms, the very privacy of the act of painting only increased the sense of isolation; but in writing there was a kind of social contact, a relationship with people and with social events which, within the conventions of a particular novel, worked. It was fiction, it was invention and make-believe, yet in another and profounder sense it was real⁷.

I passi riportati additano alcuni nodi centrali alla comprensione e alla valutazione dell'opera di Sillitoe e di Storey come è venuta evolvendosi dal 1958-60 ad oggi, ed essi verranno in seguito ripresi e discussi.

Il significato delle prime opere di Sillitoe e di Storey va valutato alla luce della particolare temperie culturale dell'Inghilterra alla fine degli anni cinquanta, del tipo prevalente di letteratura e del dibattito sulla classe operaia che veniva svolto in sede sociologica e politica. Il loro successo si spiega pertanto soprattutto per quei caratteri di tempestività e di attualità che le resero particolarmente significative nel momento in cui apparvero. Le opere recenti invece — nonostante l'indubbia dignità artistica — non hanno suscitato molto interesse né di critica né di pubblico.

Non è facile spiegare cosa sia intervenuto. Leggendo di seguito due passi di Sillitoe, uno del 1960 ed uno del 1973, se da una parte può cogliersi la sostanziale identità di vedute e di intenti, va registrata altresì una sorta di perdita di coscienza rispetto ai problemi di ordine complessivo e collettivo, che spiegherebbero in parte la diversa ricezione:

They [people] need ... a literature that will not only allow them to see themselves as they are but one which will give them

⁷ D. STOREY, «Journey through a Tunnel», in *The Listener*, Aug. 1, 1963, LXX, p. 160.

the feeling of individual dignity that mass communication, by its own definition, is unable to transmit. Both Marxists and advertisers have this much in common: to them the ordinary people are «the masses» and not individuals⁸.

Individuals are ... the mainstays of these stories, not themes, or incidents, or messages of any kind except (though it is hardly necessary to state this) that people who live and suffer make up the sum totality of anything worth writing about... It is only this attitude and this approach that can try to show the dignity that is intrinsic to them, and get anywhere close to their problems⁹.

Qualche critico ha addirittura parlato di «tradimento» della propria classe di origine accentuando per converso il valore politico dei primi romanzi di Sillitoe¹⁰.

Il caso di Storey è meno ambiguo. I suoi due primi romanzi — apparsi ambedue nel 1960 — furono dai critici letti in chiave realistica e inseriti nel filone documentaristico allora «di moda». J. R. Taylor riferisce in un'intervista con l'autore che

Storey felt the reception of both of them badly missed the point of his intentions, which had more to do with the relation of the inner life to the outer life (the central character of each novel can manage one but not the other) than with documentary realism¹¹.

Gli ultimi romanzi non lasciano spazio ad equivoci: l'interesse di Storey è chiaramente centrato sull'individuo più che sull'individuo nella società, e sulle possibilità di preservare una qualche forma di sanità mentale e inte-

⁸ A. SILLITOE, «Both Sides of the Street», in *T.L.S.*, cit., p. 435.

⁹ A. SILLITOE, *Men, Women and Children*, London, W. H. Allen, 1973, p. 11.

¹⁰ Cfr. N. GRAY: «Sillitoe has done a great service to ordinary people by helping them to think about being ordinary. It is a pity he is denying it now. But then he is now a long way from his roots» (*The Silent Majority*, London, Studio Vista, 1973, pp. 20-1).

¹¹ J. R. TAYLOR, *The Second Wave*, London, Methuen, 1971, p. 142.

grità spirituale nel contesto degli attuali rapporti sociali. D. Craig vede in questo l'influsso di Laing che gli sembra abbia portato ad un ampliamento della tematica iniziale¹².

Ambedue gli autori si servono ancora del mezzo romanzo — sebbene non in maniera esclusiva — ultimamente tentando qualche esperimento formale come mostra *Raw Material*, l'ultima fatica di Sillitoe. Storey, che ha pubblicato *Pasmore* e *A Temporary Life* dopo un intervallo di nove anni, in cui ha lavorato molto per il teatro, ha dichiarato in una intervista:

I find what the novel means to me, its significance, is very strong, but I don't know how one can express it strongly any more. All that prose somehow gets in the way. Unless it is invested with a tremendous intellectual energy from someone like Bellow. Apart from that I can't see how a novel can acquire a new kind of unity with all these disconnected bits and pieces. The social bond has gone now. Either you go back to writing — like most of my contemporaries — conventional nineteenth century novels or just write purely subjectively, an esoteric piece of prose¹³.

Questo scritto si propone, attraverso l'individuazione di motivi-chiave dell'opera dei due autori, di giungere a definire la qualità particolare del loro impegno rispetto ai contesti socio-culturali in cui i romanzi sono apparsi, e di dare un senso all'itinerario di cui si è detto, quello che ha visto passare Sillitoe e Storey dalla scrittura di romanzi popolari a romanzi volutamente più complessi, più soggettivi. Sono stati utilizzati a questo scopo campioni tratti dai romanzi pubblicati tra il 1958 e il 1960

¹² « There are also the working-class writers such as D. Storey and D. Mercer who started by creating life-like images of their home communities and have since expanded their work by absorbing the philosophical and psychological ideas of Sartre and Laing without losing their concern for people in ordinary situations ». (D. CRAIG, *The Real Foundations*, London, Chatto & Windus, 1973, p. 194).

¹³ R. HYMAN, *Playback*, London, Davis-Poynter, 1973, p. 8.

per la prima fase produttiva, e campioni tratti dalle ultime opere, pubblicate tra il 1972 e il 1973¹⁴.

2. L'aspetto principale dei romanzi della prima fase — quello cioè più rilevante ai fini del nostro discorso — sembra essere la presentazione delle tensioni più significative all'interno della classe operaia nell'epoca della prosperità. Il dato che torna a proporsi con un'insistenza che non può non essere considerata sintomatica è quello della perdita di identità provocata dalla rescissione dei vincoli di classe. Le cause di tale trauma sono più o meno le stesse che Lawrence aveva accumulato — come esperienza singolare — nel suo *Sons and Lovers*: l'acculturazione attraverso l'accesso al sistema di istruzione borghese, l'estraniamento dalla cultura d'origine recato da rapporti interpersonali con individui di diversa estrazione, il successo economico o di notorietà che accomuna d'improvviso il proletario ai privilegiati, sradicandolo dal suo sistema di valori. Negli autori che si collocano tra la fine degli anni '50 e l'inizio del decennio successivo — come già in Lawrence — la vicenda spesso si evolve attraverso un rifiuto dei principi e delle strutture sociali del gruppo d'origine e si conclude con la constatazione del fallimento da parte del protagonista, costretto a rientrare sulle posizioni di partenza senza più speranze e privato per giunta di ogni senso di appartenenza e di solidarietà. Si tratta, in ogni caso, di manifestazioni varianti di un fenomeno unico che è poi epifania del tema dell'interclassismo, nodo centrale del dibattito su classe e cultura degli anni cinquanta. Si potrebbe pensare che sia Storey che Sillitoe stiano riflettendo sulla propria vicenda, ma tale inter-

¹⁴ 1958 *Saturday Night and Sunday Morning* (Sillitoe)
1960 *This Sporting Life* (Storey)
1960 *Flight into Camden* (Storey)
1961 *Key to the Door* (Sillitoe)
1972 *Raw Material* (Sillitoe)
1972 *Pasmore* (Storey)
1973 *A Temporary Life* (Storey).

pretazione appare poco significativa se si considera che la vicenda di Sillitoe e di Storey è tipica di quell'epoca e di quella società, e altro non è infatti che un modo di manifestarsi del problema principale del proletariato nell' 'affluent society'.

Nelle opere di Sillitoe tale problematica ruota attorno a certe opposizioni-chiave, già notate da S. Laing¹⁵: anni trenta/anni cinquanta; periodo anteguerra/dopoguerra; disoccupazione/prospertà. I due termini delle opposizioni coincidono nei romanzi rispettivamente con la generazione dei padri e con quella dei figli. Arthur Seaton, il protagonista di *Saturday Night and Sunday Morning*, a soli 22 anni ha un lavoro in fabbrica ben retribuito e può spendere per sé ciò che guadagna senza che sia necessario il suo aiuto in casa. Egli stesso è sensibile alle differenze esistenti e non nasconde un certo compiacimento per il benessere materiale della sua epoca; prende in giro suo padre perché passa troppo tempo a guardare la televisione ma poi riflette che è giusto che sia così:

The old man was happy at last, anyway, and he deserved to be happy, after all the years before the war on the dole, five kids and the big misery that went with no money and no way of getting any. And now he had a sit-down job at the factory, all the Woodbines he could smoke, money for a pint if he wanted one, though he didn't as a rule drink, a holiday somewhere, a jaunt on the firm's trip to Blackpool, and a television set to look into at home. The difference between before the war and after the war didn't bear thinking about. War was a marvellous thing in some ways, when you thought about how happy it had made some people in England. There are no flies on me, Arthur thought¹⁶.

Arthur, ribelle solo fino al punto di andare a letto con le mogli dei suoi compagni di lavoro e di desiderare di far saltare in aria la fabbrica, si esprime in piena

¹⁵ S. LAING, *The Idea of a Post-War Britain: A Case Study in the Cultural Analysis of Literature*, PhD Thesis, Univ. of Birmingham, 1972-73, p. 177.

¹⁶ A. SILLITOE, *Saturday Night and Sunday Morning*, London, Pan Books, 1960, p. 20.

aderenza al sistema di valori e significati proprio della sua classe. I numerosi studi sulla cultura del proletariato inglese, a cominciare dall'ormai classico *The Uses of Literacy* di R. Hoggart¹⁷ hanno mostrato come il sistema di valori subalterno sia caratterizzato da atteggiamenti di adattamento e di resilienza piuttosto che di opposizione al sistema di valori egemone.

Put in rather broad terms, it could in fact be suggested that the subordinate value system represents what could be called a 'negotiated version' of the dominant value system. That is to say, dominant values are not so much rejected or opposed as modified by the subordinate class as a result of their social circumstances and restricted opportunities¹⁸.

Lo stesso senso di solidarietà di gruppo — 'us' contrapposto a 'them'¹⁹ — è limitato in genere alle relazioni interpersonali e di rado corrisponde ad un livello analogo di coscienza di classe; si è sostenuto anzi che « the solidarities of class and the solidarities of community are antithetical rather than complementary »²⁰.

¹⁷ Pubblicato nel 1957 (London, Chatto & Windus). Accanto a questo libro va menzionato il 'Centre for Contemporary Cultural Studies' di Birmingham, fondato da Hoggart nel 1964 e da lui diretto fino al 1973, che — esperienza quasi unica in Inghilterra — conduce un'analisi dei fenomeni culturali e sociali rifiutando le categorie e distinzioni tradizionali di livelli e di generi. « The formation of the Centre was a direct response to the climate and conditions of change witnessed to, in part, in that book. Its aim since then has been to develop a critical study of the sources, direction and meaning of cultural change in Britain and other advanced industrial societies, and the forces shaping that change »: così Stuart Hall nella presentazione del primo numero di *Working Papers in Cultural Studies* (Spring 1971, p. 5), la pubblicazione periodica del Centre, che ospita, oltre ai lavori di borsisti e ricercatori, contributi e documenti esterni ritenuti utili nella ricerca metodologica e congeniali nelle proposte e nelle interpretazioni.

¹⁸ F. PARKIN, *Class Inequality and Political Order*, Frogmore, Paladin, 1973, p. 92.

¹⁹ Cfr. il terzo capitolo di R. HOGGART, *The Uses of Literacy*, cit., intitolato « 'Them' and 'Us' ».

²⁰ F. PARKIN, *op. cit.*, p. 90.

Con il personaggio di Arthur, Sillitoe intendeva dare un'immagine di proletario lontana il più possibile dallo stereotipo che la letteratura comunemente presentava. Quando il romanzo fu trasposto in film, egli accettò di scriverne la sceneggiatura soprattutto perché preoccupato che, in mani altrui, il personaggio di Arthur potesse perdere quelle caratteristiche che lui gli aveva dato e che ne facevano un rappresentante tipico della sua classe:

I didn't want Arthur Seaton — the main character — getting transmogrified into a young workman who turns out to be an honest-to-goodness British individualist — that is, one who triumphs in the end against and at the expense of a communist agitator or the trade unions — I didn't want him to become a tough stereotype with, after all, a heart of moral gold which has in it a love of the monarchy and all that old-fashioned muck²¹.

E infatti Arthur non riuscì simpatico a più di un critico. All'anonimo recensore del *TLS* spiaceva soprattutto l'atteggiamento di Sillitoe teso a mostrare come prodotto naturale delle circostanze sociali un comportamento definito invece come « by any standard reprehensible, evil, bad or ugly »²²; ad altri il personaggio non appariva sufficientemente realistico:

... his hero, a two-fisted, hard-drinking Casanova of the factory-floor with the constitution of Popeye the Sailor, has the synthetic stamina of a comic-strip rather than real vitality or even plausibility. And does it not seem that there is something altogether too calculated about his outbursts against authority in every shape or the complacent cynicism of the book's closing pages?²³

Alla fine del romanzo Arthur mette la testa a partito e, conformandosi alle aspettative del gruppo sociale cui appartiene, decide di sposarsi, stanco forse di cacciarsi

²¹ A. SILLITOE, « What Comes On Monday? », *New Left Review*, 4, July 1960, p. 58.

²² *TLS*, 7 nov. 1958, p. 646.

²³ *TLS*, 2 sep. 1960, p. 562.

sempre nei guai, e questa è la disincantata e rassegnata visione del mondo che egli esprime:

And trouble for me it'll be, fighting every day until I die. Why do they make soldiers out of us when we're fighting up to the hilt as it is? Fighting with mothers and wives, landlords and gaffers, coppers, army, government. If it's not one thing it's another, apart from the work we have to do and the way we spend our wages. There's bound to be trouble in store for me every day of my life, because trouble it's always been and always will be. Born drunk and married blind, misbegotten into a strange and crazy world, dragged-up through the dole and into the war with a gas-mask on your clock, and the sirens rattling into you every night while you rot with scabies in an air-raid shelter. Slung into khaki at eighteen, and when they let you out, you sweat again in a factory, grabbing for an extra pint, doing women at the weekend and getting to know whose husbands are on the night-shift, working with rotten guts and an aching spine, and nothing for it but money to drag you back there every Monday morning²⁴.

Non ci sembra che il discorso esprima cinismo, come ritiene il critico citato, quanto piuttosto fatalismo, che è tra i modi del sentire più tipici di chi vive la condizione subalterna: fatalismo che si manifesta sia nella rassegnata accettazione dei 'fatti della vita', sia nella immediata combattività di stampo anarchico²⁵.

Altrove, e specialmente nei romanzi di Storey, vengono presentate situazioni di forte conflittualità tra membri del 'gruppo'. Sarà interessante notare che coloro che rifiutano di conformarsi alle norme accettate nella comunità di appartenenza, non solo non giungono mai ad asserire valori di opposizione al sistema dominante, ma addirittura finiscono col cedere al senso di solidarietà di gruppo e col ricomporre almeno all'apparenza l'armonia infranta.

In *This Sporting Life*, ad esempio, il protagonista, un giovane operaio di fabbrica, raggiunge improvvisa-

²⁴ A. SILLITOE, *Saturday Night*, cit., p. 191.

²⁵ Cfr. R. HOGGART, *op. cit.*, p. 91 e passim (L'indicazione della pagina si riferisce al Penguin del 1966).

mente notorietà e ricchezza come giocatore di rugby e vede allo stesso tempo alienarsi l'affetto e la comprensione di quelli a lui più vicini. I suoi genitori non condividono certe sue scelte di vita e le sue nuove amicizie e temono soprattutto il progressivo allentarsi dei legami col gruppo d'origine:

« And that Weaver you seem to mix with », he went on. « That crowd were never your sort, Arthur. They're not your kind ».

« I wish you'd be fair about it », I complained. « Where there's money there's bound to be dirt. It's up to me to step over the puddles. I want to make some money. I *am* making some money. You don't want me to stop doing that, do you? Look what you've always said about money yourself. Everybody needs some to enjoy any happiness at all. You've told me that since I was little. And now that I've gone out and done exactly what you said ... you throw it right back in my face »²⁶.

Padre e figlio parlano ormai due lingue diverse, fanno cioè riferimento a codici di significati diversi: non comunicano più. I soldi — il segno materiale del successo raggiunto da Arthur — fanno sì che egli ora non riesca più a stabilire un contatto con gli altri se non in termini di possesso, come se si trattasse di altrettante cose da acquistare. Nel complesso e tormentato rapporto con Mrs Hammond, la vedova di un operaio, le incomprensioni derivano tutte da questo livello diverso di sensibilità che divide Arthur da quelli della sua classe. E così di fronte all'angoscia della vedova, alla sua dignità offesa, Arthur non sa far altro che appellarsi alle cose che le ha regalato, senza rendersi conto che sono proprio queste cose — offerte per conquistare ad un tempo l'amore e la gratitudine di Mrs Hammod — a dividerli definitivamente:

« You don't seem to appreciate one bloody thing — not one bloody thing I've done for you », I shouted, crazed by her stinking lack of gratitude. « I've treated you better than my own parents

²⁶ D. STOREY, *This Sporting Life*, Harmondsworth, Penguin, 1968, pp. 111-112.

even. How can you say a thing like that? You've a life better than any other woman on this street ».

« You must be a lunatic. You must be a lunatic if you think I've got any ... any, any thing for what you've done. You're raving! You've done nothing for us that wasn't just your fancy. You've done just what you've liked. You must think you're God Almighty ... stuck up there in your tin motor-car, with your TV and your cheap fur coat »²⁷.

In *Flight into Camden*, Margaret, figlia di minatori, è anch'essa in conflitto con i genitori e con l'ambiente chiuso della comunità in cui vive. L'incontro con Howarth, un insegnante d'arte, sposato, frustrato nelle sue ambizioni artistiche e nella sua ansia di libertà, le darà la forza di ribellarsi. Margaret e Howarth fuggiranno insieme a Londra, a nascondersi nell'anonimità della città. Ma l'inserimento a Londra non è facile. Ecco la prima impressione che ci viene data del quartiere in cui vanno a vivere; è facile rilevare una sorta di contrasto implicito con la città di provenienza:

I had a vague impression of streets narrower and buildings dirtier than I had ever expected; of row after row of sordid houses, filthier than anything I had seen at home. The area we went through was one of disintegration and decay, infected with a parasitic disease that fed on the buildings, the brick and the stone. It was its desolation and the persistence of its life that wearied me: the streets were full of eager, rushing people²⁸.

Margaret ha un fratello professore universitario, un esempio di mobilità ascendente rimasto a metà: se per lo status raggiunto, Michael è ormai fuori del gruppo d'estrazione, egli ne condivide però ancora i valori, e si associa ai genitori nella condanna del gesto di Margaret. Padre e figlio, l'uno dopo l'altro, tenteranno di riportarla indietro ricorrendo ad argomenti stranamente simili: l'impossibilità di crearsi una vita normale in un ambiente

²⁷ *Id.*, p. 176.

²⁸ D. STOREY, *Flight into Camden*, London, Longmans, 1960, p. 124.

alieno e il tradimento dei valori condivisi dal gruppo. Il padre dirà a Margaret: « What sort of life is *here*, pray? it's the back of beyond; I saw the sort of people as I came up. The scum of the earth. That's what you're living with. Just look at their faces... » e più oltre: « What can you hope to gain by carrying on like this? ... If you get shut on all of *us* what will you have got? »²⁹.

Michael userà toni perentori: « I'm taking you home, he said. You've nearly killed my mother. », e alle resistenze di Margaret opporrà la violenza fisica: « How can you go on, Margaret, when you see this sort of thing happen? It's against *everything* in us »³⁰.

In *This Sporting Life* c'è una scena analoga in cui i genitori di Arthur tenteranno di impedirgli di tornare a vivere con Mrs Hammond, una donna ritenuta non adatta a lui: « You can't go back — not now. Not to what *she* is... It's for your good, Arthur. Believe me, it's your own good. I can't see you do it. I can't *see* you do something like that ». Alla protervia di Arthur, il padre infine risponderà con uno schiaffo: « That's for torturing your mother, ' he said, his eyes red and teared. 'A woman who's given everything for you »³¹.

La critica alla famiglia come istituzione al cui interno si patiscono forme di oppressione omologhe a quelle visute negli altri ambiti sociali è un motivo costante dell'opera di Storey, critica che però sembra esaurirsi nell'attacco violento e fine a se stesso. Howarth odia la famiglia in cui vede la causa prima di tutte le sue frustrazioni:

Families to me are just like vicious animals, radiant with solicitude and affection until you touch them. Then they rear up like crazed beasts. They seem to be the worst parasites of the lot, living off every thing around them that they can: neighbours, jobs, friends, anything³².

²⁹ *Id.*, p. 173.

³⁰ *Id.*, p. 201.

³¹ *This Sporting Life*, pp. 196-7.

³² *Flight into Camden*, p. 64.

Ma è lo stesso Howarth che lascerà che Margaret torni a casa sua, limitandosi a commentare: « I don't know whether your brother came at the right or the wrong moment — but it must have come in the end. We'd have been hunted out »³³. Poco dopo anche lui tornerà in famiglia. Nel corso del romanzo Howarth è l'unico personaggio a non fare riferimento ad un codice preciso. È questo soprattutto che lo rende invisibile agli occhi della famiglia di Margaret. Egli è un artista e un insegnante e l'istruzione in qualche modo corrompe chi la riceve. Essa è causa della disgregazione della famiglia, secondo il padre di Margaret, e del vuoto di sentimenti che i figli mostrano:

I wish I'd never educated our Michael, nor our Margaret... If I had known then what I know now I'd never have let you go to that grammar school, nor you to university. I'd rather have had you working with your bare hands at twelve year old than have you stay a day longer at school. I regret nothing more in my life than having educated you³⁴.

Anche nell'opera di Sillitoe sono frequenti i riferimenti all'istruzione come qualcosa di estraneo alla cultura della classe operaia³⁵. In *Key to the Door*, la reazione dei genitori nei confronti del figlio adolescente che ha portato in casa una copia del *Conte di Montecristo* raggiunge toni violenti:

« That looks a nice book », his mother said. « Where did you get it from »?

« I bought it from downtown ».

« Who gen you all *that money* »? his father put in.

« It must've cost a pretty penny », his mother said, spreading the cloth for tea.

³³ *Id.*, p. 215.

³⁴ *Id.*, p. 119.

³⁵ Cfr. R. HOGGART, *op. cit.*, p. 84: « ...There is often a mistrust of 'booklearning'. What good does it do you? Are you any better off (i.e. happier) as a clerk? or as a teacher? » e passim.

« Nobody gen me the money », Brian told them, closing the book carefully. « I saved it up ».

Irritation came into his mother's voice: « How much was it »?
« Half a crown ».

« Yer've wasted 'alf a crown on a book? » his father exclaimed.

He'd imagined they'd be pleased at his cleverness in bringing such a thing into the house, but it was the opposite. ... « It was my money » he cried, anguished and bitter, because instead of buying the book he should have given the money to them.

« You're bloody-well silly about books », his father said, a definite threat in his voice. « You read till you're bloody-well daft »³⁶.

Come si vede dai numerosi esempi citati, ogni volta il caso personale addita o sottintende un problema o una contraddizione tipici di un vasto settore sociale; le crisi dei personaggi sono altrettanti indizi o sintomi di una situazione di disagio sociale sentito in particolare dalla classe operaia negli anni dal dopoguerra in poi; situazione determinata inoltre dalla decadenza delle comunità di vecchio tipo legate ad un'economia nazionale diversa. Da fattori di quest'ultimo genere soprattutto deriva quella che chiameremo la necessità di mobilità sociale — mobilità con sue caratteristiche particolari — che porta con sé squilibri nell'individuo e nella società. Il merito principale di questi romanzi consiste secondo noi nell'aver presentato una realtà sociale poco nota in tutta la sua complessità, abbattendo così certi luoghi comuni largamente diffusi negli anni cinquanta, quali la scomparsa delle stratificazioni sociali, il mito del benessere per tutti e quindi dell'assenza di problemi nella vita dei proletari. Non manca a questo proposito la critica aperta o implicita alle organizzazioni della classe operaia, e in particolare al Labour Party, per la loro incapacità o non disponibilità a cambiare lo stato esistente dei rapporti di produzione. Così si spiegano gli atteggiamenti di disinteresse, di sfidu-

³⁶ A. SILLITOE, *Key to the Door*, London, Pan Books, 1963, p. 155. Scene analoghe possono trovarsi in D. H. LAWRENCE (*Sons and Lovers*, cap. IV).

cia o di cinismo nei confronti della politica spesso presenti nei personaggi dei romanzi di Sillitoe e di Storey. Ecco una caratteristica tirata di Arthur Seaton:

They shout at you from soapboxes: « Vote for me, and this and that », but it amounts to the same in the end whatever you vote for because it means a government that puts stamps all over your phizzog until you can't see a hand before you, and what's more makes you buy'em so's they can keep on doing it³⁷.

Tali atteggiamenti danno poi luogo a quella sorta di immobilismo fatalistico o apatia che sembra aver dominato la classe operaia inglese negli anni cinquanta. L'intero movimento operaio, e certe sue caratteristiche che lo rendono abbastanza diverso dai movimenti europei, si può comprendere solo se si guarda a certe sue componenti ideologiche tradizionali, certi fattori strutturali e congiunturali, che fin dall'Ottocento hanno contribuito a formarne il suo carattere fortemente corporativo. Secondo Perry Anderson proprio questo aspetto corporativo sarebbe alla radice del suo « permanent failure to set and impose goals for society as whole »³⁸.

Raymond Williams — sempre all'interno dell'analisi compiuta dalla 'New Left' — sottolinea la presenza di un altro forte elemento ideologico del movimento di classe inglese, la sua tradizione di critica morale al capitalismo industriale:

The ideas of brotherhood and co-operation, against selfish individualism, have always been more influential than ideas about political power as such. The developed language of Marxism, with its emphasis on class power, has sometimes qualified but never altered this decisive bearing. Thus it has often seemed that the British working class have been more interested in building their own brotherly and co-operative institutions than in taking overall political power³⁹.

³⁷ A. SILLITOE, *Saturday Night*, p. 177.

³⁸ P. ANDERSON (ed.), *Towards Socialism*, London, Collins, 1966, p. 34.

³⁹ R. WILLIAMS, « The British Left », in *New Left Review*, 30, March. 1965, p. 22.

Il Labour Party non è riuscito a trasformare tutto ciò in punti a proprio vantaggio. Lo stesso elemento di critica morale si ritrova inoltre in una lunga tradizione letteraria i cui esponenti principali sono W. Cobbett, I. Ruskin, W. Morris, D. H. Lawrence, in cui si asserisce fondamentalmente il diritto alla vita dell'individuo « against the distortion of humanity by the priorities and disciplines of industrial capitalism »⁴⁰.

3. A. Sillitoe e D. Storey appartengono ambedue a quella generazione di autori che pubblicarono la prima opera tra il 1957 e il 1960: K. Waterhouse, J. Braine, S. Barstow, etc., autori con i quali essi hanno molte altre caratteristiche comuni: l'ambiente provinciale del nord d'Inghilterra, l'estrazione proletaria o piccolo-borghese, la scarsa istruzione ricevuta attraverso i canali istituzionali⁴¹.

Niente o ben poco in comune ci pare invece di poter riscontrare tra questi e il gruppo dei cosiddetti 'Angry Young Men' cui spesso — al loro apparire — Sillitoe e Storey furono assimilati e confusi. La generazione di autori degli anni cinquanta — J. Wain, I. Murdoch, K. Amis, etc. — non costituì mai in effetti un vero e proprio gruppo, nonostante certe ovvie somiglianze. È interessante notare che R. Hoggart, già nel 1957, spiegava tali coincidenze in base a fattori del tutto esterni e per di più — voce pres-

⁴⁰ *Id.*, p. 23. Il discorso di Williams così continua: « If we actually look at British working-class life, rather than at the stereotypes provided for political analysis and export, we find this, again pre-political, emphasis breaking out again and again. It is often anarchic, in its immediate forms, but in its insistence on satisfaction and excitement it is a moral challenge of no less weight than that of Puritanism ».

⁴¹ Barstow, Braine e Storey sono nativi di cittadine dello Yorkshire, Sillitoe di Nottingham, Waterhouse di Leeds come R. Hoggart. Queste le loro prime opere:

K. Waterhouse	<i>There is a Happy Land</i>	(1957)
J. Braine	<i>Room at the Top</i>	(1957)
A. Sillitoe	<i>Saturday Night</i>	(1958)
S. Barstow	<i>A Kind of Loving</i>	(1960)
D. Storey	<i>This Sporting Life</i>	(1960)

socché isolata — identificava lucidamente proprio in questi autori il nuovo Establishment letterario⁴²:

They are a generation, reacting to a common experience in ways understandably similar. They are responding to an important change in the British air, to the centralized, Welfare State, secondary power, socially fluid Britain of the fifties. The fifties are not as dramatic as the thirties and banners are harder to find. Nor do these writers wish to take on the appearance of the intellectual and managing middle-class. They particularly enjoy making satiric attacks on the Establishment — *The Times*, B.B.C. Board of Governors, the British Council, the senior Civil Service. Some of these attacks have been callow, but a good case can be made for a revival of satire, of comedy of manners, in British literature today⁴³.

Il successo dei primi romanzi di Sillitoe e di Storey — rispettivamente *Saturday Night and Sunday Morning* (1958) e *This Sporting Life* (1960) — fu immediato. Nel giro di due anni apparvero contemporaneamente l'edizione economica e il film⁴⁴, per i quali gli autori stessi scrissero la sceneggiatura. I due film, diretti il primo da Karel Reisz e il secondo da Lindsay Anderson, sono tra le opere più rappresentative del « Free Cinema », il movimento che rappresentò la voce più nuova e promettente di quegli anni, anche per l'impulso creativo che venne da scrittori e drammaturghi che vi collaborarono. Una conferma ci viene da quanto R. Manvell scrive in *New Cinema in Britain*:

There was a period when British films became too script-bound, and the images on the screen were like a succession of

⁴² Cfr. anche D. CAUTE, *The Occupation*, London, Panther, 1972, p. 91: « Where have they gone, those 'angry young men' who promised us so much a decade ago? I will not mince my words. Almost to a man, they sold out. They capitulated to the Establishment. They jettisoned their social commitment like so much flotsam. It did not pay ».

⁴³ R. HOGGART, « Plain Man of Letters », in *Nation*, Oct. 26, 1957, p. 285.

⁴⁴ Ciò era senza precedenti; si pensi che *Lucky Jim*, il fortunato romanzo di Amis del 1954 fu pubblicato in edizione economica dopo 7 anni.

paper kites tied to their script's apron-strings. The release came when directors and writers established a freer creative association with each other, and novelists and dramatists such as Pinter, Mortimer, Mercer, Sillitoe, Storey, O'Brien and S. Delaney worked with their directors on the adaptation of their own or entirely original work for the screen⁴⁵.

Sono i romanzi di questi autori, e i film prodotti all'interno del movimento, oltre al lavoro in campo teatrale di autori e registi quali Osborne, Wesker e J. Littlewood, alla fine degli anni cinquanta, a rappresentare il vero momento di rottura con la tradizione prevalente. Se infatti l'Inghilterra, dal dopoguerra in poi, stava vivendo una vasta espansione culturale, soprattutto attraverso i nuovi media — la televisione e le industrie in ascesa dei libri tascabili e dei dischi —, i detentori della cultura erano rimasti (a giudicare da ambienti e personaggi che film, romanzi e drammi continuavano a presentare) sostanzialmente gli stessi di 20 o 40 anni prima. I nuovi strati acculturati, a seguito della più permissiva legislazione sull'istruzione⁴⁶, avevano avuto l'accesso alla 'cultura' ma in essa c'era ben poco con cui potessero identificarsi.

Nel già citato saggio del 1960, Sillitoe esprime preoccupazione per questo stato di cose:

These working-class people who are not afraid to take a hard-cover book in their hands suffer from certain disadvantages compared to the middle-class reader. The latter, no matter what values he lives by, can take out a book and see in it either a mirror of himself, or someone he knows: he is fully represented in contemporary writing, while the man who works at the lathe is not. Working men and women who read do not have the privilege of seeing themselves honestly and realistically portrayed in novels⁴⁷.

⁴⁵ R. MANVELL, *New Cinema in Britain*, London, Studio Vista, 1969, p. 39.

⁴⁶ L'Education Act del 1944 aveva reso la scuola secondaria obbligatoria e gratuita per tutti fino ai 15 anni. La riforma — la più importante nel campo dell'istruzione dal 1870 — interessava soprattutto i ragazzi di estrazione operaia e piccolo-borghese, ai quali si dava la possibilità di accedere all'università.

⁴⁷ A. SILLITOE, « Both Sides of the Street », in *TLS* cit., p. 435.

L'esigenza di dover riempire un vuoto culturale⁴⁸ si intreccia nell'articolo a serie preoccupazioni politiche; Sillitoe ritiene infatti che l'assenza di romanzieri in grado di rivolgersi ai proletari condurrà inevitabilmente il lettore proletario verso autori di 'destra' che gli presenteranno una realtà statica dominata dai valori tradizionali del 'patriottismo' e del 'benessere generale'. Egli conclude auspicando per gli anni sessanta la nascita di un nuovo tipo di scrittore, che dovrà essere 'rivoluzionario' e 'di sinistra', intendendo definire con queste espressioni « a writer who is by his nature against society » e il cui compito sarà quello di « encouraging ordinary people to think of themselves not as a mass but as individuals, and ridding them of narrow patriotic attitudes, of outdated ideas of destruction and death for the benefit of the greatest number of survivors »⁴⁹.

Un'analoga consapevolezza ritroviamo in un saggio dell'allora esordiente regista Lindsay Anderson sullo stato del cinema inglese:

What sort of cinema have we got in Britain? First of all it is necessary to point out that it is an English cinema (and Southern English at that), metropolitan in attitude, and entirely middle-class. ... To counterbalance the rather tepid humanism of our cinema, it must also be said that it is snobbish, anti-intelligent, emotionally inhibited, wilfully blind to the conditions and problems of the present, dedicated to an out-of-date, exhausted national ideal⁵⁰.

Un cinema cioè essenzialmente borghese, in cui talvolta si trovano rappresentate anche l'aristocrazia e la classe operaia, relegate in posizioni di secondo piano, la prima trattata con rispetto venato a volte da un'ironia bonaria,

⁴⁸ In una intervista con K. Allsop, Sillitoe ha dichiarato a proposito del suo primo romanzo: « I wanted to write a book about a man who had never read a book ». *Scan*, London, Hodder & Stoughton, 1965, p. 60.

⁴⁹ A. SILLITOE, « Both Sides of the Street », in *TLS* cit., p. 435.

⁵⁰ L. ANDERSON, « Get out and Push! », in T. MASCHLER (ed.), *op. cit.*, pp. 157-58.

la seconda in ruoli essenzialmente comici e talvolta di cattivi.

A young actor with a regional or a Cockney accent had better lose it quick: for with it he will never be able to wear gold braid round his sleeve — and then where are his chances of stardom?⁵¹

Gli esempi potrebbero continuare. La consapevolezza e l'impegno di molti autori all'epoca (per il teatro basta pensare a Wesker e al suo *Centre 42*) rispetto a questo tipo di problematica — e che essi esprimevano non solo nella loro produzione specificamente creativa (romanzi film drammatici) ma con saggi, lettere a giornali, interventi pubblici — è una caratteristica che va sottolineata e che li distingue nettamente da autori a loro contemporanei, quali Amis o Braine ad esempio, trincerati dietro la loro 'vocazione' esclusiva di letterati. A proposito del proprio lavoro, Amis afferma:

What I think I am doing is writing novels within the main English language tradition. That is, trying to tell interesting, believable stories about understandable characters in a reasonably straightforward style: no tricks, no experimental foolery. (...) What I do not think I am doing, despite what some critics have said, is making any kind of statement about « society » ... No « commitment » for me, except to literature⁵².

⁵¹ *Ibidem*. La critica del 'Free Cinema' non si limitava al settore dell'industria cinematografica: « Free Cinema's ideas were also stated by way of an assault on liberal culture. Anderson in particular developed the ideas of the relationship between the artist and society and the need for 'commitment' through critical analyses of existing liberal culture, which for him was represented by the *New Statesman*, the *Observer*, the writers like Kingsley Amis and John Wain. He diagnosed the weaknesses of this culture as the separation of art from society so that art was seen as a diversion and entertainment only, and embarrassment and boredom with the liberal values it was supposed to stand for ». A. LOVELL - J. HILLIER, *Studies in Documentary*, London, Secker and Warburg, 1972, pp. 138-39.

⁵² Le dichiarazioni di Amis sono contenute in J. VINSON (ed.), *Contemporary Novelists*, London, St James Press, 1972, p. 46.

Dichiarazioni del genere servono spesso a creare il supporto ideologico dei più vieti e mistificanti clichés narrativi attraverso i quali si pretende di esprimere la « verità » sulla realtà sociale. Anche J. Braine ritiene che compito precipuo dello scrittore sia quello di mostrare la sua epoca così com'è. Ritiene inoltre che

... the writer has a responsibility to behave well. I'm not thinking of his personal morals, or assigning any particular political beliefs to him The writer doesn't have to inhabit a rarefied moral or intellectual plane, but he must always be, no matter how imperfectly, the conscience of society⁵³.

Il « realismo » dei romanzi di Amis e Braine è ben altra cosa da quello di autori come Sillitoe o Storey. La loro realtà è spesso solo all'apparenza plausibile e, nel caso di Amis, la lente deformante dell'ironia maschera la mancanza di un'analisi sociale.

The paradox of these novels — scrive R. Williams — is that on the one hand they seem the most real kind of contemporary writing — they were welcomed because they recorded so many actual feelings — and yet on the other hand their final version of reality is parodic and farcical. ... Instead of real tension, what we get is a phantasy release: swearing on the telephone, giving a mock-lecture, finding a type-figure on which aggression can be concentrated. ... The gap between our feelings and our social observation is dangerously wide⁵⁴.

Pensiamo inoltre al protagonista del fortunato romanzo di Braine, *Room at the Top* del 1957, Joe Lampton, di estrazione operaia, ma con aspirazioni borghesi che egli realizza sposando la figlia del padrone e acquistando in tal modo una posizione manageriale nella ditta del suocero⁵⁵. Braine traspare in termini inglesi il mito del-

⁵³ K. ALLSOP, *The Angry Decade*, London, P. Owen, 1958, p. 92.

⁵⁴ R. WILLIAMS, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin, 1965, pp. 310-311.

⁵⁵ Una differenza sostanziale tra i protagonisti delle opere dei cosiddetti 'arrabbiati' e quelli di A. Sillitoe viene osservata da B. Lockwood: « Unlike the protagonists of other so called « angry »

l'« open society » o il vecchio sogno americano, secondo cui in una società democratica le opportunità sono uguali per tutti, e che già era andato in crisi nel romanzo americano del dopoguerra. La realtà sociale dell'Inghilterra del Welfare State non lascia molto spazio a scalate di questo tipo. Una risposta Braine la ebbe da un proletario della sua stessa città natale che nel 1959 scrisse un pamphlet, intitolato polemicamente *Room at the Bottom*, in cui si mostrava come « for those who prefer to speak the truth about the system, rather than cheat and lie, there is no "room at the top" but plenty of room at the bottom »⁵⁶.

4. Quando apparvero i primi romanzi di Sillitoe e di Storey il consenso della critica, come si è in parte visto, non fu unanime. Alcuni cercarono di spiegarne l'interesse principale inserendoli in un filone di moda, altri citarono Lawrence e Orwell, ponendo confronti che andavano spesso a discapito dei romanzieri più giovani, altri salutarono in loro i protagonisti di una vera e propria rivoluzione in campo letterario definendoli i 'blue collars' della letteratura inglese⁵⁷. Nessuno mancò tuttavia di notare che questi autori portavano in primo piano una realtà da tempo ignorata nel romanzo:

Sillitoe is a historical surprise. In the utterly changed circumstances of the fifties and sixties, he has partially validated

novels and plays, they seek above all to maintain their self-respect that is all but denied them by society, and have no desire to move out of their class. They are all confused anarchists, rebelling in petty ways, but always learning, either through experience alone (Arthur Seaton), or through both experience and reading (Brian Seaton and Frank Dawley)» (*Four Contemporary British Working-class Novelists*, PhD Thesis, Univ. of Wisconsin, 1966, p. 216).

⁵⁶ Cfr. H. GOLDTHORPE, *Room at the Bottom*, London, ILP, 1972, p. 2.

⁵⁷ B. LOCKWOOD, *op. cit.*, p. 5: «...they may be seen to form the most recent development of the centuries-long trend in British literature which may be described as the democratization of English writers and their audience, and gradually filters down to the middle class, and then finally, to working-class writers and, to a lesser extent, working-class audience».

as art the «proletarian novel» of the thirties; and standing eccentrically against the current driven by his defter contemporaries, he has made possible a working-class novel⁵⁸.

Ancora a proposito di Sillitoe è stato detto che « [his] whole picture of working-class life seems almost a fictionalization of R. Hoggart's book about the working classes *The Uses of Literacy* »⁵⁹.

Commenti analoghi possono citarsi sui primi romanzi di Storey:

Storey portrays working-class life with a certainty and power that can hardly be faulted. He avoids the embellishments, the florid, indulgent touches that occasionally flaw the work of as good a writer as Sillitoe. But this is more than a sharp eye for the feature and detail of his setting. He has a deep understanding of the taboos, prejudices and insularity that lurk behind those working-class attitudes so brutally antipathetic to any finer feelings of love, tenderness and compassion⁶⁰.

I passi riportati sottolineano tutti la qualità particolare della rappresentazione di ambienti e personaggi della classe operaia che si manifesta non solo nei conflitti presentati ma anche al livello dell'espressione nell'uso competente del dialogo e di certe forme dialettali. L'uso di una lingua viva e diretta è di per sé un fatto rilevante, tanto più se si pensa che per ritrovare qualcosa di analogo nella letteratura inglese è necessario riandare a certe opere di D. H. Lawrence e di W. Greenwood⁶¹. A questo proposito condividiamo il punto di vista di D. Craig, il quale in contrasto con un'opinione largamente diffusa

⁵⁸ S. MALOFF, «The Eccentricities of Alan Sillitoe», in C. SHAPIRO (ed.), *Contemporary British Novelists*, Carbondale, Illinois U.P., 1965, p. 113.

⁵⁹ J. W. LEE, *John Braine*, New York, Twayne, 1958, p. 38.

⁶⁰ F. MCGUINNESS, «The Novels of D. Storey», in *London Magazine*, Mar. 1964, III, p. 81.

⁶¹ Cfr. D. CRAIG, *op. cit.*, p. 258: «And now the present wave follows three decades in which literature of some significance was written almost exclusively by metropolitan intellectuals».

che vede il « vernacular break-through as fruitful merely in that it supplies a medium in which writers can create lifelike images of working people with their mundane experience », afferma che « the reopening of vernacular sources vivifies the mainstream of expression by making possible effects, by bringing into focus experiences, of a kind which a 'received standard' language tends to miss out »⁶².

La pubblicazione dell'intero gruppo di opere di cui si è detto⁶³ alla fine degli anni cinquanta, ebbe dunque l'effetto dirompente di mostrare, in tutta la sua vitalità e forza, l'esistenza in Inghilterra di una cultura diversa da quella metropolitana e medio/alto borghese. Durante gli anni cinquanta s'era svolto in Inghilterra un intenso dibattito sulla sparizione delle stratificazioni sociali e culturali, e i discorsi sull'« imborghesimento » della classe operaia e sulla sua « integrazione » più o meno definitiva erano diventati opinione comune. La sconfitta del Labour Party alle elezioni del 1959 per la terza volta consecutiva era servita da base per mostrare come la classe operaia stesse orientandosi in gran massa verso uno stile di vita e atteggiamenti borghesi. La tesi veniva curiosamente sostenuta sia dal partito laburista che da quello conservatore per spiegare rispettivamente il declino e l'aumento del proprio elettorato. Il tenore di vita della classe operaia era in realtà salito considerevolmente durante il decennio⁶⁴ sebbene non al punto da far parlare con legittimità di omogeneizzazione dei livelli e condizioni di vita, né tantomeno dei livelli culturali. Se si considera il periodo denso di lotte sociali che seguirà, si comprende come i problemi sociali ed economici dell'Inghilterra fossero ancora lontani dall'esser risolti come si riteneva negli anni cinquanta. Bogdanor e Skidelsky definiscono giusta-

⁶² *Id.*, pp. 258-59.

⁶³ Cfr. nota 41.

⁶⁴ Per i dati statistici ed un approfondimento della questione vedi l'ampia ricerca diretta da J. GOLDTHORPE & D. LOCKWOOD, *The Affluent Worker*, Cambridge, U.P., 1969, 3 vols.

mente l'intero periodo di governo conservatore come « an age of illusion, of missed opportunities, with Macmillan as the magician whose wonderful act kept us too long distracted from reality »⁶⁵. Le questioni coinvolte sono complesse ed esulano dal nostro campo di indagine. Vale la pena però di soffermarsi su un aspetto particolare: le differenze culturali all'interno del proletariato, oggetto di una conversazione tra Raymond Williams e Richard Hoggart che ebbe luogo nel 1959, e che si fermò a lungo sulla tesi dell'imborghesimento della classe operaia e la simultanea proletarizzazione dei ceti intermedi.

Perhaps — afferma Williams — both 'working-class' and 'middle-class' need radical new definitions, to get into line with the facts of our society. Not that class feeling has gone, by any means, but it's in a different situation, when nearly everybody lives by selling his labour, yet in fact 'feeling' middle-class and 'feeling' working-class still goes on, buttressed by hundreds of differences in status and social respect. ... All I'd say is that certain major principles, that matter for our future, have in fact come out of the high working-class tradition, supported by many aspects of ordinary working-class life. I mean the sense of community, of equality, of genuine mutual respect: the sense, too, of fairness, when the humanity of everyone in the society is taken as basic, and must not be outraged by any kind of exploitation⁶⁶.

Secondo Hoggart, i motivi a monte della tesi sono di ordine economico: la classe operaia ha raggiunto un certo benessere, è stata messa in grado di acquistare lavatrici e apparecchi televisivi, ma tutto ciò non implica la perdita di un intero stile di vita:

Prosperity does seem likely to weaken that sense of solidarity which had its origins in a feeling of common need and could be reinforced by living together in a large industrial district. Again, one has only to remember family and kinship. If you spent some time on a new housing estate you are aware of a kind of break,

⁶⁵ V. BOGDANOR - R. SKIDELSKY, *The Age of Affluence 1951-1964*, London, Macmillan, 1970, p. 7.

⁶⁶ R. WILLIAMS - R. HOGGART, « Working Class Attitudes », in *New Left Review*, 1, Jan. 1960, pp. 28-29.

of new pressures and tensions — but also of new opportunities. ... A lot of the old attitudes remain, but what one wants to know is how quickly these new forces — steady prosperity, greater movement, wives going out to work — will change attitudes, especially among younger people⁶⁷.

Opere sociologiche come quella di R. Hoggart e opere di finzione come i romanzi di Sillitoe e di Storey, profondamente radicate nella cultura proletaria e provinciale, mostrano non solo le conseguenze della mortificante opera di massificazione dell'industria culturale prevalente, ma ebbero il merito difficilmente sottovalutabile di levare una voce critica in piena epoca del consenso. Nella prefazione all'edizione italiana di *The Uses of Literacy*, L. Curti afferma:

Se in senso lato si può accettare che Hoggart esprima la stessa critica alla nuova democrazia e alla società del benessere che motiva in parte gli arrabbiati, è più esatto — per la estrazione operaia, per la sua provenienza, per la sua tematica — collegarlo, in parte anche come ispiratore, a questa letteratura provinciale di argomento e ambiente operaio che ebbe validi rappresentanti in S. Delaney, A. Wesker, K. Waterhouse, A. Sillitoe, e, in campo cinematografico, a Lindsay Anderson, K. Reisz, ai registi del *Free Cinema Movement*⁶⁸.

Si trattò insomma di una sorta di risposta collettiva, sebbene non concertata, venuta dall'interno (oltre che dall'esterno) di un settore sociale finora rimasto in silenzio. Secondo G. Turner, autore di uno studio sulle province settentrionali inglesi, la presenza massiccia della realtà operaia del Nord nella letteratura della fine degli anni cinquanta va spiegata anche con il fatto che il Nord non aveva tenuto il passo con i progressi avvenuti nel resto del paese:

It still had vast areas of slums and near-slums, which had scarcely been touched by war-time bombing, and which retained

⁶⁷ *Id.*, p. 29.

⁶⁸ In R. HOGGART, *Proletariato e industria culturale*, Roma, Officina, 1970, pp. XXI-XXII.

the kind of tight-knit, deeply rooted and vigorous working-class life which was rapidly disappearing or had already disappeared in other parts of the country. Its industries — and indeed some of its sports — still demanded hardness and virility; and its very physical appearance conjured up the pre-war years⁶⁹.

Da questa situazione nasce l'esigenza dei nuovi romanzieri di farla finita con l'immagine stereotipa del settentrionale rozzo e volgare, ma in fondo buon lavoratore e a suo modo generoso, e di attaccare dall'interno — con il massimo della comprensione e dell'empatia — quei valori tradizionali e conservatori che hanno dominato il periodo della loro formazione e che ancora largamente dominano la cultura provinciale⁷⁰.

5. Pur tenendo conto di tutte le riserve poste, non si può negare al romanzo d'ambiente proletario inglese della fine degli anni cinquanta un carattere vivacemente problematico e innovativo (anche se non rivoluzionario) e una funzione culturale e sociale (condivisa con il meglio del Free Cinema e del teatro impegnato) di importanza notevole soprattutto riscontrabile nell'intenzione di dare consistenza e autenticità alla rappresentazione del proletariato britannico e dei suoi problemi nell'ambito della finzione.

Delle spinte e delle pressioni interne al paese che contribuirono a dar forma e impeto a questa manifestazione s'è detto, ma occorre tener conto che questi fenomeni della società e dell'area culturale britannica si at-

⁶⁹ G. TURNER, *The North Country*, London, Syre, 1967, p. 399.

⁷⁰ *Id.*, p. 400: « But the vogue had another, and very different, aspect. The most notable writers which the North now produced were all, in one way or another, in revolt against its sterile conservatism, its puritanism, the lack of mobility and enterprise of some of its people and the way in which it clung desperately to the much-vaunted virtues of Northern men — bluntness, independence and all the rest of them. They became the vanguard of a new realism in writing, and the Northern environment was an ideal setting for their work ».

tuarono, a loro volta, dietro la sollecitazione di un più vasto movimento di dissenso rispetto al sistema instaurato e di richiesta di una nuova cultura più aderente alla realtà del tempo, che coinvolse tutto il mondo dominato dal sistema economico del capitalismo avanzato e anche certe frange del sistema socialista e che nel 1968 esploderà in una vasta protesta contestativa che vide impegnate le masse proletarie e proletarizzate riscattandole dalla loro condizione di passività spettatoriale. Il movimento, come si sa, prese le mosse da avanguardie ideologico-filosofiche assai raffinate e non sempre politicamente omogenee⁷¹, ma presto si concretò in manifestazioni abbastanza immediatamente comunicabili — seppure banalizzanti — e capaci di un'ampia penetrazione ad ogni livello. E manifestazioni significative si ebbero nei più vari campi, dalla formazione di gruppi controculturali al movimento degli studenti, dalla formazione della Nuova Sinistra di impegno risoluto extraparlamentare alla protesta di costume ed esistenziale degli *hippies* e dei *drop-outs*, presenti non solo negli Stati Uniti d'America, dalle nuove tendenze di sindacato di tipo assembleare ai vari movimenti di liberazione (da quelli legati alla nazionalità conculcata a quelli di emancipazione della donna).

La delusione nella politica laburista darà luogo a più di un tentativo organizzato di tipo radicale (basti pensare al 'May Day Manifesto' elaborato tra il 1966 e il 1967 da un gruppo di intellettuali socialisti) nessuno in grado però di conseguire un'alternativa al sistema costituito⁷².

⁷¹ Ci riferiamo ai filosofi e sociologi della scuola di Francoforte, e soprattutto a Marcuse, Horkheimer e Adorno, ritenuti comunemente, sulla base della loro critica 'totale' alla società industriale moderna, gli ispiratori della contestazione studentesca del '68. E ci riferiamo inoltre agli altri 'profeti' della controcultura giovanile degli anni sessanta: P. Goodman, T. Leary, W. Reich, A. Ginsberg, N. O. Brown, etc.

⁷² Il 'May Day Manifesto' rappresentò l'ultimo tentativo di tenere unita la sinistra radicale, ed al suo fallimento seguì una sempre più grave frantumazione della nuova sinistra inglese. Il

A partire dal 1968, fallita la prospettiva rivoluzionaria 'immediata', la scena contemporanea sarà caratterizzata sempre più da strutture alternative coesistenti accanto a quelle del sistema — spesso una fitta rete di organizzazioni locali che investono l'intero territorio nazionale — la cui diffusione non può non essere valutata che in senso positivo, nonostante in certi casi la carica contestativa iniziale sia andata via via perdendo di intensità e la tendenza a risolvere i problemi a livello individuale sia andata esasperandosi. Finita la fase permissiva, durante la quale il sistema ha abilmente operato in questa direzione inglobando quegli aspetti della controcultura che meglio si prestavano, è cominciato un periodo in cui gli atteggiamenti autoritari e repressivi da parte di chi esercita il potere si sono mostrati apertamente a vari livelli, dalle legislazioni anti-sciopero alla condanna dei responsabili della rivista underground *OZ*.

In questo clima va inquadrata l'ultima produzione di Sillitoe e Storey: riteniamo infatti che questa sia la tipica situazione in cui la contestazione o l'assunzione della propria individualità si trasforma in nevrosi, il cui tema — come nei romanzi che tra breve esamineremo — diventa non tanto il ciò che c'è da dire quanto il fatto che è impossibile o inutile dire. Non si tratta però della riproposizione dell'incomunicabilità di matrice esistenzialistica, ma di una sorta di confusa sensazione che sia in fondo inutile comunicare dal momento che alla comunicazione non segue più l'azione.

Negli ultimi romanzi di Sillitoe e di Storey il messaggio comunicato appare di natura del tutto diversa, e il centro di interesse degli autori spostato su situazioni e personaggi del tutto atipici rispetto alla loro classe di

gruppo di intellettuali che aveva dato vita a quel movimento era ancora fondamentalmente lo stesso che alla fine degli anni cinquanta aveva fondato la rivista *Universities and Left Review*; successivamente questo si dividerà in due tronconi riuniti uno intorno a Perry Anderson e collegato con la *New Left Review* (dal 1960), l'altro intorno a Ralph Miliband e collegato con il *Socialist Register* (dal 1963).

estrazione. Si tratta infatti di personaggi che in comune con i protagonisti dei primi romanzi hanno ancora un elemento, l'estrazione sociale, ma che appartengono ormai alla borghesia, per l'istruzione acquisita, il lavoro che svolgono, le nevrosi di cui soffrono: crisi di identità, alienazione in un contesto sociale sempre più disumanizzato e ostile, etc. Di nuovo le situazioni presentate suggeriscono molte analogie con la vicenda stessa dei due scrittori, ma mentre queste analogie — individuate anche nei romanzi della prima fase produttiva — risultavano generalizzabili a tutta una classe di una data epoca storica, ora deve registrarsi invece la tendenza frequente a sottrarsi ai limiti dei riferimenti precisi ad un contesto sociale e l'insistenza sui conflitti interiori ed esistenziali, universali ed eterni.

Il protagonista di un romanzo di Sillitoe del 1965, *The Death of William Posters*, e il Pasmore del romanzo omonimo di Storey del 1972, provano la validità del nostro discorso: ambedue ricorrono alla fuga nel tentativo di risolvere le crisi che attraversano, e in ambedue i casi la fuga si mostrerà un mezzo inadeguato a risolvere il disagio e l'insoddisfazione iniziali. Le cause più vicine dell'infelicità vengono individuate dai due personaggi — sebbene con livelli diversi di consapevolezza — nel lavoro e nella famiglia, ed è da questi che essi fuggono, salvo poi a tornare indietro o a ricreare altrove situazioni analoghe. Frank Dawley, il personaggio di Sillitoe, sa bene quello che vuol lasciarsi indietro, la moglie, i figli e il lavoro di operaio. All'inizio del romanzo egli comunica semplicemente la decisione a sua moglie.

« ... I'm twenty-seven and I feel like sixty ».

« I don't know what you mean. I don't think you do, either ».

« Maybe not. I'm off just the same ».

« I hope you enjoy it ».

... « I suppose you've been fed up with me, as well, lately », he said.

« I was fed up with you five years ago. But I'm not like you. I thought: 'We're married, and as far as I'm concerned, that's that. This ain't what I thought it would be like at all,

not what the stories and magazines or my own mind led me to believe, anyway, but here it is, this is life'. That's what I thought, and it didn't take me long to get to it ».

« I can just hear your mother saying that. 'You made your bed, now lie on it'. ... But I'm not going to be the one to lie for good on the bed you've made. Nor on the one I've made, either »⁷³.

Le considerazioni a proposito del lavoro e del circolo di dopolavoro che Frank aveva preso a frequentare per sottrarsi alla noia della vita in famiglia sono altrettanto lucide:

... That was worse than sitting at home with the telly smashing one tab, and kids bruising the other with their screams and squabbles as he tried to get the guts out of some book or other. No politics, lads, and no religion. Just drink your pints and sling your darts, heads down for Bingo and look alive to win a fiver at the end. When you're off sick we'll look after you, lad, give you a bit of club money, like, and a seaside booze-up once a year. But no religion, no politics. Don't think. Heads down. You're all free as long as you do as you're told⁷⁴.

Frank parte senza una meta precisa; il finale del romanzo lo vedrà in Algeria impegnato a combattere a fianco dei guerriglieri e prossimo a lasciare la donna che presto gli darà un figlio. Pasmore è fin dall'inizio meno lucido e meno deciso sul passo da compiere, sebbene egli soffra di una perdita di contatto con il proprio ambiente ancora più drammatica di quella di Frank Dawley.

La critica ha sottolineato in maniera particolare la laconicità di Storey in questo romanzo, che raggiunge vette di vera e propria oscurità e/o incongruenza: « The novel is about a marriage that for obscure reasons breaks up and for obscure reasons is mended again ... What is distinctive about its handling is the things the author puts in and the things he leaves out »⁷⁵.

⁷³ A. SILLITOE, *The Death of William Posters*, London, Pan Books, 1967, p. 11.

⁷⁴ *Id.*, p. 62.

⁷⁵ D. MAY, « Down the Pit », in *The Listener*, 2 Nov. 1972, p. 610. Cfr. anche la recensione del *TLS*: « All this is described in Mr

Ma il centro di interesse del romanzo non è tanto la crisi matrimoniale di Pasmore quanto il suo progressivo estraniamento dal lavoro, dalla famiglia, dagli amici e infine da se stesso. Pasmore insegna in un college di Londra, ma il lavoro gli appare futile, senza scopo, come egli stesso afferma parlando con un suo collega:

« It's the general futility, Arthur », he said.
 « Futility »? Coles moved the word around his mouth. « Futility of what »?
 « Of everything, Arthur ». ...
 « There's your work », Coles said.
 « There is ».
 « There's also your family ».
 A note of apology had entered Coles's voice.
 « There is my wife, there are my children. There is a house, mortgaged yet nevertheless almost mine, a set of parents, in-laws... I can count. I can add. I have a certain mathematical ability, Arthur »⁷⁶.

Colin Pasmore è figlio di un minatore e quando — durante una visita a casa — egli suggerisce a suo padre di lasciare il lavoro in miniera, questi se ne risente facendone una questione di orgoglio personale, ma in realtà continuando a ricattarlo sul piano emotivo:

« When you were at school » he said, « and I was working, at every bit of coal I dug I used to say to myself that's one bit he won't have to dig. I could have dug that entire pit out by myself. Making sure, you know, of that ».
 « You shouldn't put so much into me », he said. « I mean that. Just for yourself »⁷⁷.

Pasmore è vittima delle ambizioni frustrate di suo padre, e da lui non può aspettarsi comprensione né sim-

Storey's most obstinate and obsessive prose. Sometimes the pared-down style is plain to the point of pretentiousness ... Mr Storey is right to strive for economy, but a few of these 200 pages are bald rather than bold.», « Scrambled Ego », *TLS*, 6 Oct. 1972, p. 1184.

⁷⁶ D. STOREY, *Pasmore*, London, Allen Lane, 1972, p. 8.

⁷⁷ *Id.*, p. 99.

patia. L'annuncio che ha lasciato sua moglie e che vive per conto suo serve solo a sconvolgere il vecchio che commenta amaramente: « Well. It was all for nothing, then. ... What a waste »⁷⁸. Situazioni analoghe, come si ricorderà, occorre nei romanzi precedenti di Storey, e soprattutto in *Flight into Camden*, in cui Howard conteneva in embrione l'intero personaggio di Pasmore⁷⁹. Come lui, Pasmore fuggirà a Camden ed avrà un'amante, ma il rapporto non significherà molto per nessuno dei due. Gli incontri presto finiranno e l'isolamento e l'immobilità di Pasmore nella sua stanza diverranno sempre più totali, finché egli non lascerà più il letto neanche per mangiare. « It was as if he had vanished: his hands, his arms, his feet, his clothes; it was as if all their familiarity had been subtracted. They belonged to no one: no one he knew or had any memory at all »⁸⁰. Pasmore compie così una sorta di viaggio attraverso la follia che dovrà condurlo alla fine ad un diverso apprezzamento della realtà. È facile pensare a Laing e soprattutto a *The Politics of Experience* del 1967, in cui si sottolinea appunto il valore positivo di questo 'viaggio interiore' dell'uomo unidimensionale:

No one can begin to think, feel or act now except from the starting-point of his or her own alienation ... We are all murderers and prostitutes — no matter to what culture, society, class, nation one belongs, no matter how normal, moral or mature one takes oneself to be. Humanity is estranged from its authentic possibilities. This basic vision prevents us from taking any unequivocal view of the sanity of common sense, or of madness of the so-called madman⁸¹.

Alla fine del libro Pasmore compie un altro viaggio — reale questa volta (nella città dove vivono i suoi geni-

⁷⁸ *Id.*, p. 101.

⁷⁹ Cfr. J. R. TAYLOR, *D. Storey*, cit., pp. 11-12.

⁸⁰ *Pasmore*, cit., p. 138.

⁸¹ R. D. LAING, *The Politics of Experience*, Harmondsworth, Penguin, 1967, pp. 11-12.

tori) ma non per questo meno carico di connotati simbolici e catartici — dopo del quale la sua vita passata sembra riacquistare un senso:

In the winter he returned to teaching. Outwardly, despite the events of the preceding year, little had changed. He still had a regular job, a home, a wife and children; the apparatus of his life from his books to the commercial van was virtually the same. Even the despair, it seemed, persisted⁸².

Ma il ritorno di Pasmore è solo all'apparenza una ricomposizione degli equilibri, un lieto fine; l'autore stesso sembra a tratti presentarlo come un fallimento. Il critico J. R. Taylor sottolinea l'ambivalenza dell'atteggiamento di Storey di fronte alla fuga:

His escapees never seem to be strong and decisive enough to take their fate into their own hands, for good or ill, or to make their own decisions confidently and carry them through. Pasmore, Howard and Arnold Middleton are clearly going through a neurotic withdrawal from life, rather than making a purposeful change; the flight is a symptom of their sickness⁸³.

Il motivo della follia o della nevrosi — quasi sempre legato alla professione di insegnante — ricorre spesso nei romanzi e nei drammi di Storey⁸⁴. Yvonne, la moglie di Colin Freestone, il protagonista dell'ultimo romanzo di Storey *A Temporary Life*, è al manicomio ed era insegnante prima di entrarci. Tra le due situazioni sembra quasi porsi un rapporto del tipo causa/effetto come in questo passo:

« What job did you have, before you went to Westfield »? Pollard says.

« Job »?

« Work. Did you have any work »? He looks at me.

⁸² Pasmore, cit., pp. 200-201.

⁸³ J. R. TAYLOR, *David Storey*, cit., p. 16.

⁸⁴ Vedi in particolare *The Restoration of Arnold Middleton* (1967) e *Home* (1970).

« I used to teach. I was a teacher for a while », she says.

« I suppose you'll go back to it », he says.

She shakes her head.

« I don't think I shall », she says. « It drives you mad »⁸⁵.

Sulle cause della follia di Yvonne non si dice molto: solo che si è preoccupata troppo degli altri e di ciò che accade nel mondo, al punto da esserne annientata:

Yvonne herself is full of worries, Vietnam, China, India, Africa; children without food, women without men; men with nothing else to do but fight; napalm, insecticides, pollution: vast abstractions that overwhelm her mind, rendering her incapable of dealing with anything at all⁸⁶.

Di Colin stesso non si dice molto nel romanzo e non sempre il suo modo di comportarsi risulta comprensibile. Insegna arte in una scuola serale, ma questo lavoro non sembra avere alcun significato per lui:

« I teach at the local art school, I'm afraid », I tell him.

... « I don't go in for art much », Leyland says.

« I don't go in for it at all », I tell him.

« Why do you teach it, then »?

« I don't »⁸⁷.

Colin infatti sembra disprezzare l'istruzione e l'insegnamento: « It's the way the half-baked indoctrinate the uninformed. Like the hospital gates ... It's propaganda »⁸⁸.

Alla fine del romanzo, a causa del suo comportamento poco rispettoso delle norme e delle convenzioni, perderà il posto e lo vediamo lavorare come netturbino comunale, finalmente soddisfatto di sé⁸⁹. Questa conclusione — se è possibile definirla tale — lascia perplessi.

⁸⁵ D. STOREY, *A Temporary Life*, London, Allen Lane, 1973, p. 79.

⁸⁶ *Id.*, p. 53.

⁸⁷ *Id.*, p. 84.

⁸⁸ *Id.*, p. 58.

⁸⁹ Colin ritiene di essersi sottratto in questo modo a mortificanti costrizioni ideologiche; a chi gli offre un lavoro migliore

Presentare l'ultimo romanzo di Sillitoe non è facile: se un critico ha definito *Pasmore* la storia di una nevrosi che Storey scrive con la lucidità e l'essenzialità di un referto medico, potremmo definire *Raw Material* (1972) come la manifestazione di una nevrosi dell'autore stesso che tenta ad ogni pagina di definire quello che sta scrivendo. Il libro è pieno di sentenze sullo scrivere, sulla condizione dello scrittore nella società, sul conflitto arte/verità, che lo rendono di difficile lettura. A paragrafi alterni, l'autore svolge anche una storia dei propri antenati, quelli di parte materna nella prima parte del libro, e di parte paterna nella seconda.

... this book is called *Raw Material*, part novel, part autobiography, but all in all a book, a reading book, and non-committal in these aspects till I get to the end. It is an attempt at self-portrait ... No matter what I call this book, I know it to be a novel after all, because everything written is fiction, even non-fiction — which may be the most fictional non-fiction of all⁹⁰.

Secondo B. S. Johnson:

For its honesty and directness in facing the problem of conveying truth in a vehicle of fiction, this may well be A. Sillitoe's most important book; it certainly represents a progression towards a much freer, fragmented use of form. It is sometimes confused, and confusing, as he grasps and rejects, contradicts and loses himself in a morass of imprecise metaphor. But it must have been a liberating, therapeutic book to write...⁹¹.

risponde: « I believe in the principle that you should pay people, I tell him, not to work. Then the ones who do work would do it for purely equitable reasons. I believe in a society built upon that principle », I add. ...

« I could get you a job, if you like ». He gestures at the shovel. « Better than this ».

« I don't know of any job! I tell him, 'better than this. This is a job I've chosen', I go on, 'of my own volition' » (p. 248).

⁹⁰ A. SILLITOE, *Raw Material*, London, Allen, 1972, pp. 10-11.

⁹¹ B. S. JOHNSON, « Truth and Lies », in *New Statesman*, 27 Oct. 1972, p. 608.

La recensione è intitolata « Truth and Lies » e queste sono infatti le parole-chiave del libro; all'ultima pagina si legge: « All truth is fiction, all fiction is the truth. (...) If I claimed to write the truth I would have told a lie. If I said I had written lies it would not have been the truth »⁹².

Non intendiamo soffermarci sul romanzo e sui problemi che esso pone; ci interessa però sottolineare il fatto che Sillitoe abbia scelto se stesso come dato su cui riflettere, nella condizione di uomo e di artista: in tal senso il discorso appare collegabile a quello svolto da Storey nel suo ultimo libro.

L'ambiguità delle soluzioni offerte negli ultimi romanzi di Storey o di certe affermazioni di Sillitoe sul carattere quasi divino dell'ispirazione letteraria vanno appunto collegate e in parte interpretate alla luce della mutata condizione sociale dei due autori: quella di scrittori affermati e come tali parte dell'establishment, in cui soggettivamente possono non riconoscersi, ma al quale sembrano non avere alternative da opporre. Ed è per questo che essi, pur rifiutando il ruolo assegnato all'artista dalla divisione capitalistica del lavoro — se leggiamo correttamente il messaggio delle loro ultime opere — non offrono motivazioni al loro rifiuto né tantomeno mostrano la via ad un possibile ruolo alternativo. *Raw Material* si chiude in maniera emblematica con una domanda cui Sillitoe ritiene impossibile dare una risposta che non risulti dogmatica e demagogica:

What, then, is it all for? Life, work, love, living. It is inevitable that I should end on a question, for only questions are divine, the urge to question everything and never take any answer. To accept an answer is to condemn those who provide it to silence, and so you give them tyrannical power over you. The good people in this novel know that you must never do that⁹³.

⁹² A. SILLITOE, *Raw Material*, cit., p. 186.

⁹³ *Id.*, p. 187.

Storey ha a sua volta teorizzato la necessità di non definire in maniera netta ciò che scrive:

It seems to me that if, on reading something through, I know completely what it is about, then it is dead. It is when I feel that I don't really know what it is about that it lives — it lives for me almost in the measure that it escapes and refuses definition⁹⁴.

Qualcuno ha interpretato l'indefinitezza dei suoi ultimi romanzi come il risultato di interessanti sperimentazioni formali (come ha fatto B. S. Johnson a proposito di *Raw Material*):

In the two later novels, *Pasmore* and *A Temporary Life*, Storey seems to be developing a rather different kind of novel, technically if not thematically — one of bare, stripped happening, with little or no editorial comment or guidance for the reader, who is left to make of them what he will⁹⁵.

Infatti non solo i dati sulla realtà che circonda i personaggi sono diventati molto scarsi, come è già stato messo in evidenza, ma anche quando ci sono, questi risultano in qualche modo scissi dalla vicenda umana e personale⁹⁶.

Inoltre, mentre le vicende presentate nei primi romanzi di Sillitoe e di Storey erano emblematiche nella loro tipicità di tutta la classe rappresentata, compresi gli esiti spesso amari di quelle storie, i protagonisti dei romanzi più recenti, pur restando schiavi della struttura che li contiene, sono spesso degli esuli, con vicende del tutto atipiche e non sembrano giungere ad alcuna soluzione generalizzabile. Non stupisce quindi che l'impatto di questi romanzi sulla scena letteraria inglese sia risul-

⁹⁴ J. R. TAYLOR, *The Second Wave*, cit., p. 145.

⁹⁵ *Id.*, p. 19.

⁹⁶ J. R. TAYLOR, *D. Storey*, cit., p. 27: « In his best work, the general is always rooted in the particular, the mental landscape coincides with the physical. Cut loose from particularity, his writing loses its peculiar vividness and density ».

tato molto diverso da quello dei primi romanzi degli stessi autori pubblicati 15 anni fa.

Negli anni cinquanta, il collegamento arte-società rappresentava di per sé una posizione di rottura rispetto alla cultura ufficiale e si può quindi parlare dei suoi sostenitori come di autori 'impegnati', anche se il loro impegno non si risolse mai nel senso dell'*engagement* sartriano; lo stesso atteggiamento oggi non è più qualificante e del resto esso non risulta nemmeno convincente. Si è invece accentuata, nei due autori considerati la preoccupazione di difendere la libertà dell'espressione artistica messa grandemente in pericolo dalla società capitalista, ma di nuovo la posizione ideologica non è ben definibile. Bisogna considerare inoltre il mutato contesto socio-culturale in cui i romanzi recenti vengono a trovarsi e soprattutto la difficoltà di individuare una fascia di lettori cui collegarsi⁹⁷. A differenza di altri autori della loro generazione, Sillitoe e Storey non appaiono interessati per il momento a fare concessioni all'industria culturale, e può darsi che stiano attraversando un periodo di transizione da cui le loro posizioni e orientamenti usciranno meglio definiti.

PAOLA SPLENDORE

⁹⁷ A proposito del pubblico dei lettori, Sillitoe dichiarò in una intervista per il *Corriere della Sera* curata da A. Arbasino: « Ho sempre scritto senza pensare assolutamente al pubblico, innanzitutto scrivo per me ... e non mi indirizzo a nessun pubblico in particolare, ma poi i miei romanzi vanno bene per una giovane classe popolare ... Oggi, del resto, in Inghilterra chiunque può comprare libri, se vuole. Quindi non c'è nessuna selezione o segregazione di pubblico. Dopo due anni, i libri costano tre scellini. Se qualcuno li vuole, ci arriva » (3 luglio 1969, p. 11). Si noti la differenza con precedenti affermazioni citate a p. 26.

LA FORMULA BONDIANA:
MACCHINA EVASIONISTICA
O OPERAZIONE PERSUASIVA?

La versione cinematografica dell'ultimo romanzo di Ian Fleming (*The Man with the Golden Gun*, pubblicato postumo nel 1965) ha recentemente riproposto sugli schermi italiani le avventure di '007'. Il successo di cassetta registrato da questo film natalizio fornisce un'ulteriore conferma della penetrazione nella fantasia popolare di quello che si può definire come un vero e proprio mito. Esso aveva visto l'apice della sua fortuna nel periodo a cavallo tra gli anni '50 e '60, ed è evidentemente tuttora così radicato nella coscienza e nella cultura del pubblico di massa da poter assicurare il successo di artefatti culturali che si avvalgano della semplice presenza del favoloso agente segreto e da poter resistere senza danno al trattamento superficialmente ironico ed apparentemente demistificatorio al quale il personaggio stesso è sottoposto nelle sue più aggiornate riapparizioni. La persistente presa sul pubblico esercitata dal prestigioso personaggio induce anzi a riconsiderare le interpretazioni e le valutazioni che la critica sociologica e culturale non meno di quella strutturalistica o semiologico-funzionale hanno fornito a proposito di questo superdotato tutore dell'ordine internazionale, nell'ambito del più vasto dibattito che si va svolgendo in maniera sempre più vivace ed esperta circa il ruolo e l'efficacia dei prodotti dei *mass-media*.

I. LA TESI DELL'EVASIONE LUDICA

Nel corso degli ultimi quarant'anni l'interesse della critica per i prodotti dell'industria culturale è andato crescendo e specializzandosi. Le analisi e le valutazioni dei prodotti subletterari si sono andate infatti moltiplicando dal lontano 1933, quando F. R. Leavis e D. Thompson affrontarono per la prima volta, in una loro opera pionieristica, ed ormai classica¹, il problema dell'impatto dei prodotti della civiltà di massa sulla cultura moderna e del loro influsso sugli standards culturali, applicando allo studio di tali artefatti i metodi ed i criteri dell'analisi letteraria. Nell'ultimo decennio, poi, l'interesse per questa sfera della produzione culturale è diventato particolarmente sensibile sia da parte di quei sociologi della cultura i quali si pongono il problema di decifrare (e quindi di neutralizzare) il funzionamento di una macchina persuasiva e conformizzante così potente ed ubiqua come la moderna industria della cultura², sia da parte di quei critici che si rivolgono a questa zona subletteraria per attingervi esempi e campioni che, per la semplicità (o addirittura elementarietà) degli apparati retorici e delle strutture della codificazione, meglio si prestino alla sperimentazione di tecniche analitiche nuove e di metodologie interpretative tutt'ora in corso di elaborazione³. Ne consegue che questo settore della finzione (che per troppo tempo era stato trascurato, o anche deliberatamente igno-

¹ *Culture and Environment*, London, Chatto & Windus, 1933.

² Questi studi che avevano registrato un primo impulso negli Stati Uniti nel corso degli anni '50, sono stati ripresi in Europa negli anni '60, ed hanno avuto un rilancio spettacolare negli ultimi anni, anche per effetto della crescente affermazione dell'interdisciplinarietà degli studi e della recente apertura del campo della critica letteraria a metodi ed obiettivi tipici della ricerca sociologica e dell'antropologia culturale.

³ Questo è soprattutto il caso delle analisi strutturalistiche, che si sono orientate di preferenza verso l'ambito dei prodotti culturali 'popolari'.

rato dalla critica tradizionale ed accademica, o che tutt'al più aveva attirato la curiosità compiacente e divertita di spiriti aristocratici alla ricerca del 'pittresco'⁴) si è trasformato, invece, in un oggetto di molteplici ricerche che analizzano la nuova e vasta organizzazione editoriale e commerciale che è fiorita intorno e sul *loisir*⁵, che ne studiano i meccanismi compositivi⁶, o che ne traggono spunto per rintracciarvi il riflesso e la manifestazione di aspetti, aspirazioni, nevrosi della società contemporanea⁷. Si può dire, così, che non ci sia manifestazione di una certa consistenza, in quest'ambito, che non sia stata considerata ed analizzata; ed anzi alcuni fenomeni macro-

⁴ Valgano a semplice titolo di esempio le notazioni di B. Croce su Mastriani contenute in «La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900» (in *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1947, Vol. IV, pp. 319-322).

⁵ Gli studi di questo tipo tendono spesso a guardare all'organizzazione commerciale della cultura in termini prevalentemente quantitativi, e, sospendendo ogni giudizio sui contenuti, a rallegrarsi acriticamente della più larga e democratica fruibilità dei prodotti culturali. Un esempio di tale tendenza è offerto dalla tesi di un recente libro dello studioso americano Alvin H. Reiss, così riassunta nella conclusione: «La bellezza della vita va apprezzata e coltivata. È auspicabile e possibile che la collaborazione dell'organizzazione commerciale con le arti produca una nuova prospettiva per il bene della società: che cioè nessun americano sia privato della possibilità di gustare la bellezza della vita a causa della sua posizione sociale ed economica, dell'origine, dell'ambiente o della razza. Questo è un obiettivo per il quale vale la pena di lottare» (*Culture & Company*, New York, Twayne Publishers, 1972, p. 286).

⁶ Vasta è la letteratura che è fiorita in questo settore e che tende alla definizione di una formula sempre più precisa, che aggiorni e specifichi la diagnosi del *Kitsch* data da D. Macdonald in «Masscult & Midcult» (pubblicato in *Partisan Review*, 1960, No 4 e poi ristampato in *Against the American Grain* - trad. italiana: *Controamerica*, Milano, Rizzoli, 1969 e altrove).

⁷ In questo solco si muove tutta un'ampia sezione della sociologia della letteratura della quale l'opera di E. Morin si può considerare come rappresentativa, e la quale applica spesso metodologie analitiche nuove, come quelle semiologiche, sperimentate, ad esempio, da R. Barthes.

scopici e di larga risonanza si sono prestati ad una pluralità di analisi e di controlli che, partendo da vari punti di vista e utilizzando i metodi e gli strumenti di indirizzi critici diversi, ne hanno sviscerato le componenti, i motivi del successo o le relazioni con le macrostrutture circostanti.

Tra i fenomeni che (a causa della loro enorme popolarità e degli echi da essi suscitati a livello di costume, oltre che di fruizione estetico-ricreativa) hanno maggiormente attratto critici e sociologi della cultura c'è certamente la voga Bond. Infatti, oltre ad essere stata costantemente accompagnata da recensioni, note ed analisi pubblicate sulle pagine di riviste letterarie, culturali e di informazione⁸, la fortuna letteraria e cinematografica del celebre personaggio di Ian Fleming è stata anche oggetto di vari studi di più largo respiro. Nel giro di un solo anno dalla morte dell'abile e fortunato ideatore di James Bond⁹ erano stati pubblicati ben tre volumi di critica sull'argomento: già nel 1964 era comparso *Double O Seven, James Bond, A Report*¹⁰ il cui autore, O. F. Snelling, soggiacendo in pieno al fascino suscitato dal prestigioso personaggio, anziché proporre un'interpretazione ed una valutazione del fenomeno Bond, vi si avvicinava, invece, secondo un approccio di tipo biografico, ricostruendo una vera e propria biografia di '007' attraverso una riorganizzazione cronologica delle informazioni contenute sul suo conto nei vari romanzi¹¹. A distanza di pochi mesi, in

⁸ Utili notizie bibliografiche circa questa fortuna possono trovarsi in « James Bond e la critica », una rassegna curata da Laura Lilli e pubblicata ne *Il caso Bond* (a cura di O. Del Buono e U. Eco), Milano, Bompiani, 1965, pp. 227-259.

⁹ Ian Fleming morì l'8 agosto 1964, mentre era occupato alla revisione del tredicesimo volume della serie Bond.

¹⁰ London, Spearman-Holland Press, 1964.

¹¹ A questo atteggiamento della esegesi critica fa riscontro, peraltro, tutto un settore dell'ampia produzione narrativa che è fiorita parassitariamente sul mito bondiano e che ha recentemente prodotto addirittura una biografia 'ufficiale' del famoso agente se-

*The James Bond Dossier*¹², Kingsley Amis manteneva fondamentalmente la falsariga cronologica della biografia del personaggio (anzi dei personaggi, giacché un analogo trattamento veniva riservato a quelle figure di secondo piano che, come 'M', sono presenze costanti nei romanzi della serie) e considerava la saga Bond come un insieme organico in cui la personalità del protagonista (come pure quella dei suoi *partners*) si sviluppava secondo un coerente processo di maturazione, o, più precisamente, di degenerazione. Infatti egli metteva in luce le successive tappe di una parabola discendente che il personaggio seguirebbe, di romanzo in romanzo, verso la graduale disgregazione della sua eccezionale 'forma' fisica e psicologica¹³. A

greto e cioè *James Bond: The Authorized Biography of 007*, pubblicata da John Pearson (London, Sidwick & Jackson, 1973). Naturalmente l'«ufficialità» della ricostruzione manifesta la sua fantasi ad una prima rapida scorsa del volume che si rivela come un semplice ampliamento delle informazioni derivate dai romanzi di Fleming, romanzi che (ed è questa la 'trovata' su cui si basa il libro) sarebbero stati scritti su commissione del Servizio Segreto Britannico per sviare i sospetti dello spionaggio sovietico, il quale (ovviamente!) non avrebbe mai potuto sopporre che l'Intelligence Service avrebbe permesso la pubblicazione di un materiale così scottante, se questo fosse stato autentico.

¹² London, Cape, 1965.

¹³ Cfr. in particolare il capitolo intitolato « Going slowly to Pieces ». È anche notevole il fatto che Amis abbia ritenuto di rispettare questo processo di invecchiamento biologico dei personaggi in quella continuazione della serie Bond da lui scritta (non più in qualità di critico, ma di 'creatore') con lo pseudonimo di Markham. Nel *Colonel Sun*, infatti, 'M' è ormai quasi un rottame, le sue condizioni fisiche sono estremamente precarie, le sue capacità professionali ridotte quasi a zero, il suo carattere autoritario e severo è cristallizzato in manie senili. Analoga, seppure meno estrema, è l'erosione subita dalla tempratura asciutta e nervosa di Tanner. Quanto a '007', sebbene nei momenti di emergenza egli recuperi le sue favolose doti superomistiche, sono evidenti sul suo corpo e nei suoi modi i segni di quell'usura a cui il suo eccezionale organismo è stato sottoposto, provocando tra l'altro un ispessimento del suo atteggiamento cinico e disincantato verso la propria funzione di difensore del mondo occidentale.

questa sistemazione cronologica dei dati si accompagnava, in Amis, uno sforzo di catalogazione logica del materiale che conduceva alla redazione di una tipologia dei personaggi secondo coordinate psicologiche e funzionali, e preludeva all'individuazione degli elementi costitutivi della formula compositiva riproposta da Fleming nei tredici volumi della serie con variazioni sul tema che ne lasciano immutata la costituzione di base¹⁴. Anche più nettamente orientata verso una disamina scientifica della serie Bond e verso la ricostruzione ed il vaglio delle sue componenti strutturali, era il libro pubblicato in Italia, nello stesso anno, a cura di O. Del Buono e U. Eco¹⁵ e contenente i contributi di nove studiosi¹⁶ ciascuno dei quali indirizzava la sua indagine ad un singolo aspetto del fenomeno Bond, seguendo approcci critici diversi, da quello psicoanalitico a quello strutturalistico.

Malgrado, però, la varietà dei punti di vista e le disparità metodologiche che caratterizzano quest'ampia letteratura critica, si riscontra in essa una costante che non può non lasciare perplessi, soprattutto perché si tratta di un atteggiamento che appare molto generalmente diffuso nella ricca pubblicistica che esiste sul tema dell'industria della cultura. Ci si riferisce ad una sottovalutazione costante dell'operatività e dell'efficacia del messaggio specifico affidato al singolo elemento del grande meccanismo delle comunicazioni di massa; un'ottimistica fiducia nel discernimento dei fruitori, resi impermeabili al messaggio dalla qualità esteticamente imperfetta o deteriorata di questi prodotti. Questa sottovalutazione è anzi intenzionale e dichiarata nel caso di quei critici simpatizzanti che difen-

¹⁴ Come Amis abbia a sua volta utilizzato la formula, rammentandola esteriormente, è bene illustrato nel già citato *Colonel Sun*.

¹⁵ *Il caso Bond*, citato.

¹⁶ Lietta Tornabuoni, Oreste del Buono, Umberto Eco, Romano Calisi, Furio Colombo, Fausto Antonini, G. B. Zorzoli, Andrea Barbato e Laura Lilli.

dono Fleming da ogni accusa di criptofascismo e di consapevole tentativo di orientare politicamente il pubblico dei lettori. Tale è, ad esempio, la posizione che assume K. Amis — salvo poi a spingere egli stesso quest'operazione di imposizione ideologica anche più oltre dello stesso Fleming, nella sua personale continuazione delle avventure di '007'¹⁷. A questo proposito Amis sostiene, anzi, una tesi abusata e purtroppo lontana dall'essere abbandonata da quanti appoggiano l'ordine costituito da posizioni apparentemente neutrali, una tesi, cioè, secondo la quale la riproposizione di pregiudizi diffusi fino al punto da essere diventati dei banali luoghi comuni, non avrebbe alcun effetto, neanche quello di rafforzare quegli stessi pregiudizi. Caratteristico di tale impostazione è il procedimento con il quale Amis cerca di scagionare Fleming dal sospetto di razzismo e di sciovinismo anglocentrico sulla base, in verità poco convincente, che la presenza di stranieri nei panni del 'malvagio' è uno stereotipo della letteratura di tutti i tempi, e che, pertanto, essa non costituirebbe un sintomo attendibile di intolleranza contro gli

¹⁷ I personaggi di *Colonel Sun* dichiarano esplicitamente le loro appartenenze ideologiche, echeggiando molti vietati luoghi comuni della propaganda anticomunista. Ecco, ad esempio, come risponde il greco Litsas alla giovane e bella comunista la quale diventerà alleata di Bond contro il comune nemico cinese e la quale aveva avanzato sospetti (peraltro infondati) circa la possibilità di una responsabilità americana nella losca e sanguinosa trama che Bond è chiamato a sventare: « Sta a sentire, ragazzina. Sono stati gli Americani che ti hanno educata, al Pierce College di Atene. Ti hanno insegnato l'inglese e ti hanno spiegato il loro sistema di vita. Sei stata un'allieva così ottusa e svogliata che non te ne ricordi più? Ma davvero non vedi la differenza tra la lotta all'aggressione comunista e questa pirateria, questi assassinii commessi nelle pubbliche vie di una nazione amica e pacifica, e addirittura il rapimento di un capo di polizia, portato via dall'Inghilterra, così, alla luce del sole? Ma neanche il più vile degli americani potrebbe mai sostenere una tale politica. Ma fa' il piacere, Arianna, dimentica il tuo Istituto Leninista e comincia a pensare! » (*Colonel Sun*, cit., p. 119).

stranieri¹⁸. Inoltre, la minuzia idiosincratca della caratterizzazione geografica dei malvagi stranieri ne ridurrebbe la virulenza xenofoba:

Solo un lettore senza discernimento può accontentarsi di odiare un cinese o un giapponese; ma il lettore accorto sa che se deve odiare un asiatico questi dev'essere almeno coreano; anzi, a ben riflettere, tra i coreani vanno scelti quelli di Hwanh-hai, mentre non c'è niente da eccepire contro i coreani di Nan Hau¹⁹.

E comunque, conclude Amis:

Anche ammettendo che Fleming instilli nei lettori sentimenti poco amichevoli verso i Rumeni o verso i Turchi delle pianure, tutto ciò non mi sembra preoccupante. Le probabilità di mettere in pratica questi sentimenti sono estremamente scarse²⁰.

Come se l'elemento veramente importante della caratterizzazione dei 'nemici' fosse la loro precisa provenienza geografica e non il loro essere tutti, senza eccezione, degli stranieri, e come se, per confrontarsi con la realtà, l'incremento del postulato sentimento nazionalistico dei lettori avesse bisogno dell'improbabile incontro proprio con la varietà regionale di Turchi o di Coreani che insidiano l'incolumità di Bond in questo o in quel romanzo, e non con altre, sia pure contigue!

Non molto dissimile, in definitiva, risulta d'altra parte la posizione di quei critici che individuano invece nella serie Bond un mezzo di condizionamento ideologico che non opererebbe però direttamente attraverso la trasmissione di un messaggio specifico, bensì al contrario, proprio a causa dell'assenza, in essa, di un messaggio significativo. A proposito dell'opposizione fondamentale che è

¹⁸ Cfr. il già citato *The James Bond Dossier*, p. 86.

¹⁹ *Idem*, p. 87.

²⁰ *Idem*, pp. 87-88.

alla base di ogni avventura di James Bond²¹, Romano Calisi afferma, ad esempio:

Prendiamo il caso della 'guerra fredda' e dei rapporti tra Occidente e Unione Sovietica... è evidente che qui occidentali e sovietici vengono usati come pretesto 'attuale' per una universale destorificazione dialettica tra Bene e Male. Sia gli uni che gli altri vengono così poco caratterizzati da *costringere* il lettore a non prendere partito per essi *in quanto* occidentali o sovietici... qui la rappresentazione 'propagandistica' del sovietico... non dà fastidio a nessuno²².

La luce mitica destorificante in cui sarebbe immersa l'epopea bondiana, a causa dell'assenza di un effettivo collegamento con la realtà storico-sociologica attuale, determinerebbe un'evasione dal presente, una fuga « in un tempo favoloso e metastorico »²³.

Analoga, sostanzialmente, l'opinione di U. Eco il quale attribuisce alla serie Bond un'innegabile funzione ideologizzante, ma non tanto perché nei romanzi venga espressa e diffusa una tesi politica e ideologica determinata, ma

²¹ L'analisi condotta secondo i metodi della critica formale (di cui il già citato saggio di U. Eco è forse l'applicazione più nota ed esperta) individua nella serie Bond la presenza di strutture narrative costanti basate sulla permanenza di un elemento strutturante fisso di cui varia solo la manifestazione superficiale. Questo elemento, definito da Eco « l'opposizione dei caratteri e dei valori », è rappresentato da un numero limitato di coppie di valori riconducibili alla dicotomia Bene/Male che si realizza nella contrapposizione di divergenti concezioni del mondo e della società (mondo occidentale/mondo comunista) incarnate in personaggi i quali ricoprono ruoli fissi e riducibili a funzioni semplici e sono sostituibili con personaggi vicari all'interno della coppia senza che cambi la loro funzione (così Domino, Solitaire, Pussy Galore e le altre *partners* sessuali di '007' sono tutte intercambiabili tra loro nella coppia Bond/Donna, esattamente come Blofeld, Goldfinger, Red Grant, ecc., sono altrettante epifanie del 'cattivo').

²² « Mito e destorificazione nell'epopea di James Bond », nel già citato *Il caso Bond*, p. 128 n.

²³ *Idem*, p. 138.

piuttosto perché il modulo seriale ripetitivo che trova nei romanzi di Fleming un'applicazione tipica, indurrebbe nel pubblico un abito mentale passivamente ricettivo e creerebbe dunque le condizioni culturali adatte all'acquisizione di atteggiamenti conformisti e reazionari:

Nei romanzi di Fleming si celebra in misura esemplare quell'elemento di gioco scontato e di ridondanza assoluta che è tipico delle macchine evasive funzionanti nell'ambito delle comunicazioni di massa. Perfette nel loro meccanismo, tali macchine rappresentano delle strutture narrative che lavorano su *contenuti ovvi e che non aspirano a dichiarazioni ideologiche particolari*. Sta di fatto tuttavia che tali strutture connotano inevitabilmente delle posizioni ideologiche e che *queste posizioni ideologiche non derivano tanto dai contenuti strutturati quanto dal modo di strutturare narrativamente i contenuti*²⁴.

D'altra parte queste opinioni espresse a proposito di un fenomeno singolo, anche se molto significativo, come il caso Bond trovano riscontro nelle concezioni più accreditate nel campo dell'analisi della cultura di massa. L'una consiste nella critica globale espressa nella maniera più netta dai pensatori che fanno capo alla scuola di Francoforte, e l'altra si risolve nell'accettazione consenziente e spesso entusiastica dei prodotti dei *mass media* considerati sulla base di valutazioni di tipo quantitativo anziché qualitativo²⁵ soprattutto da parte della sociologia della

²⁴ U. Eco, «Le strutture narrative in Fleming», citato, p. 102 (il corsivo è nostro). Il medesimo concetto è dallo stesso Eco ampiamente illustrato nel suo libro *Apocalittici e integrati* (Milano, Bompiani, 1964), in particolare nel saggio su «Il mito di Superman» che è ivi contenuto (pp. 221-263).

²⁵ Questo atteggiamento trova un'espressione caratteristica nelle affermazioni di E. Shils che nel suo *Mass Society and Its Culture* così dichiara: «La quantità di cultura consumata nella società di massa è certamente maggiore che in qualsiasi altra epoca, anche tenendo in debito conto l'aumento di popolazione. Un'espansione immensa si è verificata, specialmente ai livelli della cultura brutale e mediocre, ma è pure aumentato il consumo di cultura superiore» (citato dalla traduzione italiana in AA.VV., *L'industria della cultura*, Milano, Bompiani, 1969, p. 131). Valutazioni di questo tipo

comunicazione di scuola americana²⁶. La prima posizione, infatti, assegnando all'organizzazione del *loisir* la funzione unidimensionale di utilizzazione e di sfruttamento commerciale del tempo libero dell'uomo tecnologico²⁷, le attribuisce anche un ruolo che è, sì, conformizzante, ma solo indirettamente, solo nel senso cioè che, riempiendo tutti gli intervalli lasciati scoperti dal ciclo del lavoro produttivo con occupazioni anodine, impedisce ogni possibilità di tentazione deviante, ogni tentativo di rompere il rapporto di totale e ormai fatale dipendenza degli inermi

partono dalla considerazione, innegabilmente veridica, che la tanto disprezzata cultura di massa non si è affatto sostituita ad un'altrettanto idealizzata 'Alta Cultura', ma che essa si è semplicemente diffusa tra masse che erano un tempo escluse dall'accesso ai beni culturali. L'insidia tipica di posizioni di questo genere è che il compiacimento per il progresso quantitativo registrabile nel campo delle comunicazioni nella società tecnologica si accompagna ad un meno giustificato ottimismo circa la naturale tendenza progressiva che l'ampliamento delle possibilità di istruzione e di fruizione culturale comporterebbe non solo a livello esteriore, ma anche contenutistico; fiducia, questa, che si riflette nello scritto dello stesso Shils: «Un'educazione migliore del gusto, che una società più ricca, meno tormentata dalla penuria si può permettere, l'apertura e l'arricchimento della sensibilità, che il tempo libero e un ambiente differenziato possono rendere possibili, ed un impiego più fruttuoso degli elementi intelligenti a disposizione, possono far progredire il 'processo di civilizzazione'» (*Idem*, p. 155).

²⁶ Va notato, tuttavia, che in questo campo si dovrebbe parlare di scuole, piuttosto che di scuola, poiché la sociologia della cultura americana presenta una gamma molto differenziata di posizioni e di punti di vista, di cui il già citato *L'industria della cultura* offre uno spettro rappresentativo.

²⁷ Cfr. M. HORKEIMER - TH. ADORNO, «L'industria della cultura», in *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 141-142: «Subordinando allo stesso modo tutti i rami della produzione spirituale all'unico scopo di turare i sensi degli uomini — dalla uscita di fabbrica la sera fino all'arrivo, la mattina dopo, davanti all'orologio di controllo — coi sigilli del processo lavorativo che essi stessi devono alimentare durante la giornata, essa realizza sarcasticamente il concetto di cultura organica, che i filosofi della personalità opponevano alla 'massificazione'».

oggetti della macchina tecnologica²⁸. In questa visione irrimediabilmente apocalittica diventa evidentemente superfluo indagare sull'immediata responsabilità dei contenuti specifici dei singoli prodotti di quest'immensa industria del *loisir* il cui scopo ultimo è quello di produrre assordante, ma vuoto, rumore²⁹. Ed ecco, infatti l'opinione espressa da M. Horkeimer e Th. Adorno nel loro saggio su « L'industria culturale » pubblicato nella *Dialettica dell'Illuminismo*:

... la totalità dell'industria culturale ... consiste nella ripetizione. Che le sue innovazioni tipiche consistano sempre e soltanto in miglioramenti della riproduzione di massa, non è affatto estraneo al sistema. A ragione l'interesse di innumerevoli consumatori va soprattutto alla tecnica, e non ai *contenuti rigidamente ripetuti, intimamente svuotati e già mezzo abbandonati*. Il potere sociale adorato dagli spettatori si esprime più validamente nell'onnipotenza dello stereotipo realizzata e imposta dalla tecnica che nelle ideologie vecchie e stantie di cui devono rispondere gli effimeri contenuti³⁰.

Questo tipo di critica negativa e pessimistica, che trova consenziente in tutto il mondo gran parte della con-

²⁸ Cfr. degli stessi autori il saggio « Concetto di illuminismo » nel già citato *Dialettica dell'Illuminismo*, p. 45: « Sono le concrete condizioni di lavoro nella società a produrre il conformismo e non influssi consapevoli che interverrebbero in seguito a istupidire gli uomini oppressi e a sviarli dal vero. L'impotenza dei lavoratori non è solo un alibi dei padroni, ma la conseguenza logica della società industriale, in cui, nello sforzo di sottrarsi, si è in fine trasformato il fato antico ».

²⁹ « Questo processo lavorativo integra tutti gli elementi della produzione, dalla trama del romanzo che tiene già d'occhio il film fino all'ultimo effetto sonoro. È il trionfo del capitale investito. Imprimere a lettere di fuoco la sua onnipotenza — quella del loro padrone — nel cuore di tutti gli espropriati in cerca di impiego, è il significato di tutti i film, indipendentemente dall'intreccio che la direzione della produzione sceglie di volta in volta ». (*L'industria della cultura*, citato, p. 134. Il corsivo è nostro).

³⁰ *Idem*, pp. 146-147.

trocultura³¹, fautrice di una globale liberazione dalla schiavitù tecnocratica³², paradossalmente si trova a concordare, almeno su questo punto, con la visione ottimistica e fondamentalmente qualunquistica di quanti, facendo consistere il 'messaggio' nella ubiquità onnipotente del *medium*, esautorano praticamente di ogni significato reale il

³¹ Questo atteggiamento trova un'espressione tipica nella definizione di uno dei profeti più influenti del pensiero contro-culturale e cioè Herbert Marcuse: « Il pensiero a una dimensione è promosso sistematicamente dai potenti della politica e da coloro che li riforniscono di informazioni per la massa. Il loro universo di discorso è popolato di ipotesi autovalidanti, le quali, ripetute incessantemente da fonti monopolizzate, diventano definizioni o dettati ipnotici » (*L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, p. 35).

³² Su questa linea si muove un'ampia sezione dell'intelligentsia internazionale, accomunata da una tematica ideologica caratteristicamente definita come 'dialettica della liberazione'. Proprio alla insegna di questa formula, nel 1967, si tenne anche, a Londra, un convegno dei massimi ideologi della teoria del rifiuto totale e senza compromessi dell'oppressione sistematica ed istituzionalizzata trionfante nell'attuale organizzazione dei rapporti di produzione e di potere. Le intenzioni di questo sforzo di elaborazione ideologica alternativa risultano chiaramente dal discorso conclusivo pronunciato in quell'occasione dal noto psichiatra (o meglio anti-psichiatra) David Cooper, che è anche il curatore della pubblicazione degli atti del congresso stesso (*The Dialectics of Liberation*, Harmondsworth, Penguin, 1968): « Ciò che dobbiamo fare è semplicemente di impiegare tutte le nostre risorse personali nell'attaccare l'istituzionalizzazione dell'esperienza e dell'azione in questa società ... dobbiamo renderci conto del fatto che la rivoluzione, nel senso della trasformazione socialista della vita economica e delle forme sociali, non implica necessariamente un mutamento delle coscienze; le stesse alienazioni continuano a prevalere, prosegue la stessa burocrazia assassina.... Il nostro potere è stato perversamente investito in altre persone, poiché abbiamo scelto l'impotenza. Se interiorizziamo nuovamente il potere che abbiamo esteriorizzato, unendoci nella nostra rivoluzione culturale, ci renderemo conto che della loro forza è rimasto ben poco. Vedremo allora persone terrorizzate alla vista dell'autonomia della spontaneità umana » (citato dall'edizione italiana: *Dialettica della liberazione*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 199-200).

contenuto del singolo messaggio, come inequivocabilmente afferma McLuhan in *Understanding Media*:

...il 'contenuto' di un mezzo di comunicazione non è che il pezzo di carne succulento che il ladro porta con sé per gettarlo al cane da guardia e distrarlo... l'effetto della forma filmica non è affatto connesso con il contenuto del suo programma³³.

Non si vuole qui certo negare l'importanza e la validità dell'intuizione che, sia pure con implicazioni di segno opposto, è presente in ambedue queste interpretazioni: ovvero il riconoscimento di un effetto complessivo di conformizzazione che è esercitato dai mezzi di comunicazione di massa in quanto sistema; nel loro insieme, cioè, e non solo e non tanto da ciascun elemento, isolato dalla complessa rete di cui fa parte. Altrettanto importante e vitale è l'attenzione riservata al potere di condizionamento esercitato dai *media* in quanto forma, anche indipendentemente dai contenuti veicolati: è talmente evidente da non aver quasi bisogno di essere ribadita l'inevitabile verità di quanto affermano i teorici della comunicazione circa la diversa dimensione culturale indotta da ogni successiva modificazione dei canali di trasmissione della cultura e circa la trasformazione delle caratteristiche e delle potenzialità intellettuali introdotte nella società dalle innovazioni tecnologiche nel campo della comunicazione³⁴. E tuttavia, quando da queste constatazioni si

³³ M. McLuhan, *Understanding Media*, New York, McGraw Hill Book Company, 1964, p. 18.

³⁴ Nessuno potrebbe negare l'influenza di invenzioni come quella della stampa, o della TV, sulla formazione intellettuale e culturale dell'uomo, anche senza arrivare a condividere la fede di un McLuhan circa la vera e propria 'mutazione' biologica che la specie umana subirebbe nel passare da un'era tecnologica ad un'altra, con il relativo sviluppo (o con l'atrofizzazione) delle potenzialità sensoriali che presiedono alle strutture dell'apprendimento e che darebbe vita oggi alla varietà 'uomo elettronico', destinata ad estinguersi domani sotto l'impatto di una prossima rivoluzione tecnologica, proprio come l'oggi oramai obsoleto 'uomo alfabetico'.

passa a considerare la direzione ideologica verso la quale spingono i contenuti di cui i *media* stessi sono saturati, allora sono proprio quelle teorie che maggiormente pongono l'enfasi sull'aspetto omogeneizzante del sistema delle comunicazioni di massa e sul suo formidabile potere condizionante, quelle che, invece, più facilmente rischiano di appiattare la complessa dinamica dei rapporti sociali e politici che attraverso i *media* si esprimono. Postulando la sostanziale opacità dei *media*, queste teorie tendono a tradursi in maniera spesso meccanica in un fatalistico rinvio ad elementi esterni, perché situati a monte del processo della comunicazione, e cioè alle intenzioni del sistema di potere che è alle spalle dei *media* e di cui la rete delle comunicazioni è un'interprete docile e fedele: intenzioni che saranno viste di volta in volta come un agente di progresso e di libertà, o come una volontà oscurantista ed oppressiva, a seconda del giudizio che di caso in caso sarà formulato sul sistema di potere in atto nella società considerata. Ma il rapporto *media*-potere sarà concepito in ambedue i casi come unidirezionale, come un esercizio di monolitica dominazione da parte dell'assetto di potere vigente senza alcuna possibilità di interazione e, sostanzialmente, senza alcuna reale differenziazione interna tra le varie componenti dell'apparato della cultura di massa, le quali sarebbero tutte tese in uguale misura a proporre e riproporre un unico, indifferenziato messaggio di sostegno e di rafforzamento dell'ordine costituito.

Qui non si vuole, comunque, affrontare il problema teorico della funzione della comunicazione e del suo ruolo nel complesso rapporto di determinazione e surdeterminazione presente nella struttura sociale, problema che è stato discusso, peraltro, in maniera molto varia in sede teoretica e per la cui soluzione sono state prospettate anche delle ipotesi molto articolate e niente affatto manichee, alcune delle quali si dispongono, anzi, di fronte ai *media* con atteggiamento volenteroso e combattivo, ponendo la questione del controllo e dell'uso dei canali

dell'impartizione e dell'imposizione ideologica³⁵. Questi argomenti sono stati richiamati in queste pagine solo collateralmente, e solo in quanto gli atteggiamenti rivelati da alcuni dei più autorevoli teorici della comunicazione nei confronti del sistema delle comunicazioni di massa e dei suoi rapporti con il potere e con l'ideologia dominanti presentano analogie non trascurabili con orientamenti che vanno diffondendosi in maniera sempre più rilevante nel campo che più da vicino ci interessa in questa sede, e cioè quello della critica culturale. Ed infatti anche in quest'ambito è invalsa una tendenza alla generalizzazione che parte da un'esigenza di contestualizzazione di cui non è certo nostra intenzione di disconoscere l'opportunità, anzi la necessità, poiché è evidente che nessun artefatto culturale può essere analizzato con un minimo di attendibilità se preso in isolamento e senza tener conto dell'azione di reciproca conferma e di mutuo rafforzamento esercitata dalle molteplici operazioni di comunicazione cultu-

³⁵ Già nel 1948 P. L. Lazarsfeld e R. K. Merton nel loro saggio *Mass Communication, Popular Taste and Organised Social Action* (pubblicato in L. BRYSON ed., *The Communication of Ideas*, New York, Harper and Brothers) impostavano l'analisi delle comunicazioni di massa in termini di centri di potere, tendendo nel contempo a smitizzare il concetto della onnipotenza delle comunicazioni di massa, suggerendo una possibilità di opposizione alla manipolazione ideologica da parte dei detentori dei canali di trasmissione ed anzi di utilizzazione della trasmissione stessa in una direzione opposta alle intenzioni dell'emittente. A questa teoria che postula la possibilità di un'opposizione militante, organizzata però al di fuori dell'apparato istituzionale, fa riscontro la posizione di alcuni critici inglesi, tra cui R. Williams e S. Hall, i quali valutano invece positivamente la possibilità di un uso contro-culturale dei canali ufficiali della comunicazione che utilizzi dall'interno gli spazi democratici che il sistema non riesce a controllare totalmente. Il dibattito condotto da questi e da altri critici sulle pagine del *Listener* indica interessanti prospettive di intervento pratico che fanno leva proprio sulla complessità del fenomeno, complessità che ha contribuito a mettere ulteriormente in evidenza la recente fortuna registrata in Inghilterra dalle teorie althusseriane sul ruolo della retroazione nella relazione struttura/sovrastuttura.

rale che costituiscono il gigantesco coacervo delle comunicazioni di massa. Va anzi detto che tra le analisi culturali dei prodotti letterari e subletterari le più interessanti e stimolanti sono proprio quelle che non si limitano ad esaminare la superficie esteriore degli artefatti stessi, ma che si preoccupano di decifrare il senso 'ulteriore' che si accompagna e si sovrappone a quello letterale ed immediato, e che approdano, per questa via, all'individuazione delle costanti tematiche riscontrabili nella totalità o quasi dei prodotti del *masscult* e riconducibili ad un nucleo limitato ed organico di miti ricorrenti i quali, cristallizzati e diffusi attraverso i mille rivi dell'industria culturale, si pongono e si impongono come modelli di comportamento sociale³⁶. Così, ad esempio, nessuno potrebbe disconoscere la forte operatività dell'invito consumistico lanciato dai tanti modelli proposti dall'industria della cultura; ma non possiamo per questo ignorare che assieme al generalizzato e generico messaggio consumistico diffuso attraverso film gialli e romanzetti sentimentali, quiz televisivi e biografie semiromanzate di divi passino anche una pluralità di altri messaggi, specifici e distinti, i quali pure meritano di essere analizzati.

Quest'accenno al mito consumistico non è casuale, ma è stato richiamato di proposito, poiché il consumismo è un valore che indubbiamente viene asserito e trasmesso anche nella saga Bond, di cui vogliamo occuparci in particolare. Ma il fatto che tale valore sia presente, in funzione primaria o subordinata, nella totalità, forse, degli artefatti elaborati e distribuiti dall'industria culturale nel mondo occidentale nell'attuale fase di sviluppo tecnologico avanzato, non può autorizzarci a mettere automaticamente l'operazione culturale che affida il suo messaggio al personaggio Bond sullo stesso piano di una congerie di altre analoghe operazioni che, pur rientrando nella logica

³⁶ Questo tema è trattato in maniera particolarmente convincente dai sociologi della cultura francesi, da R. Barthes e da E. Morin, in specie.

della società dei consumi e della sua etica, la sostengono e la appoggiano, però, prospettando accanto al valore 'consumismo' una costellazione di valori diversi (o diversamente coordinati).

È sotto la spinta di tali riflessioni che si è deciso di riaffrontare un tema che sembrava ormai scandagliato in ogni suo anfratto; e di riesaminarlo da un punto di vista forse meno sofisticato e più ovvio, mettendo a fuoco il fenomeno Bond e l'operazione persuasiva che si compie attraverso di esso, concentrandosi sulla specificità del suo messaggio particolare anziché ricercare i suoi legami (senza alcun dubbio consistenti) con il più vasto complesso dell'industria culturale, ed escludendo quindi, programmaticamente, ogni discorso che verta sulla cultura di massa 'in generale'. Si cercherà anzi di evitare le generalizzazioni e di attenersi quanto più possibile a considerazioni concrete e condotte a ridosso di un rilevamento analitico che parta dall'esame di un campione rappresentativo.

II. IL TESTO

1. *Macrotesto.*

Si è scelto di adottare come base dell'analisi un romanzo del ciclo bondiano scritto da Ian Fleming nel 1961 e cioè *Thunderball*. Si tratta infatti di un romanzo che, giungendo come nono di una serie iniziata nel 1953³⁷, ci

³⁷ Tredici volumi pubblicati in tredici anni, senza mai saltare una scadenza, con un ritmo di produzione puntuale e preciso: 1953, *Casino Royale*; 1954, *Live and let die*; 1955, *Moonraker*; 1956, *Diamonds are for ever*; 1957, *From Russia with Love*; 1958, *Dr. No*; 1959, *Goldfinger*; 1960, *For Your Eyes only*; 1961, *Thunderball*; 1962, *The Spy Who loved Me*; 1963, *On Her Majesty's Secret Service*;

offre un prodotto già solidamente codificato nella sua forma canonica, ormai ampiamente collaudata e confermata da uno strepitoso successo di pubblico³⁸ che, proprio in quell'anno, si apprestava a diventare un pubblico non solo di lettori ma anche di spettatori, giacché appunto nel 1961 veniva progettato, per la regia di Terence Young, il primo film basato sulle avventure del celebre agente segreto (*Doctor No*), ed il suo clamoroso successo di cassetta avrebbe dato il via a tutta una serie di traduzioni filmiche degli altri romanzi del ciclo. Allo stesso tempo, però, il modulo compositivo si presenta ancora molto fedele alla formula iniziale, ed il romanzo si può ancora ascrivere, pertanto, alla fase originaria di quest'operazione di comunicazione culturale la quale subirà negli anni successivi tutto un complesso di riaggiustamenti tesi ad

1964, *You only live twice*; 1965, *The Man with the Golden Gun*. Basta dare una scorsa a queste date di pubblicazione per rendersi conto della puntualità quasi automatica con cui per tredici anni si è svolta la produzione di questo oggetto di consumo culturale di largo smercio. Una chiave non trascurabile dell'efficienza produttiva dell'operazione editoriale James Bond risiede certo nell'applicazione sistematica del modulo seriale da parte di Ian Fleming, di un elaboratore cioè che, con competente professionalismo, ha adeguato la sua tecnica compositiva alle esigenze dell'industria culturale di massa, seguendo i metodi e le regole della produzione in serie e approdando con successo ad una formula di letteratura come catena di montaggio.

³⁸ Le dimensioni di tale successo vanno valutate non solo in termini di incassi editoriali e cinematografici, ma anche e soprattutto tenendo presente il livello di penetrazione del mito bondiano nei più svariati campi del costume. Il fiorire di Clubs di sostenitori di Bond tanto in Inghilterra quanto in America (con relativi combattimenti contro bande di detrattori) ed il successo commerciale dei grandi magazzini che cominciarono a lanciare come strenne natalizie oggetti ispirati al celebre abbigliamento di '007', sono alcune delle molteplici conferme della presa di tale mito sulla fantasia popolare. Dati interessanti relativi all'affermazione a livello di costume di atteggiamenti connessi con la voga Bond possono trovarsi nel saggio di L. Tornabuoni «Un fenomeno di costume», contenuto nel già citato *Il caso Bond*.

assicurarne la sopravvivenza mantenendo vivo l'interesse del pubblico pur senza abbandonare le sue intenzioni primitive e conservando una sostanziale continuità per quanto riguarda il nucleo fondamentale dei valori da essa asseriti e trasmessi. Queste innovazioni introdotte nella formula sono già presenti in alcuni romanzi scritti dallo stesso Fleming, e soprattutto negli ultimi tra questi, ma esse sono naturalmente più vistose e sensibili nelle continuazioni e nei rifacimenti curati da altri elaboratori³⁹ e diffusi non soltanto attraverso il tramite della finzione letteraria, ma anche attraverso altri *media* quali il cinema, appunto, ed il fumetto⁴⁰. Va anzi notato a questo proposito che sarebbe improprio identificare in Ian Fleming il 'creatore' e l'artefice esclusivo del mito bondiano: le stesse dimensioni macroscopiche della sua fortuna mostrano come Fleming avesse in gran parte risposto a pressioni e spinte presenti nella società contemporanea, raccogliendole, interpretandole ed esprimendole in modo estremamente abile e fortunato, e riuscendo a coagularle in un personaggio la cui caratterizzazione ed i cui *exploits* rispondevano alle attese e alle richieste del pubblico. Il felice intuito di Fleming e la sua duttilità nell'adeguare la struttura superficiale del suo prodotto alle indicazioni che gli provenivano dal mercato culturale contribuirono certo ad assicurare la buona riuscita dell'operazione ed a garantire la trasmissione del messaggio più interno e profondo, in cui si esaurisce l'intenzione della comunicazione, che è comunicazione di valori o regole di com-

³⁹ La serie di *Modesty Blaise*, messa a punto da Peter O'Donnell a partire dal 1965 è forse la più nota e popolare anche grazie alla traduzione filmica fattane da Joseph Losey nel 1966 (malgrado le intenzioni polemicamente demistificatorie dichiaratamente assunte da Losey nei confronti del messaggio ideologico e culturale della saga Bond e della voga a cui essa aveva dato vita. Cfr. T. MILNET (ed.), *Losey on Losey*, London, Secker & Warburg, 1967).

⁴⁰ La prima apparizione di Modesty Blaise, ad esempio, avvenne appunto in qualità di personaggio fumettistico, sulle pagine dell'*Evening Standard* nel 1962 ad opera dello stesso Peter O'Donnell che ne avrebbe fatto poi la protagonista di una serie di romanzi.

portamento etico, ideologico e politico il cui rispetto è funzionale alle scelte e agli interessi di un ben individuato gruppo sociale del quale l'elaboratore funge in modo più o meno consapevole da interprete e da portavoce. Ma, una volta innescato, il processo al quale Fleming aveva dato il via è continuato per molti anni anche dopo la sua morte.

Le diversificazioni tra i singoli elementi di questa vasta operazione rientrano, fondamentalmente in due ambiti. Da una parte, infatti, esse rispondono all'esigenza di rinverdire la formula dandole una patina di maggiore attualità, dall'altra esse sono connesse con l'adozione di nuovi tramiti, come ad esempio il mezzo filmico. Ma, nell'uno come nell'altro caso, esse investono la struttura superficiale del prodotto senza riorientarne in modo apprezzabile la struttura profonda o, più precisamente, esse riguardano le strutture dei significanti e non influiscono su quella dei significati, anche se nel primo caso si riferiscono alla sostanza e nel secondo alla forma dei significanti stessi⁴¹.

Rientra nel primo ambito l'aggiornamento della situazione internazionale operato di romanzo in romanzo per cui, ad esempio, alla primitiva situazione che vedeva in agenti sovietici gli antagonisti tipici di Bond e del suo mondo di valori si sostituisce una situazione esteriormente modificata in cui la funzione di oppositore è ricoperta

⁴¹ Si pensi a questo proposito all'utile distinzione fatta da Christian Metz in riferimento all'analisi del film, ma ovviamente applicabile a quella di ogni altro linguaggio espressivo: «... gli elementi significativi del film, se hanno una forma (per esempio il montaggio, le opposizioni tematiche, il contrappunto di immagine e suono, di immagine e parola, ecc.), hanno anche una sostanza, anzi quattro sostanze diverse: l'immagine in movimento, il rumore, il suono musicale, il suono fonetico; e..., da parte loro, gli elementi significanti del film hanno una loro sostanza (= sostanza semantica 'umana' o 'sociale' nella quale sono ritagliati i contenuti del film), ma hanno anche una forma: come la struttura profonda dei 'temi' in ciascun film» (CH. METZ, «Propositions Méthodologiques pour l'Analyse du Film», in J. KRISTEVA-J. REY-DE BOVE-D. J. UMIKER (eds.), *Essays in Semiotics*, Paris, Mouton, 1971, p. 503).

da bande criminali internazionali le quali, in ottemperanza con il clima di 'distensione' e di 'coesistenza pacifica', sono collegate solo indirettamente con l'URSS, ma più spesso operano in connessione con più recenti incarnazioni del comunismo quali ad esempio Cuba, ed anzi negli sviluppi più aggiornati dell'operazione questo ruolo di mandante sarà ricoperto dal Medio Oriente o dalla Cina⁴². Si colloca sullo stesso versante l'inserimento di echi e di reminiscenze della tematica diffusa nel contesto culturale del momento ed espressa nelle mode e nel costume in voga. Si pensi, a questo proposito, alla presenza pretestuosa ed epidermica nei romanzi della serie di O'Donnell di motivi, espressioni ed atteggiamenti rozza-mente memori delle proposte e delle soluzioni avanzate dai movimenti di liberazione femminile, e quindi alla sostituzione, nelle avventure di Modesty Blaise, di un femminismo spurio ed ambiguo allo sciovinismo maschile che era stato tipico di '007'. O si pensi anche agli aspetti di facile ed insignificante permissività abbondantemente profusi in quegli stessi romanzi (come del resto in quelli prodotti recentemente da K. Amis, protetto o meno dal velo dello pseudonimo⁴³) che restituiscono in maniera esa-

⁴² Si metterà in luce nelle pagine seguenti il procedimento illusionistico per cui in *Thunderball* la responsabilità delle azioni criminose dell'anonima SPECTRE viene irrazionalmente collegata con l'URSS. Un procedimento analogo getta sul mondo mediorientale una luce sinistra nelle avventure di Modesty Blaise (ella stessa, d'altronde, equivocamente levantina quanto ad origini e a trascorsi criminali) ed infine nel *Colonel Sun* la tripolarità internazionale codifica un'alleanza dei servizi segreti anglo-sovietici contro la delittuosa spietatezza dei piani cinesi.

⁴³ Si pensi, ad esempio, al sensazionalismo epidermico delle scene erotiche elargite in *Girl Twenty* o in *I want It now* o negli altri recenti romanzi di K. Amis in cui la carica anticonvenzionale ed anticonformistica che si era espressa come critica complessiva della società nella fioritura controculturale del '56 e dei cinque o sei anni successivi, si esaurisce e si estenua a livello di costume, riducendosi a moduli parapornografici, riflessi peraltro puntualmente nelle copertine che con i loro nudi in atteggiamenti piccanti costituiscono un involucro appropriato per tali prodotti.

sperata e snervata quei sia pur rari e già flebili elementi alternativi e dissenzienti che si potevano riscontrare in certi comportamenti anticonvenzionali che Fleming aveva attribuiti al suo '007'⁴⁴ in accordo e sull'onda della generale spinta anticonformista che aveva caratterizzato la cultura anglosassone a partire dalla metà degli anni '50 ed i cui effetti, ancorché in modo smorzato e parziale, non avevano lasciata intoccata neppure questa zona sub-letteraria della produzione culturale, le cui intenzioni, lungi dal prospettare un sia pur moderato rinnovamento della società, sono invece dichiaratamente conservatrici.

Rientra invece nel secondo ambito il procedimento seguito nelle versioni filmiche. Nelle prime tra queste, e cioè *Doctor No* (1962), *From Russia with Love* (1963) e *Goldfinger* (1964), tale procedimento è basato sull'intensificazione degli elementi di violenza e di crudeltà già presenti nei romanzi, e soprattutto su di un uso massiccio di congegni tecnologici che impongono un'immagine del personaggio come eroe industriale, come uomo potenziato e proiettato in una dimensione superumana grazie alle protesi tecnologiche, anche se, in effetti, l'impressione di alta efficienza tecnologica che è collegata con la figura di '007' è piuttosto illusoria e non giustificata dal possesso effettivo di un armamento di elevato livello tecnico⁴⁵.

⁴⁴ Malgrado la sua investitura ufficiale di difensore dell'ordine costituito, tutto il comportamento di '007' è estremamente cinico e dissacratorio verso gli istituti che formano i capisaldi di quell'ordine sociale di cui egli costituisce il garante ed il campione. Ciò non può essere semplicisticamente spiegato come un difetto di codificazione e comunque la dimostrabile (e da più parti dimostrata) incongruenza tra le funzioni svolte dal personaggio nelle vicende e le sue ideologie (o mancanza di ideologie) lascia insoluto il problema.

⁴⁵ Anzi si può dire che l'attrezzatura di cui si serve '007' è in gran parte costituita da strumenti quasi artigianali ed arretrati rispetto a quelli di cui dispone il 'nemico' da una parte, ed a quelli in dotazione dell'alleato americano dall'altra. Questa circostanza che è una costante della serie Bond si estremizzerà nei romanzi di O'Donnell, dove le armi micidiali di Modesty Blaise non

Ed è interessante notare che in certi casi alcuni degli attributi acquisiti nella traduzione cinematografica (come in quella fumettistica, del resto) si assimilano così intimamente all'immagine del personaggio da permanere anche nelle sue successive riapparizioni nell'originale tramite letterario⁴⁶. L'exasperazione degli effetti sensazionalistici non poteva non approdare, però, a risultati involontariamente grotteschi che ben presto resero insostenibile il mantenimento del registro serio e spinsero l'industria cinematografica ad ostentare un tono comico e parodistico. Così nel 1966 si produssero ben due film su '007' i quali però applicavano approcci diversi: *Thunderball* continuava puntualmente la formula dei film precedenti, mentre in *Casino Royale* iniziava il processo di riadattamento stilistico attraverso l'ironia e l'adozione

sono che fantasiose ed ingegnose realizzazioni casalinghe, come la preferita tra tutte, denominata 'Kongo' o 'mazza yawara' che essa ha portato con sé da una delle sue avventure presso una tribù primitiva (Cfr. *Modesty Blaise*, London, Panther, 1973, p. 24). È facile individuare in quest'elemento una risposta di tipo irrazionalistico alla preoccupata consapevolezza riscontrabile nell'opinione pubblica inglese, dagli anni '50 in poi, del declino del prestigio e della forza della potenza britannica e della sua relativa arretratezza tecnologica. Con il suo perfetto addestramento che gli permette di ovviare alle oggettive carenze tecnologiche '007' si pone dunque come esorcizzazione della psicosi della bomba e dell'inadeguatezza degli apparati bellici e tecnologici britannici, ed ancor più Modesty Blaise la quale, del tutto scollegata da un concreto apparato militare o paramilitare che renda in qualche modo credibili i suoi *exploits* individuali, eleverà un vero e proprio schermo magico intorno all'Inghilterra con le sue capacità di precognizione e di ubiquità.

⁴⁶ La dimensione favolosa presente nei romanzi di O'Donnell è certo una filiazione dell'intensificazione delle componenti superomistiche del Bond cinematografico rispetto a quello letterario. L'iperbolica attrezzatura pseudotecnologica di Modesty Blaise e la sua quasi sovranaturale efficienza non potrebbero essere accettate dal lettore se non si inserissero in una tradizione di mirabolanti combinazioni tecnologico-soprannaturali fornite da eroi filmici e fumettistici i quali hanno in qualche modo reso accettabile l'incredibile per il semplice fatto di fornire dei precedenti riconoscibili.

dei moduli dell'eroicomico, metodo che proseguirà fino al recente *Live and let die* ed all'ancor più recente *The Man with the Golden Gun*. Questi due film infatti ripropongono beffardamente la materia supereroica accentuando paradossalmente gli elementi favolosi e gli attributi superumani di Bond nonché le sue apparecchiature tecnologiche, come elementi fine a sé stessi. E tuttavia il trattamento parodistico rimane epidermico e non ribalta il significato profondo del messaggio⁴⁷.

Data la scarsa complessità dell'elaborazione formale che caratterizza questo genere di produzione culturale di massa tale messaggio, costantemente riproposto di vicenda in vicenda, emerge in maniera notevolmente scoperta anche al livello della struttura superficiale della codificazione, nei dati esterni della vicenda, dove esso si manifesta come necessità irrinunciabile di difendere il mondo occidentale ed i suoi principi di libertà, benessere e democrazia contro oscuri nemici e potenti complotti internazionali che vedono immancabilmente implicati individui equivoci ed infidi appartenenti al terzo mondo, ai paesi sottosviluppati e direttamente o indirettamente collegati con le centrali internazionali del comunismo.

2. *Microtesto.*

Anche in *Thunderball*, come di consueto, la vicenda è costituita dall'esecuzione di un'operazione di polizia internazionale, tendente a ristabilire l'ordine e la sicurezza del mondo occidentale minacciati da un attentato criminoso. Come di consueto lo svolgimento della vicenda potrebbe rappresentarsi graficamente come un circolo chiuso corrispondente ai passi che il protagonista (responsabile

⁴⁷ Considerazioni interessanti potrebbero farsi sulla circostanza che gli elementi cruenti ed orrifici profusi a piene mani in questi film non hanno loro impedito di fungere da passatempo festivo per famiglie e di essere proiettati in molte città italiane come film natalizi sia l'anno scorso che quest'anno.

della salvaguardia dell'ordine e della sicurezza dell'Occidente) deve compiere per individuare e quindi sventare i meccanismi del diabolico attentato vanificando la trama eversiva e ristabilendo così lo stato di cose preesistente.

La situazione iniziale del romanzo si colloca in una fase di sospensione, di pausa, in quella che si intuisce come un'atmosfera di forte tensione internazionale, gravida di pericolo e di allarme⁴⁸. Contro lo sfondo malcerto di una guerra fredda sopita solo di nome, ma che in realtà prosegue in forme subdole e spurie, si profila la figura del protagonista, annoiato dall'ozio forzato, innervosito dall'attesa del prossimo prevedibile attacco dei nemici della pace e del benessere. Ed infatti l'attacco viene puntualmente sferrato da parte di un'organizzatissima e potente banda di ricattatori e criminali internazionali. Con un piano studiato nei minimi dettagli ed eseguito senza risparmio di forze umane e tecnologiche, essi si impossessano di due bombe atomiche in dotazione dell'aeronautica britannica e minacciano di farle esplodere in luoghi ancora imprecisati ma con sicura ed immensa distruzione di vite umane e di ricchezze, a meno che non venga loro versato un riscatto pari a cento milioni di sterline. La posta in gioco è enorme: la trama criminosa deve essere sventata, pena la sopravvivenza stessa del mondo occidentale. Il meccanismo della difesa scatta in

⁴⁸ L'atmosfera di pericolo e di minaccia è gradualmente e deliberatamente costruita mediante una serie di situazioni sconnesse dalla vicenda centrale, ed introdotte allo scopo precipuo di far identificare il lettore con il protagonista, spingendolo a calarsi nei suoi panni. Fin dalle prime parole del romanzo (« Era una di quelle giornate in cui la vita pareva a James Bond — come deve aver detto qualcuno — un sei-quattro al tennis ») il personaggio appare come perseguitato da una congiuntura di circostanze sfavorevoli che egli deve neutralizzare attraverso un susseguirsi di vittorie parziali che agevolano e prefigurano la vittoria finale. (La citazione è fatta dall'edizione italiana — *Thunderball*, Milano, Garzanti, 1965, p. 5. Qui ed altrove si riporta il testo in traduzione poiché le considerazioni alle quali esso è sottoposto non vertono mai su questioni di carattere stilistico-linguistico).

tutti i servizi segreti del blocco atlantico, ed una rete fittissima di investigazioni viene posta in atto in tutto il mondo. È appunto una maglia di questa rete che costituisce il filo conduttore del romanzo: la maglia paziente e precisa che l'agente '007' tesse per ricostruire l'attentato e riuscire a scongiurarne gli effetti prima della scadenza dell'*ultimatum* evitando quindi che sia reso di pubblico dominio l'avvenuto cedimento di un punto almeno della diga della sicurezza atlantica. Il successo dell'operazione permette di recuperare in tempo utile i due ordigni micidiali e di eliminare tutti i malvagi che hanno preso fisicamente parte all'attuazione del piano.

Così, alla fine del libro (come alla fine di ogni altro libro della serie) il circolo si è chiuso e l'intervento di '007' ha riportato le cose al punto di partenza⁴⁹: il mondo occidentale non è crollato, né centri abitati né impianti industriali sono saltati in aria, l'opinione pubblica non è stata turbata, i servizi segreti anglo-americani⁵⁰ sono stati

⁴⁹ La circolarità della vicenda risulta peraltro anche nell'intitolazione dei capitoli. Il primo e l'ultimo hanno infatti lo stesso titolo (« Prenditela calma, Bond ») ricavato dall'espressione letteralmente identica usata dall'ufficiale medico del Civil Service all'inizio del romanzo e dal medico dell'ospedale di Nassau che cura le ferite di Bond alla fine della vicenda. Le cure mediche tendevano nel primo caso ad assicurare la massima efficienza di quella perfetta macchina per uccidere che è '007', a restaurarne i meccanismi danneggiati dalla lotta nel secondo: in ambedue i casi si tratta comunque di normale manutenzione.

⁵⁰ Anche in questo caso va sottolineato il processo irrazionalistico con il quale il romanzo assolve al compito di fugare le frustrazioni dell'opinione pubblica britannica nei confronti della palese ancillarità economica e industriale della Gran Bretagna rispetto agli Stati Uniti. A questa obbiettiva inferiorità esso contrappone una confortante, anche se gratuita, rivincita per il fatto che l'ordine e la sicurezza internazionali sono salvati da un agente di S. M. Britannica e che al servizio della sua mente superiore e delle sue inarrivabili capacità organizzative sono subordinati i servizi della CIA (nella persona del bonario e fisicamente handicappato Felix Leiter, che ha addirittura un arto artificiale) ed il potenziale atomico americano (rappresentato nel caso di *Thunderball* dal sottomarino atomico *Manta* di cui Bond assume il comando).

ancora una volta all'altezza del loro compito, ed il lettore può tirare un sospiro di soddisfazione e di sollievo... per il momento, per lo meno. Ed infatti la restaurazione dello stato di cose preesistente non significa certo il trionfo definitivo dell'ordine e della sicurezza. L'attentato sventato, infatti, non è che uno degli innumerevoli episodi di una guerra incessante ingaggiata dalle forze dell'eversione contro il tranquillo benessere di milioni di pacifici cittadini. Blofeld — l'arcimalvagio del romanzo, la mente diabolica che ha preparato e diretto da lontano un piano che solo per un soffio non ha travolto l'Intelligence Service e la CIA e tutte le potenze occidentali — è ancora libero, ignoto alle polizie internazionali, e praticamente intatte sono le sue riserve di danaro che gli permettono di acquisire le potenti attrezzature tecnologiche su cui si fonda la pericolosità dei suoi piani⁵¹.

III. TECNICHE PERSUASIVE

1. *La funzione del descrittivismo.*

L'insicurezza internazionale quale dato costante dell'ambiente in cui opera il personaggio è un elemento di considerevole importanza poiché contribuisce notevolmente a dargli consistenza⁵². Ma va anche notato che la 'conta-

⁵¹ Blofeld è il 'cattivo' che maggiormente resiste all'astuzia di Bond e che si ripresenta in tre avventure consecutive prima di essere ucciso. Ma anche nel caso degli altri 'malvagi' il loro annientamento fisico non elimina alla radice le condizioni di insicurezza internazionale che permettono la formazione e l'ascesa di bande criminali le quali assurgono ad un vero e proprio contro-potere.

⁵² L'incidenza di elementi extranarrativi (quali la presenza non interiorizzata dei dati della situazione internazionale e l'adesione superficiale ed acritica di Bond all'ideologia dell'organizzazione di

minazione' di modi della comunicazione fondati sulla finzione 'a personaggio' con altri, caratterizzati da elementi tipici dell'informazione⁵³, non è priva di conseguenze per quanto riguarda gli effetti della comunicazione stessa. Ed infatti la tecnica illusionistica per cui una vicenda fittizia ed improbabile è inserita in un contesto storico che presenta una riconoscibile e puntuale (anche se sporadica) aderenza alla realtà fattuale, tende automaticamente ad estendere la qualità di fatto di cronaca, di dato reale anche agli elementi inventati. Questi ultimi, sebbene al livello razionale vengano recepiti dal fruitore come fittizi, al livello emotivo ed inconsapevole sono però vissuti ed assorbiti come reali.

Questo procedimento pseudo-documentaristico che troverà un'applicazione estremamente insistita nel recente filone di *political thrillers* autorevolmente rappresentato da Frederick Forsyth⁵⁴, non è certo una tecnica nuova. Essa è infatti insita nella natura stessa della forma-romanzo, immersa più di ogni altro genere letterario in una

cui fa parte) ha un'importante funzione di supporto e di puntello esterno grazie al quale acquistano un peso ed un prestigio indiretti anche i connotati della personalità del personaggio, per loro conto scarni e modesti. La natura stessa di questi elementi con la sua inquietante attualità e con la sua gravità presta al personaggio una dimensione riflessa ed ingigantita: procedimento illusionistico per cui il protagonista assume la sua posa eroica grazie allo sfondo contro cui si proietta, sfondo che si presenta agitato da gigantesche ed angosciose minacce.

⁵³ Ci si riferisce qui a categorie della comunicazione culturale illustrate nel modello strutturale proposto da F. Ferrara in « I quattro codici della comunicazione culturale » — in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione germanica*, Vol. XVI, 2 (1973), pp. 33-53 — i cui principi teorici sono impliciti nella presente analisi.

⁵⁴ *The Odessa File* e *The Day of the Jackal* presentano tutti gli attributi del racconto documentaristico e fanno mostra di una accuratissima e minuziosa ricostruzione della verità che va dalla correttezza toponomastica all'effettiva corrispondenza alla realtà della composizione degli organismi politici menzionati e descritti — tutti elementi, questi, che contribuiscono a creare l'impressione della cronaca vera.

realtà storica specifica e determinata nel tempo e nello spazio e la quale trova nell'ambientazione della vicenda un riflesso che o è genuinamente puntuale o pretende viduano e dissezionano le tecniche argomentative che, d'essere tale. E già nella sua primitiva fase di affermazione il romanzo aveva espresso quest'esigenza di realismo nella minuziosa cura dei dettagli che è tipica, ad esempio, della tecnica narrativa di De Foe.

Quest'espedito illusoriamente realistico risponde alla necessità di rendere accettabili al pubblico convincimenti e comportamenti la cui accettabilità non è poi così scontata come si vorrebbe far credere. Impropropriamente K. Amis lo designa « the Fleming effect »⁵⁵, giacché esso non è né nuovo né esclusivo di Fleming: le sue leggi sono illustrate e definite nei trattati di retorica che individuano e dissezionano le tecniche argomentative che, fondandosi sulla struttura di una realtà ammessa come base indiscussa di accordo, fanno accettare giudizi non ancora ammessi⁵⁶. Amis, invece, coerentemente con la sua interpretazione dell'epopea bondiana come puro prodotto ludico, privo di qualunque intenzione consapevolmente o inconsapevolmente ideologizzante, sottovaluta questa cattura dell'attenzione del lettore quale fine per uno scopo (quello cioè di persuadere e di convincere). Egli infatti afferma:

... per noi è assolutamente indifferente se il sistema Shertel-Sachsenberg si applichi al timone o allo sciacquone del *Disco*, ma ci fa piacere che esso ci venga illustrato. Vogliamo quello che ci spetta, e ci piace di sapere che alla base della narrazione c'è una ricerca attenta, intelligente e corposa⁵⁷.

In realtà per Amis e per i critici che, come lui, attribuiscono all'attività estetica una funzione eminentemente

⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 109-115.

⁵⁶ Molto esauriente, ad esempio, l'esposizione di questa problematica nel *Trattato dell'argomentazione* di C. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca (Torino, Einaudi, 1966).

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 110-111.

espressiva e, per così dire, 'disinteressata', e che rifiutano l'ipotesi di un suo ruolo di diffusione e di imposizione di modelli culturali, la fruizione di un oggetto letterario si esaurisce tutta nel piacere della lettura. In questa luce, l'analitica messa a fuoco di dettagli minuti che Fleming compie inserendo spesso nei suoi romanzi delle descrizioni particolareggiate di oggetti o avvenimenti anche talvolta completamente scissi dal nucleo centrale delle vicende appare come « ... apprezzabile, non solo in quanto informazione, ma soprattutto per il gusto e per l'evidenza quasi fisica che essa aggiunge alla narrazione »⁵⁸.

E tuttavia sul piano degli effetti retorici non si può negare che nella struttura del discorso narrativo di Fleming anche gli inserti analitici più marginali rispetto allo svolgimento della storia hanno un loro ruolo preciso ed un loro peso. Un esempio estremo è fornito dalla lunga divagazione su di un pacchetto di sigarette *Players* che è contenuta in *Thunderball*: per cinque fitte pagine⁵⁹ l'eroina analizza e commenta le fantasie erotico-sentimentali suscitate in lei dall'immagine del marinaio che è effigiato sull'involucro, fantasie che non sono se non flebilmente connesse con la vicenda. Ma, in questo come in altri casi, le minuziose descrizioni di Fleming, con la loro insistente accentuazione del carattere banale e quotidiano di certi oggetti e di certi avvenimenti, riescono ad autenticare, attirandoli in un'area di verosimiglianza, anche gli eventi più inverosimili. Non può non stupire, anzi, l'opinione che esprime sulla tecnica stilistica di Fleming uno studioso sensibile al valore semiologico di ogni aspetto della comunicazione culturale come U. Eco. Egli parla, infatti, a proposito dell'elemento che ci interessa, di « fenomenologia senza scopo »⁶⁰, di « sguardo senza scopo »⁶¹, insi-

⁵⁸ *Idem*, p. 111.

⁵⁹ pp. 149-153.

⁶⁰ « ... il passo è interlocutorio né appare necessario caratterizzare lo spirito rêveur di Domino rappresentando con tanta dovizia di sfumature questa sua tendenza alla fenomenologia senza scopo » (p. 111 del già citato *Il caso Bond*).

⁶¹ *Ibidem*: « ... rappresentativo di questa tecnica dello sguardo

stendo sulla mancata finalizzazione agli effetti della significazione della cura descrittiva dispiegata da Fleming nelle sue diversioni analitiche. Questo giudizio è tanto più sconcertante in quanto lo stesso Eco nota l'applicazione da parte di Fleming di un trattamento stilistico differenziato a seconda della materia che di volta in volta costituisce il soggetto della descrizione:

Sorprende infatti in Fleming la minuziosa e oziosa determinazione con cui conduce per pagine e pagine descrizioni di oggetti, paesaggi e gesti apparentemente inessenziali al corso della vicenda; e di converso la furibonda telegraficità con cui liquida in pochi capoversi le azioni più inopinate e improbabili⁶².

Ed è questo appunto il trucco da abile prestigiatore con cui Fleming orienta l'attenzione del lettore verso certe aree particolari della narrazione: di queste (e solo di queste) egli è invitato ad esplorare la mappa nei suoi meandri più minuti; di queste egli è incoraggiato a controllare la veridicità e l'accuratezza ed a concedere su tale base la sua fiducia all'autore, alla sua acutezza di discernimento ed alla sua onestà di relatore. In altre zone, invece, in quelle meno quotidiane e banali, in quelle più lontane dalla comune esperienza, il lettore non è ammesso ad osservare da vicino meccanismi e congegni, ma gli si chiede, al contrario, di accettare la parola dell'autore, in grazia dell'attendibilità di cui questi ha già dato ampia prova. È cioè ineccepibilmente esatto quanto osserva Eco:

La nostra attenzione è sollecitata, blandita, orientata sul terreno delle cose possibili e desiderabili. Qui la narrazione si fa realistica, l'attenzione maniacca; per il resto, che appartiene all'inverosimile, bastano poche pagine, e una implicita strizzata d'occhi⁶³.

senza scopo è l'inizio di *From Russia with Love*: dove abbiamo un'intera pagina di 'quasi' nouveau roman ... ».

⁶² *Idem*, p. 110.

⁶³ *Idem*, p. 113.

Ma non è affatto convincente il commento che egli aggiunge, a mo' di conclusione: « Nessuno è tenuto a credervi »⁶⁴. Poiché al contrario tutti sono tenuti a credervi, e la maggioranza dei lettori in effetti vi crede, o per lo meno non ne rifiuta le implicazioni e finisce quindi con l'aderirvi e adeguarvisi al livello dei comportamenti, proprio come, pur non avendo in fondo una fiducia meditata e sicura che il tal detersivo lavi « che più bianco non si può » finiamo con l'acquistarlo perché sarebbe troppo faticoso sperimentare da noi qual'è quello che veramente lava « che più bianco non si può ».

E poco importa, a questo punto, stabilire se l'autore faccia ricorso a questa tecnica in modo consapevole o inconsapevole, se sia guidato da una sottile valutazione delle reazioni psicologiche del lettore o più semplicemente dall'esigenza di adempiere alle richieste dell'industria culturale adottando un metodo paraindustriale di composizione basato sul montaggio ad incastro di elementi prefabbricati che sono del tutto accessori e trascurabili nell'economia della vicenda e che pertanto potrebbero benissimo essere spostati da un romanzo all'altro senza apprezzabile danno per la comprensione dei fatti da parte del fruitore. Luoghi obbligati come una scena di lotta (preferibilmente subaquea), la fase conclusiva di un gioco d'azzardo, un incontro sportivo, la seduzione della bella ed infelice donna del 'cattivo', sono episodi fissi che si ripropongono come elementi standardizzati di un intreccio componibile. Ma il fatto che essi rientrano tra gli elementi base di una formula compositiva passibile di permutazioni e di variazioni su cui si fonda, tra l'altro, l'efficienza produttiva di Fleming, non comporta necessariamente la loro nullità agli effetti dell'efficacia della comunicazione. Essi anzi costituiscono elementi non indifferenti di quella sintassi del discorso narrativo di cui Roland Barthes nella sua « Introduzione all'analisi strutturale dei racconti » in-

⁶⁴ *Ibidem*.

dividuava la regola fondamentale nell'« applicazione sistematica dell'errore logico denunciato dalla scolastica sotto la formula *post hoc ergo propter hoc* »⁶⁵.

Ma se quest'intenzionale sostituzione dei nessi di causalità logica con quelli di consequenzialità temporale è tipica della struttura narrativa in generale, ed è riscontrabile in grado maggiore o minore in ogni racconto, essa è particolarmente essenziale in un caso come quello della serie Bond, il cui assunto fondamentale è la giustificazione della violenza⁶⁶, ma non di ogni tipo di violenza, bensì di una sua particolare specializzazione: la violenza legalizzata ed istituzionalizzata, la violenza di stato o di gruppi di potere.

Duplice è infatti lo scopo a cui risponde il succedersi di episodi che riproducono su scala ridotta la situazione base del romanzo contrapponendo all'eroe una delle molteplici incarnazioni vicarie del Male. Uno di essi (ed il solo che venga generalmente e pacificamente ammesso da tutti i critici, sia da quelli simpatizzanti come Amis che riconoscono in quest'abilità di Fleming un tocco di genialità, sia dai critici disincantati come Eco che vi leg-

⁶⁵ In *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1965, p. 20.

⁶⁶ La centralità della giustificazione della violenza nelle intenzioni della comunicazione traspare in maniera scoperta anche al livello della struttura superficiale dov'essa si affida, caratteristicamente, a luoghi comuni tra i più vietati come la derisione dei sostenitori della non violenza. Tipiche di questo procedimento sono le riflessioni che fa Bond sul preoccupante effetto che avrebbero su di lui le cure depurative che gli vengono somministrate in una clinica naturalistica: «Era davvero preoccupante. Stava per caso cambiando di personalità? Stava perdendo il suo mordente, la sua singolarità, le sue caratteristiche? Stava perdendo i vizi che tanto facevano parte del suo temperamento duro, spietato, fondamentalmente amaro? Cosa stava diventando? Un mite, sognante, gentile idealista che avrebbe lasciato naturalmente il Servizio per dedicarsi alla visita dei carcerati, alla istituzione di circoli ricreativi giovanili, alle marce di protesta contro la bomba H, al consumo di cotolette di arachidi, al tentativo di trasformare il mondo in qualcosa di meglio?» (*Thunderball*, cit., p. 33).

gono invece il marchio del mestierante) consiste nel tener desta e tesa l'attenzione del pubblico con peripezie sempre nuove e con dettagli la cui accuratezza, come si è visto, serve a dar rilievo, evidenza e credibilità alle azioni più mirabolanti. Questo espediente opererebbe, insomma, in un ambito esclusivamente superficiale, non aggiungerebbe senso, ma solo vivacità ed interesse ed assolverebbe quindi ad un'esigenza puramente formale. Ma poiché nel discorso narrativo come dice R. Barthes nel saggio già prima citato, « tutto a differenti gradi, vi significa non è una questione d'arte... è una questione di strutture: nell'ordine del discorso ciò che è notato è per definizione notevole »⁶⁷, anche gli elementi apparentemente più casuali, anche le scene a prima vista superflue e ridondanti sortiscono uno scopo più sostanziale (quello che la critica è generalmente restia ad ammettere). Questo secondo scopo è appunto quello di garantire la fiducia e l'adesione emotiva del pubblico alle imprese del personaggio, favorendo quel processo di identificazione che permette l'assunzione da parte del pubblico del complesso di valori di cui il personaggio è portatore.

2. I meccanismi dell'identificazione.

Vediamo dunque quali sono le molle che fanno scattare il processo di identificazione in *Thunderball*.

In una fase preliminare del romanzo, nel lungo preambolo dedicato alla descrizione della clinica in cui Bond è inviato d'ufficio per lubrificare con cure naturalistiche i congegni usurati della sua potente macchina fisica, e quindi ancor prima che si delinei e si precisi la specifica operazione di polizia internazionale che Bond è chiamato a svolgere in questo romanzo, egli si è già candidato come l'eroe positivo della vicenda:

⁶⁷ *Op. cit.*, pp. 15-16.

- a) salvando un'innocente fanciulla da un incidente automobilistico⁶⁸ provocato da uno spericolato guidatore di incerte origini razziali che, per di più, porta stampato sul volto bello e lascivo lo stigma dell'immoralità⁶⁹;
- b) subendo una prima tortura da parte di quello stesso bellimbusto, rivelatosi come un aiutante del 'nemico'⁷⁰;

⁶⁸ « ...per poco non si scontrò con una ragazza biancovestita che sopraggiungeva in fretta dalla brusca curva del viale. Nello stesso attimo in cui lei si tirava indietro con un sorriso divertito, una Bentley color malva, prendendo la curva troppo velocemente, rischiò di investirla. Bond la vide già sotto le ruote, fece un passo avanti, l'afferrò per la vita, ed, eseguendo un'accettabile veronica, con un forte colpo d'anca la fece letteralmente volare sopra il cofano della macchina. Mentre il conducente della Bentley bloccava i freni... Bond depositò la ragazza a terra. La sua mano destra conservava soltanto il ricordo di un seno magnifico. La ragazza disse: 'Oh!' Lo fissava con un'espressione sgomenta » (*Thunderball*, cit., p. 18).

⁶⁹ « L'uomo era molto bello; il vero tipo del rubacuori, bruno, abbronzato, con baffi sottili, con una di quelle bocche dure che le donne amano baciare in sogno. La regolarità dei suoi lineamenti faceva supporre che fosse spagnolo o sudamericano. I suoi occhi bruni e duri, però, erano tagliati bizzarramente a mandorla.... Bond lo giudicò nel complesso un affascinante bastardo che poteva avere tutte le donne che voleva, e probabilmente vivere alle loro spalle. » (*Idem*, p. 19).

⁷⁰ Ecco la descrizione dell' 'avvertimento' che Bond riceve da parte dell'aiutante del 'cattivo', la cui identità egli ha cercato di scoprire. L'attrezzo di trazione ossea al quale egli è saldamente assicurato si trasforma in un vero e proprio strumento di tortura: « Erano passati forse cinque minuti, quando lo spirare di una lieve corrente d'aria sulla sua faccia fece aprire gli occhi a Bond. Vide una mano, una mano maschile lì davanti al suo campo visivo: e si avvicinava alla leva. Bond l'osservò, dapprima affascinato, poi con crescente orrore via via che la leva veniva lentamente spostata e le cinghie cominciarono a infierirgli paurosi stratonni... Una voce sussurrò, educata, serafica, all'orecchio di Bond: 'Questo t'insegnerà a non ficcar più il naso negli affari degli altri, amico'. Poi ci furon solo il ruggito del motore e lo stridore del metallo e il morso delle cinghie che gli tagliavano il corpo in due. Bond gemeva sempre più debolmente, mentre il sudore gocciava dal suo corpo e inzuppava il cuoio del letto di tortura » (*Idem*, pp. 27-28).

- c) dando un primo scacco a questa figura vicaria del 'nemico', e sottoponendolo ad una severa, ma non mortale, punizione corporale⁷¹;
- d) sfuggendo fortunatamente ad un tentativo di assassinio fatto contro di lui dall' 'aiuto-nemico'⁷².

La funzione di a) è chiaramente quella di gettar luce sulle doti dell'eroe che si qualifica positivamente rispetto ad un modello di comportamento tradizionale che esalta il coraggio, la generosità, lo slancio, la difesa dei deboli e degli oppressi. I punti b) e d) sono di importanza fondamentale: essi forniscono coperture giustificatorie a tutto l'operato successivo di '007', la cui violenza e la cui crudeltà saranno sempre legittimate dal loro apparire come una necessaria ed inevitabile autodifesa. Nel punto c) l'identificazione è già avvenuta ed esso le offre un banco di prova ed una conferma: permette di godere con Bond di una vendetta crudele ma non troppo, che punisce, senza travalicare eccessivamente i limiti della legalità, un individuo losco che quei limiti li ha invece abbondantemente superati⁷³. Ma una volta che insieme con Bond (o

⁷¹ « Bond aspettò ancora un attimo, poi aprì dolcemente la porta del reparto bagni turchi ... Bond esaminò il quadrante del cassone. La lancetta era sui 60 gradi. Che calore doveva fargli provare? I numeri arrivavano sino a 90. Ma una temperatura simile poteva mandarlo arrosto. E invece doveva essere un castigo, non un assassinio. Poteva andare 80? Bond fece scattare l'indicatore a 80 » (*Ibidem*, pp. 38-39).

⁷² « Il rombo metallico del motore a raffreddamento ad aria della Volkswagen fece girare Bond e fu proprio quel leggerissimo rallentamento che lo salvò. Se avesse accelerato il secondo proiettile lo avrebbe colpito, ma istintivamente, per sua fortuna, schiacciò il freno e nello stesso istante abbassò di colpo la testa, urtò violentemente con il mento il pulsante del clacson e quasi svenne » (*Idem*, p. 76).

⁷³ La connotazione schiettamente criminale di questo primo avversario di Bond risulta chiara dalle informazioni di cui il Servizio Segreto dispone a proposito del tatuaggio che egli ha sul polso, accuratamente nascosto dall'orologio, e sulle persone che se ne fregiano: « È il segno di un Tong... Il Tong del Fulmine Rosso. È raro trovare un membro di questa setta che non sia cinese al

meglio vicariamente attraverso di lui) il pubblico ha fatto ricorso alla violenza con soddisfazione e senz'ombra di esitazione, e si è fatto giustizia con le proprie mani (limitandosi per ora alle lesioni personali, senza arrivare ancora all'assassinio), esso è pronto per il passo successivo: assolverà Bond da ogni atrocità considerandola risposta appropriata ad una provocazione gravissima, tanto più che Bond ha già espiato in anticipo subendo, innocente, la tortura, e recando sul corpo provato da mille battaglie i segni di cicatrici inflitigli dal 'cattivo' in precedenti scontri.

Il processo di identificazione è completato peraltro dalla sicura individuazione del 'malvagio', con le sue caratteristiche di efferata crudeltà, vendicatività ed avidità di danaro⁷⁴, nonché dagli altri aspetti e caratteri della personalità del personaggio che emergono gradualmente nel corso della vicenda.

Ma questo non è tutto: l'individuazione dell'eroe e del suo antagonista non si compie in base ad una loro ade-

cento per cento. Non è una delle solite organizzazioni semi-religiose. Questa è una vera associazione a delinquere.... Hanno una rappresentanza a Hong Kong, ma la sede centrale è a Macao... è venuto fuori che questa gente è in rapporti abbastanza stretti con i rossi.... In seguito si sono dati da fare con le droghe, il contrabbando dell'oro in India e la tratta delle bianche su grande scala. Tipi da tener d'occhio» (*Idem*, p. 22).

⁷⁴ Nella formula bondiana non è previsto il dubbio (tipico dei romanzi polizieschi) circa i piani e l'identità del delinquente. Quest'ultimo viene, invece, presentato apertamente e chiaramente fin dall'inizio dell'avventura e l'incertezza riguarda solo i tempi e i modi della sua neutralizzazione e della sua cattura da parte di Bond. Il capitolo sesto di *Thunderball* è pertanto dedicato alla dettagliata illustrazione del progetto criminoso ed a un esauriente profilo dei suoi connotati negativi. Questi emergono molto evidentemente durante una riunione del quartier generale della banda il cui presidente (cioè l'arcimalvagio Blofeld) non esita ad incenerire letteralmente un componente poco zelante mediante un'ingegnosa ed orrificca applicazione di corrente alla sedia su cui questi è seduto, la quale si trasforma in una vera e propria sedia elettrica. (Cfr. *Idem*, pp. 49-59).

renza ad un Bene e ad un Male generici, astorici ed eterni, bensì in base ad una loro corrispondenza ad una concezione storicamente, ideologicamente e politicamente determinata di Bene e di Male. Le due schiere contrapposte che trovano in Bond ed in Blofeld rispettivamente i loro campioni non sono simboliche incarnazioni di mitiche forze primigenie, ma, più concretamente, le potenze occidentali organizzate nel patto atlantico da una parte, ed i paesi socialisti aderenti al patto di Varsavia dall'altra. L'adesione emotiva del pubblico alla buona causa di '007' non risponde dunque solo alle esigenze di un'efficace e soddisfacente fruizione ludica delle avventure del romanzo, all'istintivo impulso di 'fare il tifo' per una delle squadre di una sorta di partita sportiva; quest'adesione non si esaurisce all'interno della lettura del romanzo, poiché gli elementi coinvolti esulano dai limiti ristretti della vicenda, tirano in causa dati referenziali della realtà sociale e politica in cui il lettore è immerso e alla quale egli tornerà appena chiuso il libro, portando con sé l'emozione e l'esaltazione di aver partecipato di persona (o quasi) ad una lotta titanica e vittoriosa.

Ed anche in questo caso è interessante seguire il meccanismo persuasivo mediante il quale viene suggerita e fissata nella memoria del lettore la coincidenza tra le forze del male e dell'eversione con il comunismo ed in particolare con la sua incarnazione istituzionalizzata nell'Unione Sovietica. Per quanto riguarda *Thunderball* questo meccanismo si fonda su una coppia di illazioni che danno luogo ad un classico sillogismo sbagliato:

SPECTRE = Il Male
 SPECTRE = URSS
 ergo URSS = Il Male.

Che il sillogismo sia sbagliato risulta, naturalmente, dalla constatazione che la seconda illazione è infondata: essa viene espressa come un sospetto di Bond, non appena gli vengono rivelati i termini del ricatto e gli viene asse-

gnata come zona di operazione un'area (il Mar dei Caraibi) da lui reputata totalmente mal scelta:

« Benissimo, signore ». Bond si alzò. « Certo, avrei preferito andare in un posto più interessante — al di là della cortina di ferro, a esempio. Non riesco a fare a meno di pensare che è una operazione troppo grossa per le possibilità di una piccola organizzazione. A mio avviso questo pare piuttosto un lavoretto dei russi. Mettono le mani sull'aereo sperimentale e sulle bombe, è ovvio che lo desiderano, e ci buttano la polvere negli occhi con la strombazzatura pubblicitaria di questo SPECTRE. Se c'è veramente SPECTRE alla testa dell'operazione, i russi devono averci messo lo zampino. Riconosco il loro stile »⁷⁵.

L'illazione, ovviamente non è mai smentita apertamente: l'associazione è compiuta e, come avviene per le associazioni di idee, tende ad essere persistente, tanto più che il sospetto viene tenuto in vita mediante una sottile trama di allusioni fondate su pregiudizi antisovietici, le quali, pur non costituendo delle prove del coinvolgimento dell'URSS nel particolare attentato che si sta svolgendo, hanno ugualmente il compito di accumulare indizi collaterali di una disponibilità generale dell'URSS per tale sorta di misfatti. Ad esempio, Felix Leiter — l'agente della CIA che collabora con Bond in quest'azione — riferisce così qual'è stata la sua reazione non appena ha saputo dello stato d'allarme: « Maledizione! Credevo che fossero sbarcati i russi »⁷⁶. Ed alcuni capitoli più tardi Emilio Largo — che dirige l'esecuzione del progetto criminoso — così riflette sulla malfida personalità dei due russi che fanno parte della banda:

... Blofeld aveva avvertito Largo che, se dovevano capitare guai a causa di qualche membro del gruppo ci sarebbe stato da scegliere tra i due russi, gli ex membri della SMERSH, il No 10 e il No 11. « Hanno la congiura nel sangue », aveva detto Blofeld, « e in loro il sospetto marcia al fianco della congiura »⁷⁷.

⁷⁵ *Idem*, p. 74.

⁷⁶ *Idem*, p. 118.

⁷⁷ *Idem*, p. 201.

Ed il discorso che sarà fatto immediatamente dopo da uno di questi due figure russi tende a rafforzare i sospetti circa la connivenza tra il comunismo e la trama eversiva. Non solo egli ha l'abitudine di apostrofare gli altri membri della banda con l'appellativo di « compagni » (che egli pronuncia ben sette volte in una breve dichiarazione⁷⁸, dando così l'impressione di essere un comunista che parla a comunisti), ma egli fornisce anche indirettamente una conferma della disumanità senza remissione dell'Unione Sovietica, quando commenta:

... l'esplosione della bomba No 1 ucciderà circa duemila persone. Duemila persone non sono molte, nel mio paese, e la loro morte, nell'Unione Sovietica, non verrebbe considerata di grande importanza, paragonata alla distruzione di quest'importante base missilistica. Penso che nell'Occidente la cosa sarà vista in maniera diversa e che la morte di quelle persone e il soccorso ai sopravvissuti costituiranno un episodio molto grave...⁷⁹.

Il procedimento irrazionalistico di cui qui si è data una sommaria esemplificazione è inoltre sostenuto e ribadito da un accurato lavoro tendente ad erodere le resistenze psicologiche e l'incredulità dei lettori, fornendo risposte rassicuranti ad ipotetiche obiezioni. Un esempio lampante che mostra in atto tale meccanismo di retroazione può essere fornito da questo colloquio tra Bond ed il suo collaboratore della CIA:

« Devi aver preso la mescalina o qualcosa di simile ». Bond rise, con una certa ammirazione. « È una sequenza magnifica, per i fumetti, ma cose simili non succedono nella vita normale ».

« Nella vita normale non si rubano aerei con bombe atomiche a bordo. Però è successo. Stai perdendo quota, James. Quanti riuscirebbero a credere al dossier di certi casini in cui ci siamo trovati tu e io? Non parlarmi della vita normale. E una bestia che non esiste »⁸⁰.

⁷⁸ Cfr. *Idem*, pp. 202-203.

⁷⁹ *Idem*, p. 202.

⁸⁰ *Idem*, pp. 119-120.

Dialogo, questo, in cui emerge (a malapena mediata attraverso le parole dei personaggi) la voce dell'autore, il quale interviene direttamente in difesa della credibilità della sua trovata e con un complice ammiccamento svia le meritate accuse di sensazionalismo fumettistico. Eppure, esso opera anche su di un altro piano: riconoscendo l'illogicità e la parossistica follia della conflittualità internazionale descritta nel romanzo, e postulando nel contempo l'assoluta normalità di una situazione così minacciosa, esso allarga in effetti alla realtà circostante, al contesto socio-politico in cui vivono i lettori, la connotazione di spaventosa insicurezza e pericolosità che regna nella finzione. E proprio come Bond è costretto a superare la propria incredulità ed a riconoscere l'evidenza di una verità delirante e mostruosa a cui egli deve opporsi, così ai lettori si chiede di accettare fideisticamente una visione del mondo che vede schieramenti politici e sociali nettamente contrapposti e rispettivamente coincidenti con un Bene ed un Male presentati come ancestrali ed eterni.

Per questo non sembra convincente l'opinione di quanti vedono l'epopea bondiana come immersa in un'atmosfera irrealistica ed astorica che in definitiva risulterebbe nell'assenza di un messaggio collegato con la realtà storica attuale. Non sono il mondo comunista ed il cosiddetto 'mondo libero' a servire da pretesto per intessere favole prive di uno specifico contenuto 'normalizzante', ma è piuttosto il contrario: un'operazione di persuasione politica ed ideologica viene condotta in questo romanzo ed in questa serie (all'interno, beninteso, di una più vasta e generalizzata operazione ingaggiata per il tramite di tutti i mezzi di comunicazione di massa ed a molteplici livelli in tutto il mondo occidentale), usando, parassitariamente, una struttura narrativa costruita secondo le regole del consumo culturale di massa indirizzato allo svago. Se l'espedito riesce, ciò è in gran parte dovuto anche al fatto che quest'operazione in particolare si inserisce in un ampio contesto di operazioni propagandistiche a cui essa va necessariamente rapportata. Se infatti le avventure di '007' derivano la loro efficacia dalla convinzione

che si presume radicata tra i fruitori dell'indiscutibile superiorità del mondo occidentale e dell'ordine costituito, è anche vero che questa convinzione è in parte creata, o per lo meno tenuta in vita, da una congerie di operazioni culturali come questa che, con insistenza martellante, proclamano quella superiorità talvolta ricorrendo, come in questo caso, alla tecnica occultamente persuasiva di dare per scontato proprio l'oggetto stesso di cui si vuole convincere.

Purché si operi quest'inversione di termini, restano in gran parte valide le analisi formali che rintracciano nelle articolazioni della vicenda situazioni di gioco: basterà non perdere di vista il fatto che il gioco è il mezzo e non il fine, e che sul gioco, appunto, e sull'evasione si impianta un meccanismo persuasivo di tipo irrazionalistico. Altrimenti, nel tentativo di sostenere ad oltranza la neutralità ideologica della produzione culturale subletteraria, e del ciclo di '007' in particolare, si rischia di cadere nel paradosso, come fa Oreste Del Buono in una sua recensione della versione filmica di *Live and let die*. Là egli, dopo aver lanciato le sue ironiche frecciate contro quanti per motivi di opportunismo e carrierismo accademico avrebbero artificiosamente creato un « caso Bond »⁸¹, inventandosi all'uopo la presenza di un'« ideologia improbabile » alle spalle della favola, arriva all'assurdo di confondere gli angeli con i diavoli della mitografia manichea che innegabilmente Fleming ci presenta e nella quale a nessuno era ancora venuto in mente di pensare che il ruolo del Maligno potesse essere incarnato da Bond e dalla CIA e cioè dai difensori, dagli angeli salvatori per

⁸¹ « Che mancanza di riconoscenza da parte di chi sul fenomeno del successo di 007 ieri, appena ieri, ha edificato saggetti, saggi e saggioni, divergenze, convergenze e conferenze, conversazioni, dissertazioni, lezioni, dispense universitarie, carriere parassitarie, cattedre onorarie... » (O. DEL BUONO, « Il vero successo dell'agente 007 », in *L'Europeo*, XX, No 6, 1974, p. 67).

eccellenza e per definizione narrativa. Ma per Del Buono, invece, il film:

E una favolona in sé e per sé a tutto schermo in cui persino la CIA, confraternita a proposito della cui innocenza e della cui giustificazione temo neppure il presidente Richard si sentirebbe di pronunciarsi, risulta quasi accettabile come i cavalieri del Santo Graal, buoni pure quelli...⁸².

Nelle pagine precedenti si è cercato di analizzare la tecnica argomentativa del romanzo tenendo sempre presente che nell'individuazione e nel vaglio degli apparati stilistici le considerazioni di carattere formale non possono essere fine a sé stesse ma che esse vanno sempre rapportate alle esigenze della comunicazione culturale la quale si serve del tramite della codificazione estetica per veicolare messaggi carichi di contenuto ideologico. Assegnando invece ai prodotti dell'industria culturale il compito di provvedere una mera evasione, esente (o quasi) da intenzioni persuasive, si può rischiare di valutare tali artefatti esclusivamente in quanto forme i cui contenuti siano indifferenti per definizione. Si potrebbe in tal caso essere addirittura tentati di liquidare la questione dello stile di Fleming con un verdetto di artisticità, stabilendone la collocazione in un'ipotetica graduatoria di merito o di demerito estetico. Sarebbe peraltro fin troppo facile, ma certo poco illuminante, applicare l'etichetta di *Kitsch* al *collage* letterario di cui si compone lo stile di Fleming. Ben diverso deve essere invece l'impegno della critica, se non vuole restare esercizio accademico astratto: nell'avvicinarsi a prodotti di così largo successo come le avventure di '007' essa non può dimenticare che i loro effetti non sono circoscritti all'ambito del gusto, ma investono il campo più ampio del costume e delle ideologie. Problema, questo che era ben presente alla mente di Leavis e di Thompson, la cui opera si è voluta ricordare all'inizio

⁸² *Ibidem*.

di questa discussione proprio perché nell'affrontare tra i primi il tema dei prodotti culturali di massa essi lo fecero col proposito di fornire strumenti di discriminazione e di difesa contro una macchina che giustamente vedevano come persuasiva e non solo come evasionistica⁸³. Ma sembra che l'allontanamento dalla volontà di demistificazione e di attiva denuncia delle intenzioni ideologiche dei prodotti subletterari diventi sempre più pronunciato anche forse in connessione con il passaggio dai metodi dell'indagine sociologica e culturale a quelli della semiologia funzionale. Questi ultimi offrono spesso sofisticate e suggestive descrizioni della struttura superficiale dei prodotti che esaminano, ma non giungono a fornire un'interpretazione della configurazione di tale struttura, poiché le premesse da cui essi partono sono rigidamente formalistiche e riducono la portata del messaggio alla struttura stessa, come molto esplicitamente dichiara Eco a proposito della funzionalità strutturale del modello narrativo dei fumetti di Schulz:

Ecco così un prodotto di massa che sfugge a quella legge della ridondanza... e che presenta, sia pure a livello minimo, la caratteristica fondamentale del messaggio poetico; cioè quella di eleggere a oggetto primario del discorso la sua stessa struttura⁸⁴.

È chiaro che il concetto di retorica al quale invece ci si è costantemente riferiti in queste pagine è assunto in un'accezione che non ne limita l'apporto a puro abbellimento letterarizzante della superficie formale, ma che

⁸³ Al di là di ogni valutazione (peraltro doverosa) dell'aspetto immobilistico e retrogrado della polemica antimodernistica della scuola leavisiana, va riconosciuto ad essa (ed in modo particolare nel caso delle formulazioni degli anni '30) la validità dell'impegno rivolto alla demistificazione dei prodotti dei *mass media* ed alla creazione di una coscienza critica attraverso l'istruzione e l'acquisizione degli strumenti indispensabili a decodificare opportunamente i messaggi.

⁸⁴ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 162-163.

assegna invece alle connotazioni retoriche la capacità di far accettare dal fruitore i valori che sono all'origine del messaggio, assicurando, o per lo meno facilitando tale accettazione grazie alla palatabilità dei vari connotati qualificativi di cui i valori stessi si arricchiscono mediante la frangia retorica. Non si vuole, tuttavia, né si potrebbe, affrontare in questa sede la questione teorica dei meccanismi trasformativi attraverso i quali la spinta generativa di base si traduce nei concreti apparati formali che costituiscono la struttura superficiale dei prodotti culturali: ciò che queste pagine intendono sottolineare è semplicemente il modo in cui questa funzione suggestiva dell'argomentazione retorica si attua nel particolare campo del quale ci siamo occupati.

MARINA VITALE

incontri e confronti

La fondazione di una narrativa proletaria di orientamento socialista è stata, in molti paesi del mondo capitalistico, l'impegno della cultura marxista degli anni '30. Gli strumenti espressivi messi a punto, attraverso secoli di paziente elaborazione, hanno resistito a questo sforzo di ricondizionamento non sempre sufficientemente esperto, consapevole e convinto: in molti casi s'è attuato un processo spontaneo di rigetto, quasi che il canale foggato dalla cultura della classe borghese rifiutasse l'innesto di un'ideologia e di una visione del mondo di estrazione proletaria. Altri strumenti hanno risposto con ben diversa autenticità (si pensi, per citare esempi fin troppo ovvii, al grande cinema sovietico, al teatro espressionista e post-espressionista di impegno sociale che conduce a Brecht, alla grande stagione dell'affiche politico e della pittura murale che dagli anni '20 si estende ai nostri giorni).

Ronald Binns nel suo scritto «The English Ideology, Working-Class Experience and the Liberal Novel» cerca di individuare, ignorando il molto materiale di scarto, il filo di una tradizione proletaria nella narrativa britannica che si distingue non solo per i contenuti ma anche per modi espressivi che sono insieme soddisfacentemente collegati ai valori della classe operaia i quali - secondo talune interpretazioni - sono da tempo dominanti anche nell'Occidente capitalistico. Tre autori - che si situano tra il 1887 e il 1934 - costituiscono il nerbo di questa tradizione che egli vede dotata di tutti i connotati che valgono a individuare la presenza di una «immaginazione socialista» nel campo impervio della narrativa.

THE ENGLISH IDEOLOGY,
WORKING-CLASS EXPERIENCE,
AND THE LIBERAL NOVEL

I

English culture has often been regarded as offering a remarkable identity of interest between the writer and society, a relationship illustrated classically during the nineteenth-century when the printed word achieved a supremacy as a medium of information that it had never possessed before, and when the English writer was seen to function in close proximity to what Matthew Arnold described as « a certain ideal centre of correct information, taste, and intelligence »¹. Victorian England, it has been argued, « offers the supreme example of a civilization where the political and the literary are richly linked »², and embodied « an admirable middle culture, a main body of taste and opinion, into which the *avant garde*, never radically alienated in the first place, could be temporarily absorbed, without detriment to the cultural life of the nation »³. One of the major by-products of this cultural tradition has been: « The remarkable endurance of the

¹ *Culture and Anarchy*, in P. J. KEATING (ed.), *Matthew Arnold, Selected Prose*, Harmondsworth, 1970, pp. 258-9.

² G. WATSON, *The English Ideology*, London, 1973, p. IX.

³ R. CHASE, « The Fate of the Avant-Garde », in *Partisan Review Anthology*, ed. by W. Phillips and P. Rahv, London, 1963; quoted in M. BRADBURY, *The Social Context of Modern English Literature*, Oxford, 1971, p. 23.

social novel in England, and the way in which the English writer has continued to feel that there is a common literary language, and hence a common and shared tradition, that he can speak with to his readers... »⁴. An extension of such interpretations of English culture and a clarification of the values which underlie them has been provided by W. J. Harvey's influential assertion:

... the novel is the distinct art form of liberalism, by which I mean not a political view or even a mode of social and economic organization but rather a state of mind. This state of mind has as its controlling centre an acknowledgement of the plenitude, diversity and individuality of human beings in society, together with the belief that such characteristics are good as ends in themselves... Tolerance, scepticism, respect for the autonomy of others are its watchwords; fanaticism and the monolithic creed its abhorrence⁵.

In the last decade this system of values has appeared to be on the decline, and the key element in this cultural transformation has been the increasing recognition of the ideological character of liberalism. In this paper I want firstly to examine some of the features of this ideology, and secondly to show the inadequacy of the concept of the liberal novel in the face of the treatment of working-class experience in some types of English social novel.

The crucial factor determining an examination of liberalism is the void at the heart of English culture which results from the absence of either a Marxism or a classical sociology in the intellectual tradition⁶. Time and time again one can find English writers resisting a perception of their society in its totality, ranging from Matthew Arnold's rather coy apologia for « the simple unsystematic way »⁷ in which he unfolds his argument

⁴ M. BRADBURY, *op. cit.*, p. 27.

⁵ W. J. HARVEY, *Character and the Novel*, London, 1965, p. 24.

⁶ See Perry Anderson's pioneering analysis: « Components of the National Culture », in A. COCKBURN & R. BLACKBURN (eds.), *Student Power*, Harmondsworth, 1969, pp. 214-284.

⁷ *Culture and Anarchy*, *cit.*, p. 203.

— « a plain man's expedient »⁸ which conveniently allows him to urbanely dismiss the working-class « believers in action » who « imagine there is some wonderful virtue in losing oneself in a mass of mechanical details »⁹ — to George Watson's vague but delighted discovery in Victorian novelists of a « scorn ... for those who theorize too fast and hasten towards generalities on very occasional social evidence, much of it derived from textbooks of sociology... »¹⁰. A remarkable example of the limitations inherent in this facet of English intellectual life is provided by the case of Beatrice Webb; in her autobiographical account of her conversion to socialism, *My Apprenticeship* (1926), she recalls her reactions as a young woman to urban experience:

Constantly, as I walk in one of the crowded streets of London, and watch the faces of the men and women who push past me, lined, furrowed, and sometimes contorted by work, struggle and passion... a hopelessness overtakes me, paralysing all power of wishing and doing. Then I sink into inertia, relieved only by languid curiosity as to the variations in structure and function of those individuals who will let me observe them and inquire of them. Cold-blooded inquiry takes the place of heartfelt sympathy. But this one should shake off sternly... (1883)¹¹.

In fact, as she herself discovered, philanthropic sympathy was futile, and only with Charles Booth's cold-blooded inquiry into the questions « Who are the people of England? How do they really live? What do they want? »¹² with the aid of an « elaborate plan of wide statistical verification of data obtained by detailed observation of individual families and social institutions »¹³

⁸ *Id.*, p. 238.

⁹ *Id.*, p. 297.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 51.

¹¹ All references are to the Penguin Modern Classics edition (Harmondsworth, 1971), p. 137.

¹² *Id.*, p. 232.

¹³ *Id.*, p. 226.

did the truth about working-class life in London emerge. Beatrice Webb remarks:

The authoritative demonstration... that as many as 30 per cent of the inhabitants of the richest as well as the largest city in the world lived actually at or beneath the level of bare subsistence — came as a shock to the governing class¹⁴.

Despite its achievements the empirical school of British sociology was radically limited by its failure to extend the scope of its investigation beyond the descriptive — « things as they are » — for as Booth explained, « I have not undertaken how they came to be so... »¹⁵. The contradiction between Beatrice Webb's passionate concern for the exploited members of society and her resolute antipathy to Marxism (which she never made any serious intellectual engagement with)¹⁶ calls to mind Raymond Williams's comment about George Orwell, who « hated what he saw of the consequences of capitalism, but ... was never able to see it, fully, as an economic and political system »¹⁷. The contradiction is latent in *My Apprenticeship*, but its reactionary implications became all too sadly evident in her later involvement with the Fabians and the reformist Labour Party leadership.

The decentred totality of nineteenth-century British culture located its perceptions of society not, then, in a major political philosophy but in the sphere of literary studies, and this structural characteristic was duplicated in the twentieth-century:

... when philosophy became 'technical', a displacement occurred and literary criticism became 'ethical'. The two thereafter stood in a relation of structural complementarity. English philosophy, with Wittgenstein, abandoned ethics and metaphysics, for the

¹⁴ *Id.*, p. 254.

¹⁵ *Id.*, p. 253.

¹⁶ See for example the way in which Beatrice Webb « develops » Marxist economics (*Op. cit.*, pp. 294-8).

¹⁷ R. WILLIAMS, *Orwell*, London, 1971, p. 26.

neutral investigation of language. English criticism, with Leavis, assumed the responsibilities of moral judgement and metaphysical assertion¹⁸.

This analysis finds some useful illustrations in John Holloway's three studies of 'English Culture and the Fear of Transformation'¹⁹ showing some of the ways in which a moral relativism, a stubborn pragmatic provinciality, and a pervasive resistance to change are characteristic features of English cultural life, evidenced for example in the way English novels are so often about decisive transformations which cannot quite come off or involve resolutions in which transition is limited to the movement of an individual from one social class into another. Holloway concludes:

... our writers can envisage transitions of a limited and in a sense decorous kind. More fundamental ones do not seem to draw them, or they see them as failing; and even these limited ones happen with difficulty and are open to question²⁰.

In fact, as I hope to show, this simply isn't true; there are British novels which call for radical social change but liberal critics perpetuate their cultural mythology by ignoring them. The choice of texts, and the omission from the textbooks of fiction which radically challenges the assumptions of liberal orthodoxy, is simply an adjunct of the wider provinciality of English culture which Holloway describes — the absence in English intellectual life, for example, of a thinker of the order of Sartre; the non-availability (in 1967) of cheap popular

¹⁸ P. ANDERSON, *op. cit.*, p. 269.

¹⁹ J. HOLLOWAY, « The Dickensian Environment », in *The Listener*, January 12th, 1967, pp. 47-9; « Reflections on English Intellectual Culture », in *The Listener*, January 19th, 1967, pp. 85-9; « Transformation and the Moralized Consciousness », in *The Listener*, January 26th, 1967, pp. 126-32.

²⁰ In « Transformation and the Moralized Consciousness », *cit.*, p. 132.

editions of the works of Levi-Strauss, say, or — more importantly — of Freud and Marx; and the larger insularity of literary criticism itself in its resistance to other disciplines, demonstrated by the easy way in which an English critic is able to refer to the « facts of human nature and experience » and « the good novelist's patient attempt to tease out the truth of human experience »²¹ without a trace of self-consciousness as to the crass relativism of such remarks. In its emphasis on the autonomy of literary productions the dominant literary-critical tradition provided an important component of the culture which mystified the hierarchical ordering of society, allowing the liberal intellectual to repose in

... a system of ideas and values which tells him that politics and ideology are at an end, that a pluralistic society is best for all, that individual freedom is the proper social goal for rich and poor alike, and that the perfection of self can best be attained through humanistic intellectual endeavour²².

A related aspect of the way in which liberal writers blanket a perception of social totality is to be found in their responses to history; Bernard Bergonzi, for example, remarks in *The Situation of the Novel* (1970):

As an English writer and teacher who, in general, likes it here, I am naturally conscious of the positive qualities of the English ideology. Looked at from inside, the society and its culture and literature, can seem a happy enclave of tradition and liberalism, a living fragment of the nineteenth-century, which, given a minimum amount of intelligent adjustment, might go on existing indefinitely²³.

²¹ S. M. SMITH, « Truth and Propaganda in the Victorian Social Problem Novel », in *Renaissance and Modern Studies*, vol. VIII (1964), p. 78.

²² R. OHMANN, « Teaching and Studying Literature at the End of Ideology », in L. KAMPF & P. LAUTER (eds.), *The Politics of Literature*, New York, 1972, pp. 150-151.

²³ B. BERGONZI, *The Situation of the Novel*, Harmondsworth, 1972, pp. 74-5.

Examined critically Bergonzi's remarks are extraordinary. In what sense, and for whom, was nineteenth-century Britain « a happy enclave of tradition and liberalism »? Clearly not for the 30% of London's population which Booth revealed to be surviving on a starvation diet at the close of the century. Bergonzi's remarks gloss over the vicious realities of that society, a society in many ways worse than before: « Eighteenth-century writing on English agrarian society does not insist on the sullen hatred of the poor for the rich. Nineteenth-century records increasingly do... »²⁴. In 1830, when the rural poor rebelled against their degradation and exploitation, the ruling-class responded with extreme ruthlessness:

No less than 481 persons were wrested from their families, and shipped 12,000 miles away with virtually no hope of ever returning to their homes. In the south of England, there were whole communities that, for a generation, were stricken by the blow. From no other protest movement of the kind — from neither Luddites nor Chartists, nor trade unionists — was such a bitter price extracted²⁵.

Although the 'Captain Swing' uprising swept across the whole of the south of England it was virtually liquidated from the national consciousness by bourgeois historians; as Hobsbawm and Rudé remark,

It is a salutary exercise for the modern historian to read in most cases vainly — through the opulent volumes of that monument to the gentleman's view of the countryside, the older volumes of the Victoria County History, in search of any information about the rising of 1830, a movement which, after all, affected upwards of twenty counties²⁶.

Furthermore, the uprising, when it was enshrined in

²⁴ E. J. HOBSBAWM & G. RUDÉ, *Captain Swing*, Harmondsworth, 1973, p. 39.

²⁵ *Id.*, p. 225.

²⁶ *Id.*, p. XVII.

literature, was presented in a fundamentally distorted way:

[Thomas Love Peacock] presented the 1830 rioters in *Crotchet Castle* as the 'Jacquerie' and made them clamour for arms. In fact... there can rarely have been a movement of the despairing poor so large and widespread which used, or even threatened, so little violence²⁷.

One of the gaps in the social history of nineteenth-century England, Hobsbawm and Rudé point out, is:

[the] total ignorance of the forms of agrarian discontent between the rising of 1830 and the emergence of agricultural trade unionism in the early 1870s... The most cursory inspection of the evidence shows that agrarian unrest of the old type continued well into the 1850s, and social incendiarism can be traced down to 1860²⁸.

The ruthless suppression of the 1830 uprising resulted in a campaign of violence:

For another twenty years or so they (the labourers) waged a silent, embittered, vengeful campaign of poaching, burning, and rural terror — now sometimes actually directed against the gentry itself — which erupted into epidemics of incendiarism and cattle-maiming at moments of acute distress, notably 1843-4²⁹.

The terrorism of those years of hopelessness was in one sense a political advance upon the earlier movement. It was implicitly revolutionary, stripped of the illusion that the rulers of the village would yield to anything except *force majeure* — whether of violence or economics³⁰.

It is worth emphasizing the extent of the violence and chronology of these agrarian uprisings since one of the most pervasive elements of the liberal ideology is the spurious notion that the English way of life contains a

²⁷ *Id.*, p. XXIII.

²⁸ *Id.*, p. 242.

²⁹ *Id.*, p. XXIII.

³⁰ *Id.*, p. 248.

kind of innate superiority over that of foreign societies; the elegant model of a lost cultural golden-age which Watson proposed in his formula of Victorian England portraying « the supreme example of a civilization where the political and the literary are richly linked »³¹ begins to look a little tarnished in the light of such an historical knowledge. In the Victorian novel the connection between literature and politics becomes evident at an ideological level in the recurrent inability of middle-class writers to treat working-class political aspirations with the kind of sympathy which Harvey has appropriated for liberalism. The failure of Victorian novelists to dramatize working-class life other than in terms of sentimentality or caricature is very much a result of the limitations of their class-consciousness, as P. J. Keating has argued (and demonstrated) in his pioneering study *The Working Classes in Victorian Fiction*:

The central weakness is most apparent in the imposition of unnatural values and attitudes upon working-class characters, allowing them free expression and full life only in so far as this fits in with the author's preconceived, socially desirable image of them³².

This becomes particularly evident in the representation of working-class experience and politics in novels such as Dickens's *Hard Times* (1854), George Eliot's *Felix Holt* (1866) and Henry James's *The Princess Casamassima* (1886), where militant political postures are treated as mistaken and opposed by heroes possessed of innately superior sensibilities to their working-class opponents³³. Under sceptical examination the apparent openness to contingency and liberality of such works reveals itself as fraudulent; the pastoral 'trick' which William Empson identified as

³¹ *Ibidem.*

³² London, 1971, p. 5.

³³ See D. CRAIG, (*The Real Foundations*, London, 1973, pp. 135-6) for an analysis of this in *Felix Holt*; and similarly P. J. KEATING (*Op. cit.*, pp. 46-52) on *The Princess Casamassima*.

the « process of putting the complex into the simple »³⁴ is evident in the way George Eliot dehumanizes the working-class crowd (a « mass of wild chaotic desires and impulses »)³⁵ and contrasts it with Felix Holt, who as another critic has remarked « is only differentiated in the crudest physiological terms (he is taller than the rest and has noble features — more racial purity really) »³⁶. Similarly the other pastoral device of suggesting something as pathetic but putting the reader into a mood in which one would not try to alter it is evident in *Hard Times* in the way Dickens makes Stephen function « to suggest that the right way to take the inevitable suffering (which exists in society) is with dignified restraint and alone »³⁷.

W. J. Harvey's claims for the « diversity and individuality » of characters portrayed in 'liberal' novels rest in fact on very relative foundations:

The character we admire as the result of loving attention is something constructed by conventions as arbitrary as any other... the contingency a novelist can admit is only relative contingency, and what makes it admissible, after all, is a thematic conception that requires it and therefore makes it relevant³⁸.

In the case of George Eliot a major feature of the thematic conception which animates her novel is the idea that society will be improved not by political action but by a development of the inward man:

The way to get rid of folly is to get rid of vain expectations and of thoughts that don't agree with the nature of things... Now, all the schemes about voting, and districts, and annual Parliaments, and the rest, are engines, and the water or steam — the force that

³⁴ *Some Versions of Pastoral*, Harmondsworth, 1966, p. 25.

³⁵ G. ELIOT, *Felix Holt*, Edinburgh & London, n.d., p. 286.

³⁶ J. GOODE, « Characters and Henry James », in *New Left Review*, No. 40, November-December, 1966, p. 75.

³⁷ D. CRAIG, *op. cit.*, p. 130.

³⁸ M. PRICE, « The Other Self: Thoughts about Character in the Novel », in E. & T. BURNS (eds.), *Sociology of Literature and Drama*, Harmondsworth, 1973, p. 274.

is to work them — must come out of human nature — out of men's passions, feelings, desires³⁹.

By making George Eliot one of his prime examples of the liberal novelist Harvey reveals the way in which his concept of the liberal novel relies essentially on a closed-system of values, which far from possessing an ideologically 'free' objectivity are in fact discernibly relativistic and reliant on a culturally unified audience. It is no coincidence that Harvey's idea of liberalism, the 'moralized consciousness' which Holloway describes as the central feature of English culture⁴⁰, and the traditional rationale for literary studies — in Lionel Trilling's words, its « humanizing and liberalizing »⁴¹ influence — are virtually identical ideological structures.

« Without being overtly political », claimed Trilling, literature as a discipline « undertook to construct people whose quality of intelligence, derived from literary study or refined by it, would ultimately affect the condition of society in certain good ways »⁴². In fact the political bias underlying the liberal posture is very obvious if we look at Trilling's examination of *The Princess Casamassima* in *The Liberal Imagination* (1951). Without in fact analysing the text of James's novel in any detail Trilling tries to claim that it succeeds as a complex, sophisticated realization of working-class experience: « it yields a kind of social and political knowledge which is hard to come by »⁴³. Despite a cursory reference to the « irrationalities of the society »⁴⁴ which the novel describes, Trilling's aim is not to consider either the socio-historical context of the novel's study of anarchism or to investigate the narrative

³⁹ G. ELIOT, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁰ « Transformation and the Moralized Consciousness », *cit.*, p. 127.

⁴¹ L. TRILLING, *Beyond Culture*, Harmondsworth, 1967, p. 187.

⁴² *Id.*, p. 186.

⁴³ L. TRILLING, *The Liberal Imagination*, London, 1961, p. 89.

⁴⁴ *Id.*, p. 63.

strategies with which James allegedly so successfully dramatizes working-class life, but instead to accept the work in the crudest possible way as a documentary mirror of historical reality (he refers to « the solid accuracy of James's political detail at every point »⁴⁵ and claims — without any recourse to sociological sources whatsoever — that the novel represents « with complete accuracy the political development of a large part of the working class of England at the beginning of the (nineteen-) eighties »⁴⁶ in order to persuade us that when the novel's chief character sees through the (implied) façade of militant politics and commits suicide « he instructs us in the nature of civilized life »⁴⁷. The true character of Trilling's sympathies is perhaps more apparent in his urbane asides (he refers to « those whom we call the underprivileged »⁴⁸ as though the very idea was in itself slightly ridiculous); ultimately this kind of elegant liberal criticism, like Leavis's more strongly moralizing variety, requires a « morally and culturally unified audience »⁴⁹ ready to accept and applaud each nuance of the Master's style. Consequently it comes as no surprise to find Trilling writing the Preface to a critical study which digresses about

... certain political attitudes... in which slogans are regarded as realities, good intentions are expected to lead automatically to their proper rewards, and a transference in the ownership of the means of production is supposed to ensure forever the simple virtue of leaders and followers alike. This is an extreme case, of course: most sensible people have by now passed beyond it⁵⁰.

Once the ideological context for such remarks is identified, however, the norm of 'common-sense' applied

⁴⁵ *Id.*, p. 74.

⁴⁶ *Id.*, p. 71.

⁴⁷ *Id.*, p. 86.

⁴⁸ *Id.*, p. 87.

⁴⁹ P. ANDERSON, *op. cit.*, p. 271.

⁵⁰ I. STOCK, *William Hale White (Mark Rutherford): A Critical Study*, London, 1956, pp. 141-2.

here quickly becomes visible as a pseudo-objective sham. The rapid decline of New Criticism and its cognate liberal ideology, and its displacement by a trend towards the sociology of literature is one of the features of the transformation which appears to have been taking place in English culture over the last decade. The recognition of liberalism as an ideology seems to constitute a last-ditch defence of its values by liberal critics faced with the arrival of 'humanist Marxism' on the English intellectual landscape. In the 1930s the Marxist criticism which sprang up within English culture proved to be of an abortive positivistic reductionist variety which a critic like Leavis was able, empirically, to successfully overcome; since Holloway mapped the provinciality of English culture in 1967 the situation has changed a good deal, however, and the publication of an English-language translation of the *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie* in a cheap popular edition (Harmondsworth, 1973) allowing the English reader to discover for himself for the first time that « the author of *Capital* had been a humanist, whose studies in economics concretized a philosophical critique of bourgeois society »⁵¹ together with the availability in recent years of translations of highly sophisticated works by continental Marxists like Lukacs, Benjamin, Goldmann, Althusser, Adorno and Gramsci suggests that the innate provinciality of English culture is now becoming a thing of the past. A liberal critic — John Gross, in the epilogue to *The Rise and Fall of the Man of Letters* (1969) forecasts that « the evidence at present suggests that Marxist and semi-Marxist ideas are going to gain ground in the immediate future »⁵², and the contradiction within a society which « sociologically speaking, has been mainly working-class for over a century »⁵³ between a liberal ideology

⁵¹ G. LICHTHEIM, *Lukacs*, London, 1970, p. 65.

⁵² J. GROSS, *The Rise and Fall of the Man of Letters*, Harmondsworth, 1973, p. 327.

⁵³ T. NAIRN, « The English Working Class », in R. BLACKBURN (ed.), *Ideology in Social Science*, London, 1972, p. 199.

which lays claim to a moral objectivity while at the same time mystifying a perception of the inequality which is structurally rooted within the social system makes it appear logical that a revived Marxism in English culture is uniquely fitted to appropriate this 'moral consciousness' and transform it within a new cultural perspective. To demonstrate the viability of an alternative cultural perspective to that maintained by liberal orthodoxy I now want to make an empirical survey of five working-class novels which challenge the assumption that a sympathetic and imaginative portrayal of human character is the prerogative of liberalism and incompatible with socialism.

II

George Orwell once remarked that « as for technique, one of the things that strikes one about the proletarian writers, or about people who are called proletarian writers, is how conservative they are »⁵⁴. By examining Mark Rutherford's *The Revolution in Tanner's Lane* (1887), Robert Tressell's *The Ragged Trousered Philanthropists* (1914)⁵⁵ and Lewis Grassic Gibbon's trilogy *A Scots Quair*, comprising *Sunset Song* (1932) *Cloud Howe* (1933) and *Grey Granite* (1934), however, it is possible to challenge the basis of Orwell's dismissal of committed socialist fiction and instead to assert the formal variety and sophistication with which these writers dramatize working-class experience in connection with a call for revolutionary change.

The first point worth noting about each of these

⁵⁴ G. ORWELL, « The Proletarian Writer », in S. ORWELL & L. ANGUS (eds.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Harmondsworth, 1970, vol. 2, p. 56.

⁵⁵ The first edition of *The Ragged Trousered Philanthropists* was a severely edited version which omitted 40% of the original manuscript; the Abridged Edition of May 1918 was even thinner. The full text was not published until 1955; all references are to the Panther paperback edition (London, 1973).

writers is that they write under pseudonyms, a fact which is itself indicative of the pressures which exist against a novelist who does not feel his relationship to society to be as constructively harmonious as liberal orthodoxy would seem to expect. In each case the adoption of a pseudonym can be seen as the necessary response of a socially-displaced radical needing to distance himself as far as possible from a public identity — William Hale White (1831-1913) becoming 'Mark Rutherford, edited by his friend Reuben Shapcott', Robert Noonan (1870-1911) becoming Robert Tressell, and James Leslie Mitchell (1901-1935) becoming Lewis Grassic Gibbon. Each of these writers came from a different level in British society — Hale White existing in a largely middle-class ethos, Noonan experiencing the deprivations of life as a virtual working-class pauper, and Mitchell living in a world falling somewhere between the two extremes — but their fiction is unified by their resistance to the sentimentalisation or idealization of the working-class experience which they portray and by the identity of their regard for a possible socialist society.

The Revolution in Tanner's Lane is about two kinds of revolution — political and religious — which are unified, as is the structure of the novel, by the developing experiences of the central character, Zachariah Coleman. The title of the novel, with a kind of ironic understatement which compares with Conrad's titling of *The Secret Agent* as « A Simple Tale », refers to what at first seems a peripheral event in the plot, the downfall of the reactionary minister of Tanner's Lane Chapel and his replacement by a younger emancipated minister. As almost the last action in the narrative, however, it is shown to signify the end of provincial English society and the arrival of a modern temper which will uproot the cultural tradition that has sustained Zachariah during the period 1814-1840 which the novel encloses:

... the meeting-house was rebuilt and called Latimer Chapel. The afternoon service was dropped and turned into a service for

the Sunday-school children; an organ was brought and a choir trained; the minister gave week-day lectures on secular subjects, and became a trustee of the Cowfold charity schools, recently endowed under a new scheme. He brought home a wife one day who could read German; he joined the County Archeological Society, and wrote a paper on the discoveries made when the railway station was built on what was supposed to be an ancient British encampment⁵⁶.

In this catalogue of changes in the closing pages of the novel it is the last detail which suggestively encapsulates the wider narrative themes of socio-historical transformation which help to structure the book. To appreciate the subtlety of the way in which Rutherford dramatizes this transformation it is necessary to consider Zachariah Coleman's role in the narrative. When the novel begins it is April 1814, « the year of the great frost. Nothing like it had been known in the memory of man »⁵⁷. The snowbound condition of England proves to be an emblem of the political stasis which paralyzes society, and in the first part of the novel we are shown Zachariah's increasing involvement in a movement for radical social change, through to the climactic Blanketeers' March of 1817. His membership of an organization called 'the Friends of the People', which is dedicated to parliamentary reform, provides the background to his involvement with the republican Major Maitland, his French shoemaker friend Jean Caillaud, and the latter's young daughter, Pauline. Political agitation set against the repressive state of contemporary English society leads eventually to the *débâcle* of the Blanketeers' march in which the Major is brutally murdered by a yeoman, Caillaud in turn shoots the yeoman and is subsequently hanged, and Zachariah is jailed for two years for complicity. While in jail his wife dies and on this bleak note the first half of the novel closes. The second half of the novel involves a radical

⁵⁶ All references are to the Fisher Unwin edition (London, 1893), p. 387.

⁵⁷ *Id.*, p. 3.

change of emphasis, both in the tone of the narrative, which becomes lighter and more satirical in contrast with the darker ironies of the preceding chapters, and in the setting; the grim urban landscapes of part one are replaced by the rural scenes of Cowfold in the year 1840, a provincial backwater which sets the scene for the ostilities between the conservative Reverend John Broad and Isaac Allen, an ardent Whig. Continuity between the two separate halves of the novel is provided by Zachariah and the daughter resulting from his second marriage to Pauline — a daughter who, as the fruit of a marriage between a dissenting Puritan and an emancipated republican girl, becomes the unintentional but appropriate cause of Broad's downfall at the close of the novel.

Elsewhere, Rutherford wrote:

What is the meaning of Revolution? Externally it is political, but it is more than that. It is the reference of all institutions to first principles, to man... All life at such a season wears a new aspect... and hence arises a new language...⁵⁸.

Certainly it is the spare, economic use of plain-style prose which Rutherford makes — described by Gide as 'd'une transparence exquise, d'une scintillante pureté' — which seems to have engaged the admiration not only of Gide, but also of Matthew Arnold, Swinburne, Conrad, Stephen Crane and D. H. Lawrence⁵⁹. Rutherford, Tressell and Gibbon all forge very distinctive styles which become a cohering feature of their radical attitudes towards society, and the variety of Rutherford's plain style is evidenced by the language with which he animates his perspectives on history, ranging from his elegiac description of the victims of state repression:

These heroes are forgotten, or nearly so. Who remembers the poor creatures who met in the early mornings on the Lancashire

⁵⁸ Quoted in S. MERTON, *Mark Rutherford*, New York, 1967, p. 78.

⁵⁹ See S. NOWELL-SMITH, « Introduction » to M. RUTHERFORD, *The Revolution in Tanner's Lane*, London, 1971.

moors or were shot by the yeomanry? They sleep in graves over which stands no tombstone, or probably their bodies have been carted away to make room for a railway which has been driven through their resting-place. They saw the truth before those whom the world delights to honour as its political redeemers; but they have perished utterly from our recollection, and will never be mentioned in history⁶⁰.

Here even the reversal of the usual word-order of 'perished' and 'utterly' adds a subtle impact to the funereal tones of the narrator's oration and the railway motif anticipates the final image in that emotionlessly-recorded catalogue of changes at the close of the novel. That is in marked contrast to the treatment of the scene which opens the novel, where irony deflates the spurious solemnity of the meeting between the Prince Regent and Louis XVIII:

The Prince, standing at the door of the principal inn, was in readiness to salute him, and this he did by embracing him! There have been some remarkable embraces in history. Joseph fell on Israel's neck and Israel said unto Joseph, 'Now let me die, since I have seen thy face': Paul, after preaching at Ephesus, calling the elders of the Church to witness that, for the space of three years, he ceased not to warn every one night and day with tears, kneeled down and prayed, so that they all wept sore and fell on his neck: Romeo took a last embrace of Juliet in the vault, and sealed the doors of breath with a righteous kiss: Penelope embraced Ulysses, who was welcome to her as land is welcome to shipwrecked swimmers escaping from the grey sea-water — there have, we say, been some remarkable embraces on this earth since time began, but none more remarkable than that on the steps of the Abercorn Arms. The Divine couple then drove in solemn procession to town⁶¹.

In passages like these, which have lost none of their sharpness and relevance with time, the traditional emphases of bourgeois historiography are persuasively inverted: the actions of emperors and princes are comically reduced to the absurdity of epic postures being struck on

⁶⁰ M. RUTHERFORD, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁶¹ *Id.*, pp. 5-6.

the steps of a pub, while the real and tragic meaning of history is discovered in the embryonic movement for working-class liberation.

In the person of Zachariah Coleman *The Revolution in Tanner's Lane* describes the decay of the working-class Puritan sensibility over two phases of English social history, and the secular element of revolutionary politics is seen as an integral aspect of the way in which that sensibility comes to terms with the obsolescence of formal religion; at the close of the novel the older and wiser Zachariah still proclaims his belief in revolution: « Insurrection strengthens the belief of men in the right... Insurrection strengthens, too, the faith of others »⁶². The voice of liberalism, found for example in the prevarication of Mr Hardy, who exclaims « It's a pity... that some men are always rushing into extremities. Why don't they try and redress their grievances, if they have any, in the legitimate way... — by petition »⁶³ is perceived by the experienced Zachariah as the voice of sophistry, « mere manoeuvring 'which' saps people's faith in the truth »⁶⁴. Although *The Revolution in Tanner's Lane* is now almost entirely ignored in studies of the nineteenth-century English novel it is, therefore, an important work both for the radical way in which it is structured as a contrast between two very different socio-historical periods, and for the way in which it embodies a uniquely critical response to Victorian society which must inevitably modify a liberal interpretation of the social novel.

The Ragged Trousered Philanthropists is a novel which resembles Rutherford's in asserting the necessity of a revolutionary working-class organization, but is otherwise very different, both in its socio-historical world and in its fictional strategies. The philanthropist's of the novel's deeply ironic title are the majority of workers who

⁶² *Id.*, p. 343.

⁶³ *Id.*, p. 114.

⁶⁴ *Id.*, p. 343.

contribute to the wealth of the ruling-class by passively accepting their exploitation, and Tressell's book explores the background to the absence of a radical political consciousness in a group of house-painters as they go about their work in the town of 'Mugsborough' sometime around 1904.

The Ragged Trousered Philanthropists gains its impact as the most powerful expression of working-class experience in the English novel in two ways: firstly it transmits Tressell's own passionately felt experience as a self-educated house-painter in Hastings in the early years of this century, and secondly it transforms and universalizes the immediacy of this experience as a successful work of literature. On the one hand it is necessary to bear in mind the historical reality of the author's own suffering which is mediated in the novel and which has been eloquently documented in F. C. Ball's recent biography *One of the Damned* (1973), but on the other it is essential to recognize the specifically literary qualities which raise Tressell's novel above the status of being an interesting but technically naive documentary.

The realism of *The Ragged Trousered Philanthropists* is in sharp contrast to that of *The Revolution in Tanner's Lane*: the details of a house-painter's work are described with meticulous precision but the narrative is inconspicuously converted away from the particular and local into a universalized world of exploitation, where the experience of the workers becomes a microcosm for English society as a whole. The « large old-fashioned three-storied building »⁶⁵ which the house-painters are working on at the beginning of the novel is a paradigm of the social structure itself, with its decayed floors, rotten window frames, and cracked and broken walls. Squalor, waste, and corruption are the three dominant characteristics of this world; the church itself is, through the greed and hypocrisy of its ministers, shown to be an inextricable component of

⁶⁵ R. TRESSSELL, *op. cit.*, p. 15.

ruling-class exploitation, and the shoddy condition of the Chapel with its floor « broken in countless places », its walls « sadly in need of cleansing and distempering » which « also need cementing externally to keep out the draught »⁶⁶ is emblematic of the moral pollution pervading the society as a whole. The historical realities of Edwardian England are visible in peripheral details such as the anonymous old soldier who is reduced to finding a living carrying an advertisement around the streets — « not an ordinary pair of sandwich boards, but a sort of box without any bottom or lid, a wooden frame, four sides covered with canvas, on which were pasted printed bills advertising margarine »⁶⁷ — but Tressell is less interested in emphasizing the particular individual dehumanization which a capitalist society involves, than in a larger allegorical representation of its total moral condition. The savage contrast between the superficial glitter of ruling-class life and the sordid realities which sustain it is vividly demonstrated in the chapter entitled « The Good Old Summer-Time » (itself a bitterly ironic commentary on any attempt to nostalgically idealize the society of the period) when the group of workers around whom the novel revolves go to 'Macaroni's Royal Italian Cafe':

Situated on the Grand Parade, it was a favourite resort of the 'Elite', who frequented it for afternoon tea and coffee and for little suppers after the theatre.

It had plate-glass windows, resplendent with gilding, marble-topped tables with snow white covers, vases of flowers, and all the other appurtenances of glittering cut glass and silver. The obsequious waiters were in evening dress, the walls were covered with lofty plate-glass mirrors in carved and gilded frames, and at certain hours of the day and night an orchestra consisting of two violins and a harp discoursed selections of classical music⁶⁸.

⁶⁶ *Id.*, p. 169.

⁶⁷ *Id.*, p. 313.

⁶⁸ *Id.*, p. 406.

When the workers enter the kitchen which they have been ordered to redecorate, however, they find the reality behind the façade to be rather different:

... the ceiling, the floor, the paintwork, the gas-stove, the kitchen range, the dresser and everything else were uniformly and literally — black. And the black was composed of soot and grease... there was a long narrow cavity or trough, about six inches deep, four inches wide and as long as the width of the window, the sill forming the bottom of this cavity.

This trough was filled with all manner of abominations: fragments of fat and decomposed meat, legs of rabbit and fowls, vegetable matter, broken knives and forks, and hair: and the glass of the window was caked with filth of the same description⁶⁹.

Again, a kind of process of dehumanization takes place in the way that the only method by which the workers can come to terms with having to clean up this filth is by getting drunk.

The Ragged Trousered Philanthropists creates an almost changeless world in which the election contest between the Liberal and Tory candidates is seen as one of the most spurious changes of all. Mugsborough is dramatized as a completely static society peopled by the dehumanized shells of human beings; as Raymond Williams has remarked, Tressell uses « a method beyond naturalism, which approaches the nature of a fable »⁷⁰ by the device of naming places and characters by their moral qualities. Dickens is clearly a major influence on Tressell's manipulation of comic grotesque effects: the way in which the Reverend Mr. Belcher is dramatized as an almost inanimate object, a balloon — « the feet representing the car and the small head that surmounted the globe, the safety valve »⁷¹ — and loses all human characteristics (« the balloon had drifted up to the end of the hall and

⁶⁹ *Id.*, p. 407.

⁷⁰ R. WILLIAMS, « Foreword » to J. MITCHELL, *Robert Tressell and « The Ragged Trousered Philanthropists »*, London, 1969, p. XII.

⁷¹ R. TRESSSELL, *op. cit.*, p. 169.

had ascended the platform, where it remained stationary by the side of the table, occasionally emitting puffs of gas through the safety valve »⁷² and the ultimate fate that he is reported as meeting, clearly derives from the influence of *Bleak House*:

'While 'e was standin' on the platform at Monte Carlo Station waitin' for the train, a porter runned into 'im with a barrer load o' luggage, and 'e blowed up'.

'Blowed up'?

'Yes', repeated Philpot. 'Blowed up! Busted! Exploded! All into pieces. But they swep' em all up and put it in a corfin and it's to be planted this afternoon'⁷³.

And just as Belcher lives up to his name, so do the others — Sweater, Rushton, Didlum, Grinder, Hunter etc. The tendency to allegorical representation is not, however, confined to the ruling-class figures but also to some of the workers, such as Crass and Slyme. When Easton and his wife Ruth are forced by poverty to rent a room in their house to Slyme, Tressell unobtrusively prepares us for the revelation of Slyme's real nature in the scene where they are introduced for the first time:

Ruth has just been putting the child to sleep and she stood up as they came in, hastily fastening the bodice of her dress as she did so.

'I've brought a gentleman to see you', said Easton.

... Ruth had not expected him to bring anyone home in this sudden manner... She blushed in an embarrassed way as the young man stared at her⁷⁴.

In fact another twelve chapters pass by before Slyme seizes the opportunity to seduce Ruth, but the understated eroticism of this scene in conjunction with Tressell's allegorical method make Ruth's downfall inevitable.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Id.*, pp. 249-50.

⁷⁴ *Id.*, p. 123.

Not all the characters are one-dimensional allegorical figures, but even the two characters who represent the voice of the author — Frank Owen and George Barrington — fail to develop as individuals. In one sense the representation of the workers' lives as dehumanized and static is a functional aspect of the novel's critique of capitalist society and of the vicious circle of political apathy amongst those who ought to be most committed to action; at the same time various techniques raise the novel above the status of a lifeless propaganda tract.

Tressell's satirical method connects with the picaresque narrative structure of the novel to generate a set of expectations which constantly engage the reader's interest. The skilful use of the mechanics of suspense is demonstrated at the close of the first chapter in the workers' terrified reaction to the sound of an approaching footstep: « Old Misery! or perhaps the Bloke himself! Crass hurriedly pulled out his watch. 'Jesus Christ!' he gasped, 'It's four minutes past one' »⁷⁵. The series of panic responses leads to a deflationary conclusion, but as well as providing a polished comic climax to the chapter it equally emphasizes the very real nature of the workers' enslavement by employers who possess the power of arbitrary and instant dismissal. The fortunes of the workers are traced through to a bleak winter ending in which the only hope for the future is seen to lie in the socialist agitation of Owen and Barrington:

The gloomy shadows enshrouding the streets, concealing for the time their grey and mournful air of poverty and hidden suffering, and the black masses of cloud gathered so menacingly in the tempestuous sky, seemed typical of the Nemesis which was overtaking the Capitalist System. That atrocious system which, having attained to the fullest measure of detestable injustice and cruelty, was now fast crumbling into ruin, inevitably doomed to be overwhelmed...⁷⁶.

⁷⁵ *Id.*, p. 31.

⁷⁶ *Id.*, p. 583.

Tressell's optimism in the inevitability of socialism is a rhetorical gesture which must inevitably be qualified by the repeated evidence of working-class indifference and it is outside the context of the fictive world and in the life of the reader himself that Tressell's hopes seem to really lie. On the one hand the novel repeatedly emphasizes the caricature which passes for an understanding of socialism amongst the working-classes:

Socialists wished to do away with religion and morality! to establish free love and atheism! All the money that the working classes had saved up in the Post Office and the Friendly Societies, was to be Robbed from them and divided up amongst a lot of drunken loafers who were too lazy to work. The King and the Royal Family were to be Done Away with!⁷⁷

and on the other it provides, particularly in the chapters 'The Oblong' and 'The Great Oration', a simple analysis of capitalist economics and a blueprint for a socialist future. Tressell is aware of the traps involved in an author adopting a didactic tone in his narrative, and at times offers defensively ironic recognitions of the fact — « This is an even more than unusually dull and uninteresting chapter », he remarks at the beginning of chapter twenty, « and introduces several matters that may appear to have nothing to do with the case »⁷⁸, although in fact the subsequent theme of corruption in local politics turns out, of course, to be an essential component of the total social exploitation of the workers.

One of the most important chapters demonstrating the problematic, ironic quality which balances the expressed revolutionary commitment in *The Ragged Trousered Philanthropists* is «The Pandorama», since it is here that by satirizing itself the novel resists the kind of critical response which would dismiss it as naive. Throughout the novel a variety of Shandean visual effects

⁷⁷ *Id.*, p. 546.

⁷⁸ *Id.*, p. 191.

divert us from the flow of the narrative — although, with the exception of the poster for Barrington's oration, without Sterne's comic intentions — and like the didactic socialist passages they call our attention away from the fictional world to the real world outside the text. It is not, however, until the episode featuring « ' Bert White's World-famed Pandorama ' as exhibited before all the nobility and crowned heads of Europe, England, Ireland and Scotland, including North America and Wales », however, that the novel offers a sustained parody of its own pretensions. The toy pandorama provides a series of deeply ironic portrayals of what its youthful operator describes as « Merry Hingland », featuring such scenes as:

« An Englishman's Home ». ' Ere we see the inside of another room in Slumtown, with the father and mother and four children sitting down to dinner — bread and drippin' and tea. It ses underneath the pitcher that there's Thirteen millions of people in England always on the verge of starvation⁷⁹.

The most pertinent of the scenes which Bert White shows, however, are the two concerning a general election between ' the Honourable Augustus Slumrent, the Conservative candidate ' and ' Mr. Mandriver, the Liberal candidate ':

' Ere we 'ave another election scene. At each side we see the two candidates the same as in the last pitcher. In the middle of the road we see a man lying on the ground covered with blood, with a lot of Liberal and Tory working men kickin' 'im, jumpin' on 'im, and stampin' on 'is face with their 'obnailed boots. The bloke on the ground is a Socialist, and the reason why they're kickin' 'is face in is because 'e said that the only difference between Slumrent and Mandriver was that they was both alike'⁸⁰.

This description exactly anticipates the scene near the end of the novel where Frank Owen is beaten up by a

⁷⁹ *Id.*, p. 302.

⁸⁰ *Id.*, p. 304.

mob in precisely such circumstances. Although the socialist future is tentatively envisaged throughout *The Ragged Trousered Philanthropists*, then, it is not a naive vision, and in satirizing his own allegorical method Tressell ultimately gives his novel a kind of strength which raises it above the level of simple propaganda.

To turn from Mugsborough to the landscapes of *A Scots Quair* is to enter what is at first a completely different world. Beneath Lewis Grassie Gibbon's mode of realism and the semi-dialect language he fashions to encapsulate rural Scottish working-class experience, however, some familiar themes emerge. The farming community of Kinraddie in *Sunset Song* resembles Tressell's workers in being completely at the mercy of the ruling-class — in this case represented by the anonymous distant Trustees who rent out the land — and this first novel in the trilogy studies the break-up of an organic peasant society, finally shattered by the effects of the First World War. At the close of *Sunset Song* the memorial service for four of the men from Kinraddie who have died fighting in France, becomes the occasion of an elegy for the community itself:

... these were the last of the Peasants, the last of the Old Scots folk. A new generation comes up that will know them not, except as a memory in a song... It was the old Scotland that perished then...⁸¹.

Importantly, Gibbon doesn't idealize the community. The dissolution of the old way of life is ominously signalled by two incidents near the beginning of the novel, when John Guthrie's lease isn't renewed after an argument with a wealthy motorist, and when Chae Strachan is fined for a similar offence⁸²; Kinraddie provides

⁸¹ L. G. GIBBON, *Sunset Song*, London, 1973, p. 252.

⁸² *Id.*, p. 26: « [he] came out of the courthouse saying there was no justice under capitalism, a revolution would soon sweep away its corrupted lackeys. And maybe it would, but faith! There

a negative environment for revolutionary postures, and the two characters who do hold uncompromising socialist views are killed in the war. The community is shown to be narrow-minded, superstitious, uneducated, easily manipulated by a jingoistic priest, a place where the perception of other human beings is reduced to a choice of three alternative labels, « COARSE or TINKS or FINE »⁸³. The scepticism of Long Rob towards the outbreak of war and to the responses of provincial patriotism is reviled by almost the entire community, and ultimately he despairingly throws his life away; similarly the marriage of Chris Guthrie — the character who provides the focus of continuity between all three novels — to Ewan Tavendale is broken up by the weakness of her husband in the face of gossip (« what Ewan wrote was he'd grown sick of it all, folk laughing and sneering at him for a coward »)⁸⁴ and he in turn becomes a sacrificial victim to the prejudice of rural mores. When the reality comes home to Kinraddie it is too late:

... a strange place and desolate with its crash of trees and its missing faces. And not that alone, for the folk seemed different, into their bones the War had eaten, they were money-mad or mad with grief for somebody killed or somebody wounded⁸⁵.

Beyond this bickering, gossiping society there is, however, a glimpse of a Golden Age peopled by « the dark slow tribes that came drifting across the low lands of the northern seas... they hunted and fished and loved and died, God's children in the morn of time »⁸⁶.

The return of the Golden Age is tentatively posited in two ways, in the mystical religion of nature which grips

was as little sign of a revolution, said Long Rob of the Mill, as there was of rain ».

⁸³ *Id.*, p. 136.

⁸⁴ *Id.*, p. 209.

⁸⁵ *Id.*, p. 201.

⁸⁶ *Id.*, p. 53.

Chris Guthrie and her second husband, and in the vision of a socialist world which fades with the death of Chae and Long Rob, only to be reborn in the figure of Chris's son, Ewan, and these two possibilities provide contrary themes which unfold in dialectical opposition to one another, generating a tension which extends throughout the entire trilogy. Chris sees through the façade of the community's formal religion ('*I don't believe they were ever religious, the Scot's folk... They've never BELIEVED*') and finds her own faith in a mystical empathy with the land itself:

... nothing endured at all, nothing but the land she passed across, tossed and turned and changed below the hands of the crofter folk since the oldest of them had set the Standing Stones by the loch of Blawearie... the land was forever, it moved and changed below you, but was forever, you were close to it and it to you, not at a bleak remove it held and hurtled you⁸⁷.

The Standing Stones themselves are appropriately chosen as the memorial for the dead peasants, since the spot is haunted not only by Chris's husband but also by the ghosts of previous warriors from much older times, and the Stones provide an emblem of continuity carved from the land itself. In the next two volumes, however, the imagery of stone and sky present in *Sunset Song* is radically transformed in meaning as the focus shifts from the rural to the urban landscape. *Cloud Howe* is a transitional volume which traces the course of Chris Guthrie's second marriage, to the Reverend Robert Colquhoun, and their life in Seggett during the period 1919-31. Seggett features a different kind of working-class after the peasants of Kinraddie — the spinners who work at the jute mills, railway workers, men with a greater consciousness of solidarity and bitterness:

'*WE went to the war, we know what it was, we went to lice and dirt and damnation: and what have we got at the end of it all?*

⁸⁷ *Id.*, pp. 117-8.

Starvation wages, no homes for heroes, the capitalists fast on our necks as before. They're sacking men at the mills just now and leaving them on the bureau to starve — that's our reward'⁸⁸.

The marriage of Chris and Robert Colquhoun develops in counterpoint to the background of the gradual defeat of organised labour in those years. *Cloud Howe* is the bleakest novel of the trilogy; initially Colquhoun sides with the workers, but at the end, dying from a wartime lung injury, he retreats into « a fantastic dream »⁸⁹, a mysticism which cuts him off from the ordinary world around him, and which accompanies him to the grave. Chris herself ends up canvassing for the Liberal Party, while 'old Cronin', the radical trade-union leader, dies of poverty and a broken-heart when his own son betrays the workers and becomes an urbane Labour Party reformist, preaching the arid doctrine of compromise. The General Strike of 1926 provides the symbol of the defeated hopes of this phase of history, exemplified in the scene where a deputation of cowed workers visit Segget House to see the English Laird:

... they looked from one to the other, old, hungry, and some were gey bitter, most on the dole, on starvation's edge; and they stood in the rich warm hall and looked round, at the log-wood fire and the gleam of deer's heads, and the patterned walls and the thick soft rugs... it was useless trying to complain or to start that kind of socialist stuff... you'd seen the end of that with the Strike⁹⁰.

One of Gibbon's major and revolutionary techniques throughout the trilogy is to dramatize most of the action from a choral point of view which embodies the 'common-sense' community interpretation of events. The reader

⁸⁸ L. G. GIBBON, *Cloud Howe*, London, 1973, p. 102.

⁸⁹ *Id.*, p. 21.

⁹⁰ *Id.*, p. 184.

is constantly invited to agree with the anonymous chatter of the gossips:

... old Cronin had once been a foreman spinner till he got his bit hand mashed up in machinery. He'd fair gone bitter with that, they told, and took to the reading of the daftest-like books, about Labour, Socialism, and such-like stite. *Where would you be if it wasn't for Capital?* you'd ask old Cronin, and he'd say *On the street — where the capitalists themselves would be, you poor fool. It's the capitalists that we are about to abolish, and the capital that we intend to make ours.* And he'd organised a union for spinners and if ever you heard of a row at the mills you might bet your boots a Cronin was in it, trying to make out the spinners had rights, and ought to be treated like gentry, b' God⁹¹.

The irony which subverts the 'common-sense' attitudes expressed here relies largely on the changed system of values which the reader brings to it, and the consequent recognition of the relativism and provincial conservatism of the narrative point of view.

The radical meaning of this passage, however, loses none of its impact with time, since Gibbon mounts a sustained critique of the *idea* of common-sense: the apparently objective social values of yesterday have merely been replaced by a new set of received opinions. The idea that industrial workers should have the right to organize in defence of their rights, indeed that they even *possess* rights, is now of course totally unremarkable; the idea that a capitalist economy is fundamentally irrational, on the other hand, still seems as perverse according to 'common-sense' values in contemporary English ideology as it did in the 1920s. Importantly, Gibbon repeatedly emphasizes the role that newspapers possess in shaping ideological values.

Cloud Howe signals the end of the tentative hopes for the return of the Golden Age in the guise of a pagan religion; Chris's vision of « the mumbling chants of the dead old gods that once were worshipped in the circles

⁹¹ *Id.*, p. 68.

of stones, christianity, socialism, nationalism — all — Clouds that swept through the Howe of the world... nothing endured but the Seeker himself, him and the everlasting hills »⁹² is a dream which comes to an abrupt end with the sudden death of her husband. As she says at the close of the novel, referring to more than merely the interrupted sermon, « It is finished »⁹³. Mysticism proves to be too private and subjective to provide anything else than a mental nourishment for detached solitaries, and the real organic continuity between the land and a possible Golden Age is found, the narrative imagery suggests, in her son, Ewan; « there was something within him hard and shining and unbreaking as rock, something like a sliver of grey granite within him... nearly he came from the earth itself! »⁹⁴.

Grey Granite itself dramatizes the hungry thirties in the industrial city of Duncairn. The savagely ironic contrasts of the time are captured in a scene near the beginning of the novel:

Out into the Royal Mile you stepped — there on his stance, unmoving, King Edward, bald as a turkey and with much the same face, ready to gobble from a ton of grey granite. In the seats round the plinth the unemployed, aye plenty of them, yawning and wearied, with their flat-soled boots and their half-shaved faces...⁹⁵.

Grey Granite re-states the twin theme of a religious or political alternative but inverts the previous ratio of their significance within the total narrative of the trilogy. Ewan goes to work for the engineering works in the city, becomes gradually radicalized, and ends as a militant communist, while his mother still clings to the shreds of her mysticism. At the close of the novel there is no

⁹² *Id.*, p. 149.

⁹³ *Id.*, p. 222.

⁹⁴ *Id.*, p. 55.

⁹⁵ L. G. GIBBON, *Grey Granite*, London, 1973, p. 19.

resolution, only ambiguity: his mother retires to rebuild the croft which she left as a girl twenty-three years previously, rejecting Ewan's politics: « *The world's sought faith for thousands of years and found only death or unease in them. Yours is just another dark cloud to me — or a great rock you're trying to push up a hill* »⁹⁶, but Ewan — on the eve of his finest political achievement as organizer of a five-hundred mile hunger march on London — replies « openly and honestly, kindly and wise ... ' *It's the old fight that maybe will never have a finish, whatever the names we give to it — the fight in the end between FREEDOM and GOD* ' »⁹⁷. The roots with the past are shown to be dead, signified in Ewan's discovery of the vandalized Pict fort, « built by the men of antique time, a holy place before Christ was born »⁹⁸. Ewan himself, despite his previous obsession with geology, is now uninterested in any kind of history but that of the class-struggle, and represses memories of his old life in Kinraddie: « it had nothing to do with him... »⁹⁹. He teams up with Jim Trease, the stoical experienced Communist leader, who warns Ewan that he'll get little thanks for all his efforts from the workers — « he'd been going through the like things a good fifteen-years... working out his guts for those thick-witted fools... *For it's me and you are the working-class... A hell of a thing to be History, Ewan* »¹⁰⁰.

As with Rutherford and Tressell, Gibbon is concerned to emphasize the necessity of a working-class revolutionary consciousness, while at the same time recognizing all the ideological forces in society which work against such a goal. The workers aren't idealized (« what was there in them that wasn't in the people of any class? Some louts,

⁹⁶ *Id.*, p. 218.

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Id.*, p. 47.

⁹⁹ *Id.*, p. 166.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 160.

some decent, the most of them brainless... »¹⁰¹ but they are seen sympathetically as the victims of their culture. Ewan visits the Duncairn museum, and considers the selectivity of the cultural perspectives of Greek, Roman and Italian Renaissance civilization:

You... stared at a picture, couldn't be bothered to find out the painter, group of Renaissance people somewhere: soldiers, a cardinal, an angel or so, and a throng of keelies cheering like hell about nothing at all — in the background, as usual... you got to your feet and went on again: but the same everywhere, as though suddenly unblinded, picture on picture limned in dried blood, never painted or hung in any gallery — pictures of the poor folk since history began, bedevilled and murdered, trodden underfoot, trodden down in the bree... peasants and slaves and common folk and their ghastly lives through six thousand years¹⁰².

Contemporary popular culture is seen as equally irrelevant to working-class aspirations: the Duncairn cinema provides only the sentimentalized escapism of the Hollywood movie (which Gibbon renders absurd by a literal comparison between the scale of the real world and that of the actress in the film, « a tear of gratitude two feet long trembling like a jelly from her lower-eyelid »¹⁰³ while the newspapers merely titillate with trash (« last Sunday's *Sunday Post*, the racing news and the story of a lassie raped, bairned, killed and fried up in chips — Ay, fairly educative, the Scottish newspapers... »)¹⁰⁴ and distort the truth with right-wing propaganda (« The extremists were getting out of hand again said the *Daily Runner* in a column and a half; and Duncairn was the centre of their sinister activities »)¹⁰⁵.

¹⁰¹ *Id.*, p. 76.

¹⁰² *Id.*, pp. 79-80.

¹⁰³ *Id.*, p. 93.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 445.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 211.

This emphasis on the necessity for an ideological overcoming of culture as an essential ingredient of the wider revolutionary struggle returns us to a recognition of the importance of these five novels in the tradition of the English social novel. In them we see a transcendence of the usual limitations involved in the fictionalization of working-class experience and a remarkable expression of the possibility of affirming a socialist imagination in an art form which liberal ideologists claim is inimical to such commitment.

RONALD BINNS

recensioni

W. A. CRAIK, *Elizabeth Gaskell and the English Provincial Novel*, London, Methuen, 1975, XII+277 pp.

Il titolo di questo libro nonché la sua prefazione suscitano aspettative nel lettore che vengono solo in parte soddisfatte dal suo contenuto. L'autrice parte infatti dal promettente assunto che Elizabeth Gaskell, assieme alle Brontë, Anthony Trollope, George Eliot e Thomas Hardy, formano un gruppo a parte rispetto agli altri grandi romanzieri ottocenteschi inglesi, perché narrano tutti del mondo della provincia anziché di quello metropolitano, a differenza di Thackeray e di Dickens, ad esempio, per i quali Londra è il centro del romanzo:

London, which, with the culture and standards which it implies, has been the accepted if unconscious social and moral point of reference for the English novel, is felt in their work, when it appears or is referred to, as a world of social order outside and apart from that which the writer and his novel inhabits (p. IX).

Essi esprimono un punto di vista 'provinciale', non in senso dispregiativo, ma semplicemente diverso da quello cittadino, proprio perché le regioni che fanno da sfondo ai romanzi — lo Yorkshire delle Brontë, il Basset di Trollope, le Midlands della Eliot e il Wessex di Hardy — permettono loro di interpretare in modo nuovo il mondo in cui essi vivono, « to write of the individual in relation to his fellow-men, in a changing, developing society, with new and changing ideas, not merely about social problems of the day, but also about the human spirit, and the universe it inhabits » (p. IX).

In tal senso, secondo la Craik, questi romanzieri si distinguono da altri, come Disraeli e Kingsley, i quali, quando narrano delle nuove città industriali, assumono sempre il punto di vista del riformatore ed hanno in mente un pubblico metropolitano o, addirittura, cosmopolita. I 'romanzieri provinciali', invece, non usano la finzione narrativa per comunicare un determinato messaggio, ma solo per esplorare ed interpretare « the universal human predicament », fedeli al comune intento di « write of life as they know it from living or sharing in it themselves » (p. X).

La definizione piuttosto generica di « provincial novel » è così liquidata nella breve prefazione, salvo poi ad essere ripresa nel

corso dell'analisi dei singoli romanzi, dove si arricchisce di utili citazioni, esempi e raffronti, volti a mostrare il significato anche simbolico dei luoghi in cui si svolgono le storie.

Dell'opera narrativa della Gaskell sono presi in esame i cinque romanzi lunghi: *Mary Barton* (1848), *Ruth* (1853), *North and South* (1855), *Sylvia's Lovers* (1863) e *Wives and Daughters* (1866). Racconti lunghi come *Cousin Phillis* e quella serie di episodi intimamente collegati in forma di romanzo che è *Cranford* sono deliberatamente esclusi perché non concepiti dalla Gaskell come « full-length novels ». Spiegazione insoddisfacente e del tutto esterna, questa, che non giustifica in particolare l'esclusione di un tipico romanzo provinciale quale è appunto *Cranford*, unanimemente riconosciuto dalla critica come uno dei più riusciti ritratti di villaggio inglese del primo '800.

Gli intenti della Craik sono tre: esaminare l'evoluzione della Gaskell come scrittrice e la natura della sua arte; vedere in che misura essa apprende dalla tradizione precedente del romanzo inglese e in che cosa è un'innovatrice; porla a confronto con altri scrittori suoi contemporanei che trattano temi simili ai suoi, per determinare il contributo da lei apportato allo sviluppo di questo genere letterario.

A tale scopo l'autrice svolge un'analisi meticolosa dei romanzi prescelti, soffermandosi sulla struttura, personaggi, temi ricorrenti, tecnica narrativa, uso del linguaggio e del dialetto.

Il metodo seguito è quello dell'illustrazione di questi vari aspetti in ognuno dei romanzi secondo una successione cronologica, al fine di mostrare una graduale ma sempre crescente maestria delle capacità narrative della Gaskell.

Una caratteristica comune ai cinque romanzi è — secondo l'autrice — l'atteggiamento della Gaskell nei confronti dei personaggi, mai di giudizio morale o di condanna, ma sempre di estrema comprensione e pietà. Infatti, pur facendo parte di quella grande tradizione ottocentesca di « novelists with a moral purpose », essa — come Jane Austen e George Eliot — « has the ability of not passing judgement, or condemning. She simply selects and presents events and characters so that the reader understands them » (p. 12). Ciò è particolarmente vero di *Mary Barton*, che a torto, secondo la Craik, è letto in chiave prevalentemente sociologica e come documento di un'epoca (quella del Cartismo), quando, al contrario, « it is no more a didactic religious novel than it is a novel of social reform » (p. 24).

È evidente qui la tacita polemica con quei critici, come R. Williams (il cui *Culture and Society* è citato in bibliografia ma mai direttamente chiamato in causa), che attribuiscono a *Mary Barton* e a *North and South* un interesse di tipo particolare nell'ambito del romanzo industriale dell'800. Infatti, fra le ragioni della supe-

riorità di *North and South* rispetto a *Mary Barton*, la Craik include un maggiore interesse per i rapporti umani piuttosto che per le questioni sociali, col risultato di rendere più universali i problemi affrontati:

A change in the author's purpose is clearly revealed. She is more concerned now with bringing out the universal human issues, of conflicts of groups and pressures of society within itself, and pressures upon the individuals who compose it. Although Elizabeth Gaskell's social concern is clearly evident here, she is now no longer writing with a social purpose as her primary explicit motive (p. 93).

A riprova di ciò la Craik dimostra come *Wives and Daughters*, l'ultimo romanzo rimasto incompleto per la morte della Gaskell, sia anche il più maturo, perché il tema delle « human relationships » non ne è soltanto l'argomento ma il metodo stesso attraverso cui sono affrontati altri problemi più astratti e generali, di carattere etico e sociale.

In tal senso è anche il più riuscito dei romanzi 'provinciali' della Gaskell, ove è possibile vedere

the author charting the changing shape of society, the gradual breaking down of the class system as the old order changes, and the gradual infiltration of the squirearchical structure by the new men of science, learning, and the profession, as the younger generation reshapes itself amid the older one (pp. 207-8).

Anche la descrizione di luoghi ed ambienti si fa sempre più densa di significati e più organica al tessuto del romanzo. Così, se già in *Mary Barton* Manchester è parte integrante della vicenda e non semplice sfondo ad essa, in *Ruth* i luoghi sono simbolici dei sentimenti della protagonista, in *North and South*, Londra, Milton, Helstowe ed Oxford rappresentano contrapposti valori sociali e culturali e in *Sylvia's Lovers* la cittadina di Monkshaven « functions within the novel as the norm of a stable society » (p. 167).

Le altre notazioni sulla tecnica narrativa tendono tutte a mostrare la sempre maggiore complessità strutturale che i romanzi della Gaskell raggiungono, in un graduale *crescendo*, nell'ultima sua opera. Così, ad esempio, la quasi totale scomparsa della voce dell'autore che non si frappone più fra il lettore ed il testo ne sarebbe un segno evidente.

Ma in questo tentativo di portare fino in fondo la sua tesi, la Craik talvolta forza la mano fino a cadere in luoghi comuni e genericità piuttosto discutibili, come quando scrive:

Like Jane Austen, she begins with excellence and proceeds to greatness. There is every reason to presume that, had she lived, she would have continued to write, not only as well as she has done, but with continually varying and increasing range (p. 266).

Il tono apologetico che pervade tutto il libro e la monotona successione nell'analisi dei romanzi, rendono questo studio decisamente poco stimolante. La Craik — che si è già occupata delle Brontë e di Jane Austen — offre con questa monografia un contributo scarsamente utile per una lettura 'nuova' della Gaskell.

MARIA TERESA CHIALANT

P. HOCH, *The Newspaper Game. The Political Sociology of the Press*, London, Calder & Boyars, 1974, 217 pp.

Paul Hoch — lo studioso canadese autore di questa sostenuta requisitoria contro l'organizzazione del sistema delle informazioni di massa nelle società capitalistiche avanzate — non è nuovo a tale tipo di indagine sul ruolo che la irregimentazione della cultura svolge nel mantenimento e nel rafforzamento delle posizioni di dominio economico, politico e ideologico di gruppi monopolistici il cui potere si fonda in gran parte sull'inerzia consenziente delle masse opportunamente mistificate. Già in precedenti ricerche egli aveva infatti affrontato il tema della funzione narcotizzante della grande macchina ludico-sportiva che ripropone *panem et circenses* in forme moderne e sofisticate (Cfr. *The Exploitation of Sport by the Power Elite*), e l'illusorio mito dell'indipendenza e della neutralità delle scienze umane e dell'istruzione in un sistema sociale che si auto-definisce 'libero' (Cfr. *Academic Freedom in Action*).

Anche in quest'ultimo studio l'autore si propone di individuare e di denunciare il processo di manipolazione dell'opinione pubblica operato, questa volta, attraverso i *media* (ed in particolare attraverso la stampa cosiddetta 'd'informazione') da parte di ristretti gruppi di potere politico ed economico. Il libro è dunque dominato da una tesi chiaramente formulata in apertura ed alla cui dimostrazione l'autore dedica il suo impegno polemico e irruento. Egli stesso d'altronde dichiara (a p. 12) che il suo assunto non è nuovo, essendo stato già più volte avanzato fin dalle intuizioni di Marx e di Engels. Ma il suo scopo non è definitorio bensì dimostrativo; risponde infatti all'esigenza di confutare incredulità, incertezze e confusioni ancora ampiamente diffuse circa l'esistenza e la portata della subordinazione della stampa rispetto al potere, giacché:

Alcuni sono ancora dubbiosi. Altri, pur essendo convinti che i *media* sono gestiti in modo corporativo e funzionale agli interessi della grande finanza, tuttavia non si rendono conto che tali interessi sono in contrasto con quelli della maggioranza della popolazione del loro paese ed in totale contrapposizione con le esigenze materiali e culturali di quasi tutta l'umanità. E certo è ben difficile convincere tutti che ciò che nel gergo giornalistico viene definito 'Interesse Nazionale' non è altro che una corsa nel buio

verso il suicidio collettivo, voluta e diretta da una cricca di capitalisti (p. 12).

Per provare la validità della sua analisi, ed in accordo con i metodi e gli strumenti del suo approccio sociologico, Hoch procede quindi ad una descrizione dei rapporti di potere che regolano, all'interno, l'organizzazione dell'apparato delle comunicazioni di massa e dell'informazione in particolare, e che collegano, all'esterno, tale organizzazione con i centri decisionali nazionali. La sua argomentazione è documentata con una grande dovizia di testimonianze e dichiarazioni di 'addetti ai lavori' ricavate da pubblicazioni già esistenti o ottenute mediante inchieste ed incontri sollecitati dallo stesso autore. Dai reporters ai redattori, dagli inviati speciali ai direttori responsabili, dagli esperti di pubblicità agli azionisti delle case editrici, si può dire che non ci sia categoria di operatori nel campo dell'informazione la cui posizione nei confronti dell'istituzione non sia illustrata opportunamente dai commenti dei diretti interessati. Tali commenti ovviamente, sono scelti al preciso scopo di corroborare la tesi dell'autore, ma la loro massa è talmente enorme che ogni dubbio di parzialità viene meno di fronte all'unanimità di questo coro di voci che, con toni e intenzioni diverse, e più o meno consapevolmente e scopertamente, tutte proclamano la parzialità della stampa 'indipendente' ed il suo ossequio alle direttive di politica editoriale dettate dagli interessi commerciali delle ditte inserzioniste e da linee partitiche e governative.

Va anzi notato il fatto che su questo punto Hoch assume una posizione che è interessante perché sottile: egli infatti mette in guardia i lettori contro il pericolo di grossolane ed ingenue generalizzazioni o semplificazioni, poiché se è indubbio (come d'altronde egli stesso ampiamente illustra) che i *media* esprimono interessi di ben individuati gruppi sociali, tuttavia è anche vero che il processo del loro asservimento è molto complesso e non certo descrivibile semplicisticamente ed esclusivamente come un diretto mandato commerciale né come una scoperta imposizione politica (pratiche queste che pure esistono e alle quali l'autore dedica molte pagine). Ma egli giustamente mette in rilievo che l'elemento più subdolo dell'operazione è costituito dall'illusione della libertà di opinione e di espressione che i *media* si affannano a proiettare agli occhi del grande pubblico e di cui finiscono spesso con l'essere vittime gli stessi operatori culturali. Egli afferma pertanto programmaticamente:

Questo libro *non* si occupa di situazioni in cui un singolo inserzionista, o anche un gruppo dei massimi inserzionisti, telefona al redattore pretendendo che si dia maggiore rilievo ai suoi prodotti o alle sue convinzioni politiche. Al contrario, esso esamina i meccanismi politico-economici di socializzazione che fanno sì che

il direttore responsabile ed i suoi dipendenti si comportino 'responsabilmente' senza aspettare l'imbeccata (p. 10).

E sarebbe stato davvero un eccezionale contributo se l'autore fosse veramente riuscito in questo suo proposito ed avesse potuto ricostruire e descrivere il composito, tortuoso e spesso contraddittorio processo di condizionamento culturale per cui il punto di vista e la concezione del mondo dei gruppi egemonici della società si sovrappongono ai sistemi culturali di cui sono portatori tutti gli altri gruppi sociali, creando interferenze ed imponendosi in molti ambiti come norma e modello culturale di validità universale in una data società e in una data epoca. Un tal risultato sarebbe stato tanto più prezioso in quanto non è unicamente agli operatori culturali che agiscono nel campo del giornalismo che si riferisce questo processo di socializzazione per cui singoli individui diventano 'spontaneamente' i 'condensatori' ed i portavoce di concezioni ed istanze che sono funzionali agli interessi oggettivi dei gruppi sociali dominanti (e persino quando essi si fanno sostenitori di posizioni alternative e minoritarie, rimangono pur sempre in un rapporto di ambiguo ed incerto equilibrio con i canoni ed i valori dominanti); ma più generalmente questo processo riguarda gli elaboratori e i diffusori di tutti i messaggi culturali che si intersecano nella società stabilendo la rete delle comunicazioni, che della società stessa costituiscono il tessuto connettivo. Ma sarebbe stata, questa, un'impresa certamente troppo complessa e comunque di portata tale da non poter essere condotta a termine da un singolo studioso ed in un libro che, per di più, non si propone di risolvere problemi teorici ma di assolvere ad un compito illustrativo e descrittivo. La questione teorica, pertanto, è solo accennata e presto abbandonata, se non per riaffiorare in generiche affermazioni come la seguente:

... gli odierni corrispondenti di guerra ufficialmente accreditati sono delle foche ammaestrate. Ma da chi sono ammaestrate? Certo sembra un tantino ingenuo figurarsi i corrispondenti di un giornale che si dibattono scalciando ed urtando sotto la tortura di burocrati governativi che vogliono imporre loro le direttive ufficiali, sotto gli occhi del comitato di redazione che assiste senza muovere un dito. Significativamente le linee politiche che vengono 'contrabbandate' con questi procedimenti ufficiosi sono sempre condivise tanto dal governo in carica quanto dalle redazioni dei giornali. Il loro rapporto, pertanto, non consiste semplicemente nel fatto che una delle due parti 'si serve' dell'altra, ma piuttosto in una sorta di divisione del potere su basi di *realpolitik*... (p. 116-117).

Ma all'obiettivo di offrire un'illustrazione ed una dimostrazione il lavoro di Hoch certamente risponde e con grande ricchezza di documentazione. Sul filo delle spregiudicate dichiarazioni di per-

sonalità ben note e rappresentative nel campo del potere politico e del cosiddetto 'quarto potere' (tra le molte decine di citazioni quelle riferite a Hitler e a Northcliffe riportate alle pp. 9 e 49 rispettivamente sono tra le più cinicamente scoperte) Hoch svolge la sua tesi secondo la quale la stampa si identifica con uno strumento strategicamente vitale per il conseguimento e il mantenimento del potere politico. A sostegno di tale assunto egli mostra come la stampa di grande tiratura — quella canadese non meno di quella inglese e statunitense — conduca un coerente e sostenuto discorso anticomunista attraverso reiterate campagne giornalistiche che prendono lo spunto da episodi e situazioni di politica internazionale. Queste campagne, oltre a perseguire uno specifico obiettivo tattico limitatamente alle questioni particolari su cui vertono, sono tutte condotte sul *leit motif* del 'pericolo rosso', tema questo di cui l'autore mostra la ricorrenza ossessiva, tendente, evidentemente, a produrre nell'opinione pubblica una vera e propria psicosi dell' 'eversione comunista', secondo un preciso disegno che sfrutta a scopi ideologici generali le questioni particolari che di volta in volta si affacciano alla ribalta.

A sostegno di questa concezione viene portato l'esame di alcuni casi esemplari che mostrano in azione tale strategia che trovò il suo culmine nella 'Guerra Fredda', ma che certo non si esaurì in essa:

La Guerra Fredda è stata fondamentalmente il tentativo con cui la classe dirigente americana e la stampa ad essa asservita hanno presentato la lotta complessiva degli oppressi contro i loro oppressori come una 'trama' del Cremlino, come qualcosa da cui la classe lavoratrice americana ed europea si sarebbe dovuta difendere.

E l'ideologia del 'Pericolo Rosso' diffusa attraverso la stampa del 'Mondo Libero' è stata estremamente efficace... ha contribuito a snervare il pensiero progressista negli Stati Uniti, a trasformare la CIO (equivalente americana del TUC inglese) in uno strumento del sindacalismo corporativo, a tenere ovunque i liberali sulla difensiva contro la caccia alle streghe e a trasformare la stessa parola 'liberale' in un termine orwelliano che indichi poco più di un misto di anticomunismo e di controrivoluzione edulcorata ed ovattata (pp. 46-47).

Gli esempi analizzati e corredati di un gran numero di citazioni da giornali sono la campagna che fu condotta sulla stampa statunitense in appoggio della guerra in Vietnam a partire dal 1954 (pp. 42-47) e soprattutto quella sostenuta dalla maggioranza della stampa inglese negli anni immediatamente precedenti lo scoppio della seconda guerra mondiale (pp. 48-60) ufficialmente all'insegna della moderazione e della prudenza, ma in effetti allo scopo di orientare l'opinione pubblica in senso anticomunista se non addirittura filofascista. E a questo proposito, anzi, Hoch si lascia al-

quanto trascinare dalla sua foga polemica in affermazioni la cui obiettività e credibilità si gioverebbero di una più approfondita dimostrazione e documentazione storica. Egli dice, ad esempio:

...fu fondamentale la concezione del 'meglio-Hitler-che-la-rivoluzione' che condusse a Monaco (e non l'*appeasement*). Quando pensiamo all'*appeasement* ci si presenta l'immagine dei governanti inglesi e francesi che sacrificano la Cecoslovacchia perché così deboli militarmente da temere la Germania. Ma queste sono sciocchezze senza senso. La loro superiorità numerica, e quella dei loro armamenti e delle loro flotte era tale, all'epoca, che Hitler poteva rappresentare tutt'al più una lontana minaccia. Per loro il simbolo del pericolo reale era ancora Mosca... *Appeasement* era semplicemente una parola in codice usata dal *London Times* e dagli organi consimili per mascherare la loro solita politica controrivoluzionaria (p. 60).

Il libro passa poi a mostrare i meccanismi e i processi mediante i quali si ottiene l'omogeneizzazione e l'allineamento dell'opinione espressa attraverso gli organi di stampa. In particolare il paragrafo intitolato « Subversion » (pp. 60-69) mostra in azione alcune delle tecniche di vero e proprio terrorismo ideologico attraverso le quali si soffoca il dissenso in un regime di pretesa 'libertà di stampa', e porta alcuni esempi dell'intervento di commissioni parlamentari e di controlli politici sui giornali inglesi durante la II guerra mondiale.

Largo spazio è dedicato inoltre ai rapporti di potere interni all'organizzazione della stampa i quali determinano l'adozione di pratiche autoritarie ed accentratrici e si risolvono nella soppressione di notizie 'scomode' e nel soffocamento di ogni dissenso. Vengono così menzionate caratteristiche tecniche della moderna macchina editoriale quali il *rewriting* (pp. 100 e segg.): vero e proprio processo di costruzione a catena degli articoli di cronaca il quale, con la diluizione del coinvolgimento e della responsabilità personale dei vari individui che vi contribuiscono, facilita la distorsione dei fatti nel senso richiesto dalla politica editoriale. Hoch mostra infatti che in questo come in altri casi le condizioni tecniche ed organizzative del lavoro giornalistico si traducono in scelte di portata culturale e politica poiché fanno scattare meccanismi di censura più o meno diretta che si attenua mediante il controllo burocratico esercitato all'interno dell'organizzazione editoriale. Tale controllo si traduce nell'emarginazione dei giornalisti dissenzienti o comunque non perfettamente allineati: un'emarginazione che solo raramente si manifesta in forme brutali ed aperte come il licenziamento dei dipendenti indesiderati, ma che sortisce risultati non meno efficaci attraverso le 'spontanee' dimissioni dei giornalisti frustrati dal sistematico rifiuto o dal drastico rimaneggiamento dei loro articoli. La casistica riportata nel libro a questo riguardo è

piuttosto nutrita, ma gli esempi menzionati alle pp. 100-102 sono particolarmente interessanti. Attraverso un complesso e capillare sistema di autocensura si giunge così all'adozione di una prassi giornalistica che si maschera dietro il feticcio di principi di 'discrezione' che vanno rispettati in nome di un preteso « pubblico interesse » (cfr. p. 113) del quale Hoch mostra la parzialità riflettendo ad esempio sul fatto che l'obiettività dei resoconti sulla guerra nel Vietnam diffusi nel 1966 non poteva non risultare viziata dalla presenza in Vietnam, in quell'anno, di ben 146 inviati speciali appartenenti a 22 nazioni regolarmente impiegati e retribuiti dal ministero della difesa americano.

Ma la violenza ideologica compiuta attraverso la stampa non si realizza solo nella distorsione o nella particolare angolazione da cui vengono presentati i fatti: essa si esprime anche nella lingua impiegata e nelle associazioni automatiche suggerite dagli *slogans* e dai *clichés* ai quali fanno largamente ricorso i mezzi di comunicazione di massa compiendo così un'azione di vera e propria propaganda indiretta della quale le pp. 131 e segg. forniscono vari esempi. L'autore esprime, a questo proposito, la sua convinzione che la cultura e l'ideologia dominanti detengano un uso egemonico della lingua e che ciò agevola (se non determina) il mantenimento del loro prestigio. Infatti controllare i canali di trasmissione della comunicazione significa conquistare una superiorità quantitativa che si traduce presto in una superiorità qualitativa: il linguaggio usato nelle comunicazioni di massa (e pesantemente marcato ideologicamente e culturalmente) diventa un modello e una norma; si impone inavvertitamente imponendo allo stesso tempo subdolamente l'alone culturale di cui si è caricato per stratificazioni successive:

Attraverso la scelta dei termini e del frasario i giornali filocapitalisti ci impongono una visione unilaterale e stereotipata della realtà e cioè una visione verticistica. E i 'fatti', i 'problemi', le parole stesse ed il modo in cui queste sono collegate non sono altro che puntelli ideologici per quella visione del mondo senza la quale essi non sarebbero neanche dei 'fatti', dei 'problemi' o delle vere parole (pp. 138-139).

Anche in questo caso, però, all'interessante intuizione dell'autore non fa seguito una concreta analisi dei registri e delle forme linguistiche tipicamente giornalistiche e della loro corrispondenza con la visione del mondo di particolari gruppi sociali. Ma, tornando ai metodi sociologici, a lui più congeniali, Hoch presenta un quadro abbastanza interessante dei reali collegamenti esistenti tra i gruppi economici monopolistici e le forze che altrettanto monopolisticamente controllano il 'quarto potere' nelle società da lui studiate. Egli fornisce anzi, indirettamente, una confutazione di quello che

è ormai diventato un luogo comune di certe descrizioni sociologiche della realtà inglese e americana: della diffusa convinzione, cioè, che quelle società starebbero diventando sempre più interclassiste giacché la generalizzata socializzazione degli oneri assicurativi ed assistenziali, l'ampia possibilità di fruire di beni di consumo prodotti in serie e la massificazione della cultura smusserebbero, fino a farle quasi scomparire, le diseguaglianze di classe. Pregiudizio questo che, a ben riflettere, è anch'esso abilmente costruito o diffuso attraverso la grande rete delle comunicazioni culturali; ma ad esso Hoch oppone il suo scetticismo:

Mentre i sociologi teorizzano che l'America e l'Inghilterra si vanno trasformando sempre più in società interclassiste, il divario tra i giornali di livello superiore e quelli di massa si è invece approfondito e continua ad approfondirsi (p. 198).

E di questo scetticismo egli dimostra ampiamente la fondatezza, facendo notare ad esempio (cifre alla mano) come la sopravvivenza o meno delle testate dei giornali non sia collegata univocamente alla consistenza numerica della loro circolazione, ma piuttosto alla calcolabile remuneratività delle inserzioni pubblicitarie che esse possono ospitare, remuneratività che è in diretta dipendenza dal potere d'acquisto della classe di lettori a cui si rivolgono i vari organi di stampa. Esempi tipici di questo fenomeno sono la solida posizione economica di giornali dalla tiratura estremamente esigua come il *Financial Times* con i suoi circa 160.000 lettori ed il fallimento, invece, di giornali come il *Sunday Empire News* con i suoi 2.000.000 di lettori.

La conclusione del libro suscita una certa sorpresa poiché in essa si esprime un improvviso ottimismo a proposito delle possibilità offerte dalla stampa dissenziente ed alternativa alla quale erano stati dedicati in precedenza solo pochi e rapidi accenni (ed esempio a p. 21 dove si toccava il tema dei movimenti di controinformazione e dell'organizzazione del dissenso all'interno degli stessi organismi istituzionali, traendo lo spunto dal caso di un gruppo dissenziente operante nell'ambito del *New York Times*). Questa fiducia un po' facile e comunque scarsamente sostenuta con appropriati e convincenti supporti argomentativi, lascia tanto più incerti in quanto essa è in totale contrasto con la tesi di impostazione apocalitticamente pessimistica e reminiscente di accenti marcusiani e francofortiani sostenuta fundamentalmente in questo studio tutto centrato sulla condanna della inoppugnabile tirannia di un sistema che stritola fatalmente gli individui attraverso un'alienazione irreversibile, perpetuata ed ingigantita anche attraverso l'ottundimento delle coscienze provocato dall'insulsa e disinformativa comunicazione effettuata attraverso i *media*, tesi questa che viene anche esplicitamente esposta a p. 15.

Malgrado però certe intemperanze e certe incongruenze connesse con il discorso accanitamente polemico sostenuto da Hoch, questo suo libro è molto stimolante e ricco di suggerimenti per riflessioni ed analisi su un fenomeno tra i più interessanti e condizionanti della cultura contemporanea.

MARINA VITALE

J. LUCAS, *Arnold Bennett: a Study of His Fiction*, London, Methuen, 1974, 231 pp.

Questo nuovo libro di L. Lucas esce a due anni di distanza da *Politics and Literature in the Nineteenth Century* (curato dallo stesso Lucas) di cui facevano parte due suoi saggi molto interessanti, « Politics and the Poet's Role » e « Conservatorism and Revolution in the 1880s ». Essi costituivano il suo contributo alla raccolta, che si proponeva di verificare nella letteratura dell'Ottocento la presenza e la natura della tematica politica. Nella prefazione si sostiene di non partire da una tesi 'preconcetta' da dimostrare; rimane interessante l'ipotesi di fondo, che comunque tiene di vista un problema, e che infatti si è concretata in risultati apprezzabili anche per l'approccio legato a concezioni aggiornate e attendibili. In particolare il saggio « Conservatorism and Revolution in the 1880s » di Lucas, evidenzia in modo esemplare la problematica politica di tre scrittori di fine Ottocento — W. H. Mallock, G. Gissing, H. James — che con articolazioni diverse, trova nella paura di vedere svanire il vecchio ordine con tutti i suoi valori — comune ai tre autori — il suo elemento unificante.

Al contrario, questo libro su Bennett, si presenta come uno studio analitico di tutta la sua narrativa, che si situa tra il 1890 e il 1931 e che per la sua mole considerevole costituisce di per sé ostacolo a qualsiasi discorso interpretativo e impone quasi il modulo espositivo, a meno che il discorso non abbia un taglio che tenga di vista un problema particolare. L'intenzione del libro, è invece, con alcune riserve, una rivalutazione della narrativa di Bennett, attraverso l'apprezzamento di quelle capacità espressive e di strutturazione che fanno di lui, secondo Lucas, un « genuine realist ». Bisogna dire che tale operazione nella seconda parte del libro, viene resa più difficile dal tono apologetico ed assertivo della tarda scrittura di Bennett ed anche Lucas ammette che questo sistema di valori borghesi riduce la validità narrativa delle opere posteriori al 1910.

È da sottolineare che Lucas viene da una esperienza di indagine critica metodologicamente riferibile agli indirizzi dell'analisi socio-culturale; egli è infatti, uno degli Editorial Advisers di *Literature and History, a New Journal for the Humanities* (il primo numero è uscito nel marzo di questo anno e Lucas vi ha pubblicato il saggio

« Mrs Gaskell and the Nature of Social Change »), una rivista motivata dall'interesse per il significato sociale del fatto letterario, e nata con l'obiettivo di « far fronte ad una esigenza di analisi, nelle università e nei politecnici, nell'ambito degli studi storici e letterari e di dialogo fra i due campi ».

Lascia quanto mai perplessi perciò questo lavoro su Bennett che si presenta come un esame in ordine cronologico della sua narrativa con l'unico intento di verificarne la qualità della strutturazione interna, e quindi la credibilità di personaggi e situazioni in termini di tecnica realistica.

Nella introduzione Lucas presenta come inadeguata sia quella parte della critica che lamenta in Bennett la carenza di strutturazione psicologica e che fa capo a Virginia Woolf, sia l'altra parte che attraverso P. Henderson aveva definito Bennett « a flagrant case of literary capitalism » e che Lucas considera « poco più di un rimaneggiamento di vecchie lamentele abbellite con teorizzazioni marxiste prefabbricate... » (p. 9).

Il primo capitolo del libro mira a ricercare negli anni '90 la matrice realistica di Bennett attraverso riferimenti a G. Moore, ai Goncourts e ad altri; ma si tratta piuttosto di un confronto che si risolve a tutto favore di Bennett e che, se risulta convincente nei confronti del Moore, non lo è altrettanto per i Goncourts che vengono frettolosamente liquidati come degli esteti. In Bennett, invece, nonostante la sua predilezione per la tecnica e l'amore per la forma, si avverte una partecipazione alla materia trattata che in parte smentirebbe le sue scelte estetizzanti. Ne è conferma, secondo Lucas, una annotazione dei *Journals*: « Essential characteristic of the really great novelist: a Christ-like, all-embracing compassion » (p. 17).

Un esame più puntuale avrebbe evidenziato nei Goncourts non solo il lato estetizzante della loro produzione, — che di fatto spesso si poneva come raccolta di tutto ciò che costituisse rarità e novità — ma il loro programma letterario globale che si fondava anche su considerazioni politico-sociologiche; la prefazione a *Germinie Lacerteux* (1864) col suo richiamo al suffragio universale, alla democrazia, alla uguaglianza, al diritto delle 'classi inferiori' di essere rappresentate nel romanzo e col suo rifiuto del perbenismo e della letteratura consolatoria, può citarsi ad esempio per dimostrare quanto poco Bennett avesse appreso dai Goncourts, e non per il meglio.

In effetti la mancanza di una verifica di quest'ordine è probabilmente motivata dagli obiettivi diversi di Lucas, che solamente a tratti affronta la discussione della 'ideologia' nei romanzi di Bennett, e sempre nel tentativo di eliminare una interferenza potenzialmente limitativa.

Si ha l'impressione che Lucas tenda a rivalutare il realismo

di Bennett prediligendolo al naturalismo. Egli inoltre cerca di superare l'impasse costituito dalla visione del mondo del romanziere, — che spesso si presenta come una pesante distorsione apologetica — avvalendosi delle motivazioni addotte da Lukàcs (*Saggi sul realismo*, 1946, che egli cita in una occasione) nel considerare il realismo di Balzac superiore al naturalismo di Zola, nonostante la concezione politica legittimista del primo, e nonostante l'impegno del secondo nel risolvere la dicotomia fra politica e cultura.

Come è noto Lukàcs condanna in Zola la sostituzione della unità dialettica del 'tipo' (che è sintesi organica ed essenziale sia nel campo dei personaggi che delle situazioni, fra il generico e l'individuale, l'umano e il sociale), con la « media » meramente meccanica. John Lucas intende dimostrare che Bennett superò questi limiti formali del naturalismo, (tralasciando anche in questo caso — come per i Goncourts — di considerare in che relazione fosse col programma politico del naturalismo stesso): « Un programma letterario non può creare un grande romanziere. Il grande talento di Bennett è la sua abilità a farci entrare in abitazioni modeste e comuni per mostrarci la gente modesta e comune che vive in esse — per mostrarci queste cose con una passione e un piacere che innalzano la sua narrativa molto al di sopra della squallida mediocrità... Bennett non è il naturalista scientifico che Zola riteneva di essere... Egli non è il grande romanziere che è Zola, ma nonostante tutti i suoi rifiuti nelle lettere e nei *Journals*, è ovvio che nelle opere migliori egli vive appassionatamente la vita della gente di cui scrive e la vita che essa conduce. Il realismo per lui non è semplicemente una questione di gusto » (pp. 27-28).

Ogni analisi della visione del mondo di Bennett è inoltre pregiudicata da considerazioni di questo tipo: « Il fatto è che, di fronte alla domanda di che cosa tratti un romanzo di Bennett, non si può quasi fare a meno di rispondere, 'Beh, tratta della vita, immagino' » (p. 13).

Se è infatti vero, a volte, come nel caso di Balzac, quello che dice Lukàcs e cioè che « ai fini dell'autoconoscenza del presente, e della storia, ciò che è di decisiva importanza è l'immagine che l'opera ci dà del mondo, ciò che essa proclama, mentre è del tutto secondario quanto tutto questo s'accordi con le opinioni dell'autore », è pur vero che spesso nel caso di Bennett questa immagine è fortemente e forzatamente conciliata con la sua concezione del mondo.

Come è noto i valori presenti nella narrativa di Bennett, con articolazioni diverse nei vari romanzi, sono quelli tipici dell'etica borghese ottocentesca, utilitaristica e acquisitiva, temporaneamente messi in crisi e poi regolarmente ristabiliti e accettati dai personaggi. La visione del mondo che informa la narrazione rappresenta, a volte, senza dubbio, una elaborazione vissuta e attendibile, oltre

che una risposta coerente ai problemi ideologici e culturali della borghesia del Nord industriale, laddove nella tarda produzione, — *The Card* (1911) costituisce uno degli esempi più appariscenti — sono numerosi i casi in cui l'operazione è di manifesta apologia.

A proposito di *The Card* Lucas afferma: «*The Card* segna l'inizio di un tono che risulta nuovo nella narrativa di Bennett, sebbene sarà sempre più frequente nelle opere successive specialmente in *The Regent* e nell'odioso *Mr. Prohack*. È al tempo stesso noioso e filisteo, e almeno in questa fase deve aver rappresentato una preoccupante sorpresa per lo stesso Bennett» (p. 124).

E poi soggiunge: «Se il romanzo non diventa del tutto spiacevole, questo è dovuto al fatto che Denry possiede qualità che sono veramente attraenti. È audace, divertente, pieno di energia e di spirito; egli ha in breve delle qualità che Bennet riesce a far risaltare in maniera abbastanza buona da forzare il nostro affetto» (p. 127).

Questo tipo di analisi ci trova fundamentalmente d'accordo, eccetto per la contraddizione interna esistente fra le due affermazioni. Ci sembra infatti lecito ritenere che la strutturazione del protagonista con tratti tali da spingere il lettore a identificarsi con lui, insieme all'uso strategico di accorgimenti intesi a rendere più accetta quella concezione del mondo, siano elementi sufficienti per supporre nell'autore non la sorpresa, ma piuttosto la preoccupante e travagliata consapevolezza per il tipo di operazione iniziata con *The Card*. Nelle opere precedenti è possibile rintracciare quegli elementi più suscettibili di una tale graduale trasformazione che non si può supporre improvvisa, e quindi sarebbe stato interessante se l'autore si fosse proposto anche una ipotesi di analisi dei valori in modo da mostrare la concordanza fra la parabola involutiva dell'ideologia e il parallelo scadimento della validità narrativa.

Si pensi ad esempio ad *Anna of the Five Towns* la cui tematica è tutta articolata intorno alla positività dei valori di «produzione» e «affermazione» dell'uomo in termini economici. La chiave di interpretazione di questa vicenda è offerta fin dall'inizio del romanzo e precisamente laddove Bennett presenta in termini apologetici e retorici la lotta dell'uomo per la sopravvivenza nei confronti della natura, che rappresenta in termini generalizzati e universali la parabola «produttiva» della borghesia. «Look down into the valley ... and it may be that you will suddenly comprehend the secret and superb significance of the vast Doing which goes forward below... Because they seldom think, the townsmen take shame when indicted for having disfigured half a county in order to live. They have not understood that this disfigurement is merely an episode in the unending warfare of man and nature», si legge nel romanzo di Bennett. Lucas riporta questa citazione e così la commenta:

«... Bennett parla della lotta in termini sbagliati e non appropriati... pressoché incapace di focalizzare quello che dovrebbe essere indicato come la vera lotta, che non è la lotta fra uomo e natura, ma la lotta fra uomo e uomo. Il modo di Bennett di presentare il problema rivela troppo chiaramente la sua mancanza di reale consapevolezza politica, la mancanza di coscienza della sostanziale complessità e bruttezza del sistema nel quale e per mezzo del quale i suoi personaggi combattono per sopravvivere e qualche volta trionfano» (p. 31).

Giustamente Lucas nota come la lotta non sia fra uomo e natura, ma fra uomo e uomo, e difatti, mai si accenna ai conflitti di classe o alla condizione operaia se non per darne una visione di romantica e organica relazione con il lavoro svolto. Questo tipo di verifica viene però immediatamente scartato, in quanto tendente ad individuare in Bennett una problematica non particolarmente centrale, come quando in risposta ad Arnold Kettle che rimprovera all'autore una omissione importante nella vita delle 'potteries' e cioè la consapevolezza politica del ceto operaio, che trovava espressione nelle Trade Unions, Lucas propone una verifica di tipo «tecnico»: «No, il punto è che tali bagliori di coscienza e di vita non ipotizzabili dimostrano che Bennett non sta in nessun modo scrivendo in base a un senso di catastrofe storica e sociale. Egli non è assolutamente quel tipo di scrittore... Egli non possiede quel tipo di coscienza borghese masochisticamente all'unisono con il proprio senso di sconfitta. Quello che mi preoccupa è il suo rifiuto a dire abbastanza dei suoi personaggi...» (p. 104).

Così dopo aver lamentato in Bennett la mancata focalizzazione della lotta fra uomo e uomo, aggiunge: «Tuttavia questa mancanza è in parte controbilanciata dal fatto che l'entusiasta e comprensiva trattazione di coloro che lottano, da parte di Bennett, conferisce alla sua narrativa la sua particolare distinzione» (p. 31).

Fra gli «strugglers» una figura di primo piano è senz'altro Mynors, e cioè il prototipo positivo del «self-made man», il personaggio che attraverso Anna riscuote tutta l'approvazione di Bennett per le sue capacità di «produrre» e quindi nell'ammirazione di Anna andrebbe letta la magnificazione di tutta l'etica utilitaristica. Pure in questo caso Lucas propone un apprezzamento di tipo «tecnico»: «Sappiamo anche che Anna è giovane, innocente e perciò sarà necessariamente colpita da quello che vede, pronta a identificare in Mynors la causa di tutto ciò che la colpisce» (p. 37).

È innegabile che Anna rappresenti il tramite tecnicamente riuscito, per esprimere tale ammirazione, così come il principio della credibilità del personaggio risulta in parte convincente quale giustificazione offerta da Lucas per spiegare il matrimonio di Anna con Mynors. Quando infatti Anna, dovendo scegliere fra l'amore per Willie e il matrimonio con l'eccellente persona che è Mynors al

quale è fidanzata, sceglie di sposare quest'ultimo, e guardando il futuro « calmly » e « genially » giura di essere una brava moglie, — poiché, dice Bennett, ella aveva succhiato dal petto di sua madre, insieme al latte, la profonda verità che la vita di una donna è fatta di rinunce —, Lucas così commenta: « Questo può sembrare pericolosamente vicino alla filosofia da salotto. Non lo è in quanto la vita di Anna è chiaramente fatta di rinunce. Ella rinuncia ai sentimenti e gli istinti più profondi — ne è appena consapevole — poiché nel « patterning » sociale, morale e familiare, le donne non hanno opportunità di esprimersi pienamente » (p. 50). E ancora: « ... noi sentiamo che Anna sta pensando come una donna delle Five Towns » (p. 65).

Bisogna però dire che una verifica di quest'ordine tendente soprattutto ad apprezzare la credibilità dei personaggi in termini di strutturazione interna, e quindi a usare i risultati di tale operazione quale giustificazione delle scelte che i personaggi compiono, risulta non esaustivo, e inadeguato se applicato a tutti i personaggi della narrativa di Bennett, soprattutto laddove emerge più chiaramente, e diventa più ricorrente, la sua concezione conservatrice della donna.

Lo stesso principio della credibilità del personaggio è addotto infatti da Lucas per spiegare il comportamento perbenista o rassegnato di altri personaggi femminili, come ad esempio *Leonora* o *Alma* di *Whom God hath Joined*: « Tuttavia nonostante questo tipo di sciocchezze *Leonora* è un personaggio riuscito in quanto la situazione sociale descritta è per la maggior parte quella in cui le donne sono relegate ad una esistenza di monotonia alienante e di ingiuste discriminazioni » (p. 65). « La convenzionalità di *Alma* è inevitabile, è come ci si aspetta che ella sia, è quello che l'educazione ha fatto di lei » (p. 88).

Probabilmente Lucas sta applicando a molti dei personaggi di Bennett, quello che Lukács dice a proposito dei grandi realisti, nella introduzione ai *Saggi sul realismo* (dei quali pare che egli risenta fortemente in questo lavoro su Bennett, senza però operare una drastica selezione quanto a quei personaggi di Bennett che meno si prestano ad essere analizzati con gli strumenti offerti da Lukács), e cioè:

Le figure create dai grandi realisti, una volta concepite nella visione del loro autore, vivono una vita da lui indipendente: agiscono e si formano in quella direzione, subiscono quella sorte che prescrive loro la dialettica interiore della loro sostanza sociale e psichica. Non è un vero realista, non è uno scrittore veramente notevole colui che riesce a dirigere e regolare il corso dell'evoluzione dei propri personaggi.

L'approccio critico di Lucas mirante a verificare la riuscita più o meno ottimale del realismo di Bennett, in base ad un principio

di coerenza interno all'opera e rispetto a un certo contesto sociale, ha il merito di rivalutare la narrativa del romanziere rispetto a interpretazioni puramente « ideologiche », anche se, obbiettivamente, sarebbero state possibili da parte del critico discriminazioni più radicali e puntuali, laddove il tono di Bennett è talmente assertivo da inficiare gli stessi principi del realismo. Una analisi che non avesse privilegiato il discorso « ideologico », né quello sulla tecnica narrativa, ma che avesse tenuto costantemente presenti i due ambiti, avrebbe forse contribuito a risolvere le difficoltà critiche e a conciliare la verifica sulla forma e quella sul contenuto.

Va detto che Lucas, per la tarda produzione di Bennett, conduce un'analisi dei personaggi e delle situazioni anche in termini sociopolitici. *These Twain* (1912) ad esempio permette a Lucas delle osservazioni interessanti sulla natura individualistica della scelta del protagonista Edwin, un industriale di successo, il quale diviso fra « coscienza sociale » e « famiglia », sceglie quest'ultima, laddove questa significa una moglie raffinata e una esistenza di benessere e di evasione. Lucas nota inoltre, come, date le premesse di crisi e di conflitto vissute dai personaggi, questi potevano avere esiti diversi da quelli proposti da Bennett, che invece rappresentano « a yielding up of moral, social and political questions in complacency » (p. 162).

Ma questa valutazione della natura « filistea » di molti degli ultimi romanzi di Bennett, non può necessariamente tradursi, in questa fase avanzata del discorso, in una ipotesi interpretativa complessiva, sicché nel momento in cui Lucas si chiede il perché della creazione di personaggi il cui universo è dominato in maniera così ossessiva dal denaro, egli finisce col fornire delle conclusioni che equivalgono a delle dichiarazioni di impotenza: « *Mr. Prohack* è un uomo completamente falso e disprezzabile. E Bennett si aspetta che a noi piaccia. È un mistero » (p. 192); o delle ipotetiche conclusioni, che si tratti dopo tutto di romanzi di evasione: « Dopo tutto, si stava forse tenendo da parte... Sta forse Bennett in qualche modo facendo il suo meglio per distrarre la sua e la nostra attenzione dalla sensazione paurosa o almeno preoccupante che qualcosa è corrotto nella situazione d'Inghilterra? » (pp. 192-193).

Ma può l'etica acquisitiva considerarsi una evasione? C'è da dubitarne fortemente.

MARIA DEL SAPIO

A. SERPIERI, *I sonetti dell'immortalità*, Milano, Bompiani, 1975, 140 pp.

Quali e quanti sono i livelli di significazione di un sonetto? In quanti sottoinsiemi si sdoppia il sistema di segni linguistici che

ne forma la struttura superficiale? E — infine — qual'è il codice totalizzante in cui si adunano i significati che su tanti piani si manifestano e si correlano?

Le sottili analisi che Serpieri conduce sui «sonetti dell'immortalità», un celebre gruppo di ventisei liriche del canzoniere shakespeariano, si distribuiscono su una molteplicità di ambiti che vanno dal livello ritmico a quello fonico, dal livello grammaticale-sintattico a quello retorico, dal livello attanziale a quello metaforico-mitico e così via. Il microtesto, posto al vaglio di tante griglie, lascia su ciascuna di esse gli apparati significanti propri della zona espressiva corrispondente; il sistema di segni così ottenuto viene studiato nelle sue interrelazioni strutturanti ed è appunto da tale studio che si individua il senso o la potenzialità significativa di ciascun elemento della struttura e del suo insieme. Le relazioni fra le strutture segniche di ciascun piano vengono poi collegate e osservate nel loro reciproco rapporto fino ad ottenere, da tale operazione, il significato complessivo dell'intero sonetto. Non manca, infine, un'operazione volta a interpretare la struttura globale del macrotesto, e cioè dell'intera serie analizzata, entro la quale si seguono la genesi e lo sviluppo di quei temi, di quelle opposizioni strutturanti, di quelle marcature retoriche che attestano il progredire dei motivi e l'evolversi della significatività dell'intera sequenza di sonetti.

La lettura analitica di un testo poetico — dalle esercitazioni tradizionali della *lecture du texte* alle strette pertinenze del *New criticism*, fino alle affascinanti metafilologie della critica semantico-stilistica — trova, nelle elaborazioni cristallizzate e stratificate della semeiotica strutturale, una sua formulazione organica e ordinata che sembra lasciare minor spazio alle soggettività dell'interpretazione per trovare il senso nell'organizzazione del discorso e, con il senso, anche il tessuto della sua bellezza.

Serpieri controlla questo strumento oramai, dopo la «grande prova» attuata sui testi eliotiani, con bella padronanza e sicurezza fornendoci analisi convincenti ed economiche volte a cogliere, nei vari casi, le caratteristiche strutturanti di ciascun sonetto laddove esse si manifestino con maggiore chiarezza e con funzioni particolarmente significative. Questa selettività dei controlli se da un lato sveltisce il discorso, evitandone le zone morte o meno eloquenti, d'altro lato può insinuare il dubbio che l'analisi, se fosse stata metodicamente condotta, a tutti i livelli e in ogni caso, avrebbe potuto dare risultati divergenti rispetto a quelli ottenuti con il criterio di selezione adottato.

L'esame proposto da Serpieri rivela che l'elemento di opposizione, di contrasto, che resta irrisolto e aperto, affiora ai vari livelli con diversa evidenza, ma sostanzialmente sempre riconfermandosi, via via che la sequenza si svolge. Preminente dappertutto al livello

della struttura attanziale come lotta fra «l'agonista, che è l'attante-poeta, l'antagonista — il Tempo, il poeta rivale, la *dark lady*, ecc. — e il *fair youth* che è l'oggetto del desiderio di entrambi» (p. 19), si rivela al livello semantico e logico-sintattico (con la preminenza dell'entimema) nella serie matrimoniale; ricompare a tutti i livelli nel sonetto 19 (*Devouring Time...*) la cui analisi costituisce l'esempio più completo e accurato delle possibilità che la lettura proposta offre e della capacità che Serpieri ha di utilizzarne la strumentazione; si riaffaccia prevalentemente al livello retorico, mediante il «trionfo del chiasmo», nella serie destinata a illustrare l'eterna permanenza dell'arte; e così via, nelle serie successive, torna a proporsi su questi e altri piani esibendosi, in varie forme e modi, come la caratteristica ossessivamente dominante di tutto questo gruppo di liriche (e del resto dell'intera opera di Shakespeare).

L'opposizione irrisolta, come relazione dominante fra i segni dei sonetti, diventa, in certo modo, il senso complessivo e totalizzante del macrotesto in cui si sciolgono e dileguano i significati singoli e particolari. Si direbbe quasi che — a conti fatti — la regola (e cioè la relazione) diventa il senso. Osserva Serpieri al termine della sua analisi: «In tal modo l'atto ermeneutico può leggere nell'opera particolare non solo il gioco dei significanti come sistemi di segni definitivamente 'intransitivo' per aver espunto la realtà celebrata, ma dentro quello — e quindi sempre per linee semiotiche — l'ideologia che l'orienta e il progetto del mondo che variamente lo genera» (pp. 120-121).

La chiave fondamentale di ciascun sonetto viene individuata dunque in una struttura antinomica sostanzialmente immutata ma variata, al livello di trasformazione, in soluzioni profondamente diversificate: «Il fulcro semantico e segnico dell'operazione compiuta da Shakespeare nei sonetti dell'immortalità mi è sembrato infine — osserva il Serpieri — irriducibilmente dialettico. L'agone è vinto e perso. L'arte non dà una risposta definitiva, ma indefinitamente propone una contraddizione invalicabile» (p. 121). A questa constatazione ultima, che configura uno Shakespeare latore di un messaggio criticamente e montaignanamente scettico, e fondato su un concetto di arte come ambiguità, si giunge attraverso la serie di analisi puntuali che vertono prevalentemente, se non unicamente, sulla struttura superficiale di ciascun sonetto; che — di fatto — ne coinvolgono meramente la dimensione espressiva.

La relazione degli enunciati shakespeariani con gli universi dei codici culturali dell'epoca resta tuttavia l'unico itinerario percorribile per l'individuazione dei significati e del valore complessivo del macrotesto; «L'arte di Shakespeare ... è proiezione mediata, trasformata, di una visione del mondo e del profondo individuale (che è culturale - storico), compatibilmente alle strutture collettive e alle tecniche e stili della sua epoca» (ibidem), osserva, nelle

conclusioni, il Serpieri, privilegiando la dimensione individuale (o espressiva) del testo, ma alludendo anche a quella collettiva (o comunicativa). E c'è a questo punto da chiedersi se la costituzione antinomica della struttura semantica, l'organizzazione oppositiva delle relazioni retoriche, se il carattere agonistico del livello attanziale e insomma l'impianto dialettico che caratterizza questi sonetti e, in fondo, tutta l'opera significativa e non occasionale di Shakespeare, se tutto ciò non sia da ricondursi alla condivisione contemporanea di due contrastanti visioni del mondo, l'una dominante e volta ormai al tramonto, l'altra minoritaria e ascendente anche se espressiva di un decadimento del gruppo che la emanava.

La casta dominante dell'epoca Tudor aveva, come si sa, elaborato insieme con la dottrina dell'«ordine e della gerarchia», una coerente visione del mondo che aveva saputo imporre all'intera società britannica soprattutto in polemica contro la precedente dominazione culturale feudal-cattolica. La nuova concezione si manifestava negli apparati esteriori (perfino gli abiti, opportunamente regolamentati e imposti, esprimevano il rispetto dell'ordinata fissità dei ruoli e degli assetti sociali), nelle credenze (perfino gli animali, le piante e i minerali sembravano distribuirsi secondo tale ordinata concezione e dio stesso vi obbediva), negli istituti sociali (la famiglia, il villaggio, lo stato in ogni suo corpo e istituzione, si disponevano secondo il modello macro/microcosmico assemblato dalla classe egemone per asserire il suo privilegio, mantenerlo e guadagnargli consenso). In tutti questi campi, mentre si guardava da destra, la cultura dominante fu aggredita da sinistra, dalla nascente concezione del «merito, dell'utile e dell'ascesa» che si fondava sul vivacissimo progresso economico e sociale dei ceti finanziari, commerciali e paleoindustriali e che aveva trovato in Calvino l'opportuna ossatura ideologica. La serie di controversie e polemiche che scossero l'ideologia anglicana fra il 1570 e il 1590 — colpendone gli apparati esteriori (la «Vestiarian controversy»), infirmandone gli articoli di fede (la «Transubstantial controversy») e aggredendone il sistema gerarchico (la «Marprelate controversy») — è l'indice più palese e più convenzionalmente codificato dello scontro improvviso e inatteso che coinvolse la visione del mondo della classe dominante dell'epoca Tudor proprio mentre essa sembrava raggiungere l'apogeo della sua fortuna, spaccandola all'interno di ciascuno dei suoi organismi e dei suoi individuali componenti. Da questo shock imprevisto e demoralizzante e dall'obiettiva erosione sul piano economico e sociale nasce quel nuovo senso dell'esistere che dapprima è una moda di gruppi d'avanguardia, poi un male sociale che investe nel suo insieme il ceto egemone e che infine, in corrispondenza con la radicalizzazione delle polemiche di classe, diviene la visione del mondo dell'aristocrazia: la Malinconia. Negli anni che vanno dal 1590 al 1620, nell'aristocrazia collide questa

duplice visione del mondo e si attua, senza risolversi, questa dialettica, una opposizione che confuta una concezione ottimistica, estroversa e positiva con una scettica, introversa e negativa; questa oscillazione si attua nel gesto e nell'umore quotidiano (che si fa nevrotico e angosciato), nelle tensioni emotive individuali e collettive (che divengono falotiche e imprevedibili), nei giudizi e nelle credenze (che oscillano e divagano), nelle conoscenze e nelle azioni (che si scompaginano e si sordinano). All'interno di ciascun individuo di questo gruppo, si contrappongono due modelli: l'ombra di Sir Philip Sidney — l'aristocratico impeccabile e magnanimo — e il presagio del «rake» Rochester.

Quando Shakespeare, dopo i primi, timidi contatti con questa casta e dopo le prime sue dogmatiche elaborazioni, si collegò organicamente con un gruppo avanzato e consapevole di aristocratici dominati dalla personalità complessa del conte di Essex, egli fu investito da questa traumatizzante duplicità di visione, ne partecipò con travaglio suo particolarissimo, la oggettivò nei suoi dilemmatici personaggi paralizzati da questo conflitto, la trovò ottimamente rappresentata — sul piano individuale e personale — nell'ambigua figura del giovane conte di Southampton. E intanto andava scrivendo — avendo in mente costoro come interlocutori o destinatari — i suoi sonetti. Sonetti che sono sì, naturalmente, l'emanazione della sua individuale concezione del mondo e del suo profondo individuale ma che sono comprensibili e fruibili *come testo* proprio come strutturata, omogenea, complessa presentazione dello scontro di due codici culturali in corso in una zona ben identificabile della società in cui egli viveva e a cui dava voce.

Una simile ipotesi evita di rinviare le opposizioni dei sonetti dell'immortalità (o della mortalità?) alle specularità del barocco o alle constatazioni di Montaigne che non sono la sola sigla di un'epoca la quale infatti non è meno connotata dalle prime insorgenze di una finzione (narrativa e teatrale) lineare e ottimistica di marca borghese e dalle riflessioni preilluministiche (o preindustriali, come si è asserito da parte di alcuni) di Bacon. Il rinvio è una situazione culturale che nasce da un conflitto economico e sociale specifico e storicamente delimitato che nulla ha a vedere con concezioni cicliche o ricorrenti o con costanti di tipo esistenziale.

Uno studio dei sonetti shakespeariani orientato in tale direzione e, almeno parzialmente, basato sui criteri dello strutturalismo ci è stato proposto recentemente dal pregevole studio di G. Melchiori, *L'uomo e il potere*, già recensito su queste pagine. I confronti, si sa, sono odiosi e del resto il Serpieri non esita, con apprezzabile sincerità, a puntualizzare divergenze interpretative abbastanza fondamentali che differenziano il suo studio da quello del Melchiori. È forse più produttivo, quindi, far qui notare le

possibilità di compensazione esistenti fra *L'uomo e il potere* — tutto teso al rinvenimento delle basi extratestuali che giustificano e chiariscono il senso profondo dei grandi sonetti shakespeariani — e *I sonetti dell'immortalità* — che accentra invece il suo interesse sulle strutture superficiali dei sonetti stessi limitandosi a indicare alcuni probabili itinerari da percorrere per rintracciare le radici profonde dei testi esaminati. Si direbbe che la fusione di ambedue le intenzioni potrebbe produrre quel risultato ottimo che ancora da questa scuola di analisi ci aspettiamo: una interpretazione capace cioè di trascorrere, senza salti, dalla descrizione delle strutture segniche alla loro matrice generativa e da questa ai contesti sociali e culturali che ne sono origine e finalità.

Naturalmente c'è da chiedersi se a una ricerca di tipo semiotico e strutturale sia lecito puntare in tale direzione, se cioè un simile tipo di indagine possa ambire a individuare e descrivere non solo i reticoli relazionali interni ai microtesti e al macrotesto ma anche la trama non meno folta di raccordi che collega il testo ai contesti sociali coinvolti nella operazione di comunicazione. A tale esigenza si può sopperire solo con un modello di struttura trasformativa a più piani che preveda una struttura profonda composta di valori, di quei valori che sono poi le costituenti elementari di ogni visione o concezione del mondo, di ogni apparato culturale coerente e complesso. L'analisi del testo — eseguita in base a tale modello — diviene non solo individuazione dei segni e delle loro relazioni ma anche riduzione dei microsegni superficiali in macrosegni costitutivi o valori; la riconduzione di questi ultimi alla loro matrice culturale e infine socio-economica si propone — entro tale concezione — come un'operazione lecita, praticabile e probabilmente ampiamente produttiva.

FERNANDO FERRARA

Working Papers in Cultural Studies, n. 6.

Il numero 6 del periodico inglese *Working Papers in Cultural Studies* (Birmingham, Autumn 1974) ci offre lo spunto per un bilancio della sua attività nei quattro anni di vita — bilancio che nel primo saggio è in parte affrontato mediante un procedimento di critica e autocritica — e allo stesso tempo offre l'occasione per la segnalazione al pubblico italiano.

Gli articoli e i saggi pubblicati in questo numero sono raggruppati in due sezioni, di cui la prima dedicata all'opera di R. Hoggart e di R. Williams, la seconda allo studio e alla discussione critica delle più influenti personalità e scuole di pensiero europee di questo secolo: R. Barthes, L. Althusser, Scuola di Francoforte, oltre a due studi su aspetti particolari dell'opera di Marx. Nessuno

di questi saggi si presenta con la pretesa di costituire una valutazione complessiva e definitiva delle proposte e delle teorie considerate: essi hanno invece le caratteristiche di relazioni su ricerche in corso, lavori di seminario, ricerche bibliografiche, appunti per una discussione, etc. Questo numero pertanto, più di quelli che l'hanno preceduto, testimonia del lavoro di chiarificazione teoretica e metodologica che studenti e ricercatori del Centro di Birmingham vanno svolgendo da anni.

La rivista — che ha frequenza semestrale — nacque nel 1971 con lo scopo di presentare i lavori del Centre for Contemporary Cultural Studies, annesso all'Università di Birmingham, ad un pubblico meno specialistico di quello strettamente accademico, e si dichiarava fin dall'inizio aperta a quei contributi esterni che avessero attinenza col dibattito interno alla nuova sinistra inglese sull'analisi della cultura e della società inglesi. Gli scopi principali della rivista così venivano sintetizzati nel n. 1: « to clarify, by empirical and theoretical work, a field of enquiry with its own distinctive terrain and problematic; and to develop a critical practice in the study of culture ». (Spring 1971, p. 5).

In un recente bollettino del Centro si afferma:

It would be difficult now to imagine the Centre and 'cultural studies' without the inheritance which we made, collectively, from *The Uses of Literacy*, and the work which stemmed from it. In its combination of close attention to the phenomenal detail and representative concreteness of working class life and culture, and its broad, intuitive grasp of cultural movements and tendencies, the *Uses of Literacy* set us a standard which it has been difficult to match, impossible to fall behind (Centre for Contemporary Cultural Studies. Report 1972-74).

Il punto di riferimento principale del Centro è infatti costituito dall'opera di R. Hoggart, *The Uses of Literacy* del 1958, uno studio sulla cultura del proletariato urbano inglese negli anni Cinquanta (tradotto in italiano nel 1971), che assieme ai due libri di R. Williams, *Culture and Society 1780-1950* (1958) e *The Long Revolution* (1961) non solo costituiscono le opere fondamentali in Inghilterra per un approccio sociologico all'analisi culturale e letteraria, ma soprattutto furono tra i primi studi ad includere, a parità di importanza e dignità, aree che da queste erano generalmente escluse. In questo numero 6, il saggio di C. Sparks e quello di M. Green intendono fare il punto su questa eredità, non tanto per ridimensionarla, quanto per valutare lo stadio attuale degli studi; il saggio di M. Green, dedicato a Williams, tenta forse troppo frettolosamente di dar conto non solo dell'intera e ponderosa opera del critico, quanto di valutarne le tendenze fino alle più recenti posizioni esplicitamente marxiste. (Su Hoggart e Williams si possono leggere in italiano due saggi contenuti nel recente volume di G.

Corsini, *L'Istituzione letteraria*, Liguori 1975, che sebbene informati, non sempre fanno giustizia del pensiero dei due critici).

Il Centro — fondato da Hoggart nel 1964 e da lui diretto fino al 1973 — aveva come scopo quello di proseguire l'analisi dei mutamenti nella cultura inglese contemporanea, dei collegamenti tra cultura e ideologia, e di giungere all'individuazione delle forze che determinano tali mutamenti in una società a capitalismo avanzato, e quindi degli apparati di potere e di controllo preposti alle istituzioni culturali: «The intention was not to establish one more compartment in the already fragmented 'map of knowledge', but rather to attempt to view the whole complex process of change from the vantage point of 'culture'; and thus to make intelligible the real movement of culture as it registered in social life, in group and class relationships, in politics and institutions, in values and ideas». (Spring 1971, p. 5).

Il lavoro nell'ambito dei 'cultural studies', che ha come suo fondamento la ricerca interdisciplinare, è ancora oggi fortemente osteggiato all'interno delle università, con argomenti che vanno da difficoltà di ordine burocratico-amministrativo allo scetticismo nei confronti della «pretesa» di obiettività e scientificità rivendicata dalla scuola di Hoggart e Williams. Basti l'esempio del *TLS*, che in un lungo articolo del 29-7-65, polemizzava pesantemente con i due 'sociologizers' e con la tendenza e la legittimità a trattare di cultura in termini sociologici: «The investigation of a culture, whether popular or other, is much too vast and elaborate an undertaking to allow of rigorous methods of study» e concludeva: «Whether a positive sociology of culture is possible is still an open question; but if it is, one may be sure that one of its more laborious tasks will consist in unravelling the hideous tangle of questions that surrounds procedures whereby the value- and emotion-riddled attitudes of the literary critic are loosed upon questions charged heavily with political and ideological implications» (*TLS*, 29-7-65, p. 646).

I termini della polemica sono, a dieci anni di distanza, più che mai vivi e attuali in Italia, dove ancora molti si chiedono se esista una sociologia della letteratura e della cultura e come si debba designare questa nuova 'scienza', e dove si dibatte sulla istituzionalizzazione della ricerca interdisciplinare nell'università ristrutturata in dipartimenti. In Inghilterra il Centro di Birmingham resta tuttora un centro quasi unico dove accanto alla ricerca di tipo più propriamente sociologica e pragmatica sulla cultura popolare e sui mass media (vedi gli articoli sul gioco del calcio, sulla musica pop, sulla cultura delle aree urbane proletarie ristrutturate, etc. nei numeri 2 e 3) si porta avanti la ricerca di un metodo e di una teoria degli studi culturali in una prospettiva marxista. Il lavoro sulle opere di Marx, Gramsci, Lukàcs, Adorno, Althusser — molte

delle quali solo recentemente sono state tradotte in inglese — è svolto costantemente, e ciascun numero della rivista pubblica uno o due saggi di carattere teoretico e problematico.

Nei primi numeri della rivista l'attenzione era concentrata su aspetti particolari della cultura inglese degli ultimi quindici anni e sulle cosiddette culture devianti, come testimoniano anche i lavori del Centro pubblicati altrove: i pamphlets sul fenomeno del 'mugging' e quelli sulle culture minoritarie giovanili degli anni Cinquanta e Sessanta (pubblicati su *Anglistica* XVII, 1 e 2). Le varie culture di opposizione o alternative sorte all'interno di gruppi minoritari e spesso ai margini del tessuto sociale sono ritenute l'ambito in cui si esprime in questi anni il dissenso, più o meno radicale, nei confronti della cultura egemone.

I numeri successivi sembrano privilegiare invece l'analisi dei modi della comunicazione e la ricerca metodologica. Il n. 4, in particolare, intitolato 'Literature and Society', illustra questa relazione come è stata posta rispettivamente dalla critica tradizionale e dalla scuola marxista continentale con saggi su Lukàcs e la traduzione dei saggi di Helga Gallas.

Nell'introduzione all'ultimo numero — che si propone come un momento di riflessione teoretica — si annuncia un cambiamento di fondo nell'angolazione teorica: cambiamento che vedrebbe attenuate posizioni di tipo umanistico-liberale (eredità di Leavis e del primo Williams) all'interno della tradizione radicale inglese a favore della tendenza attuale più attenta agli influssi europei e più adeguata alla comprensione dei fenomeni culturali dell'attuale momento storico e politico. Si spiega così l'ampio spazio (i tre quarti della rivista) dedicato all'analisi critica, come s'è detto, dell'althusserismo e della semiologia barthesiana che in Inghilterra (come altrove) hanno suscitato entusiasmi eccessivi scaduti al livello di mode (articoli di I. Chambers e di R. Rusher) e allo studio diretto di testi di Marx che si propone a sua volta come correttivo dell'angolazione empirica tipica del pensiero anglosassone (articoli di Stuart Hall e di J. Mepham).

Il consuntivo che la rivista offre si rivela forse prematuro, considerata la sua breve vita, e inoltre ambizioso, considerata la contraddittorietà di una situazione ancora in evoluzione del pensiero marxista inglese. Questo numero tuttavia testimonia della serietà e dell'interesse del lavoro in un gruppo che riflette e interpreta gli apporti del pensiero critico continentale confrontandosi continuamente con esso.

PAOLA SPLENDORE