

LA CRITICA DI EDMUND WILSON

La critica di Edmund Wilson copre un periodo che va dall'età degli anni venti ad oggi: e per essere critica militante, in contatto ininterrotto con lo svolgimento della letteratura e della cultura americana, è documento di primo ordine di quella storia.

Wilson non ha indicato in modo coerente e definito su quali fondamenti si collochi il suo lavoro di critico. È anzi evidente che l'impulso iniziale del suo lavoro non è da ricercarsi nell'inveramento di una qualche teoria dell'arte, o nel controllo sperimentale di una qualunque ipotesi: Wilson è critico di 'gusto', e di questa parola, somnesso e ostinato *understatement* di qualità illuministica, egli difende nel suo lavoro i risultati ed i limiti. Uomo di gusto, sollecitato da varie ed eterogenee esperienze, Wilson non si limita ad esercitare la propria intelligenza nel campo della letteratura: ma insaporisce questa sensibilità, rinvigorisce i suoi affetti di letterato con il piacere aggressivo delle idee militanti, e con l'impazienza del moralista, e di quest'ultimo accoglie anche le non sempre vitali e salutari contraddizioni, le secche preclusioni: e se non fa politica attiva, ad essa partecipa come intellettuale 'liberale', oggi diremmo radicale: esemplificando nella sua opera l'intensa miscela di audacia intellettuale e di colto moralismo dell'America rooseveltiana.

Questa complessa curiosità intellettuale e vitale dà ragione di talune curiose oscillazioni della sua critica, che appare spesso sollecitata a correggere certe prospettive, ad accogliere nuovi strumenti, da considerazioni non direttamente letterarie. Muovendo da presupposti di generico razionalismo, e dall'amore per il limpido ed intenso stile classico, questa critica si allarga di interessi verso il 1930, secondo le modificate prospettive che in quegli anni la crisi impose agli intellettuali liberali d'America. La sua simpatia per il marxismo lo porta ad esaminare con attenzione l'esperienza sovietica, ed a dedicare al comunismo — anche ai comunisti d'America — una ammirazione alimentata dai provvisori fervori dei sensi di colpa; la crisi del 1935-36, in Russia, il brusco rivelarsi di strutture mitiche

e religiose in quel sistema sovietico che lo aveva affascinato per la sua professata razionalità, lo inducono a correggere — ma non a rinnegare — quelle sue posizioni; si aggiunge infine l'interesse per la psicanalisi, riallacciata alle sempre valide esigenze storicistiche. Questi apporti, queste esperienze, agiscono anche sulla sua critica letteraria: e non ci stupiremo di trovare pagine di critica in libri che vogliono essere di storia politica: ad esempio, l'analisi di Michelet e di Taine in *To the Finland Station*; o in libri di viaggi: come le note sulla letteratura delle Antille, in *Red Black Blond and Olive*. La storia culturale di Wilson può rintracciarsi seguendo la storia della sua critica, indicando in qual modo si definisca non una sistematica, che in lui è assente, ma un organismo di problemi, di metodi, di tecniche di lettura: storia di un gusto e dei dati di cultura che lo toccano e modificano.

1. Edmund Wilson venne educato a Pottstown, Hill School, Pennsylvania: e di lì passò all'Università di Princeton. Della sua educazione di adolescente, nell'atmosfera acra ed astratta di Pottstown, efficiente ed alquanto inibita, egli diede un prezioso documento in una delle prose che aggiunse alla seconda edizione (1948) di *The Triple Thinkers*. Il saggio è dedicato alla memoria di Mr. Rolfe, professore di greco, figura di « perfetto ellenista », che ha il gusto della « luminosità e sottigliezza, nobiltà e schiettezza » di quella cultura, ed è capace di imporre « l'alto grado di disciplina intellettuale indispensabile per mantenere la classe all'altezza dello sforzo imposto dalle difficoltà dell'assunto »: difficoltà che per esser risolte esigono una certa « esattezza di sentimento » (« precision of feeling »). Mr. Rolfe è la prima esperienza intellettuale di Edmund Wilson, e condiziona e prepara le successive: rappresenta nella sua persona quella concordia di disciplina intellettuale e di indipendenza di giudizio che permisero poi a Wilson di allacciare la cultura puritana da cui proveniva, con i suoi orgogliosi dinieghi e le solenni imposizioni, a quella cultura classica cui aspirava, il cui segno essenziale era la capacità di mostrare nell'amore per le lettere in quanto tali, la conquistata « libertà di sorridere e di giocare »¹.

¹ *The Triple Thinkers*, J. Lehmann, London, 1952, pp. 224 e 230.

All'esperienza illuminante di Mr. Rolfe successe, a Princeton, la decisiva opera maieutica di Christian Gauss; anzi l'influenza di quest'ultimo è indicata dal Wilson come affatto decisiva, secondo quel che ne dice nel saggio d'apertura di *Shores of Light: Gauss as a Teacher of Literature*. Gauss egli ci presenta come intelligenza di qualità socratica: uomo per nulla dogmatico, ma anzi aperto alla sperimentazione di ogni strumento intellettuale, porta tuttavia costanti nel suo lavoro alcuni presupposti, di gusto più che di metodo, che ritroveremo nell'opera di Wilson. La sua idea della letteratura comportava alcuni punti fermi, una sorta di canone: Dante, che egli tendeva sommessamente a contrapporre a Shakespeare, notando, del primo, l'«ordinata visione», la «ragionata moralità» cui il secondo non sarebbe mai stato in grado di pervenire; e Flaubert, di cui rilevava la capacità di realizzare

a personal conception of the world, put together, without a visible seam, from apparently impersonal descriptions, in which, as in Dante, not a stroke was wasted².

E ancora commenta:

We got from Gauss a good many things, but the most important things we got were probably Flaubert and Dante³.

Molti anni di poi, una reminiscenza degli studi giovanili riappariva nel saggio *Is Verse a Dying Technique?*

One who has first come to Flaubert at a sensitive age when he is also reading Dante may have the experience of finding that the paragraphs of the former remain in his mind and continue to sing just as the lines of the latter do ... He realizes that, though Dante may be greater than Flaubert, Flaubert belongs in Dante's class⁴.

Pare anzi che uno dei concetti essenziali di Edmund Wilson, se non semplicemente il concetto essenziale, e cioè che l'arte, ed anzi qualsiasi lavoro intellettuale, sia nient'altro che lo schema (*pattern*) che impone ordine, forma, intelligibilità al caos della realtà, derivi

² *Shores of Light*, Farrar, Straus and Young, New York, 1952, p. 14.

³ *Op. cit.*, pp. 14-15.

⁴ *The Triple Thinkers*, p. 28.

direttamente dalle dottrine di Christian Gauss. E lo stesso Wilson ne dà testimonianza, là dove riferisce le parole di un collega di studi di quegli anni giovanili:

He gave me the vision of language and literature as something representing the continuous and never-ending flow of man's struggle to think the thoughts which, when put into action, constitute in the aggregate the advance of civilization⁵.

2. Nell'ambito dello stile, delle tecniche letterarie, 'classico' è per Wilson il gusto della parola esatta, idonea ad una espressione quanto più possibile concreta e specifica, e pertanto intensa ed immediata. Il linguaggio dello scrittore 'classico' tende ad una condizione di oggettività, è stilisticamente impassibile di fronte alle più torbide ed acri aggressioni emotive. «Noi studiavamo la scelta delle parole — dice Wilson delle sue giovanili letture di Dante e Flaubert — in quelle scorgendo via via un più profondo significato»⁶.

E confrontando Flaubert e Virgilio: «the poet is as successful as the novelist in conveying emotion through objective statement»⁷.

È poi proprio di una idea 'classica' dell'opera d'arte il porre il problema dello stile, del linguaggio in modo non disorganico e frammentario, ma correlato ed integrato in una più generale e comprensiva unità: l'opera d'arte è struttura e organizzazione. L'influenza delle idee letterarie di Christian Gauss, afferma Wilson, determinarono l'evoluzione di Scott Fitzgerald «from *This Side of Paradise* to *The Great Gatsby*, from a loose and subjective conception of the novel to an organized impersonal one»⁸.

E la Divina Commedia definisce «so extraordinarily sustained and so beautifully integrated»⁹.

Ed è agevole vedere negli ampi riassunti che figurano in *Axel's Castle*, ed in alcuni saggi di *The Triple Thinkers* e di *The Wound and the Bow*, veri studi sperimentali della struttura delle varie ope-

⁵ *The Shores of Light*, p. 20.

⁶ *The Triple Thinkers*, p. 28.

⁷ *id. id.*

⁸ *The Shores of Light*, p. 15.

⁹ *The Triple Thinkers*, p. 26.

re: ritmo della narrazione e storia dei personaggi nettamente definiscono la struttura dell'opera di Proust, nel riassunto di trenta pagine che Wilson scrisse per *Axel's Castle*.

A comprendere esattamente quel che Wilson intenda per 'ordine' nell'ambito dell'opera letteraria, servirà vedere in qual modo concreto egli usi quel concetto, o altri analoghi, nell'analisi di un autore greco e classico, Sofocle, del quale, unico degli antichi, egli ebbe a occuparsi con una certa ampiezza: giacché Sofocle, con Dante, Virgilio e Flaubert, figura nella sua ideale ed eterna biblioteca classica.

Di Sofocle egli tratta dapprima in un intermezzo meditativo di *I Thought of Daisy*, romanzo ovviamente autobiografico, pubblicato nel 1929; poi in due saggi del 1930, ora in *Shores of Light*, in polemica con i critici 'umanisti'; e, infine, nel saggio conclusivo di *The Wound and the Bow* (1939).

In Sofocle i critici 'umanisti' avevano voluto vedere un rappresentante dell'umanesimo come astensione e autocontrollo: scrittore — essi affermavano — naturalmente sereno, ostile ad ogni disordine passionale, per quel che è possibile ad uomo, incline ad imperturbabilità. Pare che Wilson abbia letto per la prima volta Sofocle nella speranza di ritrovarvi una intuizione rasserenante. Così racconta e osserva il protagonista di *I Thought of Daisy*:

I remembered the big volumes of Jebb in which, in the hope of tranquillizing my spirit, I had lately been reading Sophocles. There was perhaps the supreme achievement of the organized imposture of literature!... These plays had become the unchallenged example of classic moderation and wisdom, the touchstone for modern turbulence. Yet in what work of modern dramatist had the harshness of Sophocles been surpassed?... These people [i personaggi di Sofocle] were, in their way, and even on the occasions when they were animated by some passionate fanatical loyalty, as narrowly egoistic as the characters of Ibsen, but more quarrelsome and more virulent! Was there, indeed, I suddenly asked myself, from the point of view of barbarous behaviour, very much to choose between Sophocles and Dostoevsky himself? ¹⁰.

Riprendendo la polemica nei medesimi termini in *Notes on Babbitt and More*, Wilson scrive:

¹⁰ *I Thought of Daisy*, W. H. Allen, London, s. a., pp. 156-157.

Babbitt... says that Sophocles 'ranks high among occidental humanists', though he admits... that perfect poise is no doubt impossible; not even Sophocles succeeds in seeing life steadily and seeing it whole. I don't know in precisely what respect Professor Babbitt considers Sophocles to have fallen short of perfect poise; but it is certainly true that Sophocles' characters are usually remarkable for anything but poise — they are as violent and as harsh as the people in the plays of Eugene O' Neill. Where the 'law measure' comes in is certainly not in connection with the conduct of Sophocles' people ... but in Sophocles' handling of his material — the firmness of his intellectual grasp, the sureness of his sense of form, the range of psychological insight which enables him to put before us the rages, the ambitions, the loyalties, of so many passionate persons, that spend themselves against one another and expire in the clear air, leaving only with the echo of their tirades the vibration of the taut verse¹¹.

La chiarezza, dunque, l'ordine, la «measure», che sono proprie dell'artista non si collocano all'interno del suo mondo emotivo, ma sono un modo di pensare quelle emozioni, di renderle non già più pacate — che sarebbe compito morale e pratico — ma intelligibili. Sofocle esprime deliberatamente e lucidamente una realtà che, per quanto atroce, egli rispetta come autentica. Questa interpretazione Wilson riprende in *Sophocles, Babbitt and Freud*, ove si difende la lezione tradizionale del testo dell'*Antigone* sofoclea, contro un proposto emendamento che aveva lo scopo di attenuare, e rendere meno inquietante, la devozione passionale della protagonista per il fratello. Wilson difende il carattere realistico del testo tradizionale:

It seems to me plain that, in *Antigone*, the poet was consciously presenting a case of what we should call nowadays a brotherfixation. Sophocles did not call it that, and he did not consider it from our clinical point of view; but his comprehension of human motives was profound and realistic¹².

A Sofocle, Wilson ritorna infine nel capitolo conclusivo di *The Wound and the Bow*; e l'analisi si concentra ora sul *Filottete*, che ha per tema lo studio di una condizione radicalmente patologica.

¹¹ *The Shores of Light*, pp. 453-454.

¹² *Id.*, pp. 472-473.

Wilson sottolinea la particolare vocazione sofoclea ad intendere la follia, a descrivere i deliri e le allucinazioni con impassibile lucidità clinica:

It has been the misfortune of Sophocles to figure in academic tradition as the model of those qualities of coolness and restraint which that tradition regards as classical... He *has* balance and logic, of course: those qualities that the classicists admire; but these qualities only count because they master so much savagery and madness. Somewhere even in the fortunate Sophocles there had been a sick and raving Philoctetes¹³.

Sofocle è dunque l'artista che oppone una eroica chiarezza intellettuale alla passione ed alla follia dell'esistenza. Codesta idea della classicità implica una dialettica che per sua natura non può aspirare ad alcuna conclusione: i sentimenti non tendono a tramutarsi in diversi sentimenti, né l'angoscia può risolversi in una condizione di quiete: le tensioni emotive tendono solo a ordinarsi secondo schemi di intelligibilità. Quale che sia la violenza e la follia di codeste emozioni, ad esse non spetta, come tali, alcuna dignità intellettuale: lo scrittore le affronterà con non minore esattezza e impietoso rigore.

3. La concezione di classicità che si è ora descritta include dunque un rapporto dialettico: una qualità ordinativa, formale, razionale in quanto deliberata e funzionale, impone il proprio schema e rende intelligibile una materia naturalmente informe e priva di senso. È necessario comparare questa idea della razionalità con quella proposta dai critici detti 'umanisti', per intendere il senso della polemica che contro costoro Wilson, a fianco di Mencken e di Van Wyck Brooks, condusse negli anni precedenti alla crisi economica. Gli 'umanisti' — Paul Elmer More, e soprattutto Irving Babbitt — affermano il primato del momento razionale, delle scelte consapevoli; questa razionalità si presenta come volontà di astensione — *will to refrain* —, rinuncia, esclusione: l'astensione dall'impulso istintivo è imposta dalla devozione alla *law of measure*, all'equilibrio o *poise*.

¹³ *The Wound and the Bow*, Oxford University Press, New York, 1947, p. 293.

Agli umanisti sta dunque a cuore l'affermazione della dignità di un ordine da contrapporre alle suggestioni arbitrarie e discontinue del sentimento; ed a quest'ordine è affidato il compito di garantire efficacia e continuità dei valori che giudicano e organizzano i dati della realtà umana. È chiaro che il sistema 'umanistico' può accogliere soltanto valori morali, e vuole che questi siano criterio di misura per ogni altra attività umana: così che nessuna autonomia resterà all'attività estetica.

In un siffatto contesto, ordine ed emotività, razionalità ed irrazionalità si confronteranno come forze omogenee, intese a sopraffarsi, inidonee a pervenire a qualunque mediazione, incapaci di dialettica. La moralità umanistica, culmine e teologia di quella filosofia, si definisce come un sistema di dinieghi, di severe autolimitazioni.

Non è certo un caso che le concitate, sarcastiche chiose wilsoniane alla filosofia umanistica coincidano per certi riguardi con le osservazioni ironiche, elegantemente settarie, di T. S. Eliot: tanto il critico ateo e radicale, quanto il poeta 'monarchico, anglocattolico, classicista' rilevano l'ossessione moralistica degli 'umanisti', il fanatismo etico che rende inintelligibile tanta parte dell'esperienza umana. Entrambi riconoscono in questo atteggiamento una vocazione religiosa deviata e mutilata: «Mr. More is really an old-fashioned Puritan who has lost the Puritan theology without having lost the Puritan dogmatism»¹⁴.

Quella moralità fondata sulla inibizione ripugna a Wilson, che la ritiene specialmente esiziale alla civiltà americana, come naturalmente intesa a confermarne la tetra rozzezza, la barbara impotenza alla gioia intellettuale.

Wilson ed Eliot concordano in un punto essenziale: gli 'umanisti' non possono avere alcun interesse per l'opera d'arte in quanto tale. Wilson aggiunge che la stessa moralità 'umanistica' è naturalmente ostile a quell'impulso irrazionale che è «necessary condition of any artistic activity»¹⁵. «Paul Elmer More — nota Wilson —

¹⁴ *The Shores of Light*, p. 466.

¹⁵ *Id.*, p. 143.

disapproves of works of art which do not point explicitly the moral of self-control»¹⁶.

A questo modo, sia pure in termini impliciti, Wilson afferma l'autonomia del momento estetico, e definisce ulteriormente i termini del suo lavoro critico.

4. «The year before I came to college I had discovered H. L. Mencken...»¹⁷. Per Wilson l'incontro con l'opera di Mencken fu una decisiva scoperta intellettuale. Con il suo linguaggio rissoso, plebeo, imprevedibile, Mencken prendeva le difese di una nuova letteratura americana, destinata a rivelare una realtà ancora oscura e faticosa. «They — scriveva Mencken dei nuovi scrittori — are sophisticated, disillusioned, free from cant, and yet they have imagination». È ancora:

Its members [della nuova civiltà letteraria] are those who are free from the two great delusions which, from the beginning, have always cursed American letters: the delusion that a work of art is primarily a moral document, that its purpose is to make men better Christians and more docile cannon-fodder, and the delusion that it is an exercise in logic, that its purpose is to prove something¹⁸.

Nello stesso tempo, Mencken aveva a sdegno la critica del suo tempo, i critici accademici,

the grown-up sophomores who carry on the business of criticism in America ... they judge a work of art, not by its clarity and sincerity, not by the force and charm of its ideas, not by the technical virtuosity of the artist, not by his originality and artistic courage, but simply and solely by his orthodoxy¹⁹.

Solenne s'era levata la voce di Mencken a indicare, nel 1917, il primo scrittore della nuova letteratura:

¹⁶ *Id.*, p. 462.

¹⁷ *Classic and Commercial*, Farrar, Strauss and Co., New York, 3rd Printing, 1955, p. 73.

¹⁸ *The American Novel*, in *Literary Opinion in America*, ed. by MORTON DAWEN ZABEL, Harper and Brothers, New York, rev. ed., 1951, pp. 163 e 164.

¹⁹ *Criticism of Criticism*, in *Prejudices: A Selection*, made by JAMES T. FARRELL, Vintage Books, New York, 1958, pp. 6 e 7.

Out of the desert of American fictioneering, so populous and yet so dreary, Dreiser stands up ...²⁰.

The effect of Mencken's criticism was startling to the young people who had been brought up in the Howells era ... Mencken had the temerity to put his foot through the genteel tradition, and it suddenly turned out that the spell no longer held. The cobwebs dropped away, and we were able to look out across the country and to see what was actually being produced in the way of interesting work... He had something that perhaps none of our literary men had ever had before him: an appetite for American print that was limitless and omnivorous²¹.

Nel 1936, recensendo la quarta edizione dell'*American Language*, Wilson ricordava l'opera di Mencken di vent'anni prima:

The publication of Mencken's *Book of Prefaces* in 1917, with its remarkable essay on Dreiser ... was one of the cardinal events for the new American literature... he was able to appreciate, and to stimulate in us a certain appetite for, the Americanism of Dreiser in all its rawness²².

Wilson — è chiaro — sottolinea l'importanza pratica dell'opera di Mencken: il suo metodo non è di per sé importante, quanto piuttosto un certo atteggiamento vitale, una gagliarda passionalità nel trattare di opere letterarie: in entrambe le ultime citazioni troviamo la parola 'appetite'. (E ancora a proposito di *The American Language*, nota: « he overindulges an appetite for paradox »). Mencken era un nuovo poderoso temperamento, un 'umore'; scrittore impetuoso ma nient'affatto casuale, i suoi amori e disdegni intellettuali gli ispiravano una secca e sarcastica ribalderia di linguaggio, capace di irosi lazzi, e anche *slap-stick*, e immaginose, virili scurrilità; linguaggio che era anche un modo di trattare la letteratura, di portare nella lettura, nell'intelligenza dell'opera letteraria una impetuosa cordialità di non inibite passioni.

Tuttavia, Wilson non tardò a intendere quanto diverso fosse il mondo morale di Mencken da quello cui egli aspirava. Nel 1926, in una rassegna della critica letteraria in America, notava:

²⁰ THEODORE DREISER, in *The Shock of Recognition*, ed. by EDMUND WILSON, Farrar, Straus and Cudahy, New York, 1955, p. 1160.

²¹ *The Shock of Recognition*, pp. 1155 e 1156.

²² *The Shores of Light*, p. 633.

The ideas ... behind Mencken's writing are neither many nor subtle and, even in his most serious productions, even in *The American Language*, he overindulges an appetite for paradox. But some strain of the musician and poet has made it possible for Mencken to turn these ideas into literature: it is precisely through the color and rhythm of a highly personal prose that Mencken's opinions have become so infectious²³.

Il dissenso tra Wilson e Mencken si manifestò specialmente nelle diverse idee che essi avevano dell'uomo e della società: Mencken amava infatti acconciarsi di un aggressivo e sdegnoso aristocraticismo, e clamorosamente professava il suo assoluto, sarcastico disdegno per l'uomo comune, negato all'intelligenza delle arti e delle lettere, e per la società democratica, intenta a lusingare la miseria morale e intellettuale dei cittadini. Wilson, radicale e poi new-dealista, ha a sdegno queste fantasie, che egli mette assieme ad altre inani cantafavole da letterati: « the cult of class conscious proletariat » di Dos Passos; l'anglocattolicesimo di Eliot; la « medieval Provence, where poor but accomplished troubadours enjoy the favour of noble ladies » di Ezra Pound:

In the case of H. L. Mencken, it is a sort of German university town, where people drink a great deal of beer and devour a great many books, and where they respect the local nobility²⁴.

Negli anni turbinosi che precedettero e seguirono la crisi economica, Wilson scrisse su Mencken parole dure e seccamente faziose. Nel 1929:

the effect of Mencken on his admirers is to make them wash their hands of social questions. Mencken has made it the fashion to speak of politics as an obscene farce²⁵.

E nel 1932:

Mencken and Nathan laughed at the broker, but they justified the system which produced him and they got along with him very well, provided he enjoyed George Moore and had pretensions to a taste in liquor²⁶.

²³ *op. cit.*, p. 235.

²⁴ *op. cit.*, p. 439.

²⁵ *op. cit.*, pp. 434-435.

²⁶ *op. cit.*, p. 493.

E tuttavia l'influenza di Mencken fu profonda e decisiva: ed anzi, in alcune delle ultime opere di Wilson — penso a *Europe without Baedeker* e a *A Piece of My Mind* — par di riconoscere in certo disdegnoso orgoglio aristocratico, e nell'aggressivo sarcasmo con cui tratta la vita politica americana, tracce dei sentimenti e delle idee di Mencken.

5. Fino alla crisi del 1929, o piuttosto fino alla pubblicazione, nel 1931, di *Axel's Castle*, la critica di Edmund Wilson si concentra essenzialmente in brevi documenti, recensioni che di rado hanno l'ambizione del saggio, appunti di lettura; queste pagine recano il segno di due concorrenti criteri critici: la sensibile adesione alle indicazioni del gusto, che impone una precisa ed elegante fedeltà al dato testuale — carattere destinato a rimanere costante nell'opera di Wilson; e la esigenza di definire il significato che un libro, un autore assumono nella storia di una cultura, la loro capacità di dar testimonianza, di illuminare problemi di una civiltà: donde il ricorso a impostazioni storicistiche ed a categorie proprie dell'indagine psicologica.

In quei primi documenti del suo lavoro critico — raccolti poi, nel 1952, in *Shores of Light* — Wilson si tiene fedele alla sua idea della critica: che è, semplicemente, che la critica debba giudicare; compito cui, a suo avviso, la critica americana tende a sottrarsi, con la eccezione di pochi nomi, tra i quali Mencken e Louis Untermeyer:

It is scarcely possible nowadays to tell the reviews from the advertising: both tend to convey the impression that masterpieces are being manufactured as regularly as new models of motor-cars²⁷.

Alla esigenza di dar giudizio estetico, si unisce l'altra, di collocare lo scrittore in un contesto storico e civile: compito, questo, che richiede una simpatia generosa, una discriminazione più acuta che non severa: giacché occorre saper riconoscere i segni dei tempi anche in prove non mature, in opere sbagliate. Di sè, Wilson dice:

He feels a certain human sympathy with all its manifestations [della

²⁷ *op. cit.*, p. 229.

nuova letteratura americana] even of those of which, artistically, he disapproves²⁸.

In questo modo, la definizione storica delimita il senso del discorso propriamente estetico, e ne stabilizza il significato.

In un saggio del 1928, *The Critic Who Does Not Exist*, Wilson dà alcune indicazioni, prevalentemente negative, sul compito e sulla dignità del critico. Non è compito del critico spiegare il contenuto di un libro, nè raccontare le emozioni in lui suscitate dalla lettura; nè dovrà far polemica contro o pro una certa idea della letteratura; e neppure dovrà aspirare alla enunciazione di giudizi assoluti, quasi egli fosse estraneo alle limitazioni, ai caratteri propri di una civiltà: al contrario, dovrà acquistare piena coscienza della propria collocazione storica, giacchè solo a questo modo potrà fornire agli scrittori suoi contemporanei l'ausilio di una sensibilità matura, integrata in una personalità lucida e consapevole; e dovrà verificare i suoi canoni applicandoli alla esperienza concreta della cultura, ai nuovi libri, eccellenti o buoni o mediocri — ai dibattiti, ai confronti con gli altri critici²⁹. Questo non è solo ideale strettamente letterario, ma più genericamente civile: Wilson propone una certa tecnica intellettuale, un modo di usare l'intelligenza.

La critica, dunque, auspica ad essere letteratura, e ad essere contemporanea; ma tende insieme alla lucidità impersonale della coscienza storica; il giudizio estetico è una sentenza del 'gusto': ma codesta sentenza ha senso solo in un contesto storico. Passionalità e consapevolezza: la critica nasce dalla perigliosa dialettica di questi termini.

Il primo, e in certa misura, l'unico libro di critica sistematica di Wilson, *Axel's Castle*, è una prova sperimentale di codeste tecniche, e della loro reciproca integrazione.

6. Il tema critico essenziale di *Axel's Castle* è il seguente: la cultura simbolista rappresenta un movimento non solo letterario; si tratta della specificazione letteraria di un fatto storicamente comples-

²⁸ *id.*, *id.*

²⁹ *op. cit.*, pp. 367-372.

so, che rappresenta, nel suo insieme, una rivolta filosofica, morale, politica, contro lo scientificismo meccanicistico dell'800. Questa tesi Whitehead aveva enunciato in *Science and the Modern World*, e Wilson l'accoglie perché soddisfa una sua esigenza fondamentale: dà al discorso critico una definita collocazione storica, ne definisce il significato, consente alla sua autonomia ma non al suo isolamento. Questo inquadramento consente a Wilson di definire ulteriormente quel che egli intenda per critica.

Negli anni in cui Wilson attendeva alla preparazione di *Axel's Castle*, governavano la critica americana le due opposte tendenze di H. L. Mencken e T. S. Eliot, e delle due loro riviste, *Mercury* e *Criterion*. Negli ultimi anni s'era fatta preponderante l'influenza del secondo, affidata in particolar modo alle brevi e asciutte note di letteratura: e la fortuna di questa critica aveva portato seco l'affermazione di nuovi canoni del gusto: i metafisici prendevano il posto dei romantici — Shelley, Byron; Dante e Dryden succedevano a Milton. La critica eliotiana aveva tolto di mezzo gli estremi residui della critica 'poetica',

the sort of criticism which, in dealing with poetry, attempts to reproduce its effect by having recourse to poetic prose³⁰,

ed a questa aveva sostituito l'apparente freddezza di una analisi distaccata, scientifica, che ricorreva al metodico confronto tra diversi autori, assolutamente presi, senza riguardo alla loro collocazione storica; Wilson ritiene che questo metodo, sebbene consenta nuovi e stimolanti confronti tra scrittori e modi stilistici apparentemente remoti, non possa portare in conclusione ad un certo e stabile sistema critico: «seems... to lead nowhere»³¹. Con questa precisa enunciazione, Wilson indica una esigenza critica che cercherà variamente di soddisfare senza mai pervenire ad una formulazione radicalmente nuova, capace di integrare giudizio storico ed estetico.

La teoria di Eliot si fondava su una certa idea della poesia, comune in parte a Paul Valéry, e già presentita e adombrata da Cole-

³⁰ *Axel's Castle*, Charles Scribner's Sons, New York, 1954, p. 115.

³¹ *op. cit.*, p. 123.

ridge e da Poe. Secondo codesta concezione, la poesia si differenzerebbe radicalmente da ogni altro genere letterario, e sarebbe per sua natura estranea, ostile alla commistione con qualsivoglia elemento vitale, pratico o concettuale; e dunque finirebbe per definirsi come oggetto affatto astratto. Questa idea misterica della poesia giustifica un atteggiamento critico, che pretende a scientifico rigore: la poesia è un oggetto, afferma Valéry, che vuol suscitare nel lettore un certo atteggiamento dell'animo, facendo ricorso a qualsivoglia mezzo verbale, al di fuori di ogni limitazione imposta dal senso logico. Analogamente,

Eliot believes that a work of art is not an oracular outpouring, but an object which has been constructed deliberately with the aim of producing a certain effect³².

Eliot tuttavia dissente da Valéry riconoscendo alla filosofia, al pensiero concettuale, la capacità di farsi poesia, o facendosi sensibile, come accade nella poesia dei metafisici, o tramutandosi in struttura, come accade in Dante; Eliot afferma a questo proposito che la forma originaria della filosofia non è di per sé poetica: per cui meglio riuscirà come poeta colui che si farà espositore di idee non proprie ma altrui, e quindi non pensate dallo scrittore direttamente in forma filosofica: come è il caso di Lucrezio.

La critica di Wilson a questa affermazione è la seguente: la poesia non è un tipo di discorso umano non confrontabile con alcuna altra forma letteraria, nè ha diritto ad alcuna particolare dignità; è, semplicemente, una tecnica espressiva, usata per l'innanzi in modo assai ampio, oggi utilizzata solo nella poesia lirica. Nè questo uso via via più specializzato vuol significare che

we are beginning to perceive for the first time the true, pure and exalted function of poetry: that is, simply, as Valéry says, to produce a « state » —as Eliot says, to afford a « superior amusement ». It is much more likely that for some reason or other, verse as a technique of literary expression is being abandoned by humanity altogether —perhaps because it is a more primitive, and hence a more barbarous technique than prose³³.

³² *op. cit.*, p. 117.

³³ *op. cit.*, p. 120.

Se la differenza tra poesia e prosa è puramente tecnica, e non qualitativa, andrà d'assai limitata l'importanza che i simbolisti attribuiscono alla suggestione dei suoni e delle immagini; e d'altrettanto sottolineata l'importanza del mondo delle idee, intese ed usate come tali.

L'affermazione, secondo cui il verso sarebbe una tecnica più «barbara» della prosa, non pare essere una avventurosa *boutade*, ma un concetto particolarmente caro al Wilson. Ne tratterà sistematicamente in un saggio incluso in *The Triple Thinkers: Is Verse a Dying Technique?*

What we mean by the words 'prose' and 'verse' are simply two different techniques of literary expression³⁴

ribadisce in questo saggio. E continua osservando che ciò che la letteratura ha oggi di più intenso, «the most beautifully composed»³⁵, è scritto

sometimes in verse technique, sometimes in prose technique, depending partly on the taste of the author, partly on the mere current fashion³⁶.

Nulla di più futile, afferma Wilson, che cercare di riportare entro le strutture metriche del passato forme letterarie ormai legate naturalmente ai ritmi soluti della prosa: basti per tutti l'esempio di Maxwell Anderson, che vanamente si provò a resuscitare l'uso drammatico del *blank verse*: «The old iambic pentameters have no longer any relation whatever to the tempo of our lives»³⁷. In conclusione, Wilson ritiene che il verso, ormai scisso definitivamente dalla musica strumentale cui un tempo s'accompagnava, difficile e non naturale a leggersi, sia destinato a perdere via via le antiche possibilità espressive: «the technique of prose today seems thus to be absorbing the technique of verse»³⁸.

³⁴ *The Triple Thinkers*, p. 22.

³⁵ *op. cit.*, p. 27.

³⁶ *op. cit.*, pp. 27-28.

³⁷ *op. cit.*, p. 32; cfr. anche *The Shorter of Light*, p. 679.

³⁸ *op. cit.*, p. 35.

Occorre appena rilevare come questa concezione della poesia introduca una distinzione fra tecnica — strumento generico, sorta di mera grammatica dell'espressione — e la concreta opera d'arte da intendere e giudicare: così che nell'analisi si insinua un elemento estraneo, non riducibile allo stile, alla qualità letteraria propria di una singola opera. E tuttavia, questo criterio, che non pare nè ben fondato nè cautamente enunciato, fu concretamente di grande utilità al lavoro critico di Edmund Wilson: in primo luogo, gli permise di vedere la storia letteraria al di fuori di ogni limitazione di generi, limitazione che era implicita nel discorso critico di Eliot e Valéry. Inoltre, gli permise di individuare e definire in un'opera letteraria grumi non risolti di tecniche letterarie non tramutate integralmente in stile: come s'è visto nelle osservazioni sul teatro di Maxwell Anderson. E tuttavia, con precipitazione razionalistica, da quella affermazione egli ha voluto 'dedurre' la storia della letteratura a venire. Il verso scompare. Perché? Perché è « barbaro »; ed è tale perchè antico. La scomparsa della versificazione fa dunque parte del processo di incivilimento. Ma che significa tecnica « barbarata »? Questo termine vuol giudicare il possibile rapporto tra materia e tecnica, o solamente la sua qualità astratta di strumento? Il termine « barbaro » implica un giudizio di valore? E se no, come pare, che utilità può avere per l'opera del critico? E se vuol designare, invece, un particolare nucleo emotivo, intrinsecamente legato a quella tecnica, che senso ha il confronto, ricorrente in Wilson, tra Virgilio e Flaubert, Dante e Flaubert, Sofocle e Dostoevsky? Possiamo citare Wilson, là dove, a proposito dell'idea simbolistica di poesia, nota:

It is only when we argue these matters that we become involved in absurdities. When we are reading, we appraise correctly⁸⁹.

7. Edmund Wilson rifiuta dunque una critica letteraria che non vada oltre la letteratura, « which does not lead to anything beyond itself ». S'è visto come egli abbia fatto ricorso ad una interpretazione di Whitehead per pervenire ad una integrazione della letteratura

⁸⁹ *op. cit.*, p. 28.

nella totalità di una esperienza storica. Ciò gli consente in primo luogo di riaffermare il naturale legame tra letteratura e pensiero concettuale. Tanto oltre porta Wilson l'affermazione di codesta parentela, da fare della letteratura un momento, una sorta di incarnazione, una traduzione emotiva di una idea, una dottrina:

The Romantic poet... with his turbid and opalescent language, his sympathies and passions which cause him to seem to merge with his surroundings, is the prophet of a new insight into nature: he is describing things as they really are; and a revolution in the imagery of poetry is in reality a revolution in metaphysics⁴⁰.

A questo si opporrà il naturalismo, che esemplifica il ritorno alle teorie meccanicistiche preromantiche, applicate non più alla fisica, ma alla biologia:

It was the effect of the theory of Evolution to reduce man from the heroic stature to which the Romantics had tried to exalt him, to the semblance of a helpless animal... Humanity was the accidental product of heredity and environment, and capable of being explained in terms of these. This doctrine in literature was called Naturalism, and it was put into practice by novelists like Zola⁴¹.

Integrando a questo modo un movimento letterario con altri movimenti e tendenze, filosofiche o scientifiche, Wilson restituiva alla letteratura una complessità, una densità di allusioni e significati che la legavano a tutta una situazione storica; ed insieme sottolineava come un linguaggio letterario avesse rilievo e significato non solo per quel che affermava, ma anche per quel che negava. Una letteratura veniva ad essere non già un 'oggetto assoluto', ma un sistema di risposte a tensioni e problemi, che giungevano contemporaneamente a coscienza in filosofia ed in politica, religione e scienza. Il simbolismo negava la letteratura documentaria, l'oratoria, il misticismo sensuale del romanticismo, la propaganda moralistica: affermava l'autonomia e l'integralità dell'individuo, la sua solitudine e la sua acre

⁴⁰ *Axel's Castle*, pp. 5-6.

⁴¹ *op. cit.*, p. 6.

dignità, la sua fantasia ed integrale compenetrazione col mondo sensibile. I simbolisti erano scrittori tecnicamente oscuri: ma si facevano chiari, se collocati in un più ampio contesto. « Where life is disorderly, the poets will express themselves in nonsense »⁴² aveva già detto di Properzio: intendendo che quel « nonsense » sarà l'autentico ordine, l'organizzazione, come è possibile in termini letterari, di una vita senza ordine.

Non pare che Wilson voglia fondare su codesta integrazione un sistema di giudizi di valore: quel che gli interessa, è rendere leggibile, intelligibile un testo letterario ricostruendo attorno alle pagine il sistema, la struttura storica e culturale che la giustifica e la regge.

8. Di idee radicali, incline a simpatie marxiste, Edmund Wilson in nessun caso fa ricorso a criteri ideologici, comunque acconciati, per dar giudizio di opere letterarie. *Axel's Castle* discute e giudica l'opera letteraria dei simbolisti, e di costoro non nasconde le idee politiche reazionarie, l'inclinazione a fantasie religiose, o magiche e mistiche; e tuttavia il libro è colmo di schietta e attenta simpatia per la severa coscienza artistica, il rigore intellettuale, l'orgoglio morale che giustificano la loro opera: e se quelle idee, come tali, non possono essere accette a Wilson, egli le tratta come indizi di una condizione della civiltà, proposte di soluzione da cui dissente, ma che valgono ad illuminare i problemi, le contraddizioni di una società, di una cultura. Esemplare di questo atteggiamento è il capitolo di *Axel's Castle* dedicato alla poesia di Yeats ed alla sua posizione filosofica.

La storia della poesia di Yeats si muove attorno ad un unico problema: il rapporto con la realtà. Prevale all'inizio una fantasia di fuga, d'evasione: è il tempo del 'fairyland'; lo sviluppo della poesia di Yeats è contrassegnato da una graduale rinuncia alla fantasia irrealistica: « the development of Yeats's later style seems to coincide with a disillusionement »⁴³.

⁴² *The Shores of Light*, p. 270.

⁴³ *Axel's Castle*, p. 29.

Ad un rinnovato rapporto con la realtà, corrisponderà una nuova idea della poesia:

But now, in the period inaugurated by « The Green Helmet » (published in 1912), the balance is to dip on the other side. In the frustration of early love, apparently, he has paid the price of escaping to fairyland, and the memory of it is bitter... he must face life's hard conditions. And the consciousness of inexorable limits has brought his art to a sharper focus⁴⁴.

Il linguaggio di Yeats si fa più intenso e nitido; il verso « definite and hard »⁴⁵: è la purezza, l'intensità dei classici. Ma a questo punto si presenta al critico un nuovo, più oscuro problema: Yeats presenta, in *A Vision*, quel che egli vuole sia considerata una filosofia: organica, macchinosa, e *shocking*. Perché Yeats aveva fatto ricorso a quelle oscure e grevi fantasie astrologiche? Wilson tratta con estrema cautela, senza mai respingere come aberrante, quella materia fantastica. Si tratta, ovviamente, di una fabbrica ingegnosa quanto irritante nei suoi termini letterali: ma in nessun caso priva di senso o inutile. È uno strumento di difesa, da utilizzare in certe particolari condizioni:

The modern poet... must create for himself a special personality, must maintain a state of mind, which shall shut out or remain indifferent to many aspects of the contemporary world⁴⁶.

La filosofia di Yeats ha la sua giustificazione e la sua spiegazione in questi termini:

his mind is so comprehensive and so active that he has felt the need of constructing a system: and finding it impossible to admit the assumptions upon which most modern systems are based, he has had recourse to the only science which his position has allowed him to accept, the obsolete science of Astrology⁴⁷.

⁴⁴ *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴⁵ *op. cit.*, p. 35.

⁴⁶ *op. cit.*, p. 39.

⁴⁷ *op. cit.*, p. 47.

E Wilson riconosce che quelle fantasie hanno difeso e alimentato tutta la grande poesia di Yeats, e in nessun modo hanno oscurato il suo poderoso senso della realtà:

he is much addicted to these fantastic imaginings... he no doubt needs their support to enable him to sustain his rôle of great poet⁴⁸.

Queste osservazioni sulla poesia e sull'astrologia di Yeats possono riassumere l'ambizione critica, il senso di *Axel's Castle*: ricercare la particolare chiarezza di scrittori oscuri ed orgogliosi, indicare l'ordine necessario e illuminante di quei testi difficili, e soprattutto rivelare e difendere la qualità liberatrice, schiettamente rivoluzionaria, intimamente razionale di scrittori mistici, solipsisti, magici e 'reazionari'.

9. A sollecitare un allargamento negli interessi intellettuali di Wilson, a favorire la sperimentazione di nuove tecniche di analisi, idonee a intendere o ad illuminare nuovi aspetti della realtà, intervenne, nel 1929, la grande crisi degli Stati Uniti. Wilson dirigeva allora la sezione letteraria di *New Republic*, la rivista degli intellettuali 'liberals'. E specialmente su costoro la crisi agì come una sorta di rivelazione, insieme rovinosa e liberatrice:

The stock market crash was to count for us almost like a rending of the earth in preparation for the Day of Judgement. In my articles of the months just before it, I had often urged writers to acquaint themselves with 'the realities of our contemporary life', to apply themselves to 'the study of contemporary reality' etc. I myself had not exercised enough insight to realize that American 'prosperity' was an inflation that was due to burst⁴⁹.

L'aggravata tensione sociale, la palese irresponsabilità dei detentori del potere economico, il frequente ricorso alla violenza di stato contro le organizzazioni sindacali, avevano permesso a Wilson di prender coscienza di una sua idea della società, non istituzionale ma es-

⁴⁸ *op. cit.*, p. 59.

⁴⁹ *The Shares of Light*, p. 496.

senzialmente economica: e questa concezione lo oppose ad altri 'liberals' di *New Republic*, in primo luogo al direttore Herbert Croly:

it was one of the assumptions of his political thinking... that the class struggle should not, and in its true form did not, occur in the United States⁵⁰.

In conseguenza,

it was obvious that the *New Republic*, which was supposed to cover labor sympathetically, was falling down on this part of its program⁵¹.

La crisi fu per Wilson, e non per lui solo, una sorta di rivoluzione oggettiva, un sussulto geologico che poneva fine alla violenza irresponsabile di un'epoca; e quello sfacelo Wilson esaltò con tetro entusiasmo:

as conditions grew worse and worse and President Hoover, unable to grasp what had happened, made no effort to deal with the breakdown, a darkness seemed to descend. Yet, to the writers and artists of my generation who had grown up in the Big Business era and had always resented its barbarism, its crowding-out of everything they cared about, these years were not depressing but stimulating. One couldn't help being exhilarated at the sudden unexpected collapse of that stupid gigantic fraud. It gave us a new sense of freedom and it gave us a new sense of power to find ourselves still carrying on while the bankers, for a change, were taking a beating⁵².

E mentre l'economia liberista crollava, e vacillavano le stesse istituzioni politiche degli Stati Uniti,

we became more and more impressed by the achievements of the Soviet Union, which could boast that its industrial and financial problems were carefully studied by the government, and that it was able to avert such crises⁵³.

⁵⁰ *op. cit.*, p. 497.

⁵¹ *op. cit.*, p. 498.

⁵² *op. cit.*, pp. 498-499.

⁵³ *op. cit.*, p. 499.

Furono anni di inquietudini emotive, di facili fortune di religioni e pseudofilosofie; e si ebbero in quegli anni le prime fortune del movimento comunista tra gli intellettuali:

People did want faiths and churches badly, and though I am good at resisting churches, I caught a wave from the impulsion of the Marxist faith⁵⁴.

10. La citazione ora riportata indica come lo stesso Wilson fosse consapevole di essere mosso ad interesse per il marxismo da esigenze irrazionali e mitologiche, mescolate ed allacciate ad altre affatto razionali e laiche. Si alimentava la interpretazione mitologica del marxismo del non mai concluso vagheggiamento d'una società fondata di ogni

class privilege based on birth and on difference of income; ... a society in which the superior development of some is not paid for by the exploitation, that is, the deliberate degradation of others — a society which will be homogeneous and cooperative as our commercial society is not, and directed, to the best of their ability, by the conscious creative minds of its members⁵⁵.

A intendere il carattere del democraticismo wilsoniano è specialmente importante l'ultima proposizione, che in modo netto propone l'immagine di una società aristocraticamente retta dai migliori per fantasia e intelligenza. Conferma questa interpretazione del socialismo wilsoniano l'idealizzazione dell'Unione Sovietica e di Lenin come si mostrano nel diario del suo viaggio in Russia del 1935. In questi termini descrive la salma di Lenin nella tomba della Piazza Rossa:

the head in the tomb, with its high forehead, its straight nose, its pointed beard... its sensitive nostrils and eyelids, gives an impression in some ways strangely similar to that one gets from the supposed death-mask of Shakespeare. It is a beautiful face, of exquisite fineness; and — what surely proves its authenticity — it is profoundly aristocratic⁵⁶.

⁵⁴ *op. cit.*, p. 496.

⁵⁵ *op. cit.*, pp. 742-743.

⁵⁶ *Red Black Blond and Olive*, W. H. Allen, London, 1956, p. 376.

Lenin è un illuminista, reso più efficiente nel suo lavoro intellettuale e pratico dalla possibilità di utilizzare il metodo di analisi storica del marxismo.

Il marxismo wilsoniano passa per fasi chiaramente definite: al tempo del viaggio in Russia Wilson ancora vede nell'esperimento sovietico lo sforzo di creare una società tutta umana, razionale, scientifica; ma poco dopo si vedrà costretto a denunciare il progressivo distacco dell'URSS dagli ideali umanistici del marxismo. Nel 1937 così scrive nel saggio *Marxism and Literature*:

Marxism in Russia for the moment has run itself into a blind alley — or rather, it has been put down a well. The Soviets seem hardly at the present time to have retained even the Marxist political culture, even in its cruder form — so that we are relieved from the authority of Russia as we are deprived of her inspiration⁵⁷.

Nello stesso tempo Wilson procedeva ad una attenta analisi delle dottrine e dei testi del marxismo, concludendo la sua opera di ripensamento con *To the Finland Station*, storia e analisi degli ideali socialisti e delle interpretazioni materialistiche della storia nell'800, da Michelet a Lenin. Wilson svolge in questa sua opera alcune critiche alla dottrina marxista, che avrà poi occasione di ribadire nelle opere successive. Queste critiche riguardano la sopravvivenza di atteggiamenti mistici nella filosofia solo imperfettamente materialistica di Marx ed Engels. In primo luogo, la Dialettica, e la sua incarnazione, la Storia: «The Dialectic ...is a religious myth, disencumbered of divine personality and tied up with the history of mankind»⁵⁸.

Nel *Postscript* che chiude la recente ristampa del diario del viaggio in Russia, in *Red Black Blond and Olive*, Wilson scrive:

I had not yet gone far enough into Marxism to have noticed the religious element that Marx and Engels had smuggled into their system, under the illusion that they were rejecting religion and stripped Hegel's dialectic of its idealistic associations. I had not recognized yet in the Marxist's

⁵⁷ *The Triple Thinkers*, p. 194.

⁵⁸ *To the Finland Station*, Doubleday & Co., Garden City, N.Y., 1953, p. 194.

apotheosis of 'History' the Providence of Protestantism or in the working of the 'Dialectic' the Calvinist's doctrine of Election⁵⁹.

Due ordini di valori, due vocazioni, indica Edmund Wilson come perenne patrimonio del marxismo: l'esigenza dell'analisi della società in termini di economia, l'idea materialistica dell'uomo e, nello stesso tempo, l'ideale d'una società informata da una rigorosa moralità egualitaria, e integralmente governata dall'intelligenza dell'uomo. Codesta commistione di valori eterogenei è carattere costante ed essenziale dell'atteggiamento intellettuale di Wilson.

11. Nel novembre del 1930 Edmund Wilson pubblicava su *New Republic* un articolo non firmato — *The Economic Interpretation of Wilder* — intervenendo nella polemica sorta per la pubblicazione, sulla stessa rivista, di un saggio di Michael Gold dedicato al romanziere americano. Gold era critico marxista: allora, uno dei pochissimi che a quella dottrina si rifacessero esplicitamente; uno dei pochi che nello scrivere critica tenessero presente un punto di vista chiaro e definito, anziché annotare, semplicemente, le varie e sconnesse idee suscitate dalla lettura distratta di un libro qualsiasi. Gold aveva tenuto nei confronti di Wilder un linguaggio « harsh and scurrilous »: l'aveva denunciato come scrittore di falso aristocraticismo, di pretestuoso spiritualismo, intento a lusingare le sciocche ambizioni intellettuali di una classe di *parvenus*, ansiosi di sentirsi autorizzati dalla propria squisitezza interiore a possedere i miliardi estorti ai lavoratori americani e stranieri⁶⁰. Wilson affermava che « in spite of the possible objections which might be made to the manner of Mr. Gold's essay, ...he has raised a fundamental issue and... there is a good deal to be said on his side »⁶¹.

Codesto 'issue' riguarda il rapporto tra una certa struttura sociale ed economica e l'arte, la letteratura che in quell'ambiente e per quell'ambiente viene prodotta. Wilson accoglie le linee generali di una interpretazione marxista della società, ma nei confronti del

⁵⁹ *Red Black Blond and Olive*, p. 496.

⁶⁰ Cf. *The Shores of Light*, p. 534.

⁶¹ *op. cit.*, p. 501.

lavoro artistico propone una correzione, il cui obiettivo è, chiaramente, di conservare l'autonomia dell'opera d'arte e della critica che ne definisce i valori:

there are groups which cut through the social classes, and these tend to have an independent existence. The writers make a group of their own; the painters make a group of their own; the scientists make a group. And each of these groups has its own tradition, its own craft and body of doctrine which has been brought down to the present by practitioners that have come from a variety of classes through a variety of different societies⁶².

Dunque il critico deve indagare «not only» il valore sociale di un'opera letteraria, ma anche la sua arte (*craft*).

Nel 1930, l'importanza della posizione marxista era determinata dal suo carattere non conformista: nel 1937, quando Wilson scrive l'articolo *Communist Criticism*, la posizione marxista non è più né singolare né rivoluzionaria. «...half that world has turned leftist»⁶³; ma quel che più importa, la natura stessa di quella critica è cambiata: «It is not merely a question of criticism written from a social point of view, or even of Marxist criticism; but of criticism dominated by the quarrels of Russian factional politics»⁶⁴.

Codesta critica non presenta alcun interesse intellettuale: denuncia semplicemente una condizione psicologica, una sorta di ipnotismo morale che ha per risultato di imporre o permettere una totale distorsione del compito del critico:

This tendency is also quite alien to the practice of Marx and Engels, who in general enjoyed art for what it was worth⁶⁵.

The man who tries to apply Marxist principles without real, understanding of literature is liable to go horribly wrong⁶⁶.

Ciò significa che Wilson ritiene infondata l'ambizione del marxismo di dar fondamento storico ai giudizi di valore:

⁶² *id.*, *id.*; cfr. anche *To the Finland Station*, p. 183.

⁶³ *The Shores of Light*, p. 643.

⁶⁴ *op. cit.*, p. 642.

⁶⁵ *op. cit.*, p. 647.

⁶⁶ *The Triple Thinkers*, p. 195.

Marxism by itself can tell us nothing whatever about the goodness or badness of a work of art. A man may be an excellent Marxist, but if he lacks imagination and taste he will be unable to make the choice between a good and an inferior book both of which are ideologically unexceptionable⁶⁷.

L'importanza di quest'ultima annotazione sta nel rilievo conferito a due qualità — *imagination* e *taste* — che di per sé non fanno riferimento ad un contesto storico: rifiutando in questi termini una critica di valore su fondamenta marxiste, Wilson pare sottolineare la prevalenza nell'atto critico di un momento di 'gusto', irrazionale e fantastico.

12. « Friedrich Engels — scrive Wilson in *Marxism and Literature* — ...says that Balzac with his reactionary opinions, is worth a thousand of Zola »⁶⁸:

Engels points out that Balzac himself was, or believed himself to be, a legitimist engaged in deploring the decline of high society; but that actually 'his irony is never more bitter, his satire never more trenchant, than when he is showing us these aristocrats... for whom he felt so profound a sympathy', and that 'the only men of whom he speaks with undissimulated admiration are his most determined political adversaries, the republican heroes of the Choître-Saint-Merri, the men who at that period (1830-36) truly represented the popular masses'⁶⁹.

Codesto tipo di analisi Wilson riprende e sviluppa in *The Politics of Flaubert*, che è del 1937. Flaubert, egli afferma, ha fatto della società il tema della sua opera (Wilson si riferisce essenzialmente a *L'Education sentimentale*): nei confronti di questo materiale egli ha un duplice atteggiamento: ad una consapevole scelta aristocratica si aggiunge una sorta di segreta ispirazione che potremmo dire socialista. La sua avversione alla volgarità del mondo borghese ha la stessa qualità morale, la medesima acutezza di intuizione, illuminata dall'odio, che si ritrova in Marx. La descrizione della rivoluzione del 1848 in *L'Education sentimentale*, nota Wilson, « paral-

⁶⁷ *op. cit.*, p. 194.

⁶⁸ *op. cit.*, p. 195.

⁶⁹ *id. id.*, l'originale di Engels è in inglese.

lens in ...striking a manner Marx's analysis of the same events in *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon* »⁷⁰.

In tutto il saggio, la qualità artistica di Flaubert è presupposta: il compito dell'analisi non sarà tuttavia esteticamente irrilevante; essa varrà a mostrare l'ampiezza, l'intensità dell'interesse che Flaubert porta alla materia della sua arte. Illuminando i contrasti, le contraddizioni tra i diversi piani di coscienza dello scrittore, si definisce il carattere drammatico, tragico, di una testimonianza artistica. Questo concetto — che include una idea dialettica dell'ispirazione — riappare in un saggio su Shaw, *Bernard Shaw at Eighty*, che è insieme analisi dell'arte e delle idee shawiane:

One of the prime errors of recent radical criticism has been the assumption that great novels and plays must necessarily be written by people who have everything clear in their minds. People who have everything clear in their minds, who are not capable of identifying themselves, imaginatively with, who do not actually embody in themselves, contrary emotions and points of view, do not write novels or plays at all — do not, at any rate, write good ones. And — given genius — the more violent the contraries, the greater the works of art⁷¹.

L'indagine sui presupposti sociali di un'opera d'arte potrà dunque mettere in luce la contraddizione fondamentale che fa tutt'uno con l'ispirazione.

Per questa sua natura, l'analisi marxista può assistere direttamente l'artista nel suo lavoro. Sempre a proposito di Shaw, confrontato con Dickens, Wilson scrive:

In Shaw's case, the Marxist analysis, with which Dickens was not equipped, has helped him to the tighter organization which Dickens got from his complex plot⁷².

E crederà anche di poter definire « the final implication » di *Our Mutual Friend* di Dickens,

in the Marxist language — that the declassed representatives of the old professional upper classes may unite with the proletariat against the commercial middle class⁷³.

⁷⁰ *op. cit.*, p. 80.

⁷¹ *op. cit.*, p. 172.

⁷² *The Wound and the Bow*, p. 36.

⁷³ *op. cit.*, p. 81.

L'analisi marxista potrà dunque fornire elementi idonei alla chiarificazione del mondo ideologico d'uno scrittore, ed anche chiarire gli elementi d'una ispirazione: ma il problema dei valori viene toccato solo indirettamente. Esso è sempre affidato alla « emotional reaction » del critico.

13. S'è già visto come, durante la polemica con i critici 'umanisti', Wilson facesse ricorso ad una interpretazione freudiana della figura di Antigone per giustificare la lezione tradizionale del testo di Sofocle. Successivamente, Wilson fece non di rado ricorso a indicazioni psicanalitiche: ed in qualche caso su di esse cercò di fondare ricerche di ordine puramente letterario. Tuttavia, a differenza di quel che accadde per il Marxismo, mai Wilson si provò a svolgere una compiuta problematica psicanalitica applicata alla letteratura; ed anzi più che di psicanalisi, si potrebbe parlare di indagine psicologica integrata di elementi psicanalitici.

È importante chiarire in quale contesto Wilson collocasse co-desto apporto psicanalitico; la psicanalisi non rappresenta per lui un salto qualitativo nella storia delle tecniche di interpretazione della realtà; non è una rivelazione, né fornisce una *Weltanschauung* auto-sufficiente: ed in ciò Wilson si tiene vicino alla posizione propriamente freudiana; al contrario, è un metodo che ha un senso solo in una certa struttura storica. In questo senso, è possibile una confluenza di marxismo e psicanalisi: l'una e l'altro potranno fornire al critico l'ausilio di metodi subordinati: ed infatti Wilson ne tratterà simultaneamente in *The Historical Interpretation of Literature*, ed allo stesso modo giudica il rapporto tra questi due metodi di analisi ed il lavoro del critico letterario:

Another element of a different order has... since Marx's time been added to the historical study of the origins of works of literature. I mean the psychoanalysis of Freud. This appears as an extension of something which had already got well started before, which had figured even in Johnson's *Lives of the Poets*, and of which the great exponent had been Sainte-Beuve: the interpretation of works of literature in the light of the personalities behind them. But the Freudians made this interpretation more exact and more systematic⁷⁴.

⁷⁴ *The Triple Thinkers*, p. 251.

L'esatta descrizione della condizione psicologica d'uno scrittore, della dinamica delle sue emozioni, è di grande importanza per il critico che cerchi di studiare le fondamenta, la preistoria dell'opera d'arte:

the attitudes, the compulsions, the emotional 'patterns' that recur in the work of a writer are of great interest to the historical critic⁷⁵.

E così precisa come l'analisi psicologica si risolve in conclusione in una analisi storica:

These attitudes and patterns are embedded in the community and the historical moment, and they may indicate its ideals and its diseases as the cell shows the condition of the tissue⁷⁶.

In nessun modo, tuttavia, queste analisi, comunque combinate, potranno aspirare a fondare giudizi di valore:

The problems of comparative artistic value still remain after we have given attention to the Freudian psychological factor just as they do after we have given attention to the Marxist economic factor and to the racial and geographic factors⁷⁷.

14. Il lavoro critico in cui più nettamente Edmund Wilson si sia impegnato in una descrizione in termini freudiani di una personalità estetica, è il saggio *Morose Ben Jonson*, incluso nella seconda ampliata edizione di *The Triple Thinkers*:

Ben Jonson seems an obvious example of a psychological type which has been described by Freud and designated by a technical name, *anal erotic*... let me introduce it simply by quoting the accounts of it in a handbook of psychoanalysis... The three main characteristics of this type are... '(a) orderliness... in an overaccentuated form, pedantry; (b) parsimony, which may become avarice; (c) obstinacy, which may become defiance and perhaps also include irascibility and vindictiveness'⁷⁸.

Importa qui notare che le qualità psicologiche sopra indicate non vengono utilizzate per una interpretazione della figura umana di

⁷⁵ *id. id.*

⁷⁶ *id. id.*

⁷⁷ *op. cit.*, p. 252.

⁷⁸ *op. cit.*, p. 207.

Jonson, ma per una descrizione organica del suo modo di scrivere. « Pedantry » Jonson dimostra nella sua coazione a citare classici, a interpolare frammenti di autori greci e latini, quasi fossero « charms against failure »⁷⁹. E la sua cultura

is a form of hoarding; and allied to it is his habit of collecting words. He liked to get up the special jargons of the various trades and professions... Ben Jonson depends on the exhibition of stored-away knowledge to compel admiration by itself⁸⁰.

Questa struttura monomaniaca spiega la povertà e insieme la concentrazione di certi personaggi jonsoniani; la loro impotenza affettiva, e la demenziale devozione ad una qualche stortura della coscienza.

Come il marxismo, dunque, la psicoanalisi può essere utilizzata per porre in luce una occulta tensione drammatica. La vediamo appunto utilizzata in questo modo nel saggio *The Ambiguity of Henry James*. Discorrendo di *The Turn of the Screw*, egli propone una interpretazione che parve uno dei più felici esempi di applicazione delle teorie freudiane alla letteratura:

The theory is... that the governess who is made to tell the story is a neurotic case of sex repression, and that the ghosts are not real ghosts but hallucinations of the governess⁸¹.

Questa interpretazione permetterebbe, secondo Wilson, di inserire il racconto nella generale tematica jamesiana:

we find now that it is a variation on one of his familiar themes: the thwarted Anglo-Saxon spinster⁸².

A queste donne jamesiane, « not always emotionally perverted » ma sempre inibite e passive⁸³ corrispondono personaggi maschili che ne sono la controparte:

They have a way of missing out an emotional experience, either through timidity or prudence or through heroic renunciation⁸⁴.

⁷⁹ *id. id.*

⁸⁰ *op. cit.*, p. 208.

⁸¹ *op. cit.*, p. 89.

⁸² *op. cit.*, p. 95.

⁸³ *op. cit.*, p. 96.

⁸⁴ *id. id.*

Alla radice di queste figurazioni, ed in qualche misura di certe qualità astratte e di una inclinazione alla ripetizione — caratteri dello stile di James — Wilson vede una rinuncia, una impotenza dello stesso James; in tutta l'opera di James, afferma, è riconoscibile un « castration theme »⁸⁵. In un poscritto del 1948 Wilson nota un altro tema nevrotico, evidente in una parte dell'opera jamesiana, « which extends from *The Other House* through *The Sacred Fount* — ... the violation of innocence »⁸⁶.

Tensione sociale, conflitto psicologico, infelicità pratica possono ritrovarsi alla radice dell'ispirazione artistica: e questo appunto è il tema della raccolta di saggi che pubblicò nel 1941 col titolo *The Wound and the Bow*. In questo libro Wilson analizza l'opera di alcuni scrittori ricorrendo volta a volta a strumenti psicanalitici e marxistici. Nel saggio *Dickens: The Two Scrooges*, che è del 1940, chiaramente si definiscono i due criteri di ricerca. All'analisi della società in cui vive lo scrittore, si aggiunge l'analisi delle reazioni emotive con cui lo scrittore si difende dalla società; e viene così a definirsi chiaramente il rapporto tra psicologia e storia, tra psicologia ed economia: una società può venire descritta in termini di psicologia individuale, o in termini di strutture economiche: il legame tra i due aspetti della società è necessario e non casuale. La duplice indagine fornirà al critico la chiave semantica che gli renderà intelligibile l'oscuro e anche inconsapevole intreccio dei temi emotivi di un'opera letteraria.

La figura umana di Dickens è determinata da certe esperienze d'infanzia, traumi che turbarono la normale evoluzione del fanciullo: la miseria, la prigione per debiti per il padre, il tetro lavoro nella fabbrica di lucido. Queste esperienze lo hanno reso definitivamente estraneo, nemico alla società cui sarebbe stato suo destino appartenere. Nei confronti della società vittoriana, Dickens conserverà per tutta la vita una rancunosa tetraggine. Dopo aver riepilogato le vicende infantili di Dickens, Wilson commenta:

⁸⁵ *op. cit.*, p. 127, nota.

⁸⁶ *op. cit.*, p. 124.

All these circumstances are worth knowing and bearing in mind, because they help us to understand what Dickens was trying to say. He was less given to false moral attitudes or to fear of respectable opinion than most of the great Victorians; but... the meaning of Dickens' work has been obscured by that element of the conventional which Dickens himself never quite outgrew. It is necessary to see him as a man in order to appreciate him as an artist⁸⁷.

Wilson indica come temi segreti ma essenziali e costanti dell'opera di Dickens la violenza del criminale e la violenza del ribelle. I personaggi, già aveva notato Wilson a proposito di James⁸⁸, rappresentano la drammatizzazione del mondo interiore dello scrittore. Ciò è evidente in Dickens, pronto a tradurre in figurazioni tetre e deformi i disordini e le angosce del suo spirito: « he identified himself readily with the thief, and even more readily with the murderer »⁸⁹. In *Barnaby Rudge*, osserva Wilson, ci troviamo di fronte ad una fantasia indubitabilmente sadica: ed il suo culmine è la figura del carnefice, insieme diligente funzionario e omicida per consenso della legge, pronto ad unirsi ai rivoltosi e pronto a giustiziarli, e destinato lui stesso a finire sul patibolo. Non ci stupiremo, a questo punto, di veder paragonato Dickens a Dostoevsky, l'uno e l'altro mossi e ispirati da un profondo, ineliminabile « social maladjustment », che alimenta e giustifica una vocazione drammatica torva, impetuosa e talora ingovernabile.

Dickens, conclude Wilson, è un instabile emotivo, vittima, come Scrooge, di un ciclo maniaco-depressivo: e la sua qualità drammatica si alimenta direttamente di quella instabilità. Esaspera questa impermanenza il non risolto rancore contro la società: avversione che da infantile terrore evolve in repugnanza morale, disgusto per le sue grette virtù e l'intima brutalità. Tutta una serie di personaggi — Pecksniff, Dombey, Murdstone — esemplifica « an indictment against a specific society: the self-important and moralizing middle class »⁹⁰, priva di autonomia interiore, di spontaneità,

⁸⁷ *The Wound and the Bow*, p. 9.

⁸⁸ *cf.* *The Triple Thinkers*, p. 123.

⁸⁹ *The Wound and the Bow*, p. 16.

⁹⁰ *op. cit.*, p. 30.

di gioia. In questa sua avversione, nota Wilson, Dickens concordava inconsapevolmente con l'analisi che di quella medesima società avevano dato Engels e Marx.

Il metodo, così come si delinea nel citato saggio su Dickens, ed in quello che lo segue nel medesimo libro, *The Kipling That Nobody Read*, e che già era stato utilizzato in *A. E. Housman*, incluso in *The Triple Thinkers*, potrebbe così definirsi: ricerca di una tematica psicologica, tale da essere formulabile sia in termini storici, sociali, che in termini affatto individuali e privati; organizzazione della lettura dei testi attorno a questa tematica, così da illuminare non solo quel che nell'opera è compiuto ed espresso, ma anche le segrete tensioni, la occulta scelta vitale che ispira e determina l'autore all'elezione di una determinata materia, alla elaborazione di uno stile e di un linguaggio. Se pur non voglia, questa, esser critica estetica, indica pur sempre, e in modo esplicito, un metodo di lettura, individua le costanti intorno alle quali articolare la lettura e dispone la materia così da permettere il giudizio conclusivo.

15. Seguendo la storia del lavoro critico wilsoniano, s'è visto come questo abbia avuto per obiettivo la formulazione di un giudizio critico integrato in una interpretazione storica dell'opera letteraria. Questa integrazione può attuarsi attraverso la critica stilistica ed ideologica di una scuola letteraria (*Axel's Castle*) o la definizione di una civiltà nei suoi termini letterari e critici — è l'obiettivo dell'antologia *The Shock of Recognition* — o, infine, attraverso l'indagine psicologica e sociale. Ci si può chiedere ora in qual modo avvenga nel pensiero di Wilson la confluenza di queste tecniche eterogenee, quale unitaria idea della letteratura possa in sé raccogliere i diversi metodi di lettura.

Quel che sia letteratura Wilson dice sovente nella sua opera, in termini variamente adattati al contesto in cui si collocano, ma il cui senso fondamentale è sostanzialmente uno solo: ed è questo, crediamo, il tema essenziale di tutto il lavoro di Wilson. Secondo questa concezione, la letteratura, come la scienza, come ogni forma di attività teorica, è una tecnica che ha per obiettivo la creazione di

un ordine intelligibile dove è il disordine, l'imprevedibilità, la minaccia dell'esistenza, della realtà. La letteratura è uno schema — *pattern* è la parola che costantemente ritorna nelle pagine di Wilson: a questo schema va piegata la realtà per renderla misurabile, comprensibile, maneggiabile. Nel 1927, in uno dei saggi più sottili e inquietanti fra quanti ne raccolse poi in *Shores of Light, A Preface to Persius*, così scriveva:

That was the paradox of literature: provoked only by the anomalies of reality, by its discord, its chaos, its pain, it attempted, from poetry to metaphysics, to impose on that chaos some order, to find some resolution for that discord, to render the pain acceptable — to strike some permanent mark of the mind on the mysterious flux of experience which escapes beneath our hand⁹¹.

Nel saggio *The Historical Interpretation of Literature*, enuncia in termini più generali il medesimo tema:

In my view, all our intellectual activity, in whatever field it takes place, is an attempt to give a meaning to our experience—that is to make life more practicable; for understanding things we make it easier to survive and get around among them... The kinship, from this point of view, of the purposes of science and art appears very clearly the case of the Greeks, because not only do both Euclid and Sophocles satisfy us by making patterns, but they make much the same kind of patterns⁹².

E ancora:

A lyric gives us nothing but a pattern imposed on the expression of a feeling; but this pattern of metrical quantities and of consonants and vowels that balance has the effect of reducing the feeling, however unruly or painful it may seem when we experience it in the course of our lives, to something orderly, symmetrical and pleasing... the discord has been resolved, the anomaly subjected to discipline⁹³.

Nell'ultimo saggio di *The Wound and the Bow*, nell'analisi del *Filottete* sofocleo si esprime il medesimo pensiero, tradotto in termini psicanalitici. «The conception of superior strength» afferma Wilson, è «inseparable from disability»⁹⁴. Alla radice del la-

⁹¹ *The Shores of Light*, p. 271.

⁹² *The Triple Thinkers*, pp. 253-254.

⁹³ *op. cit.*, p. 254.

⁹⁴ *The Wound and the Bow*, p. 287.

voro intellettuale e pertanto anche dell'arte sta una «ferita», una condizione di sofferenza non risolvibile. Nasce da quella ferita, si nutre di quella sofferenza la vocazione a capire, a chiarire, a possedere intellettualmente la propria esperienza. Il *Filottete* egli interpreta come segue:

The victim of a malodorous disease which renders him abhorrent to society and periodically degrades him and makes him helpless is also the master of a superhuman art which everybody has to respect and which the normal man finds he needs⁹⁵.

All'artista, come al filosofo o allo scienziato tocca in sorte, oltre ad una più acuta coscienza della miseria umana, una ulteriore, privata sventura, una anomalia, che lo spinge alla solitudine e lo fa insieme capace di trovare le parole per un più intenso e significativo dialogo umano. La chiarezza, la salute dell'intelligenza nascono da una materia torbida e malata, di per sé inidonea ad esistere.

La letteratura acquista dunque senso e valore nell'ambito di una concezione tragica: essa non è un divertimento, né il suo obiettivo è di offrire un 'piacere'; ha per compito di rendere possibile l'esistenza dove più torva ed aggressiva è la minaccia di un radicale disordine; in qualche modo, il razionalista Wilson conferisce alla letteratura un compito magico; ma di magia tutta umana e terrestre, 'naturale', tanto più nobile ed eroica per la faticosa inadeguatezza con cui affronta un così grave compito.

Spetterà al critico il compito di accertare e definire la particolare chiarezza, la qualità ordinativa che è il segno dell'opera d'arte. E quale debba essere il criterio che ispira l'opera del critico, l'indizio che lo avverte della autenticità di un'opera letteraria, già si è detto: la sensazione che

we have been cured of some ache of disorder, relieved of some oppressive burden of uncomprehended events. This relief that brings the sense of power, and, with the sense of power, joy, is the positive emotion which tells us that we have encountered a first-rate piece of literature⁹⁶.

GIORGIO MANGANELLI

⁹⁵ *op. cit.*, p. 294.

⁹⁶ *The Triple Thinkers*, p. 255.