

LA CRITICA AMERICANA CONTEMPORANEA

1. Il momento culturale che attraversiamo non è il più adatto ad attirare un'attenzione equilibrata sulle caratteristiche essenziali della critica letteraria americana. Vi si oppone la sensazione, vivissima in America e partecipata di riflesso anche da noi, che siamo ormai in presenza (o quanto meno in attesa) della seconda fase di quello « swing of the pendulum » che fino a qualche anno fa indicava costantemente Cleanth Brooks e Kenneth Burke, l'analisi testuale e l'esplorazione simbolistica, mentre oggi addita daccapo Edmund Wilson, la ricostruzione culturale, la ricomposizione storico-biografica. In termini banali la critica letteraria americana (che il più delle volte vien fatta coincidere arbitrariamente col « New Criticism ») è superata, non è più di moda. In termini altrettanto banali si potrebbe opporre che ogni cosa, ovviamente, è destinata ad essere « superata », visto che il progresso delle idee — come ognuno sa — è poco più che la sostituzione di una serie di problemi ad un'altra, mentre — per altri versi — è propria del buon gusto culturale più sicuro una certa negligente indifferenza al vertiginoso mutamento di mode negli indirizzi culturali (nonché nei vestiti) accanto ad una inflessibile attenzione al valore reale, obiettivo, delle proposte metodologiche.

« Il New Criticism » — ha scritto Claudio Gorlier presentando ai microfoni del « Terzo Programma » la prima traduzione italiana di Richards — « che dal Richards ha preso le mosse, è giunto ormai, non sappiamo fino a che punto prematuramente, a una condizione di accademia. Molta parte della critica universitaria e più di recente la critica sociologica hanno duramente attaccato i suoi postulati, mentre

una demolizione dei suoi libri può sembrare oggi, specie sul piano fenomenologico, tutt'altro che ardua». «La corrente più interessante della critica letteraria americana» — aveva già affermato Remo Ceserani due anni prima — «quella dei cosiddetti "New Critics", che ha fatto le sue prove più originali nelle analisi minure dei testi, nello studio attento delle strategie formali, delle ambiguità semantiche, degli aspetti ironici o drammatici dell'opera d'arte, sembra oggi arrivata a un punto oltre il quale non c'è svolgimento possibile»¹. Se si considera ora che già nel 1954, riferendosi a *Symbolism and American Literature* di Charles Feidelson, Agostino Lombardo scriveva che il «New Criticism», «che pur tanti meriti ha avuto nel liberare, crocianamente, la critica letteraria dalle sovrastrutture sociologiche e positivistiche non ha fatto, negli ultimi anni, che esaurire le proprie risorse, sempre più astraendosi dalla realtà e creando un labile mondo di purissime, vacue forme»², si rileverà che si è passati, quasi senza soluzione di continuità cronologica, dalle fiduciose aspettative di incontro fra la nostra e la cultura letteraria d'oltre oceano espresse da Antonio Russi³ e Glauco Cambon⁴, ad un drastico prosciugamento di queste aspetta-

1. REMO CESERANI, «La nuova critica», in *Il Mondo*, 1 agosto 1959.

2. AGOSTINO LOMBARDO, *Realismo e Simbolismo*, Roma, 1957.

3. «E tuttavia non mi sembra esagerato affermare che la critica letteraria degli ultimi trent'anni è quanto di meglio e di più inedito l'America può oggi offrirci. Le ragioni per un contatto più impegnativo con questa produzione sembrano ormai mature. Non è improbabile che dopo l'interesse alla lirica, al dramma e soprattutto al romanzo americano, sia ora per cominciare la fase della critica». «La critica letteraria in America», *Paragone*, Febbraio 1952.

4. «La critica americana... è oggi intraprendente più che mai, e sta quasi soppiantando la creazione diretta, o per lo meno rivaleggia con essa; e sarebbe simpatico veder discutere fra noi in una cerchia più larga il freudismo di Lionel Trilling, il simbolismo di William York Tindall, lo strutturalismo di Blackmur, le istanze di Hugh Kenner, Cleanth Brooks, John Crowe Ransom... In definitiva, data la maturità intellettuale della scuola italiana, non guasterebbe un dialogo, o magari anche uno scontro diretto, esteso e duraturo, con quei critici d'oltre oceano che con molta più risolutezza di noi (vedi lo Hyman di *The Armed Vision*) insistono sulla necessità di includere nell'esame

tive ed a giudizi complessivi severi e diffidenti (e per nostro conto troppo « complessivi » prima ancora che troppo diffidenti) sulle metodologie critiche elaborate in America.

E' abbastanza naturale, quindi, che a distanza di dieci anni dal saggio di Antonio Russi, che continua a rappresentare lo studio d'insieme più equilibrato in materia, il bilancio della penetrazione della critica letteraria americana nel nostro paese (affidata spesso a traduzioni poco rappresentative delle tendenze più nuove e più rilevanti, ed a studi carenti a volte dell'informazione necessaria o pregiudizialmente maldisposti) sia piuttosto melanconico⁵.

critico le dimensioni solitamente ripudiate dai crociani come extrapoetiche; quelle, per intenderci, sociali e psicologiche». « La critica americana in Italia », in *Galleria*, dicembre 1954.

5. L'accoglienza riservata dalla cultura letteraria italiana alla critica letteraria americana nei dieci anni trascorsi dal saggio di ANTONIO RUSSI (*Paragone*, 1952) oscilla fra estremi di assoluto disinteresse (nessuno dei collaboratori al numero speciale di *Nuovi Argomenti* dedicato alla Critica Letteraria in Italia — 44-45, Maggio-Agosto 1960 — mostra nemmeno di conoscerli) e sbarramenti ideologici fermissimi e mediocrementemente argomentati: « Contro Della Volpe e tutti gli anglosassoni » invoca CESARE CASES (*Marxismo e neopositivismo*, Torino 1958); ma bastano poche righe e tutti gli anglosassoni si riducono a Welck e Warren. Nel mezzo, una piccola ma preziosa serie di pregevoli studi, dal ritratto di « Francis Otto Matthiessen » dettato da VITTORIO GABRIELI nel 1950 al Lionel Trilling (« Lionel Trilling: critica e narrativa », *Studi Americani*, 2, 1956) ed al Kenneth Burke (« Kenneth Burke e la critica americana », *Studi Americani*, 3, 1957) di LUCIANO GALLINO, all'Edmund Wilson (« La critica di Edmund Wilson ») di GIORGIO MANGANELLI, in *Studi Americani*, 4, 1958), al Ransom di REMO CESERANI (« Sulle teorie poetiche di John Crowe Ransom », *Studi Americani*, 6, 1960). E poi vanno considerate le prefazioni: di ELIO CHINOL a RICHARDS (*I fondamenti della critica letteraria*, Torino 1961), e di LUCIANO GALLINO a LIONEL TRILLING (*La letteratura e le idee*, Torino 1962).

GIORGIO MANGANELLI ha anche scritto, per il Terzo Programma, una rassegna di « Discussioni inglesi e americane sul romanzo » (*Terzo Programma*, 1, 1960), mentre REMO CESERANI ha tracciato, in sei articoli pubblicati sul *Mondo* (« Nel labirinto di Joyce », 5 maggio 1959, 18; « La nuova critica », 18 Agosto 1959, 33; « Anatomia della critica », 1° settembre 1959, 35; « Il Ramo d'oro », 15 dicembre 1959, 50; « Penelope e Anna Karenina », 16 febbraio 1960, 7 e « Il gruppo del Fuggiasco », 30 agosto 1960, 35) un panorama critico ispirato ad un esotismo diffidente e poco benevolo, ma che per completezza si avvicina a quello di RUSSI. Quest'ultimo, nel ripubblicare i suoi due saggi rispettivamente del 1952 e 1953: « La critica letteraria in Ame-

Inoltre l'immagine globale e spontanea che di questa critica si va imponendo è assai lontana da quella che il Russi proponeva. I critici letterari americani, scrive ancora Remo Ceserani, « si comportano come funamboli, pronti ad affrontare le dimostrazioni più difficili e tortuose, o come tartufari in cerca di simboli nascosti, o come prestidigitatori che, dopo aver tenuto in sospenso il loro pubblico, tolgono dalla manica

rica » e « Neo-aristotelismo a Chicago » (*L'arte e le arti*, Pisa, 1960), reca anche un esempio gustoso della disattenzione dilettantesca con cui queste cose sovente vengono trattate (si riferisce ad un articolo apparso nella *Rivista di Estetica* nel 1956).

Più seriamente interessati i giovani studiosi di estetica, da ARMANDO PIEBE (*Processo all'Estetica*, Firenze 1959, soprattutto il capitolo « Il processo semantico all'estetica ») a GIANNI SCALIA (« Dewey e la più recente cultura italiana » in *Galleria*, nov. 1954) a UMBERTO ECO (per l'evidentemente moderna capacità di lettura che dimostra ne « Il modo di formare », *Il Menabò*, 5, 1962).

Deludenti le indicazioni che si trovano in FERNANDA PIVANO (*La balena bianca ed altri miti*, Milano, 1962) pur nel capitolo esplicitamente dedicato alla critica.

Un altro tentativo di visione d'assieme vorrebbe essere quello di GIANFRANCO CORSINI (« Orientamenti della critica letteraria americana nel dopoguerra », *Società*, 6, 1958) ma il pregiudizio sfavorevole ai critici analitici provoca gravi distorsioni di giudizio. Assai più equilibrato GLAUCO CAMBON, che pur manifestando una giusta diffidenza per le manifestazioni più estreme (si veda l'introduzione alla traduzione italiana del *James Joyce* di W. Y. TINDALL, Milano, 1960) sa trovare il tono più giusto quando al « New criticism » vengono indirizzate le critiche arbitrarie di cui abbiamo riportato qualche esempio. Così, in una lettera al direttore del *New York Times Book Review* ed a proposito di una recensione di Horace Gregory, egli scrive: « I resent certain sweeping condemnations of the new criticism in a way that is both facile and unsupported by facts. It is perfectly true that where poetry is concerned to explain is not to understand but it is also true that emotional response unassisted by reason fails to do justice to the richness and subtlety of poetry. Mr. Muir's and Mr. Gregory's strictures against the new criticism apply only to its unfortunate pedagogical mechanization in the academies, and not to the pioneering work of people like J. C. Ransom or Allen Tate who, being poets themselves, knew how to couple reverence with lucidity when approaching a poem. Indeed their method is one of progressive discovery, not of impoverishing explanation. Rather than explain poetry away, Ransom, for instance, shows what in a poem is irreducible to common or scientific logic. Tate, Brooks, Austin Warren bring to their studies of poetry a human motivation which only short-sighted people fail to recognize ». (15 aprile 1962).

all'ultimo momento la carta segreta che spiega tutto. Ed è più che naturale che di fronte a tanto spettacolosi esercizi di intelligenza gli studenti si sentano affascinati, e chiedano di imparare a loro volta il trucco per mostrarlo agli amici e si dedichino alle capriole intellettuali ed a funamboliche cacce al simbolo »⁶.

Per parte loro, i protagonisti di questo discorso hanno fatto e fanno del loro meglio per meritarsi appunti di bizzarria e superficialità: ed anche per autorizzare la deduzione di valutazioni scoraggianti sul mondo culturale in cui essi vivono, nonché sulla ferrea, interessata connivenza che gli uni agli altri li lega (« the critical industry », « the critical racket »). Occupandosi, pochi anni or sono, di tre di questi « critici ossessionati », Steven Marcus scriveva che i libri da essi scritti e da lui presi in esame per l'occasione « sono tutti ugualmente eccessivi e stravaganti. E soffrono tutti di uno squilibrato abbandono a un punto di vista tanto distorto quanto produttivo a sua volta di distorsioni. Insomma soffrono tutti di un'ossessione. E la stessa esistenza di questi libri esprime qualcosa sulla nostra società e la nostra cultura. Siamo ancora, come Matthew Arnold diceva di noi sessantacinque anni or sono, una società provinciale e decentralizzata, una società senza un centro di cultura, di intelligenza, e di sanità »⁷.

Si guardi però più da presso: i tre libri ai quali Steven Marcus si riferisce sono *Gnomon* di Hugh Kenner, *American Moderns* di Maxwell Geismar, e *The Power of Blackness* di Harry Levin. E cioè, il primo: il prodotto di un critico dichiaratamente estravagante che è difficile trovare oggetto di alcuna seria considerazione in nessuna trattazione generale della critica letteraria americana; il secondo: un esempio classico del marxismo letterario praticato in America, che viene sì da taluno raccomandato e tradotto anche da noi, ma del quale è difficile un lettore italiano si faccia un'idea esatta senza

6. *Il Mondo*, art. cit., 5 maggio 1959, 18.

7. « Three obsessed critics », in *Partisan Review*, 1958.

compiere un salto nel tempo (per pensare alla situazione della critica marxistica italiana prima dell'avvento di Lukàcs); il terzo infine rappresenta un esempio di esasperazione simbolistica analogo, in qualche modo, a quello di Feidelson giudicato con giusta severità da Agostino Lombardo, e fuoriuscito, sì, dal grembo del « New Criticism », ma per una strettoia estremamente eterodossa e dando luogo a una vera e propria « cresia ». Nessuno dei saggi considerati qui dal Marcus, come nessuno degli altri saggi offerti alla nostra stupefazione da tutti quei critici viaggiatori che si compiacciono di presentarci l'America, da questo punto di vista, come un colossale e raccapricciante giardino di Bomarzo, può essere ricondotto (salvo che per opera di violenza) nell'area di quel « New Criticism » che viene invece quasi sempre usato come etichetta e applicato a tutta la situazione considerata. Vogliamo dire che nel panorama generale della critica letteraria americana bisogna distinguere fra la ricchezza posticcia, apparente, caduca presentata dai critici « sintetici », che fanno entrare l'arte in combinazione con la sociologia, l'antropologia, la psicanalisi, figliando i mostri già descritti, e la sostanza apparentemente più modesta ma invero assai più consistente offerta da quel gruppetto di tenaci assertori e praticanti della critica testuale che sono i critici analitici o « New Critics » in senso stretto. Se non si risolverà l'equivoco che sopra abbiamo cercato di descrivere accadrà che la cultura letteraria italiana (che non manca — ed anche questo è da meditare — di praticare omaggi formali a Cleanth Brooks, a Robert Penn Warren, a Allen Tate, a R. P. Blackmur, a John Crowe Ransom, salvo poi a creare confusione con il tipo di giudizio complessivo che si è visto) rinunzierà, per un difetto di resistenza nei confronti della moda, o per un difetto di astigmatismo, a fare i conti con una delle esperienze più interessanti per l'estetica moderna. E' vero che le formulazioni ultime e più mature del « New Criticism », quelle dovute a Cleanth Brooks, hanno sistemato le loro aporie interne in una sorta di equilibrio forzoso in attesa che un nuovo sfor-

zo di pensiero le scompagini; ma è altrettanto vero che l'opera di un critico letterario non si giudica alla stregua della capacità di resistenza delle sue premesse ideologiche: per Francesco De Sanctis si è parlato di « felice incoerenza »; Leo Spitzer ha menato vanto — in modo un po' civettuole, invero — della sua carenza di un metodo. Quel che importa è la qualità delle capacità di « approach » che un critico ha liberato, e che erano precedentemente inattive, o intimidite, o mal temperate. Le energie critiche liberate e messe in attività dalla lettura di *Understanding Poetry o Understanding Fiction*, se affidate ad un minimo di controllo intelligente, conducono a risultati del tutto diversi da quelli presentati come esemplari e inevitabili della critica letteraria statunitense⁸.

8. Come trattazione d'insieme della critica letteraria americana non si può non suggerire innanzitutto *The Armed Vision* di STANLEY EDGAR HYMAN (New York, 1947) malgrado le riserve, esplicite ed implicite, che su questo libro verranno formulate. Inoltre: WILLIAM O' CONNOR, *Age of Criticism 1900-1950*, Chicago, 1952, è stato anche tradotto in italiano: *La critica letteraria in America 1900-1950*, Roma, 1955. C. HUGH HOLMAN, « The defence of Poetry » in *The Development of American Literary Criticism*, ed. FLOYD STOVALL, Chapel Hill, 1955. JOHN PAUL PRITCHARD, *Criticism in America*, University of Oklahoma Press, 1956. Utilissimo il *Dictionary of World Literature* (ed. JOSEPH T. SHIPLEY), Paterson, 1945, 1960. DAVID DAICHES, « The New Criticism », in *A Time of Harvest*, ed. by R.E. SPILLER, New York, 1962. RENÉ WELFLEK, « Philosophy and Postwar American Criticism », in *The American Review*, March 1963. Le raccolte di saggi critici presentano spesso, per il criterio con cui sono fatte e le introduzioni che le accompagnano, più interesse che non le stesse trattazioni generali. Citiamo: MARK SCHORER (ed.), *Criticism. The Foundations of modern literary judgment*, New York, 1948; ROBERT STALLMAN (ed.), *Critiques and essays in criticism*, New York, 1949; ROBERT STALLMAN (ed.), *The critic's notebook*, Minneapolis, 1950 (è una silloge di passi tratti da vari critici moderni ed ordinati secondo i problemi cui si riferiscono); MORTON ZABEL (ed.), *Literary Opinion in America*, New York, 1951 e tradotto in italiano per le Edizioni di Storia e Letteratura, Roma; CHARLES J. GLICKSBERG (ed.), *American Literary Criticism 1900-1950*, New York, 1951 (raccolge ed illustra nella introduzione i più importanti testi di critici marxisti americani); CLARENCE ARTHUR BROWN (ed.), *The Achievement of American Criticism*, New York, 1954; STANLEY EDGAR HYMAN (ed.), *The Critical Performance*, New York, 1956; PHILIP RAIIV (ed.), *Literature in America, The National Literature in the Light of the national experience*, New York, 1957; CHARLES FEIDELSON jr. e PAUL BRODTKORB jr. (ed.), *Interpretations of American Literature*, New York, 1959. IRVING HOWE (ed.), *Modern Literary Criticism*, New York, 1958-61.

2. Le premesse da cui essa si muove giustificano, invero, sia l'uno che l'altro esito. Uno dei saggi interpretativi meglio costruiti su questa critica si intitola, e col dichiarato proposito di trasmettere un significato preciso, « La difesa dell'arte »:

Una età diventa l'età della critica quando vi sono elementi in essa che invitano la critica. La nostra è l'età della critica a causa dello scetticismo con cui la critica stessa è considerata nel nostro tempo. Il critico, quando è qualcosa di più di un mero recensore, è sempre il difensore, il cavaliere dell'arte, e la critica americana contemporanea differisce da quella del passato nell'intensità e nella costanza con cui esamina, facendo uso di una grande varietà di metodi, i valori fondamentali dell'arte, valori che altre, forse più felici età, assumevano senza bisogno di difenderli... I critici che si sono mossi per difendere il valore della letteratura si possono dividere in due grossi gruppi; da una parte quelli che hanno tentato un approccio sintetico, scoprendo il valore fondamentale della letteratura nella sua relazione estrinseca alla società ed alla civiltà; dall'altra quelli che hanno tentato un approccio analitico, sforzandosi di mostrare il valore intrinseco della letteratura, considerata di per se stessa, assunta non come mezzo di comunicazione piacevole di altre verità, storiche, sociologiche, psicologiche, ma come strumento di comunicazione di verità sue particolari e di valori non comunicabili in altri termini che non siano quelli del linguaggio letterario⁹.

Questa radice emozionale, che del resto la lettura di Henry James già rendeva estremamente prevedibile (« Nella nostra comunità protestante, dove tante cose sono state così stranamente contorte, si suppone in certi ambienti che l'arte abbia un effetto vagamente dannoso su coloro che l'onorano di una considerazione importante, che le danno un peso. Si suppone che essa si opponga, in qualche misterioso modo, alla moralità, al divertimento, all'istruzione ») va sempre tenuta presente. Essa consente di dar ragione, innanzitutto, dell'aria competitiva che è propria di questa critica: compe-

9. HUGH HOLMAN, « The Defence of Poetry », *cit.*

tizione con la scienza, che si è arrogato il diritto ad un posto di assoluto riguardo nelle società industriali; competizione con la semantica neopositivistica che, a sostegno della scienza, depaupera il linguaggio letterario di ogni valore conoscitivo; competizione, all'interno della società di massa, con i mezzi di comunicazione di massa con i quali l'arte, non avendo più le strutture aristocratiche a difenderla, deve competere sullo stesso terreno, cercando continuamente di tener ferma la distinzione di funzione fra quei mezzi di comunicazione che procacciano solo *entertainment*, e gli strumenti di comunicazione suoi propri, che garantiscono anche una seria *insight* nel reale¹⁰. La conseguenza prima di questo confronto è che la scienza (usiamo questa astrazione rendendocene ampiamente conto, per puro comodo), approfittando della sua posizione e del favore delle circostanze, ha attratto l'antagonista sul suo terreno, impegnandolo in uno spreco di energie che altrimenti non avrebbe giustificazione. La critica ha tentato da più parti di rompere questo monopolio della scienza ma per ricomporlo subito dopo ad un livello appena più soddisfacente, come è nella logica di un nuovo gruppo economico che riesce a penetrare, per il tramite di un artificioso abbassamento dei prezzi, in un mercato chiuso a solo scopo di mettersi poi d'accordo con i baroni del mercato. C'è stato, e persiste, tutto un movimento di rincorsa, per esempio, al carattere conoscitivo della scienza, che ha provocato un affanno forse evitabile, se si fosse considerato come anche le filosofie più scaltrite sono lungi dall'aver chiarito in modo soddisfacente cosa è conoscenza e cosa conoscenza non è. La competitività si è esasperata al punto tale da produrre un confronto comparativo

10. In *Culture and Society* (New York, 1960) RAYMOND WILLIAMS dedica un capitolo a « Two Literary Critics » (I.A. Richards e F.R. Leavis); e ricordando la previsione formulata da quest'ultimo in « Mass Civilization and Minority Culture » (« Civiltà e cultura stanno per diventare termini antitetici »), osserva: « Io vorrei porre l'accento sul termine « Minoranza », perché l'idea stessa di una minoranza consapevole è non più che un sintomo difensivo contro i pericoli generali » (p. 279).

diretto, un tentativo di assimilare alla letteratura (ed alla critica della letteratura) caratteristiche analoghe e dignità corrispondenti a quelle della scienza (con ciò stesso riconoscendo, in modo ingenuo, il valore preminente di questa). « Ciò che caratterizza la nuova critica », si legge in quel monumento rivelatore di tutti gli umori descritti che è *The Armed Vision* di Stanley Edgar Hyman:

è l'uso organizzato di tecniche non letterarie, e di conoscenze diverse per penetrare nella letteratura... Conseguentemente, una delle implicazioni principali della nuova critica è il suo sviluppo verso la scienza. In un futuro prevedibile, invero, la critica letteraria non diventerà la scienza (e di questo si può essere più o meno soddisfatti) ma possiamo di certo aspettarci che essa si muoverà sempre di più in una direzione scientifica, vale a dire verso la elaborazione di una metodologia e la messa a punto di un sistema di procedure che possano essere obiettivamente trasmesse. Come un esperimento può essere copiato e verificato da chiunque abbia conoscenza e capacità di manipolazione sufficienti purché conosca la formula, così queste procedure critiche potranno essere applicate da chiunque abbia interesse ed abilità sufficienti. La sensibilità, si capisce, appartiene personalmente al critico e muore con lui, ma i suoi metodi diverranno sempre più capaci di essere obiettivamente trasmessi.

Tentativi di conciliazione, com'era prevedibile, sono stati fatti anche dall'altra parte (Whitehead, Bronowski, Snow), ma essi — a noi pare — rimangono gratuiti, perché la spinta che li anima è preconcetta, ed obbedisce ad un bisogno irenico di accomodamento, non ad una reale esigenza culturale. Inoltre (come si vedrà in appresso, quando saranno stati presentati elementi sufficienti per un giudizio complessivo sui « New Critics ») questi tentativi, limitandosi ad ipotizzare una analogia di procedure e di modi di intervento (certo possiamo tutti essere d'accordo nel senso che scienza e letteratura partecipano dello stesso tipo di scoperta e riordinamento del reale) trascurano le differenze di fondo e non hanno un concetto abbastanza corretto della scienza contemporanea.

A queste motivazioni « antiscientifiche », « antipositivistiche » generali, i « New Critics » ne aggiungono altre, particolari in quanto personali. « Sudisti », avversari alla civiltà tecnologica, che rappresenta per loro l'esasperazione fisica della eliotiana « dissociation of sensibility », persuasi che una comunità non è tale se non si regge su un equilibrato sistema di valori, da tutti partecipato, e se questo sistema di valori non fa posto alle attività disinteressate (spirituali) dell'uomo accanto a quelle pratiche, sono naturalmente tratti ad un tipo di critica compensatoria, e cioè ad attribuire alla poesia funzioni di conservazione e di difesa dei valori compromessi in una società intrisa di ciò che Allen Tate definisce « positivism » e Lewis Mumford « pragmatic liberalism ». Naturalmente la loro origine (ci riferiamo a Allen Tate, Robert Penn Warren, John Crowe Ransom e Cleanth Brooks, che consideriamo « New Critics » in senso stretto, ideologico e geografico, mentre un elenco compiuto della scuola dovrebbe tollerare l'aggiunta di William K. Wimsatt, Yvor Winters, R. P. Blackmur, Robert Stallman, Robert Heilman, Ray B. West, in quanto tutti praticanti l'analisi testuale, e quindi tutti protagonisti di quella difesa per linee interne della poesia che consente di distinguerli abbastanza chiaramente dai difensori per linee esterne) guadagnò loro ampie e prevedibili accuse di reazionari: Robert Gorham Davis credette di poter dimostrare la loro connessione con le idee del conte Joseph De Maistre e del resto è noto che Tate intitolò una sua raccolta di saggi, nel 1936, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. Solo una più scaltra e moderna consapevolezza del carattere alienante della società di massa ha potuto render ragione della civiltà del loro assunto. Benché i « New Critics » non abbiano prodotto un corpo di dottrina unitario, è ugualmente possibile rintracciare le loro ascendenze culturali (che attraverso Richards, li collegano a Coleridge) e sdipanare il filo del discorso critico che con varietà di modi e di atteggiamenti essi hanno fatto.

È vero che la critica letteraria americana moderna comincia dai *Principi* di Richards, come lo Hyman afferma. E prosegue con una serie di correzioni a Richards che danno pienamente ragione dell'affermazione di Claudio Gorrler secondo la quale quest'uomo « anche quando le sue pagine sembravano irrimediabilmente invecchiate, ha continuato a fornire energie vitali alle correnti di gran lunga più responsabili e persuasive della critica letteraria anglosassone ».

La prima formulazione richardsiana, contenuta appunto nei *Principles of Literary Criticism* è infetta, com'è noto, di presunzione neurologica. La nostra mente non è più di un fascio di impulsi, ognuno dei quali cerca soddisfazione a spese degli altri. Mentre nella vita ordinaria, che ci impegna continuamente a compiere azioni, ci è dato di soddisfare solo pochi impulsi per volta, e di soddisfarli per di più soltanto frustrandone innumerevoli altri, la poesia ci accorda la possibilità di soddisfare un gran numero di impulsi contemporaneamente, dal momento che non siamo implicati in nessuna azione. La poesia che garantisce la migliore organizzazione del più gran numero di impulsi è quella migliore, e di qui deriva la distinzione fra una poesia di inclusione e una poesia di esclusione che sarà poi riprodotta nella distinzione elaborata da Robert Penn Warren fra poesia pura ed impura. L'arte, insiste Richards, è esperienza, sicché non esiste uno stato « estetico » in chi dell'arte fruisce, come non esiste un valore « estetico » interno all'oggetto. Le debolezze di questa prima formulazione delle teorie estetiche richardsiane sono facilmente individuabili: in primo luogo sembra si debba supporre che l'esperienza comunicata dal poeta preesista — già compiuta — alla meccanica trasmissione di essa nell'oggetto estetico. Questa negligenza del ruolo svolto dal linguaggio, e dell'importanza costitutrice della lotta che si svolge fra il poeta e il mezzo espressivo, mentre è estremamente sorprendente in uno studioso dotato della sensibilità semantica di Richards, riproduce in effetti tal quale il dissidio contenuto - forma che egli pur riteneva di aver superato. Difatti egli è costretto a supporre

nel giudizio critico una « parte critica » ed una « parte tecnica »: la prima determina il valore dell'esperienza, la seconda l'adeguatezza dell'oggetto che la deve comunicare. In secondo luogo la pretesa, motivata successivamente in *Science and Poetry*, di distinguere il linguaggio scientifico da quello poetico definendo referenziale il primo ed emotivo il secondo, cade, se non si riesce ad accordare all'oggetto estetico una struttura obbiettiva, se si continua a considerarlo una sorta di campo magnetico sul quale interoperano le esperienze dell'autore e quelle del lettore; se lo si definisce, infine, come « una classe di esperienze del lettore che sono simili, fino ad un certo punto, alle esperienze dell'autore ». In sostanza egli commette lo stesso errore che per la maggior parte i nuovi critici non riescono ad evitare. Da una parte essi vogliono pervenire alla concezione di un oggetto estetico organicamente unificato, il cui significato sia intraducibile (ché se traducibile, o parafrasabile, esso invece fosse, allora la sua distanza dall'universo discorsivo della scienza si vanificherebbe), e d'altra parte ipotizzano poi sempre un certo contenuto ed una forma che è destinata ad abbellirlo, ricadendo così in grembo alle estetiche didattiche. Eliot suppone una emozione che poi viene riverzata tal quale in un obbiettivo correlativo; Winters pretende che la poesia esprima « un'affermazione difendibile sul piano razionale intorno all'esperienza umana » e che poi provveda attraverso le connotazioni relative anche le emozioni collegate a questa esperienza; Ransom distingue fra una « struttura », suscettibile di parafrasi logica e una « trama » poetica assolutamente non parafrasabile; Tate non va molto lontano da queste posizioni col concetto di « tensione », a costituire la quale concorrerebbero una estensione, che si riferisce agli aspetti denotativi, e quindi alla « logica » in Ransom e al « motivo » in Winters, ed una « intension » che corrisponde a quelli connotativi (e quindi alla « trama » di Ransom come alla « emozione » di Winters) sul linguaggio. Considerando le cose dall'interno stesso di questa ricerca intesa a differenziare in modo definitivo fra esperienza estetica ed espe-

rienza scientifica, per garantire alla prima una sua irrinunciabile peculiarità, si deve registrare un fallimento almeno parziale: le vecchie dicotomie forma-contenuto, messaggio-abbellimento fanno capolino da ogni parte. Ad uscire da questa *impasse*, determinata dalle concorrenti e confliggenti voglie di staccare il linguaggio poetico da quello discorsivo e di conservare al primo, tuttavia, una sua dignità «razionale», è stato soprattutto Cleanth Brooks, utilizzando, da una parte, certe residue indicazioni di Richards e dall'altra una corrente di pensiero che discende da Hulme attraverso Eliot. Ripropo- niamo la strettoia logica che gli altri «New Critics» non sono riusciti a superare: o il linguaggio della poesia è meramente emozionale (e quindi inferiore, essi temono, a quello discorsivo) oppure esso partecipa quanto meno di alcune caratteristiche referenziali del discorso scientifico; ma se partecipa di queste caratteristiche, ha un contenuto parafrasabile rispetto al quale la poesia si pone solo più come abbellimento. La soluzione concordata da Brooks e Warren, ed anche da Tate, ad un certo punto, è la seguente: mentre le parole di una poesia, considerate atomisticamente, possono funzionare in modo referenziale, la struttura poetica, considerata contestualmente, impedisce alle parole di funzionare in questa direzione. Il poeta conosce il pericolo proprio del suo mezzo espressivo; sa che le parole tendono a indicare cose. Impo- nendo ad esse un contesto formale le deve trattenere dall'as- solvere alla loro naturale (ma non poetica) funzione. L'utilità del concetto di ironia, dedotto da Coleridge per il tramite di Richards, qui è evidente. Il poeta riesce ad evitare che la sua poesia si metta a competere con la scienza o con la filoso- fia, che produca affermazioni estraibili dal contesto e confron- tabili con la realtà, avvolgendole in un contesto inviolabile. Mentre il discorso prosastico (usiamo, com'è indispensabile, il termine poesia e l'aggettivo poetico in senso aristotelico, con riferimento a tutta la fenomenologia letteraria) deve essere chiaro, preciso, trasparente, il discorso poetico deve essere volutamente denso, opaco, ambiguo. Se nella poesia c'è una

qualsiasi affermazione, essa dev'essere sovraccaricata dal contesto di tali qualificazioni, ambiguità, ed ironiche contraddizioni da non poter più funzionare affatto come affermazione discorsiva. La poesia più matura è quella più complessa, quella che pratica « inclusioni » più ampie, che fa più accorto uso dell'ironia. Il mondo in cui viviamo è estremamente complesso, sicché nessun astratto discorso morale o scientifico può rendere giustizia adeguata a tutti i suoi elementi, per lo più confliggenti o quanto meno reciprocamente contraddittori. Solo la poesia può farlo; solo essa può riprodurre l'intero corpo del mondo, « the world's body ». La poesia deve guardarsi bene da ogni forma di gratuita effusione sentimentale. Per converso deve guadagnare, meritare se stessa. Il poeta non deve limitarsi a proporre una sua visione del reale, ma deve fare i conti con tutte le alternative che minacciano questa visione, includendole nella sua proposizione poetica. O, per dirla con Robert Penn Warren¹¹, « ogni poeta deve fare la pace con il suo Mercuzio. Così come Shakespeare include in *Romeo e Giulietta* i gesti osceni del suo Mercuzio proprio fuori della porta del giardino di Giulietta; vale a dire, il poeta deve rendere concreto omaggio alla varietà, alla complessità, alla contraddittorietà dell'esperienza. Perché Mercuzio sembra lieto di collaborare con il poeta, ma deve essere invitato. Altrimenti è capace di vendicarsi sulla riuscita della poesia stessa. I poeti hanno tentato disperatamente, per migliaia di anni, di dire quello che hanno da dire. Ma essi non hanno tentato soltanto di dire, hanno anche tentato di provare quello che dicono. Il santo prova la sua visione avanzando allegramente nel fuoco. Il poeta, in modo meno spettacolare, prova la sua visione sottomettendosi al fuoco dell'ironia, al dramma della struttura. In altre parole, il poeta vuole indicare che la sua visione è stata guadagnata, che può affrontare ogni riferimento alle complessità, alle contraddizioni dell'esperienza ». Ironia

11. ROBERT PENN WARREN, « Poetry Pure and Impure », in *Selected Essays*, New York, s. d.

e paradosso, e ambiguità e simbolo vengono elevati alla dignità di elementi strutturali della poesia. Il linguaggio letterario viene accreditato di strutture definitivamente differenti da quelle del linguaggio discorsivo. La differenza fra le due attività è individuata nel mezzo espressivo. Tuttavia, e qui tocchiamo i problemi lasciati irrisolti dalla teoria contestualistica, la poesia non può limitarsi a rappresentare indiscriminatamente tutta l'esperienza che può, ad « includere » tutto ciò che è suscettibile di essere incluso. Se così facesse, se si limitasse a rappresentare passivamente il caos dell'esperienza, non potrebbe non incorrere in quella che Yvor Winters definisce la « fallacia della forma imitativa o espressiva ». Se il mondo è confuso, non per questo la poesia che lo rappresenta deve essere ugualmente confusa. Al contrario, è suo compito imporre un ordine al caos, dare un significato all'esperienza. Ma dare un significato all'esperienza non significa nuovamente partecipare di quella attività referenziale che la poesia non deve condividere con gli altri tipi di discorso, pena la perdita della sua peculiarità semantica? Esaminiamo un esempio concreto. Com'è noto, la soluzione nel senso sopra descritto dei problemi posti da Richards, e la conseguente rivoluzione nell'insegnamento della letteratura, furono conseguite da Brooks e dai suoi collaboratori attraverso antologie destinate alle scuole. Forse proprio perché affidate a testi scolastici (lo si dice qui senza alcuna malizia) queste innovazioni sono sfuggite ai critici che si sono lasciati attrarre molto più agevolmente dai testi più irti di solenni riferimenti filosofici¹².

12. Ma un appunto del genere non si potrebbe muovere certo a GALVANO DELLA VOLPE che pur definendo Cleanth Brooks « il raffinato critico ben noto nel mondo anglosassone » (« Marxismo e critica letteraria », *Il Contemporaneo*, 23 marzo 1960, pag. 23) — dove quel « raffinato » conduce una piccola carica di annotazioni ambigue (bravo ma decadente? bravo ma troppo sottile? bravo ma limitato?) che interesserebbero molto l'analisi di Brooks, — lo ha pur sempre assimilato ai cultori più accreditati della critica estetica (« I rilievi in proposito della stilistica, antica o umanistica o modernissima non bastano al nostro fine, per quanto estremamente interessanti e preziosi siano quelli moderni dei Leo Spitzer, Giacomo Devoto, Alfredo Schiaff-

Nella prima di queste antologie, fatte di testi letterari e di analisi particolareggiate¹³, e che apparve nel 1936 (*An Ap-*

fini, Angelo Monteverdi, Gianfranco Contini, Erich Auerbach, Kenneth Burke, Cleanth Brooks», *La Poetica di Aristotele*, Bari, 1954, pag. 41) e infine l'ha assunto come uno dei suoi interlocutori più continui e impegnativi nella *Critica del gusto* (Milano, 1960).

13. I testi predisposti per la lettura da Brooks e dai suoi collaboratori sono: *Approach to Literature*, Eds. BROOKS, R.P. WARREN, and JOHN T. PURSER; *Understanding Poetry*, Eds. BROOKS, R.P. WARREN, New York, 1938; *Understanding Fiction*, Eds. BROOKS and R.P. WARREN, New York, 1943; *Understanding Drama*, Eds. BROOKS and ROBERT B. HEILMAN, New York, 1945; *The Poems of Mr. John Milton, with Essays in Analysis*, Eds. BROOKS, and JOHN EDWARD HARDY, New York, 1951. Di CLEANTH BROOKS bisogna considerare inoltre: *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939; *The Well Wrought Urn, Studies in the Structure of Poetry*, New York, 1947 e «The Hidden God», Yale, 1963. Di ROBERT PENN WARREN: *Selected Essays*, cit. Sui «New Critics» in quanto «Fugitives»: JOHN M. BRADBURY: *The Fugitives, a critical account*, Chapel Hill, N.C., 1958 (con ampia bibliografia), ROB ROY PURDY (ed.): *Fugitives' Reunion. Conversations at Vanderbilt*, Nashville, 1959; LOUISE COWAN: *The Fugitive Group, A Literary history*, Baton Rouge, 1959.

Sui «New Critics» in generale: WILLIAM ELTON, *A Glossary of the New Criticism*, Chicago, 1948 (Utilissimo e continuamente ristampato, reca per ogni voce del « dizionario » dei « New Critics », ambiguità, ironia, paradosso, ecc. una spiegazione corredata di bibliografia); «American Scholar Forum: The New Criticism», *American Scholar*, XX (Winter, Spring, 1951), 86-104, 218-31; DOUGLAS BUSH, «The New Criticism, Some Old-fashioned Queries», *PMLA*, LXIV (1949), 13-21; DAVID DAICHES, «The New Criticism: Some Qualifications», in *English Journal*, XXXIX (1950), 64-72; ROBERT G. DAVIS, «The New Criticism and the Democratic Tradition», *American Scholar*, XIX (Winter, 1950), 9-19; RICHARD FOSTER, *The New Romantics. A Reappraisal of the New Criticism*, Bloomington, 1962; RANDALL JARRELL, «Contemporary Poetry Criticism», *New Republic*, CV (July 21, 1941), 88-90; H. J. MULLER, «The New Criticism in Poetry», *Southern Review*, VI (Spring, 1941), 811-39; R. S. CRANE, *The languages of criticism and the structure of poetry*, Toronto, 1953; SOLOMON FISHMAN, *The disinherited of Art*, Berkeley, 1953; MURRAY KRIEGER, *The new apologists for poetry*, Minneapolis, 1956; WILLIAM VAN O'CONNOR, «A short view of the New Criticism», *English Journal*, XXXVIII (November, 1949), 489-97; ELDER OLSON, «Recent Literary Criticism», *Modern Philology*, XI (1943), 275-83; W. J. ONG, «The Meaning of the New Criticism», *Modern Schoolman*, XX (1943), 192-209; FRANCIS ROFFLINGER Jr., «Two Theories of Poetry as Knowledge», *Southern Review*, VII (Summer, 1942), 690-701; HOYT TROWBRIDGE, «Aristotle and the New Criticism», *Sewanee Review*, LII (Autumn, 1944), 537-55; ROSAMUND TUVE, «Imagery and Logic», *Journal of the History of Ideas*, III (October, 1942), 365-400.

proach to Literature, Baton Rouge), Cleanth Brooks, Robert Penn Warren e John T. Purser esaminano il celebre passo del *Macbeth* di Shakespeare: «Tómorrow, and Tómorrow, and Tómorrow». Poi spiegano:

Ora, l'abbiamo visto, la poesia, come la letteratura in generale, differisce dalla scienza in quanto è interessata non alla comunicazione di idee soltanto, ma di idee e di sentimenti relativi a queste idee¹⁴. Il poeta pertanto sceglierà paragoni, metafore, che non solo trasmettono idee, ma ispirano anche atteggiamenti nei confronti delle idee stesse. A dire il vero, quasi ogni paragone che è possibile immaginare trasmette seco un certo sentimento. Persino il paragone: «il corpo umano è una macchina» che prima abbiamo usato per fare un esempio di uso puramente scientifico del linguaggio figurativo, non è soltanto l'illustrazione di una idea. E' colorato da un certo tipo di sentimento. Paragonare il corpo umano ad un albero, invece che ad una macchina, provocherebbe già un certo cambiamento sia di sentimento che di idea. *Macbeth* dice che la vita è la storia raccontata da un idiota. Perché? L'idea, naturalmente, che egli ci vuol trasmettere, è che la vita è priva di significato. *Macbeth* sente, quando la moglie muore e tutti i suoi piani comin-

14. La posizione dei «New Critics» sul tema ha attraversato un progressivo scaltimento. Che tutto il linguaggio partecipi di una funzione «retorica» è detto anche, e bene, da NORTHROP FRYE (*Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, pag. 329), a proposito delle «proposizioni numerate del *Tractatus* di Wittgenstein. Esse rappresentano chiaramente, almeno in parte, tentativi di purificare la comunicazione verbale dal contenuto emotivo della retorica; e tuttavia fanno colpo sul critico letterario nella loro natura di espedienti retorici». Del resto HERBERT READ considera la prosa di Wittgenstein e di Karl Pearson fra gli esempi da introdurre in quel piccolo trattato di retorica che è *English prose style* (Beacon Press, Boston, 1952 [1928], pagine 55-57). E un teorico assai vicino ai «New Critics», PHILIP WHEELWRIGHT, argomenta: «Le proposizioni referenziali, come l'esposizione precedente ha mostrato, sono postulate oppure definite vere nella misura in cui corrispondono con e accuratamente descrivono ciò che è del caso, e false nella misura in cui accade il contrario; e si postula ulteriormente che in tutti i casi in cui si ha una proposizione referenziale è possibile specificare le condizioni empiriche nelle quali essa può essere verificata. Il discorso emozionale, invece, è considerato espressivo di uno stato emotivo-volitivo dello scrittore, o come un tipo di discorso che mira a suscitare uno stato emotivo-volitivo nel lettore, e pertanto non è intrinsecamente referenziale. La incauta deduzione da «intrinsecamente

ciano ad andare in pezzi, che la vita non significa nulla. Ma che cos'altro ci dà la metafora shakespeariana che la semplice parafrasi « la vita non ha significato » non riesce a darci? In primo luogo, l'immagine dell'idiota forsennato e confuso che balbetta sillabe inarticolate. Essa aggiunge un senso di orrore e di repulsione al concetto. Ma l'immagine ci dice anche con maggiore accuratezza che tipo di orrore è quello che Macbeth sente. Noi non ci aspettiamo certo da un animale un discorso intelligibile; ma ce lo aspettiamo, sì, da un essere umano. L'incoerenza dell'idiota ispira un orrore particolare perché l'idiota è, dopotutto, un essere umano. Il suo balbettamento è avvertito, quindi, come una mostruosa contraffazione della natura umana. Macbeth sente, come ogni essere umano sente, che la vita *dovrebbe* avere un significato. Il suo orrore di fronte alla scoperta che non ne ha nessuno è perciò proprio il tipo di orrore che si potrebbe avvertire di fronte al balbettamento di un idiota.

Siamo in presenza, indubbiamente, di una vera e propria affermazione (se moralistica o filosofica, poco importa) estratta dal contesto della poesia: la vita non ha significato, ma dovrebbe averne. Siamo in presenza, cioè, di una nuova dicotomia forma-contenuto, poiché non sussiste alcun ragionevole

emotivo » a « non intrinsecamente referenziale » rivela il fondamentale presupposto logico della Teoria Affettiva: che il linguaggio è o dell'uno o dell'altro tipo, che i termini affettivo e referenziale costituiscono una naturale dicotomia. Questo è il presupposto che deve essere messo in discussione. Per chiarezza dovrebbe essere notato che l'ordinario « discorso misto » che i semanticisti di ogni scuola ammettono come una quotidiana possibilità, non è quello di cui ci stiamo occupando. Un grido come « al fuoco! » per esempio, trasmette un'informazione se si riferisce ad uno stato di cose effettivo e contemporaneamente esprime e comunica un atteggiamento emotivo. Ma la relazione fra le due funzioni è estrinseca. E la prova del suo essere estrinseca è semplice: il significato referenziale, in questo caso, può essere trasferito in una forma proposizionale non emotiva senza alcuna perdita. « E' scoppiato un incendio in questo palazzo », con un qualche corollario come « c'è pericolo » oppure « c'è bisogno di un intervento immediato », trasmette la stessa informazione del grido, e forse anche più esattamente. Ma nel caso del discorso poetico o, più generalmente del discorso espressivo, al contrario, una simile estrazione prosaica non è possibile senza perdere. La mia tesi è che il simbolismo veramente espressivo, in una poesia per esempio, significa, riferisce, dà cognizioni, in e attraverso le emozioni che genera » (*The Burning Fountain*, Bloomington, 1954, pp. 47-48).

dubbio che se quel concetto è esprimibile, come è stato espresso, in forma prosastica, il contesto poetico non fa che abbellirlo. Helen Gardner¹³ ha espresso la convinzione che significato letterale e significato poetico, nei « New Critics », siano interessati da un movimento a forbice che li distacca inesorabilmente l'uno dall'altro:

A prima vista sembrerebbe che critici di questo tipo, impegnati soprattutto nello studio della struttura delle immagini, considerate come simboli il cui uso ricorrente crea degli schemi significativi, dovrebbero pervenire a conclusioni estremamente differenti rispetto a quelle dei critici che cercano nella poesia e nei drammi miti e archetipi. Ma per quanto vi siano differenze di rilievo fra critici ispirati alla poetica della tensione che indagano la coerenza interna dell'opera, e critici impegnati soprattutto nei temi del contenuto, io credo che si faccia prima a rendersi conto di quanto le due scuole hanno in comune. Che un critico stia cercando un mito celato sotto le immagini o un significato creato dal loro coerente intreccio è cosa che in pratica non rappresenta una gran differenza per il lettore. Egli sente che si trova di fronte a ciò che si potrebbe descrivere, con termini poco filosofici, come una distinzione fra ciò che l'opera d'arte « dice » e ciò che l'opera d'arte « significa ». Lo si invita, insomma, a risolvere un indovinello.

Ma la lettura diretta delle antologie, che sono amplissime tra l'altro, per vastità e accuratezza di indagine, dalle ballate del medioevo inglese a Eliot, da Robert Frost a Faulkner, da Donne a Amy Lowell, da Hemingway a Pirandello, a Ibsen, a Shakespeare, riesce quasi sempre a dissipare il timore. Ed in questo senso si deve insistere nell'affermare che è insieme ingiusto e impossibile sostituire un equivalente concettuale qual si voglia ad un'opera critica così vasta e capillare. Si può forse riassumere in formule la critica di Spitzer? O anche quella di De Sanctis o di Sainte-Beuve? È vero tuttavia che il dilemma indicato dalla Gardner costituisce la preoccupazione fondamentale dei « Nuovi Critici ». Continuamente essi pro-

13. *The Business of Criticism*, O.U.P., 1960, pp. 99-100.

pongono al lettore (è questo anzi il loro espediente scolastico per avviare all'intelligenza della letteratura) la riduzione a parafrasi della poesia o del racconto o del dramma. Ogni volta risulta che la parafrasi si riduce ad una « platitute ». Cosa comunica dunque la poesia? « È diventato sempre più chiaro », scrive Cleanth Brooks, dopo aver esaminato « *Corinna's going A-Maying* » di Herrick — che la poesia non è soltanto il veicolo linguistico che trasmette la cosa comunicata nel modo più « poetico possibile », ma è anche il solo veicolo linguistico che trasmette « la cosa comunicata » accuratamente. Le teorie convenzionali della comunicazione non offrono alcuna soluzione al nostro problema del significato; sicché non possiamo fare altro che uscirne con questa aggraziata tautologia: 'la poesia esprime ciò che la poesia esprime' »¹⁶.

Ancora: il carattere concettuale della letteratura, il suo partecipare cioè di una attività razionale, è colto fin dal nascere dell'oggetto estetico: non per nulla quasi tutti i « *New Critics* » sono anche poeti: sanno come le cose vanno realmente. Il nono capitolo di *Understanding Poetry* (« *How poems come about: Intention and Meaning* ») riveste, da questo punto di vista, particolare importanza; perché vi si dimostra, attraverso la testimonianza dei poeti stessi, come l'intelligenza presieda, selezionando assiduamente fra soluzioni buone e meno buone, alla nascita del verso. L'equilibrio sottile degli elementi concettuali e di quelli emozionali di cui l'opera letteraria è contesta diventa acquisito al lettore solo dopo lunga analisi, dopo lunga educazione (o rieducazione) ad indagare nella struttura della poesia. E si riconosce, in questo stesso capitolo, che l'attività inconscia (quando non addirittura onirica) ha grossa parte nell'invenzione poetica. Ma si aggiunge: « La validità delle scoperte scientifiche di Kekulé e Oughtred non è pregiudicata dal fatto che furono perfezionate in sogno. Devono essere giudicate come sono giudicate tutte le altre teorie scientifiche. Allo stesso modo, è la natura della poesia

16. *The Well-Wrought Urn*, cit., p. 74.

ciò che conta ¹⁷ ». In altri termini, il critico di poesia deve stare al testo (deve seguire la pratica del « close reading »), non deve tentare di interpretare la letteratura pescando nella sua genesi. La teoria eliotiana dell'obbiettivo correlativo rompe il cordone ombelicale fra poesia e autore. (« L'unico modo di esprimere le emozioni in forma di arte è trovare un « obbiettivo correlativo », in altre parole, un insieme di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella particolare emozione. Di modo che quando i fatti esterni, che devono terminare nell'esperienza sensoria, sono dati, l'emozione è evocata immediatamente ». Combinata con lo studio (e conseguentemente con l'eliminazione) della « fallacia affettiva » e di quella « intenzionale », la teoria dell'obbiettivo correlativo, malgrado le difficoltà che presenta in sede puramente estetica, è stata di enorme utilità per ottenere l'isolamento del testo. Lo studio della « affective fallacy » ¹⁸ ha collaborato ad evitare la confusione fra la poesia ed i suoi risultati, fra ciò che la poesia è e ciò che la poesia fa, giacché se si assumono ad oggetto di studio gli effetti psicologici della poesia si finisce inevitabilmente nell'impressionismo e nel relativismo, e la poesia stessa tende a scomparire. La liquidazione, infine, della « intentional fallacy » ¹⁹ (che consiste nel consultare le intenzioni dell'autore per giudicare la sua poesia, procedimento scorretto, giacché la poesia non appartiene né al critico né all'autore, ma al pubblico e dev'essere giudicata nella sua consistenza oggettiva) ha creato un terzo muro intorno al testo. Un quarto ed ultimo è rappresentato da quella che si potrebbe definire « la fallacia genetica » (l'errore che consiste nel ritenere che si debbano prendere in

17. Due studi di ELLIOT DOLE HUTCHINSON (« Varieties of Insight in Humans » e « Studies in Creative Endeavor », in *A Study of Interpersonal Relations*, ed. PATRICK MULLALLY, New York, 1957) mostrano come l'invenzione scientifica fruisca, al pari di quella poetica, di vasti contributi dall'attività psichica inconscia. E tuttavia non si capisce perché, mentre non lo si fa per gli scienziati, si debba ripercorrere per i poeti la strada per Xanadu.

18. W. K. WIMSATT and M. C. BEARDSLEY, « The affective fallacy », in *The Sewanee Review*, LVII, Winter 1949.

19. *Id. id.*, « The intentional fallacy », *ibid.*, LIV, 1946.

considerazione le condizioni storiche, ambientali, culturali che hanno presieduto anch'esse alla nascita dell'oggetto estetico) contro la quale Brooks e Warren hanno polemizzato con tenacia. E per un'indicazione dell'opera da compiere entro questi confini, estremamente importanti sono le « Notes on E. E. Cummings' Language » di Blackmur, del 1930.

Gli esempi letterari esaminati nelle antologie sono affrontati direttamente, e staccati da ogni contesto storico culturale. La poesia, il racconto, il dramma sono assunti come organismi coerentemente complessi e il lettore è invitato a smontare con scaltrezza i pezzi del meccanismo, e poi a ricomporli per restituirli alla loro funzionalità. Ne deriva che ogni elemento della composizione poetica assolve ad una funzione collegata al « meaning » generale, e non è mai casuale o indifferente. Che il protagonista di *Disordine e dolore precoce* di Mann sia un professore di storia (e non di chimica, poniamo, o di geometria) è significativo all'interno del testo. Ciascuno dei cinque aggettivi che definiscono Miss Emily di Faulkner (« dear, inescapable, impervious, tranquil and perverse ») è ugualmente significativo. Il metro, la rima, il ritmo, tutto è « contestualmente » significativo²⁰.

20. Per l'indifferenza a collegare le « ambiguità » formali con la struttura generale della poesia il primo EMPSON di *Seven Types of Ambiguity* ci è sempre parso un tantino al di qua dei risultati conseguiti dai « New Critics », per non parlare dei momenti in cui il suo metodo indulge alla futilità più evidente. Ha dichiarato di « seguire talvolta le proposte critiche di William Empson, che mirano a cogliere tutte le possibili ambiguità del tessuto grammaticale e sintattico », ELÉMIRE ZOLLA (*EMILY DICKINSON, Selected Poems and Letters*, 1961). Nello stesso senso (e l'accostamento non pare blasfemo) quando si dice per Leo Spitzer che la sua « ricerca di motivi ricorrenti, di tic, di idiosincrasie espressive è ancora una ricerca di patologia verbale, che si giustifica nell'altro postulato famoso secondo cui ad ogni deviazione linguistica corrisponde un'innovazione del pensiero », e si avvicina questa pratica alla *Psicopatologia della vita quotidiana* di Freud (EMERICO GIACHERY, « Leo Spitzer », *Belfagor*, luglio 1960) si misura implicitamente la distanza fra il suo metodo e quello dei Brooks, Penn Warren, ecc. che più propriamente si riannoda all'*Interpretazione dei sogni*, come si vedrà in appresso. Quanto alla tentazione di accostare il contestualismo dei « New Critics » alla *Gestaltpsychologie*, pare a noi che esso dipenda da un errore di prospettiva storico-culturale. A parte la consi-

In un'altra antologia, quella di Ray B. West e Stallman (*The Art of Fiction*), un intero racconto lungo, *Head by Scopas* di Edward Donahoe, è analizzato riga per riga, quasi parola per parola. Malgrado le ambiguità, le ironie, i paradossi che lo costituiscono, anzi proprio per loro tramite, il linguaggio poetico si propone come linguaggio specializzato e non surrogabile (« La funzione dell'artista » — aveva scritto Pound — « è precisamente quella di formulare ciò che non ha trovato la via del linguaggio, e cioè di qualsiasi linguaggio, verbale, plastico o musicale »)²¹.

derazione, fatta valere anche da RUDOLF ARNHEIM (« Gestalt Psychology and Artistic Form » in *Aspects of Form*, ed. LANCELOT LAW WHYTE, 1951 e Indiana University Press, Bloomington, 1961) che i teorici della *Gestalt* hanno essi stessi imparato molto dall'arte (« Christian von Ehrenfels, il cui saggio *Über Gestaltqualitäten* diede il nome alla teoria, parla della melodia come di una realtà differente dalla somma dei toni che la costituiscono », pag. 197), sta di fatto che tanto il contestualismo quanto la *Gestalt* sono prodotti di quella moderna consapevolezza dell'organica, coerente complessità del reale che deriva da Marx e da Freud (sicché opportunamente la derivazione freudiana del contestualismo critico è sottolineata da MARIO PRAZ, « Un'Inghilterra svanita », *Il Tempo*, 133, 14 Maggio 1961). E c'è un senso in cui questo contestualismo non è affatto estraneo alla nostra tradizione culturale: « Quel che importa è non dimenticare che in qualsiasi aspetto, in ogni particolare etiam minimo è presente la opera tutta, microcosmo in cui si rispecchia il macrocosmo » (MARIO FUBINI, *Critica e Poesia*, Bari 1956, pp. 22-23). Che i « New Critics » più giovani e incanti abbiano sovente esagerato, arrivando a inventare una funzione particolare anche per i nomi propri dei personaggi di Shakespeare, nomi che Shakespeare aveva semplicemente rilevato dalle sue fonti, è vero. Ma si tratta di esagerazioni (anche per esse vedi ancora l'articolo di Praz citato), appunto e non della norma esegetica adottata dai « New Critics ». O altrimenti, solo perché in un recente romanzo inglese si prende in giro la figura del giovane professore universitario che cuce insieme « le immagini del pesce » in non so quale opera di Shakespeare bisognerebbe irridere la tradizione critica luminosa che da *Shakespeare's Imagery and what it tells us* di CAROLINE SPIRGEON (1935) a *Shakespeare's Bilder* di WOLFGANG CLEMEN al nostro LOMBARDO (« Le immagini dell'acqua in *Antony and Cleopatra* », in *English Miscellany*, 10, 1959, pagg. 107-133)!

21. PHILIP WHEELWRIGHT (*The Burning Fountain*, cit.) ha fatto un tentativo vigoroso per difendere dalla svalutazione neopositivistica il linguaggio della poesia definendolo « plurisegnico » di fronte al linguaggio della scienza che paga la sua esattezza con un impoverimento estremo delle sue connotazioni, riducendosi ad una sorta di « stenolingua ». A volte, tuttavia, l'opera di Wheelwright è più utile per le mortificazioni che infligge all'albagia neopositivistica

3. L'aver reso indipendente il testo da ogni contesto storico culturale è ciò che ha procurato ai « New Critics », ed a Brooks e Warren in particolare, il massimo numero di critiche. Prima di tutto, com'era prevedibile, dai critici marxisti. (Ci riesce estremamente spontaneo, a questo momento, continuare a tracciare un panorama — necessariamente sommario — della critica letteraria americana procedendo a raggiera: tenendo cioè fermi i « New Critics », e confrontandoli di volta in volta con le altre scuole, da loro più o meno distanti. Del fatto che questo comporti di per sé un giudizio sul carattere centrale e gerarchicamente preminente della posizione dei « New Critics » siamo perfettamente consapevoli). La storia dei critici marxisti americani non è brillante²². Per quanto essi cerchino di assimilare alle loro file Francis Otto Matthiessen, Malcolm Cowley e Vernon Parrington, il loro destino rimane piuttosto squallido. Fiorirono soprattutto negli anni trenta, come conseguenza e reazione alla crisi del '29. Nei loro testi, nei saggi cioè di V. F. Calverton, Granville Hicks, Bernard Smith, di cui Charles J. Gliksberg ha tentato una scelta²³ « la critica marxista pone una difficile scelta fra valori estetici e valori sociali »; essa « non offre nessun criterio concreto per valutare un'opera d'arte una volta che la sua genesi storica e le sue connessioni storiche con un dato periodo siano state determinate »; in realtà « il marxismo rappresentò per un gran numero di questi critici una arma e un vocabolario per attaccare i molteplici mali della civiltà americana: la perversa negazione della realtà, la fuga nel sogno, la devastante influenza del puritanesimo, la malsana elusione del reale ». E ancora: « L'impulso marxistico nella critica letteraria americana fu soprattutto esortativo ed evangelico,

che non per l'aiuto duraturo che offra all'intelligenza del linguaggio della poesia (in proposito, la recensione di ELISEO VIVAS in *Prospetti*, 14, Inverno 1955, pag. 171).

22. « Invano si cercherebbe oggi un critico letterario marxista in America », W. THORP, *American Writing in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass., 1960, p. 296.

23. *American Literary Criticism, 1900-1950*, cit.

profetico e propagandistico. Si appellava alla coscienza degli intellettuali sradicati, e specie di quelli che erano tornati dalle peregrinazioni all'estero per piombare nel bel mezzo della depressione economica. Per questo decisero di dedicarsi alla causa della umanità, e si aggregarono all'esercito del proletariato che stava combattendo la guerra di classe. Infine era eccitante scoprire che la letteratura e l'arte erano armi potenti per accelerare l'avvento della rivoluzione sociale». Tutti questi giudizi sono stati espressi dallo stesso « editor » della silloge critica citata, peraltro ovviamente « sympathetic » nei confronti degli autori considerati. E non meno benevolo deve essere l'atteggiamento di J. T. Farrell, che appartenne dopotutto alla stessa tendenza. Il suo modo di considerare il movimento è, comunque, questo: « Essi costituirono una minoranza vociferante e battagliera, ma dal punto di vista della critica erano professionalmente inetti e irrimediabilmente sterili »²⁴. Del resto Edgar Stanley Hyman, che pure dota il critico perfetto, tra gli altri, anche di strumenti di analisi marxista, assicura di aver contato ben cinque « decadent » in una sola pagina di *The Novel and the World's Dilemma* di Edwin Berry Bergum e di aver rinunciato a contare gli « escape », « escapism », « escapist ». Ci assicura però nel contempo che Christopher Caudwell e George Thomson sono tutt'altra cosa. « I tentativi dei compagni inglesi Christopher Caudwell e George Thomson, per quanto notevoli sotto certi aspetti, non ci fanno — a mio parere — progredire né nella teoria estetica né nella pratica storiografico-letteraria e critica. Il primo, come teorico, mescola nel passo seguente l'estetismo romantico popolare col socialismo volgare e col positivismo della biologia delle razze addirittura... E in quanto a Thomson, a parte la seria base filologica del suo *Eschilo e Atene*, è da notare come restino anche in lui continuamente giustapposti e solo esternamente e meccanicamente connessi gli elementi storico-sociali e la poesia dell'*Orestide*, ad es., che

24. J. T. FARRELL, « A note on literary criticism », 1936, cit. da GLICKSBERG.

finisce così con l'essere uno « specchio », sì, della società greca, ma soltanto documentario, come possono esserlo un testo giuridico o religioso dell'epoca ». Quest'ultimo giudizio è di Galvano della Volpe, la cui autorità in fatto di estetica marxista è incontestabile²⁵. Che la situazione sia cambiata in questo dopoguerra, sarebbe azzardato affermarlo, e difficile spiegarlo dal momento che solo in George Steiner (che non è un marxista, e di cui si dirà in appresso) si riscontra una buona conoscenza del filosofo marxista ungherese György Lukàks, che quanto meno ha dialettizzato i termini del problema, e si è opposto al sociologismo volgare. Maxwell Geismar, per esempio, dopo essersela presa con tutti gli *American Moderns*, nessuno escluso, perché nessuno di essi corrisponde all'idea di scrittore progressivo che egli ha maturato, punta il fucile sui « New Critics », « così sorprendentemente bene organizzati, con la loro catena di comunicazioni, che va dai « colleges » alle riviste letterarie preminenti (la *Kenyon*, la *Hudson*, la *Partisan*), alle « Fondazioni », alle borse di studio. Lo si potrebbe definire un monopolio letterario. Come il fascismo esso è internazionale, ma nel nostro paese è stato sviluppato soprattutto da alcuni sudisti romantici e conservatori ».

Una volta constatata questa estrema povertà di sostegni culturali (oltre che di gusto) non può stupire che gli esempi di analisi marxistica, o quanto meno sociologica, o quanto meno storica (per applicare la distinzione del Russi fra « critica fuori della storia » — quale sarebbe quella dei nuovi critici — e « critica nella storia ») più accettabili siano stati forniti da F. O. Matthiessen, che compone nel monumentale *American Renaissance* una articolata sensibilità filologica ed un'altrettanto articolata consapevolezza culturale-ambientale; da Edmund Wilson, che tuttavia si limita quasi sempre a procedure descrittive, forzando artificiosamente i termini della questione quando va oltre (come quando vuol rapportare il secondo Hemingway ad una pretesa maggiore presa di coscienza sociale, senza riuscire a

25. « Marxismo e critica letteraria », cit., 21-22.

spiegare tuttavia la mediocrità artistica di *Avere e non avere*, o come quando riduce il jamesiano *Giro di Vite* alla proiezione ossessiva dell'istituttrice e quest'ultima alle sue inibizioni provinciali e puritane, senza pervenire — ovviamente — ad alcun giudizio di valore), e infine da studiosi, come Empson, come Kenneth Burke, che sono di certo più vicini ai « New Critics » che non ai critici marxisti.

L'analisi che in *Some Versions of Pastoral* William Empson fa dei versi di Gray (« ...born to blush unseen/And waste its sweetness on the desert air ») smaschera il modo in cui il poeta, posto di fronte al sorgere della filosofia competitiva che accompagna il fiorire della civiltà commerciale industriale inglese, sa offrire uno schema di rassegnazione a chi non è riuscito ad adeguarsi al nuovo ritmo, e tuttavia vuol difendere un'alta opinione di sé.

L'analisi che Kenneth Burke fa degli atteggiamenti che l'uomo, « the symbol using animal », assume di fronte alla storia (in *Attitudes toward History*) spesso procede per esempi tratti da Shakespeare:

Macbeth rappresenta un presentimento dell'uomo faustiano, che vuole realizzare le sue potenzialità ad ogni costo. Sta proprio al momento di distacco dell'atteggiamento medioevale nei confronti dell'ambizione, concepita come « orgoglio da punire », dall'atteggiamento commerciale nei confronti dell'ambizione, concepita come « essenza della vocazione »... I primi drammi di Shakespeare sono prevalentemente feudali nelle loro coordinate. Lo vediamo chiaramente nella natura feudale del conflitto in *Romeo e Giulietta*. Il feudalesimo è costruito intorno alla metafora della famiglia, e il dramma intorno ad una lotta di famiglie. Gli ideali di grazia e di eleganza rappresentati nei primi drammi sono integralmente collegati con schemi di corte... Gradualmente, l'influsso di nuove coordinate comincia a farsi sentire. Esse appaiono già nel grottesco delitto di Macbeth; ed assumono un'altra grottesca manifestazione in Falstaff; forse possiamo rilevarne il primo insorgere proprio a proposito di Mercuzio, che muore vittima della sua « iniziativa individuale ». Il periodo delle tragedie segna, con varie forme, la crisi. La crescente consapevolezza che Shakespeare ha dei nuovi valori sta per impegnare

le radici della sua immaginazione. Essendo un grande poeta, egli avverte profondamente il cambiamento. Così abbiamo la confusione di Lear (che perde la sua proprietà feudale del regno), ed Otello (che perde la sua proprietà nell'amore « cortese »). Ed in *Amleto*, tutto il problema della relatività diventa così intenso da sopraffare quasi le capacità tecniche di Shakespeare. Il dramma sa di confessione, di saggio... Shakespeare affrontò la crisi e la superò. Lo dice egli stesso perfino nel titolo della *Tempesta*, perché la tempesta finisce quando il dramma ha inizio. La tempesta rappresenta il periodo delle tragedie. E la delicata commedia è l'armonia mozartiana che segue alla calma. Questa curva è simbolizzata dalla direzione delle immagini dei suoni, dalla discordia clamorosa dell'« ouverture », alla severa armonia della chiusura... Quanto ai drammi storici, essi rappresentano una variante didattica, propagandistica. Manipolano il passaggio dall'atteggiamento feudalistico a quello nazionalistico²⁶.

Malgrado la loro intrinseca, innegabile finezza, tuttavia, anche queste analisi, trattenute su un piano che è ancora documentario (la poesia viene assunta non in sé, nel suo valore peculiare, ma come sintomo di rivolgimenti storici) sono improduttive di giudizi di valori, e ripercorrono pertanto la strada senza uscita della critica marxista. Del resto tutta l'opera di Kenneth Burke, che pur taluno vorrebbe avvicinare ai « New Critics » (Ransom raffigurava il critico perfetto nella fusione ideale di Burke e Blackmur), nella sua ansia di guadagnare alla critica letteraria la più vasta assemblea di strumenti, sociologici, psicologici, antropologici (« use everything there is to use ») finisce col cancellare ogni barriera fra arte ed esperienza e col collocarsi fuori, addirittura, della critica letteraria stessa. Tutta la vita, e non l'arte soltanto, è concepita in termini « drammatici », e cioè come una strategia predisposta ad affrontare una situazione. « Ogni uomo è una unica combinazione di esperienze, un unico insieme di situazioni, un unico aggregato di « noi » che si rafforzano reciprocamente pur mentre confliggono. Ma egli deve pur lanciare dei ponti simbolici fra questa irripetibile combina-

26. K. BURKE, *Attitudes Toward History* (1937), Los Altos, 1959, pp. 24, 278 sgg., 280.

zione di elementi che è in lui e lo schema sociale, invece di lusingare la sua unicità quasi fosse il reame di un re senza corona. Egli forma e completa il suo ruolo individuale utilizzando il corpo burocratizzato della società. Per far così, deve continuamente morire e rinascere »²⁷.

Di fronte alla realtà l'uomo ha la possibilità di scegliere fra un numero limitato di atteggiamenti. I due atteggiamenti fondamentali sono l'accettazione o la reiezione; c'è poi un terzo atteggiamento, che sta nel mezzo e riassume il meglio dei due, un atteggiamento misto di accettazione e di reiezione che egli definisce comico (« In sostanza, l'atteggiamento comico dovrebbe rendere le persone capaci di diventare « osservatrici di se stesse » mentre agiscono. Dovrebbero trascendere se stessi notando le proprie debolezze... L'atteggiamento comico è presente nel meglio della critica psicanalitica. Ed è presente in sommo grado in quel catalogo antropologico che è *Il Ramo d'oro* di Frazer, dove, mostrando i riti della purificazione magica nei popoli primitivi, ci viene offerta una traccia utile per scoprire processi analoghi anche nei più pratici e più desacralizzati dei nostri atti. Nell'ambito del primo atteggiamento nascono le ortodossie e le filosofie, come quelle di William James, Whitman, Emerson; forme letterarie come l'epica, la tragedia, la commedia e la lirica; e strutture rituali che fanno perno generalmente sulla paura dell'incesto e sulla castrazione simbolica. Nell'ambito del secondo atteggiamento nascono le eresie, che partoriscono ideologie orientate in senso antiautoritario, filosofie come quelle di Machiavelli, Marx e Nietzsche; forme letterarie come l'elegia, la satira, il burlesco e il grottesco, e strutture simboliche che fanno perno sul parricidio simbolico. Come le singole opere d'arte, anche i generi letterari sono azioni simboliche formalizzate: la tragedia è un rituale formalizzato di espiazione, l'*humor* è il rituale predisposto per ridurre il peso di una situazione sgradevole, la satira un rituale escogi-

27. *Op. cit.*, p. 289.

28. *Op. cit.*, p. 171.

tato per proiettare un vizio personale su un capro espiatorio. La *Montagna incantata* di Mann, per esempio, è un rituale di rinascita in cui Hans Castorp si prepara ad un processo di risocializzazione al termine di una permanenza di sette anni sulla montagna « materna », per cui è punito con una castrazione simbolica, la morte e la rinascita nella scena famosa della neve. *La morte a Venezia* e *Mario il mago* sono capri espiatori rituali di Mann come artista, nel primo dei quali la criminalità erotica dell'artista, raffigurata in Aschenbach, è punita con la morte, mentre nel secondo assistiamo ad una dissociazione dell'artista in due parti: l'artista cattivo, Cippola, erotico e criminale, è punito con la morte, mentre l'artista buono, il narratore, liberato dalla criminalità per il tramite della morte espiatoria di Cippola, può andarsene libero »²⁹.

Tutto questo è indubbiamente interessante (si dica pure affascinante, in certi momenti) tuttavia dispiace la precipitazione infinita di materiali utili e la loro mancata concentrazione nell'analisi diretta della poesia. Non si nega nemmeno che le connessioni sociologico-culturali siano anch'esse interessanti: tra l'altro rispondono ad uno dei bisogni più spontanei dell'intelligenza, quello di accostare fenomeni eterogenei sottolineandone le omogeneità (« Only connect! », ci raccomanda Leslie Fiedler), ma compito della critica è pur sempre quello di analizzare e giudicare, e non è certo che individuare rituali di morte e rinascita, catalogare, schematizzare possa mai diventare produttivo di giudizi critici diretti. È probabile piuttosto che per questa strada si aprano cattivanti possibilità a quel movimento di fuga dal testo che spesso costituisce la vera motivazione di questi complessi *échafaudages*³⁰. Burke, a

29. *Op. cit.*, pp. 189-90.

30. La diffidenza che i « New Critics » esprimono nei confronti di queste pratiche dei critici « sintetici » (e che si riferiscono, quindi, a Frye, come a Chase, come a Burke) potrebbe essere argomentata in termini abbastanza omogenei alla nostra cultura: « Ma accade che il genere, dimentico del suo carattere strumentale, si ponga esso a criterio di giustizia, usurpando quella che è la funzione del concetto di bellezza e confondendosi in tal modo con quel concetto: non più ci si chiede se un'opera è bella o brutta, ma se è

onor del vero, ha dato ampie prove di saper resistere ad un lungo contatto col testo poetico (si pensi all'analisi felice dell'« Ode on a Grecian Urn »), ma la sua direzione di impegno è un'altra, e centripeta, piuttosto che centrifuga. Piuttosto che una struttura oggettiva, ontologica, come i « New Critics » pretendono, la poesia è per lui una risposta ai bisogni del lettore³¹, e una risposta insieme alla nevrosi dell'autore³² (e con quest'ultimo assunto Burke ricade nella fallacia genetica — l'*Ulisse* per esempio sarebbe una sorta di autopunizione che Joyce si infligge per l'abbandono della ortodossia —, nella rozza aspettativa che « scoprire cosa l'opera d'arte fa per l'artista può aiutarci a scoprire che cosa essa fa per noi »).

5. Caratteristiche assai simiglianti a quelle di Burke — un grande talento per individuare omogeneità nascoste, un gusto imperterrito di catalogare, di dividere tutta la letteratura mondiale secondo schemi — presenta l'*Anatomy of criticism* di Northrop Frye. Ci sono in sostanza cinque livelli letterari, che differiscono l'uno dall'altro per la posizione che il protagonista-eroe assume nell'opera: 1. Se egli è superiore in modo assoluto agli altri uomini ed all'ambiente, se cioè è un essere divino, abbiamo allora un mito; 2. Se è superiore soltanto relativamente agli altri uomini ed all'ambiente, allora l'eroe è il tipico protagonista del « romance », che compie, sì, azioni maravigliose, ma che è tuttavia pur sempre un essere umano.

tragedia o commedia, poesia o romanzo, o meglio le due domande non riescono a distinguersi, perché indistinti rimangono giudizio e classificazione, estetica e empiria» (MARIO TUBINI, *Critica e poesia*, cit., p. 129). A questo tipo di critici (non quindi anche a tutti quanti gli altri critici americani come potrebbe parere) deve riferirsi PAOLO MILANO quando lamenta: « peculiare illusione di tanti critici contemporanei, specie americani, è quella di credere che una tesi definitiva possa far le veci di un giudizio di merito, eludendo così la partita prima di impegnarla » (« Belfagor sul Mississippi », *L'Espresso*, 1, 7 gennaio 1962).

31. KENNETH BURKE, « Psychology and Form » e « Lexicon Rhetoricae » (in *Counterstatement*, New York, 1931, pp. 38-36 e 156-232).

32. KENNETH BURKE, « Lexicon Rhetoricae », in *Counterstatement*, ed anche *The Philosophy of Literary Form* (Baton Rouge, 1941).

Egli si muove in « un mondo in cui le leggi ordinarie di natura hanno subito una provvisoria sospensione: prodigi di coraggio e di resistenza, impossibili per noi, sono per lui affatto naturali, e armi incantate, animali parlanti, orchi terribili e streghe nonché talismani di miracoloso potere non violano alcuna legge di probabilità una volta che i postulati del « romance » siano stati stabiliti ». Scendiamo così dal mito verso la leggenda, il racconto popolare, la fiaba; 3. Se è superiore agli altri uomini ma non all'ambiente, allora il protagonista-eroe è un *leader*. Siamo qui sul piano del « modo mimetico di primo grado » al quale pertengono l'epica e la tragedia; 4. Se non è superiore né agli altri né all'ambiente, allora il protagonista-eroe è uno come noi e noi pretendiamo dal poeta gli stessi canoni di probabilità che troviamo nella esperienza di ogni giorno. Abbiamo quindi il « modo mimetico di secondo grado » proprio della commedia e del racconto idealistico; 5. Se inferiore anche alla nostra potenza, alla nostra intelligenza, sicché abbiamo l'impressione di contemplare una scena di schiavitù, di frustrazione, di assurdità, allora il protagonista-eroe appartiene al mondo ironico (al quale il Frye assimila anche la narrativa moderna). Come se non bastasse — e bastano infatti ad impegnare l'autore solo per le primissime pagine del libro — queste categorie vengono poi fatte entrare in combinazione con molte altre coordinate psicologico-temporali sicché le opere vengono ripartite in senso orizzontale e verticale, per generi letterari e periodi storici (« Il mito della primavera, commedia; il mito dell'estate, 'romance'; il mito dell'autunno, tragedia; il mito dell'inverno, ironia e satira ») in una sorta di ispirata, invasata botanica letteraria, per la quale valgono tal quali le osservazioni fatte a proposito di Burke³³.

Tuttavia, poiché Northrop Frye è un critico indubbiamente geniale (adoperiamo il termine nella speranza che rechi questa volta anche le sue connotazioni più affievolite di esu-

33. N. FRYE, *op. cit.*, pp. 33-34.

berante stravaganza) si deve a lui, e si trova nella sua opera, una pagina che è di estrema, per quanto involontaria, utilità per definire la posizione dei « New Critics » e la concezione che essi difendono del rapporto arte-esperienza. Vi si traccia un paragone fra letteratura e matematica:

Si ritiene che la matematica cominci con un computo di oggetti, come una sorta di commento numerico sul mondo esterno. Ma il matematico non pensa questo della propria disciplina; per lui essa rappresenta un linguaggio autonomo, e v'è un momento in cui essa si libera dal contatto con l'esperienza, con il mondo obiettivo, la realtà, la natura. Molti dei suoi termini, come per esempio i numeri irrazionali, non hanno alcuna diretta connessione con l'esperienza, ma dipendono per il loro significato soltanto sulla interrelazione degli elementi interni. Noi consideriamo anche la letteratura, dapprincipio, come un commento sull'esperienza esterna, sulla realtà. Ma proprio come in matematica dobbiamo pur passare da tre mele al numero tre, e da un campo quadrato al quadrato, così nel leggere un romanzo dobbiamo passare dalla letteratura come rappresentazione della vita alla letteratura come linguaggio autonomo. Anche la letteratura procede per possibilità ipotetiche e per quanto essa, come la matematica, sia costantemente utile (vale a dire che conserva una continua possibilità di essere rapportata all'esperienza normale), la pura letteratura, come la pura matematica, contiene in sé il suo significato. Sia la letteratura che la matematica procedono da postulati, non da fatti; ambedue possono essere applicate alla realtà esterna e tuttavia esistono anche in una forma pura, autonoma.

Dal combinato disposto di queste affermazioni, e di altre implicitamente correnti, dei « New Critics », si può trarre una serie di considerazioni definitive sul rapporto arte-storia.

6. La prima considerazione è anche una constatazione di fatto: i « New Critics », non v'è dubbio, difendono una concezione astorica della poesia. L'affermazione: « la realtà è storia », postulato fermo della critica marxista, non li persuade³⁴.

34. E, tuttavia, nell'introdurre in America i *Manuscripti economico-filosofici* di MARX tradotti per la prima volta in inglese da T.B. Bottomore, della « London School of Economics and Political Science » (New York, 1961).

La letteratura pesca, anzi, in quelle componenti dell'umano destino che storiche non sono: « L'assunzione che l'uomo esiste e che la sua fondamentale "unicità" trascende le innumerevoli differenze che sono fra individuo e individuo, fra varie culture, fra diversi periodi di storia, è implicita nel nostro lavoro. Ma forse dovrebbe essere esplicitata e resa in termini chiari. Perché essa è un'assunzione necessaria se vogliamo cominciare a parlare di poesia. Altrimenti rischiamo di abbandonare ogni concetto di estetica per una catalogazione di espressioni sociali o personali » (Cleanth Brooks).

« Un'opera di immaginazione differisce da un'opera dell'intelletto logico in un senso radicale che pare addirittura al di là della nostra capacità di comprensione. Ma questo almeno può essere detto, che l'opera dell'immaginazione non ammette né correzione progressiva, né sostituzione, né manipolazione delle parti: non è mai sorpassata, è sempre attuale. Dryden, non « migliora » Shakespeare; Shakespeare non scalza Dante nel senso in cui, invece, la fisica di Einstein pare abbia corretto quella di Newton » (Allen Tate).

La seconda considerazione è più importante, anche perché è generalmente sfuggita (non si può dire quanto in buona fede) alla maggior parte degli avversari del « New Criticism ». Essa è argomentata con molta fermezza da Salomon Fishman nel suo *The Disinherited of Art*³⁵.

Pur affermando che la letteratura deve essere giudicata nel suo valore intrinseco, nella sua coerenza e capacità di significazione interna, essi non hanno mai preteso di bandire quel lavoro di connessione (fra letteratura e storia, e società, ecc.) di cui la critica sociologica per vocazione o per accidente ha spesso fornito esempi meno degni di quelli esaminati prima (Empson e Burke). Essi pretendono soltanto (ed è una pretesa

ERICH FROMM accredita a Marx una ferma distinzione fra « fixed » e « relative drives » nell'uomo (pp. 13-14 dell'introduzione: « Marx's concept of man »). La astoricità dei bisogni e degli impulsi fondamentali dell'uomo è del resto un punto fermo della psicologia frommiana.

35. *Op. cit.*, p. 158 e sgg.

che a noi pare estremamente ragionevole) che le distinzioni siano chiare, e che non si pratichi il gioco delle tre carte sostituendo surretiziamente alla critica letteraria in senso stretto l'approccio sociologico o psicologico.

Per discriminare in modo più preciso fra i vari problemi con i quali la critica ha a che fare, è opportuno fare un esempio. Beardsley e Wimsatt hanno indicato che la genesi dell'opera (come essa è stata composta, quali elementi sono entrati nella sua formazione) costituisce un problema distinto dall'analisi dell'opera fatta con riferimento al suo carattere formale. E questa analisi a sua volta deve essere distinta dal problema ulteriore che si riferisce all'effetto esercitato dall'opera su vari tipi di lettori in vari periodi storici. Tutti e tre i problemi sono intimamente connessi, e tutti e tre degni di discussione; ma quando non vengono tenuti distinti insorge la confusione. Per esempio, altra cosa è discutere *La Capanna dello zio Tom* in termini di bellezza formale, e altra cosa è domandarsi in che modo Harriet Beecher Stowe arrivò a scriverlo, in che senso si esercitarono sulla sua scrittura le pressioni storiche del suo tempo. Ed è ancora cosa diversa render conto di come questo libro influenzò i lettori nel passato, e prevedere gli effetti che potrà avere (se ne avrà) sui lettori futuri. Distinguere, in questo caso, appare facile. Ma molti, che riconoscono la necessità di distinguere in questo caso, vi si rifiutano poi quando si sostituisce alla *Capanna dello zio Tom*, *Il Paradiso perduto*, o *Moby Dick*, o *I Quattro quartetti* (Cleanth Brooks).

L'ultima considerazione introduce un mutamento di prospettiva che le considerazioni precedenti dovrebbero aver maturato: i « New Critics » non pretendono — l'abbiamo detto — che la letteratura rimanga « inapplicata ». Del pari nessun matematico si sognerebbe di pretendere che la sua scienza rimanga « pura ». Solo si preoccuperebbe di farla assumere nel suo valore intrinseco, e di sentirsi garantire che nel corso dell'applicazione questi valori non verranno travisati. Soltanto a patto di conoscere e di rispettare questo valore « intrinseco » della letteratura (come della matematica) essa può essere introdotta in combinazioni critiche più vaste, sociologico-litte-

rarie, storico-letterarie, psicologico-letterarie. Ma il momento dell'analisi diretta della poesia, oltre ad essere centrale e preminente rispetto a tutti gli altri tipi di approccio alla letteratura, rappresenta una condizione ineliminabile per la stessa corretta pratica degli altri tipi di approccio³⁶. Non si nega che si possa scrivere storia della scienza o studiare con profitto le concezioni filosofiche di Einstein in rapporto alle sue scoperte: che questo possa però essere fatto senza una sostanziale conoscenza e della scienza, e delle scoperte einsteiniane non verrebbe in mente a nessuno. E che venga in mente invece ai letterati, inducendoli a perseguire l'ingenuo tentativo di realizzare un salto quantitativo facendo sprizzare un giudizio critico dal banale ammasso di referti psicologici e sociologici o storici è cosa che non si spiega se non ipotizzando daccapo una forma di timore del testo (ed è proprio vero che quanto più un testo letterario è bello tanto più ci impone di tacere attoniti dopo la lettura) ed una tendenza all'accerchiamento invece che al confronto diretto.

7. Negli stessi anni in cui scoprirono e cominciarono ad adoperare Marx, i critici « sintetici » fecero la scoperta di un altro dei grandi numi tutelari (accanto a Veblen e a Frazer) della loro critica: Sigmund Freud, e cominciarono subito ad utilizzarlo per quegli stessi fini di polemica sociale contro

36. Adorno ha ben ragione di rammentare a Lukàcs che non si può pretendere di correlare a niente una poesia di Gottfried Benn, se prima non la si impara a leggere. E saperla leggere, com'egli mostra con finezza, significa andare al di là del significato letterale scomponendo della poesia la struttura interna (THEODOR W. ADORNO, « La Conciliazione Forzata », in *Tempo Presente*, Marzo 1959, p. 188). Del resto i tentativi più fini che noi conosciamo in lingua inglese, indirizzati ad « aprire » il testo letterario per svolgerne le implicazioni sociologiche, ma nel pieno rispetto di ciò che il testo vuole veramente dire, sono dovuti a Leo Lowenthal, uno studioso tedesco che vive in America ma che è della stessa scuola di Adorno e Horkheimer. In *Literature and the image of man* (Boston, 1957) in particolare l'altro suo libro *Literature, Popular Culture and Society*, Prentice-Hall 1961, ha un quasi preminente interesse sociologico) viene condotta un'analisi di Cervantes, della *Tempesta* di Shakespeare e di « Robinson » che è degna di ogni considerazione.

l'America affaristica e puritana a cui avevano piegato Marx. Da quel momento, o meglio dal momento in cui Frederick G. Prescott scrisse *The poetic mind*, si è aperta, fra la psicanalisi e la critica letteraria anglosassone (per non dire fra la psicanalisi e la critica letteraria moderna) una partita che, malgrado contrarie apparenze, non è ancora chiusa³⁷. Le vicende di questa partita fanno pensare, a volte, ad un processo di introiezione ritmico per cui di volta in volta la critica letteraria assorbe la psicanalisi, e crede di averla incorporata in modo definitivo, salvo poi a trasudarla violentemente. Si cominciò, naturalmente, con l'illusione di trattare l'ombra come cosa salda cercando di risalire dall'opera alla nevrosi dell'autore, e magari facendo anche il cammino inverso, quando ciò

37. Si trova una rilevante massa di indicazioni bibliografiche su psicanalisi e letteratura in *Freudianism and the Literary Mind* di FREDERIK J. HOFFMAN che è del 1945 ma è stato ristampato in paperback (New York, 1959), con una prefazione utile perchè traccia lo stato della questione e dichiara il debito dell'autore nei confronti di ERNEST KRIS, autore, con ABRAHAM KAPLAN, di *Psychoanalytic Explorations in Art* (New York, 1952), comunemente considerato — non del tutto giustamente secondo noi — uno dei migliori testi sull'argomento. Utile anche il capitolo dedicato a Maud Bodkin (« Maud Bodkin and Psychological criticism ») in *The Armed Vision* di STANLEY EDGAR HYMAN. Il libro della BODKIN (1934) è ora in paperback (*Archetypal Patterns in Poetry*, New York, 1958).

Quasi tutti i saggi letterari considerati ormai classici sull'argomento e spesso citati nel testo, dallo James di Rosenzweig al Kafka di Fromm, dal Poe di Maria Bonaparte a « Dostoesky e il parricidio » di Freud, dall'Amleto di Ernest Jones a Alice di William Empson ai tre infine di Burke, Trilling e Wilson che circolano per tutte le antologie critiche (rispettivamente « Freud e la analisi della poesia »; « Arte e nevrosi »; « Filottete: la ferita e l'arco ») sono ristampati (non sempre nella loro integralità, s'intende) in *Art and Psychoanalysis* pubblicata a cura di WILLIAM PHILLIPS nel 1957 a New York, ispirato forse dal rilievo che aveva ottenuto un dibattito svolto sull'argomento nella *Partisan Review*, di cui è direttore, diversi anni prima.

Per le analogie fra linguaggio della poesia e linguaggio onirico v. SUSANNE LANCER, *Feeling and Form*, London, 1953, p. 326, 238. Per le analogie fra strategia del critico letterario e strategia dello psicanalista, PHILIP RIEFF, *Freud: The Mind of the Moralizer* (New York, 1961, p. 154 e segg.). Nella prefazione ad una ristampa di *The Symbolist Movement in Literature* di A. SYMONS (New York, 1958), RICHARD ELLMANN spiega in che senso è importante e rappresentativo che questo libro sia apparso nello stesso anno (1899) in cui veniva pubblicata *L'interpretazione dei Sogni* di Freud.

faceva più comodo. Secondo il celebre saggio sull'*Amleto* di Ernest Jones, autore della ben nota *Vita di Freud*, la coerenza psicologica delle enigmatiche azioni del principe di Danimarca consisterebbe in questo, che egli non può uccidere lo zio, perché lo zio è un elemento della dicotomia in cui egli ha proiettato il suo rapporto ambivalente nei confronti del padre: e quindi da una parte c'è per l'appunto il ricordo del padre buono, dall'altra la coscienza dello zio cattivo: ma ambedue i sentimenti sono caratterizzati da una profonda ambiguità che non consente la loro traduzione in azioni reali. Già in presenza di questa prima analisi freudiana fu disposta la strozzatura che i critici freudiani non sono mai riusciti ad allargare: se così è, perché tutti gli altri casi edipici descritti non pervengono alla dignità d'arte di *Amleto*? È ancora la dicotomia contenuto-forma, in sostanza, che questa critica non riesce ad evitare. Né la questione muta aspetto se ai complessi si sostituiscono gli archetipi, come propose Maud Bodkin in *Archetypal Patterns in Poetry*, che si proponeva di rintracciare la persistenza degli archetipi nella poesia sia attraverso i tempi (archetipo dell'eroc, della morte e della rinascita, della donna, del paradiso e dell'inferno), sia in un singolo autore (come Dante, come Coleridge, come Virginia Woolf). Vani sono risultati i tentativi fatti dall'autrice e poi più tardi da Leslie Fiedler nel 1952 di spiegare perché mai gli archetipi diventano arte in mano a taluni autori soltanto (secondo Fiedler l'archetipo sarebbe la risposta che l'umanità sa dare a certe ricorrenti ed eterne situazioni di fondo: amore, morte, maturazione e mutamenti; la « firma » l'accezione particolare che di questa risposta offre un certo autore: il suo saggio si intitola, di fatto, « Archetipo e firma »³⁸. Un altro tentativo di applicazione della psicanalisi (e certo dei meno infelici) è quello che si può definire connettivo, e consiste nel ricostruire la coerenza psicologica della narrazione (o dei suoi protagonisti), che a livello puramente letterale risultasse sconnesso:

38. « Archetype and Signature », in *Art and Psychoanalysis*, cit.

sono stati restituiti ad una lettura continua e non più letteralmente problematica *Measure for Measure* di Shakespeare (da Hans Sachs); la prima e la seconda parte dell'*Enrico IV* dello stesso Shakespeare (da Ernst Kris); il racconto di Hawthorne *My Kinsman, Major Molineux* ed un altro racconto non meno noto, *I want to know why*, di Sherwood Anderson (da Simon O. Lesser); e *Lo straniero*, di Camus (da Nathan Leites) e tanta altra produzione letteraria da quel finissimo interprete di letteratura che si è rivelato Theodor Reik. Come e perché questo tipo di analisi rimanga alle soglie dell'opera d'arte è dimostrato « in re » dalla prima analisi « connettiva » che ha fatto da modello a tutte le altre, dalla freudiana interpretazione della *Gradiwa* di Jensen. Che la coerenza psicologica interna alla narrazione sia stata ricomposta non v'è dubbio (e servono ottimamente allo scopo anche le considerazioni aggiuntive fornite dal Musatti nell'edizione italiana del racconto)³⁹ e tuttavia *Gradiwa* resta un racconto mediocre, quasi a dimostrare emblematicamente ai critici, anzi, con la povertà del suo tessuto narrativo e la strettissima tessitura, invece, delle sue connessioni psicologiche, che la probabilità psicologica di una storia non coincide con la sua qualità letteraria. Per fortuna il primo tipo di approccio psicanalitico, quello già citato di Prescott, per anni trascurato, è stato di recente riutilizzato e si è rivelato quello che, ponendo l'accento sulle peculiarità del linguaggio onirico (condensazione, spostamento di accento, simbolismo) e sulle sue analogie con il linguaggio della letteratura, sembra per ora il più suscettibile di sviluppi proficui.

The Ordeal of Mark Twain (1920) di Van Wyck Brooks è ancora oggi capace di attrarre lettori, e non solo perché rappresenta una delle primissime, articolate assimilazioni dello scrittore al nevrotico (si collocano sulla stessa linea, in quanto biografie « psicanalitiche », il Melville di Newton Arvin, il Poe di Maria Bonaparte, l'Anderson di Irving Howe). La

39. Torino, 1961.

tesi di Van Wyck Brooks, tutta quanta gratuita e costruita su quell'espedito deduttivo (dall'opera al carattere dello scrittore) che gli psicanalisti non accettano, perché assicurano che ci vuole ben più di qualche sintomo (sia pure importante come il romanzo scritto) per sgrovigliare la psicologia di un uomo, è nota. Per effetto del modo traumatico in cui il piccolo Sam affrontò la morte del padre, e del ricatto affettivo che la madre gli impose nella circostanza (« No, Sammy, non c'è più bisogno che tu vada a scuola; solo promettimi di essere un bravo ragazzo, promettimi di non spezzarmi il cuore ») la vita affettiva dell'uomo Twain fu avvelenata da una dipendenza affettiva materna non più risolta, e da una replica riflessa di questa dipendenza nei confronti dell'ambiente puritano, con la conseguente degradazione a scrittore grottesco di colui che avrebbe potuto essere un grandissimo artista (quest'ultima affermazione è quella che meno si regge in piedi sulle proprie gambe). A motivare l'attrattiva che ancora oggi questo libro esercita concorrono due fattori. Da una parte esso rappresenta la prima parabola dell'artista « come americano », e cioè dell'artista isterilito dalla pressione ambientale o astrattamente idealistica o volgarmente pratica, che è una parabola ricorrente nella mitologia letteraria statunitense. La bellissima biografia di Sinclair Lewis scritta da Mark Schorer (1961) ne rappresenta — così almeno a noi pare — l'ultima elaborazione. D'altra parte il sospetto (e il timore) che l'artista possa essere assimilato al nevrotico (con conseguente, irrimediabile diminuzione della sua attività ad attività compensatoria, a *wish-fulfillment*) è anch'esso assai attivo. Si pensi da un lato alla nuova formulazione della poetica della « Ferita e l'arco » proposta da Edmund Wilson, sia pure nel modo incerto, sostanzialmente ambiguo, che spesso è proprio di questo scrittore, e dall'altro alle clamorose affermazioni di uno psicanalista professionista, il dottor Bergler (« non ho mai conosciuto un artista sano »... « artista » e « sano » sono concetti contraddittori come se si dicesse « neve nera » o

« nazista buono »)⁴⁰. L'intelligente difesa di Lionel Trilling (l'artista pare nevrotico rispetto agli altri solo perché scrive di sé, si confessa: ma chi ci garantisce che anche il commerciante, l'impiegato, il banchiere non siano ugualmente nevrotici?) non è bastata a dissipare i dubbi che sono tenaci e vischiosi, che hanno le stesse radici del senso di inferiorità avvertito nei confronti della scienza e che — analogamente — hanno provocato un dispendio eccessivo di energie critiche, come quando si è tentato di garantire alla tragedia una dignità superiore alle altre forme di arte assumendo che essa, poiché affronta direttamente il male e il dolore, non è passibile dell'accusa di *wish-fulfillment*.

La descrizione che si è fatta dei vari modi in cui è stata praticata l'applicazione della psicanalisi all'analisi della letteratura non dà ragione, però, dell'enorme ammontare di dilettesca enfasi che è stata collocata in questi tentativi, sì da giustificare quell'immagine aberrante della critica letteraria americana di cui si è detto in principio. C'è stato un periodo in cui non v'era fossa, o croce, o palo che apparisse nella narrazione e che non dovesse essere interpretato come simbolo direttamente sessuale. Quando la sessualità, col passare degli anni, si affievolì, si partì alla caccia di altri simboli, per lo più mistici e religiosi, e siccome il Benji di Faulkner è protagonista di un episodio che si svolge il giorno di Pasqua, ecco che simboleggia Cristo, e l'Orso è un'allegoria della transizione dalla cultura pagana a quella cristiana, se non addirittura dal vecchio al nuovo testamento, e nel *Portrait of the artist as a young man* di Joyce vi sono Giovanni Battista, Giuda e Pilato, e Kafka lo si spiega tutto col numero due, *La Montagna incantata*, di Mann, col numero sette (sette i capitoli del romanzo, sette le tavole della sala da pranzo del Berghof, sette le lettere del nome Berghof stesso, sette le lettere dei nomi degli ospiti principali).

40. EDMUND BERGHER, *Psychoanalysis of writers and of literary production* in « *Psychoanalysis and the social sciences* », Vol. I. New York, 1947.

8. Non è del tutto comprensibile perché proprio sulle spalle dei « New Critics » sia stata caricata l'accusa (condivisa purtroppo anche da Spitzer) di indulgere all'interpretazione allegorica⁴¹. Nelle loro antologie la liberazione dall'interpretazione allegorica è perseguita come un compito didattico: negli scritti teorici come un ideale estetico. Fondamentalmente, a questa norma non vi sono più di tre o quattro eccezioni nelle quali l'una non si giustifica in nessun modo mentre le altre si giustificano in un senso del tutto particolare. L'eccezione davvero sorprendente è rappresentata dall'interpretazione che Robert Heilman, autore di un pregevole studio sull'unità di *King Lear* e collaboratore di Cleanth Brooks nella stesura di *Understanding Drama*, ha fatto del *Giro di Vite* di James⁴². Attraverso l'anatomia delle parole e delle immagini il critico ritiene di poter dimostrare, per esempio, che uno dei fantasmi equivale al diavolo, che la stanza in cui alla fine della storia il piccolo Miles si decide a riconoscere il suo legame con gli spettri è segretamente avvertita come un confessionale della liturgia cristiana e, infine, che la struttura verbale e simbolica sottesa alla superficie narrativa del racconto ricomponе l'archetipo della caduta dell'uomo e del suo riscatto.

Fra le altre eccezioni fa spicco (e dà tono a tutte le altre che consistono nell'interpretazione di *Kubla Khan* di Coleridge e di certi racconti di Eudora Welty, di Kafka, di Conrad)⁴³ la nota analisi testuale dedicata da Robert Penn

41. A sostenere ancor oggi le ragioni dell'allegoria in senso stretto (precisando però che allo scrittore essa serve per realizzare una più ferma presa della realtà), troviamo quasi soltanto EDWIN HOMG, *Dark Conceit, The Making of Allegory*, London, 1959.

42. Lo si può leggere ora in un volume interamente dedicato all'annosa questione, *A Casebook on Henry James's "The Turn of the Screw"*, ed. by G. WILLEN, New York, 1960.

43. E' da notare che l'accenno contenuto nella prima delle antologie dei « New Critics » ad interpretare *Kubla Khan* come un'allegoria del poeta è ripreso da GEORGE WATSON (in « The Meaning of *Kubla Khan* », in *Review of English Literature*, 1, January 1961), che ne fa un simbolo del conflitto tra due tipi di poesia, quella romantica e quella augustea.

Warren al *Vecchio Marinaio* di Coleridge. L'apertura metodologica del saggio crea già una distanza fra questo e gli altri scavi allegorici: il poeta critico distingue fra simboli di congruenza e simboli di necessità:

Per simbolo di necessità io intendo quel tipo di simbolo che è radicato nella nostra comune esperienza naturale. Il vento del *Vecchio Marinaio* è questo tipo di simbolo. Tutti i simboli fallici, per esempio, sono di questa natura. Il simbolo di congruenza, invece, non è dotato naturalmente delle ragioni della sua attrattiva, che gli derivano piuttosto dalle manipolazioni che ne fa l'artista, immettendolo in un contesto particolare. Per esempio, Bisanzio è un simbolo nella poesia di William Butler Yeats, ma senza lo speciale contesto, senza la manipolazione speciale fatta dal poeta, Bisanzio non sarebbe mai un simbolo per noi. Questo non significa che egli potrebbe prendere qualsiasi altra città, come l'antica Atene o la moderna Detroit, per ricavarne lo stesso tipo di simbolo. Va da sé che Bisanzio ha già delle qualità particolari che più agevolmente egli può manovrare per i suoi scopi⁴⁴.

Il risultato dell'analisi amplia ulteriormente la distanza fra questo tipo di allegoria e tutti gli altri: perché al termine della loro ricerca, quando essa si lascia infettare di allegorismo, i « New Critics » trovano sempre e soltanto l'artista e arrecano così il loro contributo a quella mitologia dell'autobiografismo (il protagonista vero della letteratura moderna è l'artista stesso), che ha ampio corso nella cultura moderna⁴⁵.

9. È invece diretta responsabilità dei « New Critics », costituisce anzi oltre che una filiazione del loro metodo, una alternativa ad esso, quel tipo di lettura aperta, di simbolismo senza contenuti simbolici, che si tende ad associare ai nomi

44. « A Poetry of Pure Imagination » in *Selected Essays*, cit.

45. A parte i fondali autobiografici che Kenneth Burke porta alla superficie della narrativa di Mann, scrive Blackmur a proposito di Joyce, Henry James, Gide e del *Doctor Faustus* di Mann: (« The artist as a hero », *Art News*, September, 1951, pp. 18-19): « Nel periodo romantico, quando il senso storico irruppe, una nuova decisione fu presa: che l'artista stesso potesse

di William York Tindall e Charles Feidelson. I « New Critics » — l'abbiamo visto — sistemano in un equilibrio instabile, e forse precario, i contenuti concettuali e le connotazioni emotive della poesia; ogni qualvolta essi leggono una poesia o un romanzo rafforzano questo equilibrio adoprandosi a dimostrare che certo la poesia dice qualcosa ma che « ciò che la poesia dice » non è estraibile dal contesto poetico, né poteva essere espresso se non in quel contesto, sicché non ci troviamo di fronte alla dicotomia di un contenuto discorsivo espresso in bella forma. Ma altri lettori si sono orientati in altro modo. E o hanno creduto di attingere al fondo della composizione poetica contenuti massicci e preesistenti alla elaborazione letteraria (miti, archetipi), oppure, passando da un estremo di corposità ad un estremo di incorporeità, hanno sottoscritto l'affermazione di Valéry: « il n'y a pas vrai sens d'un texte ».

essere un eroe, così come Byron, Goethe, Hugo furono tutti eroi più grandi degli eroi descritti nelle loro opere... Arnold si augurava che la poesia potesse salvare il mondo assumendosi i compiti di tutte le altre funzioni della mente al livello espressivo... Dopo un poco l'artista divenne l'eroe mancato, il poeta maledetto e cominciò a celebrare se stesso, o i prototipi di se stesso, nella sua opera. Con l'avvento del simbolismo e dell'arte per l'arte gli eroi di un considerevole numero di opere cominciarono ad essere rappresentati come artisti. Il soggetto dell'artista e della sua speciale sensibilità cominciano ad essere il soggetto eroico, e la sensibilità eroica che meglio esprimeva la società stessa... Per cui il problema dell'artista divenne una versione del problema dell'uomo e l'umano eroismo venne rappresentato nell'eroismo dell'artista... Non solo l'artista è un isolato ed è l'eroe di tutta la sua conoscenza; egli sente anche di avere nelle mani il compito della deliberata creazione della coscienza in una società senza coscienza ». JACQUES MARTAIN (*Creative intuition in art and poetry*, New York, 1953, pag. 148), collega queste espressioni, approvandole, alla « crisi del concetto di letteratura » di Jacques Rivière, ed all'autobiografismo « moderno » di Rousseau. In *The New Romantics, A Reappraisal of the new criticism* (Bloomington, 1962), pp. 176-179, RICHARD FOSTER addebita ai « New Critics » la civetteria di posare, essi stessi, ad eroi tragici (« The Critic as tragic hero ») proponendo sempre la loro privata grandezza, la loro privata tragedia spirituale, e proponendoci la visione di una critica che, per la sua posizione intermedia fra filosofia e letteratura è « sempre impossibile ». Ma Lionel Trilling, che non è un « new critic », cercando « The modern Element in modern Literature » (*Partisan Review*, Winter, 1961), ricalca le osservazioni di Blackmur, sottolinea la consistenza del tema e ci consente di collegarlo anche al problema della tragedia.

L'idea della lettura aperta era già presente nella Langer, ed implicita nel suo maestro Cassirer: se nell'arte si debbono leggere simboli del sentimento umano, sarà impossibile piegare questi simboli ad una significazione che non sia generale ed universale. Sicché il Tindall⁴⁶ può scrivere nel suo *The Literary Symbol* che:

lavorando nei limiti delle proprie capacità (o delle proprie fissazioni) ogni critico assume un aspetto o due della visione di Melville come se fosse il tutto, ed ognuno è in qualche modo giustificato dalle immagini e dal contesto. Coloro che sono più adatti a cercare significati politici e sociologici sono incoraggiati dalla fine emblematica del libro. I devoti di Freud trovano indizi nella gamba tagliata di Ahab. Quelli che hanno preferenze per i significati metafisici trovano ampia corroborazione ad ogni passo. Ma quella balena, in quel contesto, significa più che una cosa sola per un solo lettore. Essa rappresenta i nostri sentimenti, i nostri pensieri, quando ci troviamo faccia a faccia con noi stessi e con ciò che ci circonda. Altri uomini, dunque, altre balene. Ma cosa deve fare allora un critico non dogmatico? Se dice che si tratta di una visione generale della realtà, non esprimibile altrimenti che attraverso questo simbolo, corre il pericolo di diventare monotono, perché la stessa cosa può dirsi di *Ulisse*, de *Il Processo* o del *Bateau ivre*. Ma per quanto sia generale, ogni simbolo è particolare per sentimento e qualità, e il critico, senza tentare di definire l'indefinibile, può suggerirne la singolarità. Attraverso l'analisi delle immagini e del contesto può rivelare la forma dell'immagine, le relazioni che intercorrono fra le parti e fra queste e il tutto, e la funzione di ogni singola parte.

Ciò che soprattutto ha fomentato scandalo è stata l'applicazione allo studio della letteratura americana di questi principi (CHARLES FEIDELSON, *Symbolism and American Literature*, Chicago, 1953).

Attraverso libri come questi, notava con spirito Marius Bewley⁴⁷, si minaccia di cassirizzare («cassirerize») la nostra

46. WILLIAM YORK TINDALL, *The Literary Symbol*, Bloomington, 1955, 1960. Si riscontri anche il senso in cui UMBERTO ECO, accoglie ed utilizza le indicazioni di Tindall in *Opera Aperta*, Milano, 1962, pp. 34-35 e *passim*.

47. «The Cage and the Prairie», in *Hudson Review*, 1957.

letteratura. Quando si afferma che « per essi [e cioè per Poe, Hawthorne, Melville ed Emerson] il linguaggio è non solo il mezzo, ma il tema e il fine della loro arte » e che il compito che questi scrittori si prefiggevano scrivendo non è né l'espressione dei sentimenti né la descrizione di date cose, « ma piuttosto un'avventura di scoperta fra i significati delle parole », realizzando così un progresso rispetto alla letteratura romantica nell'ambito della quale « il linguaggio era meramente lo strumento dell'espressione », e che infine « ogni opera letteraria è un simbolo autonomo nel senso che è affatto distinto dalla personalità del suo autore e da ogni mondo di puri oggetti, e creativo nel senso che fa esistere il proprio significato », si avverte un brivido di sospetto, come di fronte alla vanificazione per magia di ogni presenza letteraria concreta. Per argomentare in senso contrario Marius Bewley cita James (« Il pallone frenato dell'esperienza è legato in realtà alla terra, e sotto questa necessità noi ci dondoliamo, grazie ad una corda di considerevole lunghezza, in un più o meno comodo veicolo dell'immaginazione, ma è per mezzo di questa corda che sappiamo dove ci troviamo, e dal momento che il cavo è rotto ci troviamo privi di ogni relazione »). Bewley sostiene, e con lui i « New Critics » sosterebbero, che da una parte, quindi, non c'è letteratura che non si riferisca all'esperienza; dall'altra non c'è letteratura, per quanto apparentemente « matter of fact » (e il Bewley analizza in proposito una pagina di St. John Crèvecoeur ed una di Fenimore Cooper), che non sia produttiva di lieviti simbolici destinati, tuttavia, a rappresentare pur sempre un commento simbolico all'esperienza.

10. Oltre che a quella di svolgere fino in fondo le premesse implicite in Cassirer e nella Langer, i Tindall ed i Feidelson obbediscono nel loro lavoro ad una diversa esigenza, di cui partecipano con altrettanta intensità uomini di tutt'altro stampo: l'esigenza di raccogliere tutta la letteratura americana sotto un unico comune denominatore. Ci troviamo ora

a dover trascorrere ancora una volta da un estremo all'altro, ed a passare da un massimo di rarefazione simbolistica (la poesia non deve « significare ma essere ») ad un massimo di concretezza interpretativa che chiama in causa le radici materiali dell'esperienza americana. In comune, questi divergenti tentativi di definizione generale, hanno la matrice pessimistica jamesiana: com'è scritto in un altro celebre passo del saggio su Hawthorne, l'America non poteva produrre « novels », solo « romances ».

Questa tradizione di indagine, che potrebbe con un certo diritto richiamarsi a Mencken ed a Van Wyck Brooks, così accaniti nel tentare giudizi complessivi sull'America e la sua cultura, inizia in senso moderno con Constance Rourke e termina (per ora) con Leslie Fiedler. *American Humor* è un libro di critica letteraria di tipo particolare; in esso vengono ricomposti, sulla base di ricerche letterarie e folkloristiche, tutti i sentimenti, gli atteggiamenti, le emozioni che si proposero come tipicamente americani e che si rappresentarono in tre personaggi: lo *yankee*, con il suo gusto del soliloquio borbottato, intriso di sarcasmo sornione; il pioniere, con la sua vocazione alle storie iperboliche, raccontate con faccia impavida, in un tono che piega bruscamente dal serio al grottesco; e il *menestrello* negro, con il suo genio per la mimica e la maschera. « Il menestrello negro si congiunse allo *yankee* ed al pioniere per formare un trio comico: ognuno di essi era stato un vagabondo, ognuno di essi aveva a suo modo spezzato delle catene, lo *yankee* nella rivolta iniziale contro la madre patria, il pioniere nella sua rivolta contro ogni forma di civiltà organizzata, ed il negro in una rivolta che era sì, sotterranea, ma non per questo meno evidente. Essi rappresentavano uno stato d'animo di ribellione che era profondamente radicato e conducevano la fantasia popolare sempre più lontano da ogni eredità che fosse rigidamente imposta e tradizionale ». Pochi sono gli elementi della problematica letteraria americana sull'America degli ultimi trent'anni che non siano usciti dal libro della Rourke: la preminenza del « romance » sul « novel »

è chiara in lei come in James. C'è poi il tema dell'« identità » americana: chi ha scorso il dibattito del 1958 svoltosi sul tema fra Stanley Edgar Hyman e Ralph Ellison (sulla *Partisan Review*) sa quant'esso sia vivo. Scriveva lo scrittore negro:

Anche nell'uomo bianco nasce continuamente un profondo dubbio sull'autenticità dell'immagine che si è fatta di se stesso. Dopo tutto egli si è dato agli affari per aver rifiutato di pagare le tasse al re d'Inghilterra, dopo essersi ribellato. Anch'egli allora si è messa una maschera. Se guardiamo al problema della nostra identità alla luce di ciò che Robert Penn Warren ha definito il carattere « intenzionale » del nostro inizio come nazione, allora si rivela estremamente significativo ciò che ha scritto Yeats: « C'è una relazione fra disciplina e senso del teatro. Se non riusciamo ad immaginarci differenti da come siamo, e ad assumere una seconda faccia, non possiamo imporre una disciplina a noi stessi, possiamo solo accettarne una dagli altri. La virtù attiva, in quanto distinta dall'accettazione passiva di un codice esistente, consiste nel portare una maschera. E' questa la condizione per una vita piena ed ardua ». Gli Americani cominciarono la rivolta contro la madre patria scaraventando il tè nella baia di Boston, mascherati da Indiani. La mobilità di una società creata in questi spazi illimitati ha incoraggiato da allora in poi l'uso di una maschera per il bene e per il male. Usare una maschera vuol dire giocare su una possibilità e la nostra è una società nella quale le possibilità sono tante. Benjamin Franklin, lo scienziato empirico, lo scaltro uomo di stato, lasciò che i francesi lo scambiassero per « l'uomo naturale » di Rousseau. Hemingway posa a sportsman illetterato, Faulkner posa ad agricoltore. Lincoln stesso si fece passare per un semplice avvocato di paese. L'America è una terra di attori mascherati. Portiamo la maschera per aggredire e per difenderci, per progettare il futuro e per conservare il passato. In breve, i motivi nascosti dietro la maschera sono così numerosi come le ambiguità che la maschera cela.

Il cemento unificatore di tutta la letteratura americana è rappresentato, per la Rourke, dalla sua dipendenza dagli schemi emotivi, dai comportamenti stereotipi elaborati dal folklore popolare. E questo vale per Melville, per Hawthorne, per Emily Dickinson, per Willa Cather, per Robert Frost come

per Sandburg. La balena bianca di Melville partecipa dello stesso demonismo di « certe illusorie creature del mondo naturale, magiche e potenti, che sovente apparivano nelle leggende del West, come lo stallone nero e il cervo bianco ». Edgar Allan Poe scrive le sue storie secondo lo schema tipico delle smargiassate iperboliche della frontiera: in un tono tragico continuamente riportato, attraverso il grottesco, al livello del comico (si pensi a « Re Peste »). Anche il recupero letterario alla tradizione americana di Henry James deve molto alla Rourke. Lungi dall'essere un fuggiasco egli per primo avrebbe iscritto, nella cornice del vecchio continente, il profilo esatto dell'Americano. Per di più, come si evince dal romanzo omonimo, si tratta di un americano che celebra una vittoria sullo snobismo europeo esasperato di Madame de Cintré, e lo celebra attraverso il « trionfo dell'*humor* secondo lo schema tipico delle storie del West »⁴⁸.

48. Un'analisi particolareggiata di questa tradizione di studi porterebbe lontano. Essa si può ricostruire attraverso il PARRINGTON (*Main currents in american thought*, pubblicato nel 1927) e poi utilizzando anche *The Shock of Recognition* (EDMUND WILSON, ed.) apparso nel 1943 ed ora in paperback, New York, 1955, che reca nel primo volume (pp. 907-1061) gli *Studies in Classic American Literature* di D. H. LAWRENCE che videro la luce nel 1924, e di cui ognuno conosce l'importanza, per l'aspra consapevolezza che introdussero del carattere apparentemente innocuo e infantile, in realtà demoniaco, di quella letteratura. *America's coming of age* di VAN WYCK BOOKS è del 1915. Lo si può leggere ora pubblicato dalla Doubleday and Co. (Anchor) di New York, nel 1958 con una prefazione dell'autore, mentre *The Ordeal of Mark Twain* (1920) dello stesso autore e di cui abbiamo parlato è riapparso nel 1955 nei « Meridian Books » di New York con una prefazione di MALCOLM COWLEY, che è interessante perché difende sostanzialmente la vecchia tesi del Brooks, mentre era apparso a tutti che questa non avrebbe sopravvissuto agevolmente alle critiche del DE VOTO (BERNARD DE VOTO, *Mark Twain's America*, Cambridge, 1932), critiche che lo stesso autore ha riversato parzialmente nella introduzione al *Portable Mark Twain* del 1936. *The Golden Day* di LAWLS MUMFORD (1926) è stato anch'esso ripubblicato dalla Beacon Press di Boston, 1957, con una introduzione dell'autore stesso (« The golden day revisited »). Il libro della ROURKE (1931) *American Humor* è riapparso per i paperback della Doubleday and Co. nel 1957. HENRY NASH SMITH pubblicò *Virgin Land* (The American West as symbol and myth) nel 1950 (ora in Vintage Books - New York - 1957). Ma nel 1952 il dibattito « Our country, our culture » ospitato nella *Partisan Review*, con interventi di James Burnham, Norman Mailer, Philip Rahv, David Riesman, Wright Mills, Louise Bogan, Max Lerner, Arthur Schle-

11. Avversari dichiarati dei « New Critics » si sono professati i cosiddetti critici della scuola di Chicago, riuniti in-

singer jr., Irving Howe, diede un senso abbastanza preciso alla direzione in cui si muoveva il processo di riassimilazione degli intellettuali americani alla loro cultura (« Un rapporto negativo con la propria cultura ha grande validità in certi periodi; in altri è puramente sterile, se non addirittura psicopatico, e deve dar luogo, come è accaduto da noi nell'ultimo decennio, ad un rapporto positivo. Se perdurasse suggerirebbe con troppa forza la persistenza, pur in una vita adulta, di una struttura edipica adolescenziale; e per molti versi l'"alienazione" degli anni venti e degli anni trenta aveva proprio questo tipo di immaturità », scriveva NEWTON ARVIN) e rafforzò gli impulsi connettivi descritti. Nel 1955 apparve *The American Adam* di R.W.B. LEWIS (The University of Chicago Press), un allievo di Matthiessen, che esasperava però in modo meccanico gli insegnamenti ricevuti. Il *Rinascimento americano* di FRANCIS OTTO MATTHIESSEN, come è noto, fu tradotto in italiano nel 1950 da Franco Lucentini per la Einaudi, ma già era in qualche modo conosciuto per la famosa recensione di Cesare Pavese (*La letteratura americana e altri saggi*, Torino, 1954). E' legato a Matthiessen anche HARRY LEVIN (*The Power of Blackness*, New York, 1958), che ha creduto di rilevare in Hawthorne, Poe, Melville, un uso di immagini e di colori (« un'indagine statistica proverebbe che il nero predomina, uguagliato e leggermente eclissato dal bianco, se quest'ultimo è assunto anche nella varietà del grigio ») costanti e significativi. L'articolo « American Odyssey » di HANS MAYERHOFF (*Partisan Review*, 1958), considera da un punto di vista estremamente favorevole questi studi e gli altri di RICHARD CHASE (*The American Novel and its Tradition*, New York, 1957) e di PHILIP RATTY (*Image and Idea*, New York, 1957) che nei due capitoli iniziali « Pullitotose e visipallidi » e « Il culto dell'esperienza nello scrittore americano », espone la tesi che gli scrittori del suo Paese sono o eccessivamente esangui (James) o troppo rozzi e corpulenti (Dreiser). *The Cycle of American Literature* di ROBERT SPILLER (New York, 1957) è stato anche, di recente, tradotto in italiano (Sansoni, Firenze, 1962). Se non fosse per Saul Bellow che ancora una volta (« The writer as moralist », *The Atlantic*, March 1963) tentò di distinguere tutti gli scrittori del suo paese in due categorie, « Cleans » e « Dirties », l'ultima e più interessante formulazione del tema sarebbe tuttora *Love and death in the American novel* di LESLIE A. FIEDLER (New York, 1960). Utilizzando e ricomponendo genialmente indicazioni da altri già offerte il Fiedler argomenta in modo abbastanza persuasivo che « la figura di Rip Van Winkle presiede alla nascita dell'immaginazione americana, e giustamente. Da allora in poi il tipico protagonista maschile della nostra narrativa è stato un uomo in fuga affannosa verso le foreste e verso il mare, giù per il fiume o verso il combattimento, in ogni posto pur di evitare la civiltà, che è poi quell'incontro fra uomo e donna che porta al sesso, al matrimonio, alla responsabilità. Uno dei fattori determinanti tema e forma dei nostri grandi libri è questa strategia di evasioni, questa ritirata nella natura e nell'infanzia che fa la nostra letteratura (e la nostra vita!) così adorabilmente, così disperatamente infantile. Il mondo del bambino non è soltanto asessuale, è anche terribile, è un mondo di paura e di solitudine, un mondo stregato: per

torno a Ronald S. Crane⁴⁹. Il loro assunto fondamentale è che i « nuovi critici » hanno una deplorevole tendenza a ridurre

questo il romanzo americano è fondamentalmente un romanzo di terrore». La presenza di Fiedler, la discrezione con cui egli manipola la vasta simbologia a sua disposizione (non senza parziali esasperazioni, però, come quando individua grumi mitico-archetipali anche in *The Master of Ballantrae* di Stevenson, anche in *L'attente de Dieu* di Simone Weil) suggerisce un atteggiamento più comprensivo nei confronti della cosiddetta critica del mito. Quando essa cerca depositi mitologici già formati dietro alla letteratura, mentre cade per di più nel gratuito, offre scarsissimi aiuti alla critica letteraria perché dal fatto per esempio che alla narrazione di *The Turn of the Screw* sia sotteso lo schema archetipale della caduta dell'uomo non si può dedurre un giudizio di valore. Alternativamente, quando si tenta di eludere la difficoltà come RICHARD CHASE ha fatto (*The Quest for Myth*, Baton Rouge, 1949) assumendo che « la parola mito significa narrazione: il mito è un racconto, una narrazione, una poesia, il mito è letteratura e deve essere considerato come una creazione estetica dell'immaginazione umana », ci si pone in una situazione che filosoficamente è difficilmente sostenibile. Ma lo spontaneo incorporamento di significati costanti in immagini costanti (Lionel Trilling ci invita a considerare l'immagine della prigione nella letteratura — dickensiana e non — dell'ottocento; George Steiner quella del dissidio città-campagna, corruzione-innocenza nella stessa letteratura) non può essere trascurato dal critico letterario senza tema di perdere qualcosa. Con molte cautele, con molte precisazioni metodologiche, non disdegna questo punto di vista un critico « classico » come E.M.W. TILLYARD quando (in *Some Mythical Elements in English Literature*, London, 1961) esamina, per esempio, Robinson Crusoe come « mito dell'isolamento ».

Dei due volumi collettanei dedicati al mito apparsi negli ultimi anni, *Myth, a Symposium*, ed. THOMAS A. SEBROK (Bloomington, 1958) e *Myth and Mythmaking*, ed. HENRY A. MURRAL (New York, 1960), il secondo, che riproduce un simposio originariamente apparso nella rivista *Daedalus*, reca contributi di letterati (Harry Levin, Northrop Frye, Herbert Weisinger su Shakespeare) e di scrittori (Andrew Lytle: « Il romanziere al lavoro ed il processo mitopoietico ») ed alcune pagine dal mirabile *William Blake* di MARK SCHORER (« ...il mito è la fondamentale, drammatica espressione della nostra più profonda vita istintiva... la grande letteratura non è possibile senza un primo assenso fantastico ad una mitologia imperante che renda intelligibile ed unitaria quella totalità di esperienza da cui particolari favole nascono e da cui esse, a loro volta, traggono significato »). La « mitologia » di Philip Wheelwright non può essere giudicata fuori della sua particolare semantica. Sono da vedere anche *Symbolism in Religion and Literature* ed. ROLLO MAY, New York 1961 (contiene saggi di Erich Kästler, Paul Tillich, Kenneth Burke, I. A. Richards); *Truth, Myth and Symbol*, eds. Altizer, Beardslee, Harvey Young, New York 1962; e *Myth and Symbol*, ed. Bernice Slot, Lincoln 1963 (saggi su Northrop Frye, L. C. Knights ecc.).

49. I « Chicago critics » raccolsero i loro saggi in un grosso volume, *Critics and criticism* (Chicago, 1952). Dell'editore della raccolta, R. S. CRANE, si

la letteratura al solo elemento verbale, nel conseguente disinteresse per l'azione sottostante. Scrive Elder Olson:

Oggigiorno, la natura della poesia è diventata così incerta che ognuno cerca di definirla e le definizioni generalmente cominciano con: « la poesia consiste di parole che, o è un linguaggio che, o è un discorso che » e via di seguito. In realtà le cose non stanno affatto così. Così come non diremmo mai che la sedia è legno provvisto di queste o di queste altre caratteristiche, perché la sedia non è un tipo di legno ma un tipo di mobilio, allo stesso modo non dovremmo definire la poesia come un tipo di discorso. La sedia non è legno, ma è fatta di legno; la poesia non è parole, ma è fatta di parole. In un certo senso, naturalmente, le parole sono della massima importanza: se non le afferriamo, non afferriamo la poesia. Ma in un altro senso sono l'elemento meno importante di tutti gli altri, perché non determinano il carattere di tutto il resto che è nella poesia ma anzi sono determinate da tutto il resto.

« Tutto il resto » è da cercarsi nella scolastica divisione delle opere letterarie in tanti generi, ognuno dei quali definito dall'effetto particolare che suscita nel lettore. Così, in termini di questa antiquata psicologia, se possiamo scoprire induttivamente in un'opera l'intenzione di suscitare pietà o paura, sappiamo di avere a che fare con la tragedia; se divertimento, con la commedia; se vendicatività, con il cosiddetto « rogue-comic ». Tutta la poesia è classificata come lirica e poi ulteriormente suddivisa secondo le emozioni che produce. Oltre ad attaccare i « New Critics » (pare sia questo lo scopo fondamentale delle loro attività) i critici della scuola di Chicago non hanno fatto molto di più per la letteratura: le uniche analisi dirette che si siano degnati di elaborare sono quelle di Maclean su *King Lear* e di Crane su *Tom Jones*. Del resto, lo stesso inglese, da cattiva traduzione inglese di Aristotele, che essi adoprano non lascia supporre in loro quel sincero amore alla letteratura senza il quale la critica letteraria non è possibile.

veda anche il volume: *The languages of criticism and the structure of poetry*, Toronto, 1953.

12. Ai « New Critics » è stato spesso rivolto l'appunto di condurre le loro analisi su testi scelti *a priori* fra quelli più idonei a consentire il rilevamento di simboli, ambiguità, ironie, paradossi; si è aggiunto che le stesse correzioni apportate alla gerarchia dei valori letterari vigente prima del loro intervento, con l'esaltazione dei poeti metafisici per esempio, e la svalutazione dei romantici più intrisi di sentimentalismo come Shelley, obbediva ad un'esigenza di comodo; si è infine ritenuto di poterli sorprendere in costanti (e perciò sospette) condizioni di inferiorità nei confronti delle opere letterarie di grande respiro e del romanzo classico in particolare. Statisticamente, assicura lo scienziato-scrittore C. P. Snow, per esempio⁵⁰, se si chiede ad un numero rappresentativo di persone qualificate quali sono i romanzieri più importanti, le risposte che si ottengono sono: Tolstoj, Dostoevsky, Dickens, Balzac, Proust. Statisticamente, se si indaga sugli autori preferiti dai « New Critics » per le loro analisi, si riscontra che si tratta sempre di Conrad, James, Joyce, Faulkner. La verità è che il grande romanzo ottocentesco (Tolstoj, per fare un nome) è, « per forma e sostanza, inattaccabile con quegli strumenti della critica della struttura verbale che pur con differenti nomi e a volte con differenti tonalità ha dominato la sensibilità estetica occidentale del nostro tempo ». I « New Critics », però, sono furbi, e poiché « Tolstoj, questo gigante dei pesci, rompe la rete della loro struttura verbale, essi si comportano come se Tolstoj non esistesse e si danno alla caccia di quei pesciolini più piccoli ai quali la loro rete è più adatta e che, per quel principio di complementarità che mi riservo di spiegare, essi stessi contribuiscono a creare ». I « New Critics », infatti — come si legge fra le righe — non sono solo furbi, sono anche vendicativi: favoriscono la crescita dei romanzi che vanno bene per le loro teorie deprimendo lo sviluppo degli altri (così agevolano sempre di più

50. C. P. SNOW, « Science, Politics, and the Novelist », *Kenyon Review*, 1961.

la narrativa fabbricata con la tecnica dello « *stream of consciousness* joyciano » a detrimento di quello che fa uso della « *reflective intelligence* » proustiana, impedendo pertanto all'autore dell'articolo — che se ne lamenta — di descrivere appropriatamente le sue esperienze di scienziato e di politico). L'atteggiamento di C. P. Snow, che abbiamo introdotto a puro titolo di esemplificazione, fa da spia ad un conflitto di posizioni che impegna lo stesso James, il quale si prendeva gioco com'è noto di quella « spensierata tentazione per cui un romanzo è un romanzo, come un budino è un budino, sicché tutto quello che possiamo farne è mangiarcelo »⁵¹. Ritengono

51. C'è un senso in cui tutta la moderna tematica del romanzo è uscita dalle pagine di James, dal numero speciale di *Hound and Horn* a lui dedicato, dalle cure apprestate, per la riconsiderazione della sua opera saggistica, da Blackmur (Sia *L'arte del romanzo*, Milano, 1959, introduzione di AGOSTINO LOMBARDO, che *Le Prefazioni*, Venezia, 1956, a cura di AGOSTINO LOMBARDO, sono state tradotte in italiano). La tematica del « punto di vista » è stata ripresa e sviluppata da PERCY LUBBOCK nel 1924 (ed ora *The Craft of the Novel* con una prefazione di Mark Schorer, è stato ripubblicato a New York nel 1957). E' di pochi anni dopo *Aspects of the Novel* di E.M. FORSTER (1927) (trad. italiana Milano 1963); tutti e due questi libri furono sottoposti ad intelligente analisi da EDWIN MUIR in un libro curioso (*The Structure of the Novel*, London, 1928), che combina la divisione per generi con una suddivisione spazio-temporale (per cui il romanzo si svolge nello spazio, per esempio, e la tragedia nel tempo). Quella che invece è indipendente, almeno in certa misura, da James, è la tematica sul romanzo e sul mondo moderno (analoga per molti versi a quella sulla tragedia e mondo moderno, che poi esamineremo, con analoga incriminazione qui dell'individuo, che non è più Robinson Crusoe, e lì dello stesso individuo che non ha né sufficiente evidenza, né sufficienti capacità di ribellione). *The Novel and the Modern World* di DAVID DAICHES, che espone compiutamente la questione, apparve nel 1940 ed è stato di recente ripubblicato (Chicago, 1960). L'analisi che della stessa questione fa oggi MARY MC CARTHY in « The Fact in Fiction » e « Characters in Fiction », che sono due capitoli di *On the contrary*, New York, 1961, non resiste alle critiche che le ha rivolte STEVEN MARCUS (« The novel today », *Partisan Review*, Spring, 1962) al quale si deve finalmente un'impostazione persuasiva, che va oltre le pur pregevoli indicazioni di ORTEGA Y GASSET.

JAN WATT ha interpretato *The Rise of the Novel* in termini culturali ed ambientali in un libro ormai noto (London 1957) ed un tantino pregiudizialmente « antinewcriticism », come dimostrano le parti dove si esclude la presenza di strutture ironiche negli autori considerati. Ma che anche questi siano suscettibili ad essere schiusi ad una lettura analitica incoraggia a crederlo HARVEY SWADOS (prefazione a *Robinson Crusoe*, New York, 1961), quando in-

molti che tutto quello che possiamo fare con un romanzo è leggerlo senza romperci il capo ad interpretarlo. Pare a noi che siffatto atteggiamento si possa assimilare ad una sorta di « fallacia naturalistica »: non del tutto a caso ricorre nell'articolo di C. P. Snow la memoria del detto che a leggere Tolstoj si avverte come « se Dio avesse preso la penna in

siste per esempio sul linguaggio di Robinson come « linguaggio della democrazia ».

Sono rappresentative dell'intensità con cui nel dopoguerra il tema del romanzo è stato trattato due raccolte di scritti critici della quale la prima, *Forms of modern fiction* a cura di WILLIAM VAN O'CONNOR, uscita nel 1948 è ora ripubblicata per i paperback della Indiana University Press, Bloomington, 1959, mentre la seconda, *Critiques and Essays on Modern Fiction*, pubblicata da JOHN W. ALDRIDGE, è del 1952 (New York). Ambedue riportano il saggio « Technique as Discovery » di Mark Schorer, che connette fermamente il *meaning* del romanzo alla sua forma (« La differenza tra contenuto o esperienza e contenuto realizzato, o arte, è la tecnica »). Estremamente importanti, ancora per la tecnica e la sua rilevanza ai fini della conduzione dei *meanings*, non solo i due libri sullo « stream of consciousness » (ROBERT HUMPHREY, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954 e MELVIN J. FRIEDMAN, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, 1955, nonché LEON EDIN, *The Psychological Novel, 1900-1950* (New York, 1955) ma anche per la rilevanza che per i critici moderni ha la concreta elaborazione dell'opera d'arte, *Novelists on the Novel*, MIRIAM ALLOTT ed. (New York, 1959) e *Writers on Writing*, a cura di WALTER ALLEN (Boston, 1959).

Una recente raccolta di saggi costruita col chiaro intento di sostenere l'interpretazione neocritica del romanzo è quella curata da JAMES E. MILLER (*Myth and Method, Modern Theories of Fiction*, The University of Nebraska Press, 1960).

In realtà i veri e propri tentativi di interpretazione neocritica del romanzo incoraggiati anche dalla ripresa dei temi jamesiani operata da RANSON (« The Understanding of Fiction », *Kentun Review*, Spring 1950), si riducono, se non si vogliono segnalare le innumerevoli opere dei giovani loro allievi, alle interpretazioni dell'*Idiota* di Dostoevsky (ad opera di Allen Tate e di Blackmur), di *Delitto e Castigo* ancora ad opera dello stesso Blackmur, ai saggi di ROBERT W. STALLMAN sulla narrativa moderna (James, Hardy, Crane, Hemingway e Fitzgerald appaiati, *The Houses that James built and other literary studies*, Michigan State University Press, 1961) questi, sì, impregnati di « new-criticism » ed anche troppo, ed infine al sorprendente G. STEINER già apparso in paperback (*Tolstoj or Dostoevsky*, New York, 1961). Il fatto che circoli quasi indifferentemente nei due libri di questo giovane critico la stessa materia (*The Death of Tragedy*, New York, 1961) dimostra materialmente come lo stesso umore impregni, spesso a svantaggio della sobrietà delle considerazioni, la tematica del romanzo e quella della tragedia (vedi nota successiva).

mano e si fosse messo a scrivere ». È vero che quanto più si approssimano ad alti livelli qualitativi le opere letterarie ci soggiogano e ci impongono uno stupefatto, silenzioso rispetto; che passando dal racconto di fantascienza al giornalismo, all'arte l'evidenza del meccanismo interno, del significato trasmesso, è sempre più compromessa e che il testo custodisce in modo più geloso i suoi segreti. Dicendo questo, però, non si dice nulla di nuovo rispetto al vecchio e generalmente accettato adagio che « *ars est coelare artem* ». E valga il vero. Con una forma tutta particolare di coerenza C. P. Snow chiama poi in causa *Tolstoi or Dostoevsky* di George Steiner, che gratifica peraltro di ampie lodi e che serve ottimamente a provare il contrario. Il saggio di Steiner, che noi giudichiamo di estremo interesse per le future possibilità di sviluppo dell'insegnamento dei « *New Critics* », riesce ad affrontare analiticamente anche *Guerra e Pace*, anche *I fratelli Karamazov*. È la prima volta, riteniamo, che situazioni celebri, intorno alle quali aleggiava una sorta di religioso rispetto, come il principe Andrea ferito che apre gli occhi sotto il cielo di Austerlitz, sono restituite ad una lettura critica che scioglie in piena, intelligente consapevolezza l'ammirata stupefazione del lettore. E considerando la genialità che questo giovane critico impiega nel riportare su un piano significativo anche gli elementi più esterni ed indifferenti (l'apparente mancanza di confini della narrazione tolstoiana per esempio, che ripropone a livello simbolico il senso del fluire ampio, interminabile della vita) vien fatto di pensare che il senso di impotenza del critico tradizionale di fronte a capolavori di questo tipo è rafforzato dalla sua timidezza, dalla carenza di fantasia interpretativa, dalla deficiente aggressività nei confronti del testo. Assimilare George Steiner ai « *New Critics* » non si può senza far torto alle esplicite intenzioni che lo hanno indotto a definire il suo « *an essay in the Old Criticism* ». La « vecchia critica » è quella arnoldiana, che chiede all'opera d'arte una « *high seriousness* ». Pretesa appagata, sembra forse suggerire il secondo libro dello Steiner, più facilmente dalla tragedia.

13. Se ritorniamo ancora su quella sistemazione concettuale che rappresenta la linea di minore resistenza del « New Criticism » (la ricerca del *meaning*, la convinzione che un contenuto razionale, benché non parafrasabile, è in ogni poesia, e lo si può individuare) è perché questa stessa sistemazione concettuale ha prodotto negli ultimi anni un ampio contributo al problema della tragedia. Se difatti siamo autorizzati a cercare un *meaning* nell'opera letteraria, cosa ci tratterrà dal costruire una gerarchia di *meanings*? Chi ci dissuaderà dal credere che la tragedia impegna realtà più ampie e sgradevoli, più « importanti » che non la commedia? Qualcosa del genere è accaduto in effetti ai « New Critics », per lo meno ad un certo momento della loro storia. In *Understanding Drama* Cleanth Brooks e Robert B. Heilman presentano e commentano i *Menecmi* di Plauto. A conclusione del commento, scrivono:

Abbiamo già accennato in più di un punto che *I Menecmi* è basato su una fondamentale improbabilità. Potremmo andare oltre e dire che la commedia non è « scientifica », poiché dati i diversi ambienti in cui sono cresciuti, l'assoluta somiglianza fra i due gemelli non è possibile. Ma questa non sarebbe una critica pertinente, perché non è compito della letteratura essere scientifica. Un'opera di letteratura fa delle affermazioni, sì, ma a suo modo e può anche presentarsi incongruente con convinzioni scientifiche del suo tempo (Milton, per esempio, nel *Paradiso perduto* non seguì la scienza astrologica della sua epoca). Aristotele voleva dire questo, pressappoco, con la sua affermazione che il probabile impossibile è preferibile al possibile improbabile. Una critica legittima dei *Menecmi*, invece, è che i due gemelli non si comportano come probabili essere umani. Lo studente potrebbe dire: « ma perché dovrebbero essere plausibili, perché dovrebbero essere personaggi rappresentativi? Perché la commedia dovrebbe significare qualcosa? Perché ci dovrebbe essere una situazione simbolica? E' vivace, allegra, divertente. Perché non dovrebbe bastare? Che fa se è triviale, come voi dite? ». Bene, tutto questo è abbastanza vero, e non c'è bisogno di condannare Plauto perché non è Congreve. Ma è importante saper distinguere Plauto da Congreve e da Shakespeare; indubbiamente c'è posto anche per

il godimento di Plauto e degli altri scrittori di farse. L'importante è sapere che si tratta di farsa e non scambiare con una commedia di tipo superiore. Per apprezzare appieno la farsa bisogna fare tutta una serie di concessioni: non ci si può aspettare che i personaggi siano intelligenti, sensibili, rappresentativi; non è lecito nemmeno cercare un significato. Vale a dire, bisogna rinunciare a gran parte della propria capacità di percezione; solo poche delle facoltà di cui disponiamo restano funzionanti. Così praticamente si rinuncia alla propria maturità di adulti. E mentre può essere dilettevole e salutare abbandonarsi a una passeggiata, a una vacanza, abituarsi a ciò che è sciocco, è un po' diventare sciocchi (*op. cit.*, p. 144).

Questo passo, al quale il lettore italiano farà grazia di una certa dimessa semplicità per via dei fini scolastici del libro da cui è tratto, è ricco di indicazioni. Esso ci invita a tracciare una discriminazione fra le letture che possiamo fare: e nella scelta, evidentemente, a tener presenti le regioni dell'arnoldiana « high seriousness », dell'impegno; ad un certo punto si tenderà a collocare una più alta carica di « seriousness » in un certo tipo di opere, e ad apprezzarle conseguentemente. Per restare nella stessa aula in cui la lettura di *Understanding Drama* ci ha idealmente collocato, ci accade di sentirci proporre subito dopo, come lettura antagonistica a quella di Plauto, *Everyman*, e di sentirci chiedere se non pensiamo che *Everyman* sia una tragedia. E di sentirci proporre, infine, un primo (per i « New Critics ») abbozzo di definizione della tragedia come genere:

Prima di tutto il protagonista deve combattere, perché se è incapace di lottare o troppo passivo, non possiamo sentire che della pietà per lui. La morte di un bambino, per esempio, può essere patetica, non già tragica. In secondo luogo dobbiamo sentire della simpatia per il protagonista che lotta; se la sua morte invece ci dà piacere, o peggio ancora, ci lascia indifferenti, non può esserci tragedia. Terzo: deve esserci nel protagonista una qualche limitazione, una qualche manchevolezza, altrimenti non avvertiremmo che il puro pathos della sua morte, o avvertiremmo che questa morte è ingiusta e immeritata (*op. cit.*, p. 110).

E poiché altrove essi dicono anche che questa (di individuare letterariamente un eroe-protagonista siffatto) è « una delle ragioni della difficoltà di scrivere tragedia nel mondo moderno », ecco che essi hanno fornito (o almeno contribuito a fornire) i dati di quella tematica popolare sulla tragedia e sul mondo moderno alla quale accennavamo aprendo questo paragrafo⁵². La quale non ci interessa tanto in sé quanto per

52. La tematica della tragedia è sempre stata mantenuta viva in America, se non altro per il tramite delle meditazioni su Aristotele che non sono proprie soltanto dei « Chicago critics » ma anche, come è noto, di FERGUSON e KENNETH BURKE. *The Idea of a Theater* (New York, 1953) ne descrive il modo: « L'azione tragica possiede anche una forma: un inizio un centro e una fine nel tempo. Essa comincia con lo scopo ragionato di scoprire l'assassino di Laio. Ma questa mira incontra impreviste difficoltà, indizi che non collimano, e che indeboliscono il proposito formulato: così i personaggi sono sottoposti al senso pietoso e terribile del mistero della situazione umana. Da questa sofferenza o passione, con le sue instabili visioni, emerge una nuova percezione della situazione: su questa base lo scopo dell'azione è nuovamente definito e si sviluppa un nuovo movimento. Questo movimento, o *ritmo tragico dell'azione*, costituisce la forma del dramma nella sua interezza ». Kenneth Burke, che ha studiato il ritmo tragico, ne designa i tre momenti con *poëma*, *pathema*, *matheuma*. Essi possono anche essere definiti: *scopo*, *passione* (sofferenza), *percezione*. È questo ritmo tragico dell'azione che costituisce la sostanza o il contenuto spirituale del dramma e la guida della sua forza straordinariamente comprensiva. La diffidenza di WILLIAM K. WIMSATT, JR. e CLEANTH BROOKS nei confronti di questo tipo di schematizzazione è documentata dalle pagine 555, 583 del loro *Literary Criticism, a Short History*, citato. Ma poiché quelle pagine costituiscono anche un capitolo destinato specificamente all'illustrazione di « Tragedy and Comedy: The Internal Focus », esse testimoniano anche di quell'irresistibile interesse alla tragedia da parte dei « New Critics » cui si è accennato prima. Questo interesse è stato sempre commisto alla tendenza ad attribuire alla tragedia una dignità maggiore che non agli altri « generi ». La formulazione più ingenua del tema è quella che fa capo a STANLEY EDGAR HYMAN (« The tragic vision », in *Adventures of the Mind*, New York, 1961) attraverso GILBERT MURRAY (« L'autore tragico mostra la bellezza dell'uomo che combatte contro il fato e contro le circostanze »: *The classical tradition in poetry*, New York, 1957), e HERBERT WEISINGER (« Attraverso la caduta dell'eroe l'ordine del mondo turbato è ripristinato e le forze morali riprendono il sopravvento », *Tragedy and the Paradox of the fortunate fall*, Michigan State University Press, 1953). Secondo questa teoria è tragica quella storia il cui protagonista consegue la vittoria nel momento di più profonda disperazione. A mostrarne la debolezza vale lo stesso tentativo (WEST e STALLMAN, *op. cit.*) di definire tragica « La breve vita felice di Francis Macomber » di Hemingway. Puntella questo complesso di superiorità della tragedia DAVID DAICHES quando sostiene (in *Critical Approaches to Literature*, London 1956, pp. 236-238) che

l'opportunità che offre di vedere in che modo George Steiner (e in modo analogo Leslie Fiedler) operano il loro meditato distacco dal « New Criticism » in senso stretto. Essi schiudono

c'è un « comic relief » nella tragedia (« Bussano alla porta di Macbeth ») mentre non può esserci un « tragic relief » nella commedia. Argomenta in senso contrario ALDOUS HUXLEY (« Tragedy and the whole truth », in *On art and artists*, New York, 1960, pag. 60). Quando si rafforza ancora, poi, questa teoria con la pretesa di individuare proprio nella tragedia quella forma di arte che sfugge al sospetto di *Wish fulfillment* e sgomina per sempre Freud (errore in cui cade anche Frye) allora essa merita non solo i rimproveri di C. S. LEWIS (« L'uomo che soffre è brutto, meschino, spesso sgradevole e ripugnante. La tragedia lo fa apparire invece nobile e dignitoso »: *An Experiment in Criticism*, Cambridge, 1961), ma anche il disdegno professato nei confronti della tragedia dai teorici della « Ecole du regard » (« Natura, umanissimo, tragedia », in *Una vita per il romanzo futuro* di ALAIN ROBBE-GRILLET, Milano, 1961, pag. 59 e segg.).

Di tutti gli altri tipi di definizione opera una utile suddivisione OSCAR MANDEL quando li suddivide (*A definition of tragedy*, New York, 1961), in « Derivative e sostanziali ». Sono derivative le interpretazioni metafisiche alla Hegel, alla Maud Bodkin, alla Susanne Langer che presuppongono un ordine di cose di cui la tragedia sarebbe mera espressione; sono sostanziali le definizioni che partono direttamente dal testo e si accontentano, seguendo l'autorevole esempio aristotelico, di cercare il minimo comune denominatore sotteso, malgrado la varietà estrema delle forme, alla situazione umana ed estetica tipica della tragedia. Nelle file di costoro spontaneamente egli si iscrive quando definisce come eroe tragico colui che « intraprende un'azione di una certa serietà e magnanimità ». La tesi di GEORGE STEINER chiama in causa tutti gli elementi della civiltà contemporanea che cospirano alla decadenza della tragedia, la quale nasce in una situazione che si potrebbe definire esistenziale. (« Ma l'Iliade è in qualche modo la prima tragedia. In essa sono espressi i motivi e le immagini intorno ai quali il senso del tragico si è cristallizzato durante quasi tremila anni di poesia occidentale: l'effimera durata della vita eroica, la disponibilità dell'uomo ai capricci e alla crudeltà dell'inumano destino, la caduta della città. La caduta di Troia è la prima grande metafora della tragedia »).

Nel 1955 la Yale University Press raccolse in volume, con prefazione di CLEANTH BROOKS, una serie di conferenze tenute nel 1951-'52 da vari professori (*Tragic Themes in Western Literature*). In esso figura anche un saggio su « The tragic world of the Karamazovs » che l'autore RICHARD SEWALL, per anni titolare della cattedra di tragedia a Yale espanso quattro anni dopo in *The vision of tragedy* (New Haven) aggiungendovi altri scritti sul libro di Giobbe, *Edipo Re*, il *Faustus* del Marlowe, *King Lear*, *La Lettera Scarlatta*, *Moby-Dick* e *Absalom Absalom!* di Faulkner. Tutte le opere analizzate partecipano della visione tragica nel senso e nella misura in cui drammatizzano quelle situazioni al confine con il limite estremo, con il rischio estremo che Jaspers definisce « situazioni liminari ». Sembra a noi che « A dialogue on tra-

all'opera d'arte altri contesti che non siano semplicemente quello verbale del testo, ma nel farlo sottolineano (sia pure in modo inconsapevole) come fra il più ampio contesto e il testo che vi è dentro inscritto vigano quelle stesse interrelazioni dialettiche che producono la circolazione dei simboli, delle ironie, delle ambiguità: Steiner iscrive la narrativa di Tolstoj nella concezione « filosofica » del suo autore mostrando come la prima si piega anche nei particolari apparentemente più estrinseci (la lunghezza di *Guerra e Pace*) a simboleggiare la seconda. Fiedler iscrive il romanzo dell'Ottocento nel contesto della generale situazione storica, e scopre che fra l'una e l'altra non c'è un meccanico rapporto di « riflessione », ma una serie di articolazioni analoghe a quelle che sottreggono la struttura interna delle opere. Nei personaggi di Richardson, per esempio, è la borghesia che per il tramite dell'immagine della fanciulla pura e perseguitata dall'aristocratico sfrontato, dice alla classe egemone: « no, non ci farete mai più violenza! ». E nel romanzo gotico « il senso di colpa che ne motiva la trama è il senso di colpa del rivoluzionario ossessionato dal passato che egli si è adoprato a distruggere; e la paura che possiede il genere gotico e ne motiva i toni è la paura che nel distruggere i vecchi ideali della Classe e dello Stato l'occidente abbia aperto la strada all'irrazionale, alle tenebre, ossia alla malattia ed alla disintegrazione dell'io.

gedy » di RAYMOND WILLIAMS (*New Left Review*, Jan.-Apr. 1962) impedisca alla tesi di Steiner e di Sewall di definire il patetico invece del tragico quando impone anche la presenza di un ordine di valori che l'eroe tragico violentemente infrange. Se quest'ordine di valori non esiste, per quanto sia ampia la risonanza che i gesti terribili o mostruosi dell'eroe tragico possono suscitare in noi, rapidamente essa si spegne contro la nostra *callousness*: « Quando l'uomo è la misura di se stesso o, peggio, quando gli attributi di Dio sono trasferiti nell'uomo o nella vita, non potete più avere tragedie. Questo è il motivo per cui i romantici non riuscirono mai nemmeno ad avvicinarsi al tragico per quanto ci provassero con insistenza. Se l'uomo è infinito, se la vita umana è infinita, la tragedia è impossibile. Il senso di un ordine al di là dei poteri fondamentalmente limitati dell'uomo rappresenta di fatto la condizione tragica. È nel rompere questo ordine che si genera la tragedia. Edipo lo infrange, Creonte lo infrange, Macbeth lo infrange, Lear lo infrange ».

Attraverso le pagine del romanzo gotico l'anima dell'Europa fugge i suoi impulsi più segreti, più oscuri »⁵³.

14. In un libro tutt'altro che privo di intelligenza⁵⁴ Richard Foster avverte che i « New Critics », pur essendo partiti, almeno nominalmente, da posizioni classicistiche, hanno poi compiuto una parabola (che è descritta in termini particolareggiati per Richards: « Dal laboratorio all'immaginazione »; per Eliseo Vivas: « Dalla natura allo spirito »; per Blackmur: « Dalla critica al misticismo » e per Tate: « Dal vecchio Sud all'ortodossia cattolica ») che li ha ricondotti su posizioni di « difesa della poesia » di sapore shelleyano, con conseguente assegnazione alla poesia dei valori che tradizionalmente si facevano risiedere nella religione. Ognuno di loro, dopo un inizio controllato e rigoroso (e non indenne, come per Richards e per Eliseo Vivas da simpatie neopositivistiche), ha preso a parlare in modo erotizzato, pieno, sinuoso, assorbendo (o tentando di assorbire) persino nello stile quel « corpo del mondo » che Ransom affidava alla poesia il compito di recuperare. Malgrado i temperamenti contenuti nel capitolo finale, circola per tutto il libro il giudizio che questo stile, e in generale un linguaggio contestato di proposizioni poco verificabili, siano inferiori al linguaggio verificabile. È questo assunto che bisogna rovesciare, con l'aiuto di quelle interpretazioni di Freud che nella vastità e nella serietà del loro impegno rappresentano anche — come Steven Marcus ha scritto — le uniche utopie formulate nel nostro tempo e per il nostro tempo. Marcuse, in particolare, ci persuade che la « dimensione estetica » non solo cattura il corpo del mondo, ma contiene anche i suoi principi di organizzazione diversi da quelli consapevoli concorrenti con essi, e a differenza di essi, non alienanti. Quando abbiamo scritto che la partita fra Freud e la critica

53. In una recentissima circostanza (« Über die musikalische Verwendung des Radios », *Frankfurter Allgemeine*, 11 maggio 1963) si è pronunciato in modo analogo Theodor W. Adorno.

54. RICHARD FOSTER, *The New Romantics*, cit.

letteraria, in America, non è ancora chiusa ci riferivamo al fatto che gli intoppi nella interpretazione di Freud sono tali per cui i « New Critics » non si sono nemmeno avveduti che mentre parlavano di simbolo, ironia, paradosso, ambiguità stavano descrivendo le leggi della dimensione estetica e quelle della sintassi freudiana (che coincidono).

Tutto questo, direbbe Richard Foster, è romantico. Ma nel suo libro, come negli altri, almeno quand'è usato con riferimento al « new criticism », il termine romantico reca quella connotazione negativa tutt'affatto gratuita che condivide con termini come « sentimentale » o « infantile »: tutti difatti vogliono aiutarci a « crescere », a « maturare », ad « adeguarci », a perfezionare il nostro processo di « aggiustamento » al reale; il mondo intero si atteggia nei nostri confronti ad assistente sociale.

Ma, scrive C. S. Lewis, « per usare i termini puerile, infantile in un'accezione negativa, dobbiamo esser certi che essi si riferiscono solo a quelle caratteristiche della puerizia superando le quali siamo divenuti migliori e più felici; non a quelle che un uomo sano dovrebbe invece conservare e che alcuni uomini fortunati riescono a conservare. Chi non vorrebbe conservare, se potesse, l'inesausta curiosità, l'intensità dell'immaginazione, la prontezza nel mettere da parte la diffidenza, la prontezza a meravigliarsi, a impietosirsi, ad ammirare? Non acquistare un gusto per il realistico è infantile nel senso peggiore; ma per aver perduto il gusto per le meraviglie e le avventure non ci dobbiamo congratulare più di quanto non facciamo per la perdita dei denti, dei capelli, del palato e, infine delle speranze. Perché ci parlano tanto dei difetti della immaturità, e così poco di quelli della senilità? »⁵⁵.

BENIAMINO PLACIDO

55. C.S. LEWIS, *An Experiment in Criticism*, cit., pp. 71-72.

In *The Disinherited Mind* (New York, 1959) ERICH HEILER riassume la posizione di Goethe e quindi dell'uomo moderno, si vorrebbe dire, di fronte alla « moderna » scienza (« Goethe and the idea of scientific truth »): « Una delle mezze verità di cui il nostro buon senso si compiace (e su cui è basata molta parte della nostra educazione) è la dottrina che ogni tipo di conoscenza, nella misura in cui ci fornisce fatti accertabili in modo corretto, è degna di

essere perseguita e che quanti più fatti accumuliamo, più ci avviciniamo alla Verità. Siamo divenuti così democratici nel nostro modo di pensare da convincerci che la Verità si determina attraverso un plebiscito di fatti. A tutto questo l'idea goethiana della Verità che include, ciò che per noi è sconcertante, anche la verità scientifica, si oppone radicalmente... Per Goethe tutta la conoscenza che non può essere assimilata in una concordia di tutte le facoltà umane attive in un mutuo gioco, « il senso e la ragione dell'uomo, la sua immaginazione e la sua intelligenza critica », tutta la conoscenza che induce l'uomo solo « a sciupare i suoi giorni in un'esistenza limitata, meschina, senza gioia » non vale niente e non merita il nome di verità » (pag. 21). Concezione analoga della scienza moderna, che lacerava con freddo sadismo il tessuto compatto della realtà, esprime NORMAN O. BROWN, autore di una delle due « utopie » richiamate nella pagina precedente (*Life against death. The Psychoanalytical meaning of history*, Middletown, 1959), che contiene due capitoli fondamentali per il nostro assunto (« Art and Eros » e « Language and Eros », pp. 55-73). « La dimensione estetica » è invece il nono capitolo dell'altra utopia, *Eros and Civilization* di HERBERT MARCUSE (*A Philosophical Inquiry into Freud*, London, 1956).

Si può riconoscere, e lo si è fatto (MURRAY KRIEGER, *The New Apologists for Poetry*, cit. p. 187) che i « New Critics » hanno spesso della scienza un'idea limitata, e soprattutto non hanno avvertito (fatta accezione per Tate) il passaggio dalle pretese della scienza classica (la conoscenza assoluta) a quelle della scienza più nuova (una validità operativa). Ma i tentativi operati dall'altra parte per sottolineare il massimo numero possibile di analogie fra i procedimenti dello scienziato e quelli dell'artista non allontanano il ricordo delle affermazioni goethiane. E si dica lo stesso di SCOTT BUCHANAN (*Poetry and mathematics*, 1929) che vede nell'evoluzione scientifica cui si è accennato « il più recente fidanzamento fra scienza e poesia », e dei primi capitoli del libro di ELIZABETH SEWELL (*The Orphic Voice, Poetry and Natural History*, New Haven, 1960): « La scoperta, in scienza come in poesia, è una situazione mitologica in cui la mente si unisce con una cifra di sua invenzione usata come mezzo per l'intelligenza del mondo », pag. 20) che ha poi, però, tutt'altro svolgimento nei capitoli successivi.

Connessioni fra poesia e scienza, fra poesia e matematica possono essere tracciate solo nel senso e nei limiti precisati da Northrop Frye (vedi sopra), anticipati, in qualche modo, in un libro di HERBERT J. MULLER (*Science and criticism*, New York, 1956): « Gli scienziati prediligono la formula H_2O non perché essa dica loro ciò che l'acqua realmente è ma perché questa formula permette di rapportare l'acqua ai solidi, ai gas e a tutto il mondo fisico. E nemmeno i poeti si curano di distillare la quintessenza dell'acqua: semplicemente, essi la rapportano all'intero mondo dell'esperienza attraverso le sue qualità sensuose e attraverso le associazioni emozionali che essa suggerisce. La metafora ha qualcosa dell'economia e dell'efficienza della formula H_2O , la struttura del dramma è in qualche modo simile a quella dell'equazione, l'arte in generale è uno sforzo per esprimere relazioni significative. Ambedue, l'opera d'arte e la teoria scientifica, ci danno schemi ordinati, raffigurazioni disciplinate dell'esperienza ». Ciò che manca, a questo passo, è il senso che la poesia, per i lettori di Ransom almeno, « distilla la quintessenza dell'acqua ».