VECCHIE E NUOVE FRONTIERE: LA CRITICA LETTERARIA NEGLI STATI UNITI

di

Claudio Gorlier

«È necessario demolire la grande, vuota Bastiglia della critica, se non altro come simbolo di ribellione contro di essa». — «La critica moderna è fondata su una premessa che io credo sia profondamente ingannevole. Essa commette questo errore coerentemente: prende le parole di una poesia come parole trovate nel dizionario, nell'enciclopedia, e più probabilmente nell'*Enciclopedia delle scienze sociali*». Così scrive Karl Shapiro in un saggio che apre una raccolta dal titolo assai indicativo: *In Defence of Ignorance.* [1]

Shapiro prende le mosse dichiaratamente dallo scritto di Randall Jarrell — come lui poeta della generazione di mezzo — intitolato *The Age of Criticism*, anch'esso requisitoria assai più che formulazione. «Oggi», protesta Jarrell, «molti critici hanno un linguaggio e uno stile istituzionalizzati quanto quelli dei sociologi». Ma egli non attacca in campo aperto soltanto un aspetto corrente della critica letteraria americana; come Shapiro, uno dei suoi bersagli rimane ovviamente il *New Criticism*: «Alla domanda: "Ha letto *Gerontion*?" — o qualche altra poesia che possa sembrare difficile — molte volte ho sentito una persona rispondere: "Be', non proprio. L'ho *letto*, ma non ne ho mai letto un'analisi completa, non l'ho mai esaminato sistematicamente". E un critico dirà dell'analisi di un altro critico di un

[1] Il volume, pubblicato dalla Random House nel 1960, contiene scritti che apparvero in periodici a partire dal 1952.

libro intitolato *Moby Dick*: "Il signor Taldeitali ci ha dato la prima lettura completa (o *sistematica*) di *Moby Dick* che possediamo"». [2]

L'insofferenza che Shapiro e Jarrell rivelano non senza ingenuità e affidandosi a uno stile volutamente sciatto e discorsivo rientra naturalmente in un discorso che in definitiva riguarda più la poesia che la critica, ma giacché l'interscambio tra poesia e critica appare almeno da mezzo secolo un dato di fatto evidente nella cultura anglosassone, forse con maggiore determinazione e con intenzioni più coerenti e motivate che altrove, va da sé che essa riproduce uno stato di disagio da collocarsi assai oltre il caso personale. Le accuse cui ci siamo riferiti sono state raccolte e fatte proprie da tutto un gruppo ascoltato di poeti più giovani: il processo alla critica si pone, anche per loro, come l'altra faccia del processo alla poesia, nel nome di un rifiuto categorico di categorie formali e ideologiche le quali si identificano nel nome dei semidei sconsacrati cui si pagava un tributo reverente ancora dieci o quindici anni or sono: Pound ed Eliot, tanto per fare i due nomi di maggior rilievo e di più diretta incidenza.

Il lavoro di demolizione che Shapiro suggerisce doveva dunque avere il suo inizio nello smantellamento di Pound e di Eliot. Del primo leggiamo che « Pound non è il tipo di scrittore che un tempo fece qualcosa di sbagliato e si può ora perdonare... È difficile perdonarlo perché egli insiste nel dire che tutto ciò che di sbagliato egli fece è giusto ». In quanto ad Eliot, *In Defence of Ignorance* ci spiega che « rassomiglia a uno di quei castelli in Baviera che sono alquanto in vista, noti per la loro bruttezza, e troppo costosi da abbattere. » Il saggio che lo riguarda è intitolato addirittura *La morte del giudizio letterario*; vi si dichiara che egli « ha creato un Mondo Moderno che esiste soltanto nella sua propria versione; questo mondo è popolato dai seguaci di Eliot e non è una realtà ». Ancora: Eliot ha fissato i limiti del reame della Poesia Moderna in cui egli è allo stesso tempo monarca assoluto e Arcivescovo di Canterbury (ma già molti anni or sono Delmore Schwarz aveva intitolato un suo aspro saggio *La dittatura letteraria di T. S. Eliot*). E i critici che hanno contribuito a creare la sua fama lo

[2] Il saggio di Jarrell è raccolto in *Poetry and the Age*, Knopf, New York, 1953. Ne esiste anche una versione italiana pubblicata da Guanda.

hanno aiutato ad aprire le frontiere di un territorio culturale del tutto ipotetico e immaginario. Così, per ritornare alle osservazioni di Jarrell, il critico ha poco per volta edificato una sorta di muraglia cinese che separa se stesso (o il poeta) dal lettore profano. Gradualmente, quelli che alcuni decenni or sono furon chiamati « nuovi critici » hanno finito per divenire, sul piano culturale, un gruppo di potere: « La condizione della poesia in America oggi è simile a quella della Russia... La Russia ha un controllo governativo della poesia; noi abbiamo una critica ufficiale al timone che determina i modelli del lavoro, dirige gli organi di espressione, controlla le istituzioni culturali, e raggiunge persino i programmi scolastici ».

Se insistiamo sulle indiscriminate denunce di Shapiro o di Jarrell, la cui confutazione diciamo così letterale sarebbe anche troppo facile, lo facciamo perché il *malaise* che esse tradiscono non si può in alcun modo ridurre ad episodio individuale od occasionale. Alle sue radici sta una reazione che si potrebbe soltanto in parte e genericamente definire antiformalistica, e che coinvolge profondamente la critica più recente e la giovane poesia. In altri termini, non si tratta *soltanto* della rivolta contro un « establishment » che sicuramente esiste e che appare come il risultato del cristallizzarsi e del sedimentarsi di energie per molti versi stimolanti e vitali or è qualche decennio; vi si scorge pure il rifiuto di quel che si configura oggi soltanto o soprattutto come una precettistica sterile e limitatrice.

Il bersaglio contro il quale si spara oggi ha infatti due aspetti distinti anche se complementari: essi esistono in T. S. Eliot come nel *New Criticism*; sono riconoscibili, con caratteristiche ed esiti diversi ma egualmente soffocanti, nelle postulazioni di Trilling e dei suoi allievi. Il caso della critica sociologica, seppur diverso, contribuisce anch'esso alla definizione di una singolare quanto precisa dicotomia. Il primo dei due aspetti, per lo meno nella critica eliotiana, sta nella fragilità dell'impianto metodologico, in una sostanziale difficoltà di motivazione. Se è vero che Eliot fece giustizia sommaria della critica « impressionistica », di quella la cui misura di lavoro paragonò in un passo famoso alla defogliazione di un carciofo, rimane il fatto che egli non seppe opporre altra problematica se non la « correzione

del gusto ». Un critico inglese tra i più agguerriti delle nuove leve, l'Alvarez, ha osservato che a certe riscoperte culturalmente mature e necessarie — in primo luogo la rivalutazione dei poeti metafisici — Eliot giunse per la via sbagliata, e in ogni caso affidandosi essenzialmente al gusto. Il « correlativo oggettivo », e cioè uno dei risultati definitivi della poetica eliotiana, rappresenta un'intuizione soprattutto verbale ma rimane scarsamente disponibile all'infuori di una determinata area in cui assume una validità soprattutto strumentale. E, a confermare la limitatezza e la quasi deliberata angustia dell'approccio critico, stanno le macroscopiche oscillazioni, i partiti presi, le preclusioni quasi teologiche. Non senza ragione un critico della natura di Northrop Frye scriveva poco più di dieci anni fa:

« Tutti i giudizi che non sono fondati sull'esperienza letteraria ma sono sentimentali o derivati da pregiudizio religioso o politico possono venir considerati casuali. I giudizi sentimentali sono solitamente fondati o su categorie e antitesi non esistenti ("Shakespeare studiava la vita, Milton i libri„) o su una reazione viscerale nei confronti della personalità dello scrittore. Il cicaleccio letterario che provoca nella reputazione dei poeti rialzi o ribassi di una borsa immaginaria è pseudo critica. Quel ricco finanziere di Eliot, dopo aver venduto sul mercato Milton sotto costo, ora lo ricompra; Donne ha probabilmente raggiunto il punto più alto e comincerà a perder quota; Tennyson potrebbe avere una leggera ripresa ma le azioni di Shelley sono ancora pesanti. Questo genere di cose non può esser parte di alcuno studio sistematico, poiché uno studio sistematico può soltanto progredire... »[3]

Cosicché le ipoteche poste da T. S. Eliot sulla teoria e l'esercizio della critica letteraria contemporanea appariranno in molti casi gratuite e, inoltre, fonte di pericoloso condizionamento. Per tornare alle considerazioni di Delmore Schwartz nel saggio cui ci riferivamo prima:

« ...nel passare in rassegna la carriera critica di Eliot ci accorgiamo di trovarci di fronte a una concezione che libererà le nostre indagini letterarie da molti peccati del passato, gettando nello stesso tempo una luce nuova

[3] Lo scritto del Frye si intitola *The Archetypes of Literature*, e venne pubblicato dalla « Kenyon Review », XIII, 1, Winter 1951. Ora è raccolto nel volume *Fables of Identity*, New York, Harcourt - Brace, 1963.

su tutto ciò che abbiamo ereditato dal passato. Ma anche ci accorgeremo di quanto sarebbe desiderabile non avere dittatori letterari». [4]

Nelle osservazioni di Frye si coglie un riferimento preciso all'altro aspetto, quello propriamente extraletterario, della critica eliotiana: la somma, cioè, delle convinzioni politico-religiose che intervengono costantemente e spesso in modo risolutivo nell'operazione critica. Non sembra certo facile né coerente rifiutare in blocco l'Eliot dell'*Idea di una società cristiana* accettando invece quello dei saggi su Donne, come si è fatto sovente in passato, in omaggio a una forma ibrida e inconcludente di compromesso. Questo è il senso delle obbiezioni che Frye muove, e che in definitiva appaiono necessarie per riportare la vistosità quasi leggendaria del « fatto » Eliot a dimensioni più appropriate. Del resto, in valutazioni recenti e sostanzialmente positive dell'Eliot critico è opportuno notare che si affacciano numerose e non secondarie riserve. « T. S. Eliot è di gran lunga il critico più importante del ventesimo secolo nel mondo di lingua inglese» scrive con recisione René Wellek, ma dovrà poi convenire che per molti problemi fondamentali Eliot ha trovato « formule memorabili » anche se non « soluzioni convincenti »; inoltre, osserverà che « il vocabolario psicologistico emotivo che permea tutta la critica di Eliot mette in forse il suo punto di vista generale. Eliot... è stato incapace di uscire dal principio secondo cui lo scopo della poesia è puramente "emotivo" ». E ancora, Wellek deplora che Eliot abbia identificato la tradizione con l'ortodossia, e che la sua critica «sia divenuta una verifica di coerenza rispetto a un dogma prestabilito ». [5]

Ecco dunque messa a fuoco, senza alcuna intenzione polemica, la dicotomia di cui si parlava, e che non ci sembra in alcun modo risolvibile; essa si trasferisce sostanzialmente nel *New Criticism*. Per Ransom, per il primo Tate, una specie di preoccupazione dogmatica si pone come sottofondo del giudizio: accanto all'indagine testuale si definisce costantemente una verifica fondata su una concezione tradizionale, conservatrice della tradizione, con evidenti implicazioni metafisiche, moralistiche e persino, in senso lato,

---

[4] *The Literary Dictatorship of T. S. Eliot* apparve sulla « Partisan Review », XVI, febbraio 1949. Citiamo dalla versione italiana di T. Celli, in *Antologia della critica americana del Novecento*, di M. D. Zabel, III, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1962.

[5] René Wellek, *The Criticism of T. S. Eliot*, in « The Sewanee Review », LXIV, 3, 1956, pp. 398-443.

prossime all'ideologia politica. Non a caso Tate intitolò una raccolta di scritti critici *Reactionary Essays*; non a caso una preoccupazione prevalentemente metafisica, moralistica e religiosa in senso tradizionale prende la mano al Cleanth Brooks degli ultimi anni (*The Hidden God* è del '63, ed è germinato nel corso di un seminario di studi teologici). Né si dimentichi, ad ogni buon conto, che il *New Criticism* si originò nell'ambiente « agrario » del Sud intorno al '30; ambiente dichiaratamente e ostinatamente conservatore, nel quale una ragionevole polemica contro le correnti empiriche o pragmatistiche del Nord (considerate non a torto espressione ideologica della civiltà industriale, livellatrice e soffocatrice della tradizione « pura » e innocente della mitica e libera società agraria del Sud, cui la guerra civile aveva portato un colpo mortale) diviene poi l'esaltazione di principi politicamente sterili e superati, come quello di una rigida struttura classista, aristocratica, gerarchica, e ben decisa a conservare persino la segregazione razziale per evitare di contaminarsi:

«La critica sociale degli "agrari„ è il logico sviluppo di una metafisica antipositivistica in quanto attacca la civiltà moderna là dove la scienza ha lasciato una traccia più consistente nella cultura: le conseguenze sociali ed economiche della tecnologia industriale. La dottrina degli « agrari » si ripiega su se stessa rifiutando i guasti inflitti alla cultura dall'industrialismo su vasta scala; in questo aspetto negativo partecipa della diffusa ripugnanza mostrata dall'arte contemporanea nei confronti della tirannia della macchina; nel suo aspetto positivo, implica spesso la fede in una relazione diretta e persino mistica tra l'arte e la terra». [6]

Tate è direttamente esplicito su questo punto, laddove della cultura del Nord egli accetta e salva soltanto l'eredità puritana, Hawthorne o Melville contro Emerson, secondo uno schema alquanto tendenzioso e perentorio ma del tutto scoperto, per cui la tradizione ha una parte fondamentale anche sul piano della cultura. La tradizione per Tate si definisce come:

«...un genere di giudizio e di condotta, radicato in un modo di vita concreto che ereditiamo dal passato immediato... La tradizione, non meno della religione, è formata da una struttura di assoluti, di imperativi, o di

[6] SOLOMON FISHMAN, *The Disinherited of Art*, California U. P., Berkeley-Los Angeles, 1953, pp. 102-3

punti di riferimento intellettuali e morali che son necessari all'uomo per acquisire la propria natura... [7]

... La cultura... è una sorgente disponibile di principi saldamente presenti in una società completa ed omogenea ». [8]

A tali principi deve rifarsi dunque sia il poeta che il critico, e si vede allora che la cultura acquista una dimensione al tempo stesso sociologica ed estetica. Ma — ed è un paradosso solo apparente — anche il pragmatismo o, come lo chiama il Mumford, il « positivismo liberale », contiene una lezione di impronta moralistica, se pure abolisce ogni categoria metafisica. Tale è la lezione del Parrington nel suo studio monumentale e tanto rapidamente invecchiato sulle grandi correnti del pensiero americano; non molto diversa quella della critica di impronta più specificamente sociologica (sia Riesman che Wright Mills sono a loro modo dei moralisti con inclinazioni addirittura missionarie in molte delle loro formulazioni oltre che in certe premesse). In quanto alla corrente, per così dire, che vede il suo rappresentante più insigne in Lionel Trilling, se essa rifiuta le facili ed elusive categorie della tradizione « liberale », pone pur l'accento sulla coerenza ideologica dell'opera d'arte, ritenendo insufficienti gli « elementi intellettuali ed estetici "puri" ». Di E. M. Forster, Trilling osserva che la lettura delle sue opere è particolarmente giovevole durante il tragico periodo della guerra, come vera e propria consolazione morale; il « primato » di Jane Austen si qualifica come rappresentazione del « mutamento della vita dello spirito », per cui « placata la collera provata per l'offesa che *Mansfield Park* reca alle nostre devozioni consapevoli, ci accorgiamo... con quale intimità esso parli alle nostre segrete, inesprimibili speranze ». [9]

---

[7] ROBERT W. STALLMAN, *The New Criticism and the Southern Critics*, in « A Southern Vanguard », a cura di Allen Tate, New York, Prentice-Hall, 1947, pag. 29.

[8] ALLEN TATE, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, New York, Scribner's, 1936, pag. 19.

[9] LIONEL TRILLING, *The Meaning of a Literary Idea*, in « The Liberal Imagination, New York, Viking, 1950; *Mansfield Park*, in « The Opposing Self », New York, Viking, 1955. Citiamo dalla versione di Luciano Gallino in *La letteratura e le idee*, Torino, Einaudi, 1962, pagg. 137 e 287-8. Per un riscontro sulla permanenza dell'idea « liberale » (nell'accezione inglese della parola) da un punto di vista politico o della politico-culturale, con la consueta sedimentazione di uno stratificato concetto di « progresso » caratteristico della ideologia americana dell'età industriale nelle implicazioni positivistico-pragmatistiche, ma sostanzialmente condizionato dalla lezione illuministica ed empirica di Franklin, e infine recuperato nel momento più avanzato del neocapitalismo (la « nuova Frontiera »), si veda dello Schlesinger *The Politics of Hope*, che è del 1963.

Requisitoria morale, pur se con fragili fondamenti e con motivazioni effimere, è tutta la crociata di Van Wyck Brooks che — si pensi ad *America's Coming-of-Age* — fu il profeta della generazione di Sherwood Anderson e del giovane Hemingway; persino la fecondissima esplorazione culturale del primo Edmund Wilson, quello, per intenderci, di *Axel's Castle*, si fissò presto su sollecitazioni morali, sul piano dell'impegno politico e della partecipazione diretta dello scrittore.

Coerente risulterà allora il singolare ripiegamento, l'irrigidirsi in tempi vicini a noi appunto di un Eliot, di un Wilson, e dello stesso Trilling. Il primo, che secondo Shapiro impose l'apertura delle frontiere di nuovi territori, provvedeva abbastanza di recente a chiuderle, fissando — in un saggio che non a caso si intitola *The Frontiers of Criticism* — delle autentiche colonne d'Ercole oltre le quali non è lecito spingersi, e pronunciando così una vera e propria scomunica contro i giovani critici colpevoli, in definitiva, di aver portato alle estreme conseguenze presupposti identificabili nella sua stessa opera. La capricciosa e risentita autobiografia intellettuale di Wilson, *A Piece of My Mind*, che è del '56, contiene questa sorprendente affermazione:

« Sono giunto a pensare, negli ultimi tempi, che, come americano, io mi trovo più o meno nel secolo decimottavo... Non voglio più preoccuparmi del genere di conflitti contemporanei che usavo avviarmi ad esplorare. Non faccio nessuno sforzo per tenermi al corrente sul conto dei giovani scrittori americani; spero soltanto di riuscire a finire alcuni dei classici che non ho mai letto ». [10]

Son queste le conseguenze di un rapido logorio interno che si è tradotto in termini di erosione, e si accentua nei critici specialmente preoccupati di seguire il gioco delle idee (in teoria con funzione complementare rispetto all'istituzione letteraria, ma in pratica e a lunga scadenza con sempre maggiore urgenza) o ciò che Trilling chiama « l'effetto estetico del rigore intellettuale ». In Wilson assistiamo a una totale rinuncia ad ogni scandaglio contemporaneo, in Trilling alla denuncia di un progressivo deterioramento di valori intellettuali e dunque, fatalmente, estetici. Il lungo e impegnativo

[10] Citiamo dalla ristampa pubblicata da Doubleday (Anchor Books, 1958), pag. 205.

saggio che si intitola *The Fate of Pleasure* rivela la portata delle preoccupazioni dell'ultimo Trilling. Nella società opulenta l'arte non viene più apprezzata o goduta, ma *consumata*, come se si trattasse di un oggetto di lusso. Al principio di piacere — nella sua accezione romantica come la definisce Wordsworth o, prima ancora, secondo la casistica del Sublime — si sostituisce quello di gratificazione, secondo una ovvia terminologia psicanalitica, all'eroe l'anti-eroe. Il piacere diviene un « bene specioso », la cui distruzione, asserisce Trilling, sembra essere uno dei principali assunti della letteratura della nostra età. Si perviene così poco per volta alla negazione e al pessimismo. [11]

Inquietudini non meno acute e persin drammatiche ma di natura non dissimile sono presenti con tutta evidenza negli ultimi scritti teorici del Matthiessen, e suscitano una serie di interrogativi rimasti senza risposta, ai quali la tragica scelta finale dello studioso americano aggiunge una angosciosa risonanza. Matthiessen affermava nel '49:

« La duplice qualità dell'esperienza totale del proprio tempo e della capacità di valutarlo in relazione ad altri tempi è ciò che il critico deve sforzarsi di raggiungere, se egli deve essere in grado di discernere e di esigere le opere d'arte *di cui più abbiamo bisogno*. La più matura funzione del critico sta in definitiva in quella esigenza ». [12]

L'*impasse* non potrebbe essere più netta, anche se sin qui ci siamo riferiti ad alternative che riguardano l'esercizio della critica letteraria soltanto indirettamente, pur se si tenga presente, come faceva notare a suo tempo il Wellek, che il termine *Literary Criticism* possiede in America una maggior latitudine rispetto all'uso europeo, in quanto comprende spesso anche l'esame

[11] LIONEL TRILLING, *The Fate of Pleasure*, nella « Partisan Review », XXX, 3, Summer 1963, pagg. 167-191. La crisi di Trilling riflette quella stessa del gruppo della rivista di cui egli è stato sempre una fondamentale presenza. Il saggio andrebbe riscontrato con il capitolo sul piacere — anch'esso sotteso da premesse psicoanalitiche oltre che comportamentistiche — contenuto nei *Principles of Literary Criticism* di I. A. Richards. (Se ne veda l'edizione italiana a cura di Elio Chinol, Torino, Einaudi, 1961, pagg. 70-4). Naturalmente l'esempio più corrente di cultura di consumo si ritrova nei *mass media*, contro i quali, sulla stessa rivista, tuonò a suo tempo Dwight Macdonald. Si noti che tra i giovani critici, i due più affermati discepoli di Trilling, Steven Marcus e Norman Podhoretz, tendono a mettere in dubbio addirittura l'autonomia della critica letteraria in quanto tale.

[12] F. O. MATTHIESSEN, *The Responsibilities of the Critic*, in « Michigan Alumnus Quarterly Review », 1949, raccolto postumo con altri saggi sotto lo stesso titolo (New York, Oxford V. P., 1952, pagg. 3-18). Il corsivo è nostro. Come si sa, Matthiessen si uccise nell'aprile del 1950.

e la discussione della teoria letteraria e in genere dell'estetica. Come rilevava il Placido in un suo studio sulla critica letteraria contemporanea negli Stati Uniti, non si può far a meno di utilizzare come punto fondamentale di riferimento la più ricca e articolata esperienza in questo campo, vale a dire il *New Criticism*, anche se esso sembra a taluni abbia ormai esaurito il suo ciclo. Abbiamo già osservato che questo è, in definitiva, il bersaglio preferito della polemica dei « ribelli » come Shapiro o Jarrell. [13]

Per chi tenti un riepilogo del significato e delle caratteristiche essenziali del *New Criticism* americano, un *point de repère* indispensabile sarà necessariamente da considerare il fortunato volume di William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, e in particolare l'ultimo capitolo, con la capitale distinzione tra « appreciative critic » e « analytic critic ».

Difatti, se la critica di T. S. Eliot, come quella di I. A. Richards, reca un contributo risolutivo di chiarificazione in termini di oggettività (e qui critica e poetica ancora una volta appaiono complementari, come nella classica definizione del « correlativo oggettivo »), essa segna il passo quando si tratta di definirsi nelle proposizioni metodologiche immediate, senza le quali si rimane a una fase di generica indicazione. Se Eliot si dichiara d'accordo con Richards sul fatto che di una poesia non conta ciò che *dice*, ma ciò che *è*; se insiste sul rilievo che « la speculazione critica, come quella filosofica e come la ricerca scientifica, dev'essere lasciata libera di seguire il suo corso, né le si può chiedere di mostrare risultati immediati », ci offre poi in genere una verifica pratica che gioca fondamentalmente sulla nozione di « gusto », di « emozione », di « sensibilità »; l'immagine forse più nota e citata dello Eliot critico, vale a dire che Donne era in grado di percepire il pensiero come si fa col profumo di una rosa, rimane peraltro prigioniera del triangolo magico che ha quei termini come vertici. Il pensiero come esperienza; il

[13] L'accenno al Wellek si riferisce a *Theory of Literature*, scritto in collaborazione con Austin Warren, New York, Harcourt-Brace, 1942 (se ne veda la versione italiana di P. L. Contessi, *Teoria della letteratura*, Bologna, ediz. del « Mulino », 1956). Il saggio di Beniamino Placido si intitola *La critica americana contemporanea*, ed è apparso in « Studi Americani », 8, 1962, pagg. 293-356.

1 - Giorgio Morandi: *Natura morta* (1955)

2 - Giorgio Morandi: *Natura morta* acquerello (1960)

pensiero che modifica la sensibilità, e, per converso, la crisi della dissociazione della sensibilità, sono proposizioni che rivelano i limiti delle formulazioni eliotiane. [14]

Nel saggio del '23 sulla funzione della critica, Eliot additava nel paragone e nell'analisi i due suoi strumenti più diretti ed efficaci, ma egli rimase successivamente ancorato a premesse tanto generiche, senza mai metterle alla prova fino alle estreme conseguenze. E invece, dopo che tali premesse erano state portate innanzi da altri, e senza dubbio esasperate e ridotte talvolta a pura esercitazione retorica, nel '56 — in un saggio cui si accennava prima — Eliot prendeva posizione contro gli apprendisti stregoni e, cercando di fissare dei limiti precisi alla critica come comprensione della poesia, rammentava la necessità dell'equilibrio della comprensione stessa con la nozione di godimento. Al tempo del primo saggio (quello appunto del '23) gli era sembrato che l'accento si dovesse mettere sul primo termine, ma ora gli squilibri prodottisi nella pratica dell'esercizio critico lo inducevano a un'opera di risistemazione che rivalutasse il secondo — il quale è poi, a ben vedere, lo stesso principio di piacere che Trilling vede frantumarsi o capovolgersi nello scritto cui abbiamo avuto occasione di riferirci. [15]

E dunque, se necessitiamo di una motivazione dell'analisi, è nel libro di Empson che la troveremo: allo stato di filiazione da Richards, ma esercitata persuasivamente sui testi e in gran parte alleggerita delle remore psicologistiche e comportamentistiche le quali frenano spesso il Richards dei *Principles*. A Richards la nuova critica deve, naturalmente, l'invito a cercare l'autonomia dell'opera d'arte, in quanto il suo linguaggio si differenzia per esempio da quello delle scienze, ma anche e soprattutto la sua coerenza interna — che è insieme coerenza strutturale e di linguaggio — e in definitiva il suo significato. *Meaning* è per Richards la parola chiave, mentre *sensibility* lo è per Eliot. E da Richards il *New Criticism* ha ricavato, di parole chiave, tutta

[14] Ci riferiamo qui prima a *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, che è del '33, poi al saggio sui poeti metafisici, che è invece del '21. La traduzione di alcuni termini, come « sensibility », è per forza di cose un'approssimazione, date le diverse sfumature della parola originale.

[15] *The Frontiers of Criticism* è raccolto in *On Poetry and Poets*, apparso nel '57. Eliot usa come riferimento il libro di John Livingston Lowes sulla poesia di Coleridge, *The Road to Xanadu*, che è peraltro un eccellente esempio di ricerca e di sistemazione tematica e delle fonti.

una serie, che hanno contribuito a originare il primo elementare vocabolario di quella che è divenuta poi una vera e propria sistematica: « tone », « sense », « texture », « structure », e così via. [16]

Empson, definendo la nozione di « ambiguità », suggeriva un'analisi insieme di struttura e di significato, legata al presupposto di una pluralità di ciò che Richards e Ogden presero a chiamare « segno » in *The Meaning of Meaning*, consentendo così di sbloccare la critica dalla ricerca sterile di una « spiegazione » monodirezionale, e liquidando i residui equivoci che potevano permanere su una interpretazione « emotiva » della poesia. Sarà allora opera d'arte, fondamentalmente, quella in cui la coerenza interna è autentica e conchiusa; spetta al critico analitico (che in effetti risulta implicitamente l'unico critico anche sul piano del giudizio di valore) e non al critico dogmatico, « appreciative », di chiarire al lettore non in che misura l'opera sia bella o no, ma se e come essa è risolta, coerente, « funzionante », innanzi tutto indagandone e spiegandone le caratteristiche strutturali. Così, in relazione alla critica eliotiana, spetta ad Empson insistere sul fatto che l'elemento conoscitivo ha la prevalenza su quello emotivo, affermazione questa su cui i nuovi critici americani non possono che trovarsi d'accordo. Tale, infatti, il senso della teoria della « critica ontologica » di John Crowe Ransom, per il quale il termine « struttura » ha importanza determinante; tale, a ben vedere, la definizione di Cleanth Brooks della poesia come linguaggio del paradosso, anche se poi proprio Brooks non ha mancato di avanzare serie riserve sulla persistenza in Empson di residui psicologistici. [17]

Per questo motivo una delle personalità di punta della nuova critica americana, John Crowe Ransom, dichiarava nel '38 di accostarsi all'opera critica di Empson « con ammirazione, e anche con cautela ». Difatti, « ogni poesia è una nuova poesia, ed ogni analisi è probabilmente l'occasione per un nuovo allargamento della teoria allo scopo di farle fronte. La poetica

[16] La trattazione cui ci riferiamo si trova soprattutto in *Practical Criticism*, che è del 1929.

[17] Le riflessioni sul rapporto tra i due elementi (« cognitive » ed « emotive ») sono approfondite nel terzo libro, in ordine cronologico, di Empson, *The Structure of Complex Words*, che è del 1951. Le riserve di Brooks cui si accenna sono contenute in *Literary Criticism: a Short History*, scritto in collaborazione con W. K. Wimsatt (New York, Knopf, 1958), e che per ovvie ragioni va esaminato e valutato per ciò che vuol essere, cioè un libro di tendenza.

non sarà mai definitiva e completa nel modo in cui aspirano ad esserlo la maggior parte delle scienze ». [18]

In Empson — che sicuramente non possiede, ed è questo al tempo stesso uno dei suoi limiti ed uno dei suoi punti di forza, ancoraggi culturali della ampiezza e della complessità dei nuovi critici americani, ma si fonda generalmente su un modo di conoscenza empirico affidato all'« assaggio » che talvolta diviene ironicamente gioco — non si trova questo soltanto. Una lettura accurata dei *Seven Types* mostra abbastanza agevolmente (si pensi al settimo capitolo, con il significativo accostamento di Herbert con Hopkins) quale sia la sua teoria della poesia, al di là della « ability to function », per usare un riferimento a lui posteriore: l'ambiguità non è un espediente o una categoria retorica, ma la più appropriata rappresentazione del conflitto dell'*io*, la antinomia che riflette la tragedia della condizione umana nei suoi rapporti con la natura e con l'essere. [19]

I nuovi critici, o almeno la maggior parte di essi, non ritennero probabilmente disponibile questa parte della problematica empsoniana, in quanto si riallacciarono piuttosto alla metafisica eliotiana; meno che meno ritennero di raccogliere quella che è in effetti la parte più caduca della sistematica di Richards, e cioè il suo utilitarismo pratico, le sue proposte di impronta benthamiana per il progresso dei rapporti della comunità. Sicuramente, il loro contributo reca l'impronta di un maggior rigore, di una più sottile e pur autonoma rielaborazione di una lezione venuta in gran parte — ma è questo un dato ricorrente nella storia della civiltà americana — dall'Europa. L'invito all'analisi diretta, al chiarimento sul piano gnoseologico, si giustificano e si comprendono facilmente in riferimento alla poesia inglese e americana degli Anni Venti e degli Anni Trenta, la quale esigeva in definitiva

---

(18) La prima citazione è tratta da *Mr. Empson's Muddles*, nella « Southern Review », 4, Autumn 1938, pagg. 323-4. La seconda da un editoriale della « Kenyon Review », una delle riviste di tendenza dei nuovi critici, apparsa nel numero 3, Winter 1941, pag. 96.

(19) Uno dei pochi approfondimenti di questo punto chiave è nello scritto di PAUL DE MAN, *Impasse de la Critique formaliste*, in « Critique », 109, Giugno 1956, pagg. 483-500. Il saggio è peraltro molto diseguale nei suoi risultati. Va aggiunto che l'ultimo libro di Empson, *Milton's God*, del 1961, porta innanzi i presupposti ideologici dei *Seven Types*, in ovvia polemica con Eliot e contro una interpretazione « ortodossa » di ciò che a lui pare un conflitto tra uomo e Dio, nel quale la divinità appare nella luce crudele di un « potere barbarico » e di una pseudo giustizia che può suscitare, come suscita, secondo Empson, nel *Paradiso Perduto*, un senso di « freddo orrore ». Soltanto a questo patto Empson ritiene si possa recuperare e non travisare il significato della poesia di Milton.

una simile qualificazione, e in taluni casi addirittura la proponeva, come avvenne per le note di T. S. Eliot alla *Waste Land*. Va però aggiunto che alle spalle del *New Criticism*, come di Richards, sta l'esempio di oltre un secolo di critica letteraria che ha il suo punto focale in Coleridge; un esempio che vale non soltanto in quanto contiene molte delle premesse e delle giustificazioni che la nuova critica fa proprie, ma anche le inclinazioni extra-letterarie se non addirittura sociali proprie appunto di Richards. [20]

La generazione dei nuovi critici americani, innestandosi sul tronco di una tradizione fondamentalmente inglese, contribuì a provocare una forma di chiarificazione interna, ad eliminare proposizioni ed atteggiamenti occasionali, e soprattutto ad esprimere un linguaggio critico più rigoroso e sorvegliato. Ma anche la stagione del *New Criticism* è stata relativamente breve, ed oggi risulta agevole constatare quanti problemi sono rimasti sul tappeto.

La nuova prospettiva grazie alla quale siamo in grado di tentare ormai un consuntivo di circa tre decenni di critica letteraria negli Stati Uniti ci conferma definitivamente che il *New Criticism* è una definizione di comodo, largamente imprecisa e praticamente non verificabile: a stretto rigor di logica non si tratta neppure di un'ipotesi di lavoro. A parte la « nuova critica » che ebbe come banditore lo Spingarn nel primo decennio del secolo e che altro non fu se non una filiazione americana del crocianesimo, la definizione trae origine dal volume di John Crowe Ransom (appunto *The New Criticism*) oggi introvabile se non in alcune biblioteche, e mai ristampato, dopo l'unica edizione del '41, perché ripudiato dall'autore. Ma il libro di Ransom faceva il punto su alcuni critici, a cominciare da T. S. Eliot, e non lo si può affatto considerare come un'opera programmatica. Se si eccettua l'unico tessuto connettivo costituito dall'« agraianesimo » dei critici del Sud — segnatamente Ransom e Tate in un primo tempo, poi Cleanth Brooks (e soltanto in certa

[20] Su questo aspetto dell'opera di Richards è bene leggere il saggio di RAYMOND WILLIAMS nell'eccellente *Culture and Society*, Londra, Chatto and Windus, 1958, pagg. 244-251. Val la pena di notare che il secondo libro di Empson, *Some Versions of Pastoral*, prosegue il discorso del primo allargando di molto l'area per così dire sociologica, e che l'autore accetta in qualche misura proposizioni vicine alla critica letteraria di filiazione marxista. Kenneth Burke, accennandovi nella sua *Philosophy of Literary Form*, che è del '41, considera tale allargamento come un fattore positivo e stimolante.

misura Robert Penn Warren) — è ormai luogo comune osservare e puntualizzare le differenze profonde che corrono tra Ransom, Tate, Brooks da una parte e Blackmur o Burke dall'altra. Tutti sono — è il caso di dirlo? — dei critici del genere che Empson chiama analitico, tanto è vero che a molti di loro, come allo stesso Empson, è stato mosso l'appunto piuttosto futile che la tecnica di indagine e il metodo di lavoro proposti possono venir usati indifferentemente per Shakespeare o per un romanziere d'appendice. (Di Empson è stato detto pure che si comporta come il bambino che spacca l'orologio per vedere com'è fatto dentro). Per tutti il terreno di indagine è, od è stato nel momento di maggior impegno, la poesia; per tutti la poesia è — secondo la precisazione di Ransom riprodotta e accettata da Jakobson — essenzialmente linguaggio. Il loro vocabolario critico è in parte comune, anche se Blackmur sostiene con maggior civetteria la parte dello stilista e del saggista nella tradizione inglese, non di rado con abbandoni alquanto barocchi (ma *Language as Gesture* è certo un risultato di primissimo ordine anche sul piano della scrittura) e se Burke mostra una voracità per i chimismi verbali un poco joyciana: termini come « strategy » — che designa appunto la coerenza interna, l'equilibrio logico e formale di un testo — come « texture », come « context », come « tension », sono comuni alla maggior parte di loro. [21]

Anche le scelte negative dei nuovi critici possiedono un netto valore indicativo. Mentre, infatti, essi sono attratti dalla poesia metafisica, dallo Shakespeare poeta, da Dante — sul filo di indicazioni eliotiane — hanno mostrato sempre un tiepido interesse per la narrativa, specie quando essa offriva poche occasioni di un riscontro agevole. E quindi il naturalismo francese è stato generalmente ignorato; tra i contemporanei soltanto Faulkner ha meritato consistentemente la loro attenzione; la cultura popolare non è

[21] L'indicazione di Ransom non autorizza a considerare i *New Critics* come degli strutturalisti. L'analisi verbale è in loro sempre subordinata a una ricerca fondamentalmente gnoseologica: l'obbiettivo rimane il «meaning», e in funzione subordinata il fonema (ciò che li ha indotti, come Ransom, a sottili ricerche metriche). Nessuno di loro è propriamente un linguista o si serve di una metodologia che dalla linguistica derivi. Anche se Jakobson ha mostrato di gradire la definizione di Ransom e di accettarla, egli ed il suo gruppo sono rimasti del tutto isolati, vera e propria monade senza finestre, come del resto Spitzer. (Il riferimento di Jakobson si trova nel saggio *Linguistics and Poetics*, compreso nella raccolta *Style in Language* curata da T. A. Sebeok, Boston, M. I. T. Press, 1960, pagg. 350-377).

stata mai presa seriamente in considerazione in quanto sospetta per così dire di impurità, per cui uno scrittore del peso di Mark Twain non è praticamente mai esistito agli occhi dei nuovi critici, la cui scelta positiva è stata invece Henry James. Nella sua indagine sulle « Prefazioni » di James, Blackmur ha definito il proprio metodo d'indagine « chirurgico », giacché egli si è in effetti servito, con eccellenti risultati, di una tecnica paragonabile alla dissezione. Ma si tenga a mente un paragrafo tra i più caratteristici di Robert Penn Warren:

« La poesia è come il mostruoso Orillo nell'*Orlando Innamorato* del Boiardo. Quando la spada tronca un membro qualsiasi del mostro, il membro si riattacca immediatamente al corpo, e il mostro è più temibile che mai. Ma la poesia è anche più temibile del mostro, giacché l'avversario di Orillo alla fine ottenne la vittoria grazie a una prova sorprendente di destrezza: tagliò entrambe le braccia del mostro e in un batter d'occhio le afferrò e le gettò nel fiume. Il critico che con vanagloria è convinto che il suo metodo spieghi la poesia, esaurisca la poesia, tenta di emulare questa destrezza; egli crede di essere in grado pure lui di vincere gettando le braccia troncate nel fiume. Ma è condannato a fallire. Né il fuoco né l'acqua basteranno a impedire che le membra mutilate si ricongiungano al tronco mostruoso. C'è un modo solo di conquistare il mostro: bisogna divorarlo, ossa, sangue, pelle, tessuti e cartilagini. E anche allora il mostro non è morto, perché vive in voi, lo avete assimilato, e voi siete diversi, e in certo modo mostruosi anche voi, perché lo avete divorato.

Così il mostro vincerà sempre, e il critico lo sa. Egli non vuol vincere. Egli sa di dover sempre dar la replica al mostro. Tutto ciò che egli vuol fare è di dare al mostro — il componimento — un'occasione di esibire ancora il suo potere miracoloso, che è la poesia ». [22]

Al di là delle differenze spesso anche profonde tra i cosiddetti nuovi critici, il punto d'incontro sta in questo tipo di aggressione al testo, inteso nella sua più totale autonomia, e posto deliberatamente in una condizione

[22] Robert Penn Warren, *Pure and Impure Poetry*; conferenza tenuta a Princeton nel 1942. Noi citiamo dai *Selected Essays*, New York, Random House, 1938, pag. 3. Il Warren, tradito probabilmente dalla memoria, scrive Orillo anziché Orrilo.

del tutto astorica, per coglierne le strutture, le scansioni, i simboli, le ambiguità o le ironie, la coerenza e l'equilibrio — come rileva Ransom — tra « contesto » e « struttura » (« texture » e « structure »). E Cleanth Brooks, riassumendo i punti cardinali della metodologia del « nuovo critico » (per il quale non a caso accetta il termine di formalista) dichiara fra l'altro che:

« La preoccupazione fondamentale della critica riguarda il problema della unità...

...la forma è significato.

...la letteratura è in ultima istanza metaforica e simbolica.

...il generale e l'universale non vengono assunti tramite l'astrazione, ma raggiunti attraverso il concreto e il particolare ».

Di conseguenza:

« La letteratura ha molti "usi", e i critici ne propongono di nuovi, alcuni dei quali stimolanti e vistosi. Ma tutti i multiformi usi... stanno in definitiva nella conoscenza di ciò che una data opera "significa". Quella conoscenza è fondamentale ». [23]

Il critico formalista — rileva ancora Brooks — non ignora l'elemento storico o biografico che riguarda l'opera d'arte, ma « si interessa fondamentalmente dell'opera in sé ». In altre parole, rispetto al punto di partenza richardsiano e anche empsoniano si è attuata un'operazione in chiave riduzionistica. Richards aveva scritto nel '26 in *Science and Poetry* che « il compito del poeta ... sta nel dare ordine e coerenza, e quindi libertà, a una somma di esperienze ». Senonché Richards, che senza abbandonare del tutto le sue premesse psicologistiche, si porterà gradualmente sul terreno dell'analisi del linguaggio, lascia ai « nuovi critici », appunto in *Science and Poetry*, uno dei suggerimenti fondamentali: la indicazione, cioè del rapporto tra « poetry » e « belief », vale a dire del valore formale e di quello problematico nell'opera d'arte. Le elucidazioni, le *explications de texte* del *New Criticism* si appuntano segnatamente a questo (nel saggio sulla critica ontologica di Ransom esiste persino un diagramma che illustra i rapporti tra « significato determinato »,

[23] CLEANTH BROOKS, *The Formalist Critic*, quinta parte del simposio *My Credo*, nella « Kenyon Review », XIII, 1, Winter 1951, pagg. 72-81. Naturalmente la parola « uso » ha qui lo stesso senso che si trova nel titolo della già citata opera di T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Nel chiuso vocabolario dei « nuovi critici » i rimandi eliotiani sono frequenti.

« significato indeterminato », « suono determinato » e « suono indeterminato », con la conclusione che forse « un'esame della poesia condotto secondo queste indicazioni potrebbe in definitiva svelare il segreto della sua strana e pur tenace esistenza come genere di discorso diverso da qualsiasi altro »). Ma allora si nota agevolmente che la critica si definisce da un lato come precettistica *ante litteram*, tesa a circoscrivere, e quindi a ridurre, una dimensione sostanzialmente normativa — ciò che tradisce le sue intatte radici romantiche, l'asse Coleridge-Hegel sul quale gli altri apporti, dalla psicanalisi alla *Gestalt* dal marxismo al bergsonismo o all'estetica crociana, si innestano — e insieme, o accanto, in singolare e talvolta inquieta convivenza, l'ambizione, come dice Warren, di dare la replica all'opera d'arte, di rifarne in concorrenza il cammino; infine, giacché la metafisica è categoria d'obbligo nella letteratura americana, onde l'esercizio critico si colora di una connotazione decisamente rituale:

«Il critico non cessa mai di rimaner impressionato dalla bellezza del suo oggetto. *Egli comincia per un insorgere spontaneo di religiosità*, ed è indotto dal contagio dell'arte a una composizione sua propria». [24]

La critica diviene dunque retorica nel senso classico della parola, e nel suo contesto si assommano lezioni nuove ed antichissime. L'avidità da parte dei « nuovi critici » in un simile processo di acquisizione li ha indotti alla « riscoperta » di Aristotele (innanzitutto da parte di Ransom e di Burke), di Longino (lo prova, tanto per fare un esempio, il saggio di Tate sull'argomento); di Dante — per il tramite di Eliot — come ideale di realizzazione totale in poesia, di supremo equilibrio tra « poetry » e « belief », tra forma e significato, tra simbolo e allegoria; di Hegel (la riutilizzazione da parte di Ransom del principio di « universale concreto »); di Bentham (largamente ripreso da Kenneth Burke, oltre che, naturalmente, da Richards).

Talvolta, giacché alcuni dei « nuovi critici » sono anche poeti, il discorso si pone come una serratissima alternativa di scambi, di sondaggi che passano dall'una all'altra delle due esperienze: il risultato probabilmente più indicativo, nei suoi pregi e nei suoi limiti, in questo senso ci pare rimanga, di

---

[24] JOHN CROWE RANSOM, *The Literary Criticism of Aristotele*, in *Lectures in Criticism*, a cura di H. Cairns, New York, Pantheon, 1949, pag. 17. Traduciamo un poco approssimativamente, per forza di cose, « piety » con « religiosità ». Il corsivo è nostro.

Allen Tate, *Narcissus as Narcissus*, un dialogo acuto e appassionante tra poeta e critico, che, riuniti nella medesima persona, lavorano entrambi in completa armonia ma in completa autonomia al tempo stesso. Ma la circolarità dell'« universale concreto » dei nuovi critici tocca inevitabilmente la poetica e ricerca un ancoraggio ai principi.[25]

Come cercavamo di dimostrare prima, la metodologia dei « nuovi critici » si riallaccia a formulazioni che investono necessariamente la teoria letteraria, e in quanto si colloca per forza di cose accanto a un certo filone della poesia contemporanea, a Yeats, a Hardy, a Eliot (e non, o in misura irrilevante, a Frost o a Valéry, del quale ultimo si coglie qualche infiltrazione occasionale soltanto in Tate), essa è indotta a scegliere il suo terreno di azione, in senso inclusivo e in senso esclusivo. Di qui la sua inclinazione per i poeti metafisici o per Dante, e la sua diffidenza per il neoclassicismo. Ransom, partendo da uno spunto richardsiano, osserverà allora che, dopo la stagione della lirica elisabettiana e di quella metafisica, la poesia inglese vide l'avvento di « un monopolio dello spirito scientifico », che Bacone promosse e Hobbes completò, e che in termini immediati significò l'indebolimento della metafora, l'insistenza sulla semplicità e la chiarezza, l'eliminazione dell'ironia e del « wit ». Riprendendo i rilievi di Ransom, Cleanth Brooks dichiara che la rivolta romantica tentò di svincolare la fantasia (« imagination » è parola chiave per i romantici inglesi e in particolare per Coleridge) ma non giunse alle estreme conseguenze, perché « attaccando la concezione neoclassica della poetica, tendeva a offrire nuovi oggetti poetici piuttosto che scalzare del tutto la concezione di un particolare materiale poetico ». La liberazione completa spetta dunque alla poesia contemporanea, l'« unione », cioè, « dell'elemento intellettuale con quello emotivo ».[26]

[25] Si veda la traduzione del saggio di Tate nell'« Approdo Letterario », 23-25, a cura di A. Rizzardi, col titolo *Narcisso alla maniera di Narcisso*. Un raffronto assai fruttuoso e ancora da tentare si potrebbe suggerire tra prove come questa e certi esperimenti analoghi impostati, secondo premesse formaliste, da Maiakovski.

[26] CLEANTH BROOKS, *Metaphysical Poetry and Propaganda Art*, in *Modern Poetry and the Tradition*, Univ. of North Carolina Press, pagg. 59-60. Secondo Brooks, il termine « propaganda » si può applicare estensivamente alla poesia in cui prevale l'elemento didattico, tipico, sia pure in forma diversa, sia del naturalismo neoclassico che del vittorianesimo e, più avanti, dell'arte populista o « impegnata » largamente diffusa attorno agli anni Trenta. Su questo punto concorda sostanzialmente anche Kenneth Burke. Ransom è più rigido di Brooks, e avanza riserve sullo Shakespeare dei *Sonetti* giacché, rispetto a Donne, gli pare inferiore in quanto legato a determinate convenzioni e incapace a raggiungere la coerenza strutturale e metaforica del poeta metafisico.

Se ci si vuole documentare a fondo su questa precettistica, basta rifarsi allo smontaggio di alcuni esemplari testi romantici cui si sono dedicati critici come appunto Brooks o Burke, scegliendo l'*Ode a un'urna greca* di Keats, con la memorabile equazione tra poesia e verità. Partendo da un generico e non sviluppato rilievo di Eliot sul fatto che l'equazione shakespeariana « la maturità è tutto » si giustifica mentre quella keatsiana suona come una zeppa, essi hanno mostrato che appunto nell'inconsistente rapporto tra emozione e riporto intellettuale Keats manca di ottenere un risultato coerente; la sua « strategia » fallisce per difetto di motivazione. Se poi si sfoglia un libro di testo universitario come *Understanding Poetry*, di Brooks e Robert Penn Warren (che è del 1938 e ha incontrato immensa fortuna, con numerosissime ristampe) si osserva uno sviluppo pratico e sperimentale dei dettami del *New Criticism* di cui abbiamo trattato. Non vi si trova soltanto una suddivisione sistematica dei « materiali poetici » e una trattazione sperimentale di alcuni tropi, come la metrica, il tono, le immagini, la metafora, ma anche una serie di verifiche pratiche le quali intendono chiarire allo studente perché e come un componimento sia riuscito o, all'opposto, manchevole. [27]

I « nuovi critici » posson dunque esser divisi su taluni presupposti ideologici, ma si accordano sulla tecnica dell'indagine. Così, se Richard P. Blackmur appare meno perentorio e lascia più margine di un Ransom nella sua teoria del linguaggio come gesto, se dichiara paradossalmente che la critica « è il discorso formale di un dilettante », insiste non senza ironia sul fatto che un critico, « come ogni teologo ed ogni filosofo, è un casuista suo malgrado », e che la critica « non è luce, ma un processo di elucidazione ». E ancora, con una formulazione che sembra anticipare Barthes:

« Lo stile è la qualità dell'atto di percezione ma è puro gioco e non può commuoverci se non si sposa nel ritmo all'urgenza della cosa percepita: o fino a che... il comportamento si trasferisce nelle parole e canta... C'è

[27] L'analisi di Keats è condotta da Brooks in *Keats's Sylvan Historian: History Without Footnotes*, raccolta in *The Well Wrought Urn*, New York, Harcourt-Brace, 1947; da Burke in *Symbolic Action in a Poem by Keats*, che si trova nel volume *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall, 1945.

una qualità zero nello stile grazie alla quale sembra proiettare, in quanto la contiene, l'infinità dei numeri. Per esempio: "Medallion,, di Pound: un canto di sillabe».

È per questo che si può parlare di « performance » quando la poesia si realizza; il critico porta alla luce i mezzi con i quali una simile « performance » si è attuata, e grazie ai quali si può dire che nell'opera d'arte « la conoscenza ci giunge come un'esperienza estetica ». [28]

Ci sentiremmo di dire altrettanto del lussureggiante e fecondamente contraddittorio « sistema » di Kenneth Burke, che per ampiezza e novità si configura forse come l'esito più interessante e fecondo del *New Criticism*. Difatti, l'uomo « animale che usa simboli », secondo la definizione burkiana, si prospetta quale ritualizzatore della propria esperienza, nessuna parte di essa esclusa: dagli atti elementari, come il nutrirsi o il procreare, alla celebrazione di tali atti, alla risoluzione e purificazione sacrificale, e finalmente alla morte. Il succo ultimo delle dottrine di Burke si potrebbe semplicisticamente riportare alla sua affermazione che « se l'uomo è animale che usa simboli, qualche aspetto della realizzazione poetica deve riferirsi più direttamente alla sua natura specifica di usare i simboli, oltre alla sua natura generica di animale ». [29]

L'immenso e talvolta scricchiolante, ma continuamente «aperto» sforzo di sintesi di Burke prende le mosse da Aristotele, per cui il principio di catarsi sta al centro della speculazione burkiana, per passare al filtro dell'idealismo tedesco e giungere a una rabescata utilizzazione della sociologia — con riporti marxisti — e della psicanalisi, per tacere del ricupero del realismo

---

[28] La prima e la terza citazione sono tratte rispettivamente da *A Critic's Job of Work*, in *The Double Agent*, New York, Arrow, 1935, e da *A Burden for Critics*, nella raccolta citata del Cairns, pag. 188. Il paragrafo sullo stile è in *Lord Tennyson's Scissors* apparso nella « Kenyon Review » dell'inverno 1952 e raccolto poi in *The Lion and the Honeycomb*, New York, Harcourt-Brace, 1955. Va osservato che, nel suo sforzo di sfuggire a ciò che chiama « monismo critico », Blackmur tende ad una utilizzazione di strumenti disparati ai fini dell'analisi. Ciò lo ha condotto gradualmente – e lo ha notato a suo tempo anche Ransom – ad elaborare una sorta di complessa retorica, con ampio margine per una serie di variabili, nella quale l'aggancio alle idee o ai principi generali si attenua di continuo rispetto al continuo arricchirsi della tastiera analitica in termini di accentuato empirismo.

[29] L'unico studio ampio e documentato su Burke è quello di Luciano Gallino, *Kenneth Burke e la critica americana*, in « Studi americani », 3, 1957, pagg. 315-346.

di Bentham. La speculazione ontologica e teleologica di Burke, come ha rilevato opportunamente il Gallino, rifiuta il compromesso con i problemi contingenti dell'uomo per ricercare invece le sue giunture permanenti, che si ripropongono ciclicamente attraverso i secoli ma rimangono in sostanza le stesse, dal Libro della Genesi al *Portrait* di Joyce, dalle *Confessioni* di Sant'Agostino a Kafka. L'analisi dell'atto, aristotelicamente inteso, meglio si intende se come punto di partenza si userà il linguaggio: « logologia », e cioè studio della parola, parola – atto e parola – gesto, ha di recente chiamato il Burke il proprio metodo. La astoricità burkiana, pur se alquanto diversa da quella di un Ransom o di un Tate, vi si lega nel tentativo di sfuggire alle insidie e al condizionamento che l'uomo subisce nell'età dell'industrialismo e della burocratizzazione. La « logologia » possiederà dunque le stesse connotazioni e lo stesso significato, su un piano diverso, della teologia, ponendosi come, ci si perdoni il gioco di parole, teologia dell'uomo.

Naturalmente, per Burke l'azione simbolica è linguaggio-gesto, anche se in una forma più mitizzata che non in Blackmur. Ed è singolare rilevare coincidenze non accidentali ma comunque non comunicanti tra il « language as gesture » di Blackmur, il « gesture-speech » di Burke (con la loro matrice richardsiana, per cui essi sono in definitiva espressione e comunicazione) e la « signification gestuelle » di Merleau-Ponty: la *Phénoménologie de la perception*, va rammentato, è del 1945. [30]

Nella elaborazione di quello che Burke chiama il « poetic process » convergono elementi disparati ma in grado di pervenire a una precisa e interna organizzazione. Così, se la psicanalisi sarà in grado di chiarire la nascita e in particolare la germinazione del processo stesso (a patto però di rammentare che l'opera d'arte, pur con le caratteristiche del sogno nel momento del suo affiorare, è però, a differenza del sogno, sempre sotto il

[30] La teoria della « logologia » è in *The Rhetoric of Religion*, Boston, Beacon Press, 1961. Lo scritto sulla catarsi cui ci si riferisce sopra, *On Catharsis, on Resolution*, è apparso nella « Kenyon Review », XXI, 3, Summer 1959. Naturalmente, sia Burke che Blackmur, come già Empson (che non ne aveva fatto mistero) molto devono alle teorie sulla « parola-gesto » di sir Richard Paget, il quale peraltro era rimasto a una fase ancora limitata e per così dire grammaticale. Un altro sviluppo, parallelo a quello del *New Criticism*, della nozione di linguaggio-gesto nella sua connotazione simbolica e metaforica si trova nella definizione di « icona verbale » del Wimsatt.

controllo rigido e cosciente della mente dell'artista), l'antropologia spiegherà le fasi successive del suo ciclo naturale, e la semantica quelle del suo itinerario formale. Gli archetipi si comprenderanno allora soltanto attraverso una ricca spettroscopia, e l'opera d'arte dovrà e potrà essere discussa in termine di universali. Naturalmente, il rischio di Burke si è trovato e si trova più che mai nella immane difficoltà di tenere insieme le parti spesso in conflitto di quella che è una sorta di densissima e ribollente emulsione; o, come negli ultimi tempi, di pervenire, attraverso uno sforzo progressivo di semplificazione, a una serie di formule fisse che, dalla originaria e fertilissima sperimentalità in cui si erano poco per volta definite, si trasformano in proposizioni rigidamente ipostatizzate e sterilmente « chiuse ».

Mito, metafora, simbolo, allegoria, sono, come si vede, termini familiari alla nuova critica, e la loro riutilizzazione ha assunto sfumature assai varie, fornendo anche l'anello di congiunzione con teorici della generazione successiva a quella dei « nuovi critici », come Frye e Wheelwright. Se il punto di partenza va additato nel *New Criticism*, la sua codificazione, sotto forma di una ripresa di principi del Cassirer, è nel libro della Langer, *Philosophy in a New Key*, che apparve nel 1942 ed ebbe molta fortuna negli Stati Uniti (è appunto la Langer ad additare nel simbolo la prima realizzazione, in termini metafisici, delle idee generali). Ma del simbolo e della teoria degli archetipi si appropriarono i critici di scuola freudiana (pensiamo agli *Archetypal Patterns in Poetry* della Bodkin, che è del 1934), mentre una esplorazione estremamente interessante e indicativa che teneva conto delle dottrine di impronta iniziatica dell'Ottocento e del primo Novecento e perveniva a una sorta di generale storicizzazione nell'uso del simbolo in letteratura diede vita al volume assai pregevole del Tindall, *The Literary Symbol*, pubblicato nel 1955 (per tacere dell'indagine del Feidelson sull'elemento simbolico nella letteratura americana dell'Ottocento, che ha aperto orizzonti nuovi specie per l'analisi di Melville e di Hawthorne).

Analogamente, certi presupposti di analisi del linguaggio sono stati ripresi e sviluppati per così dire parallelamente o lateralmente al *New Criti-*

cism, attraverso studi che riguardano in particolare la poesia, in taluni casi con risultati rilevanti: pensiamo ad Arnold Stein e a Josephine Miles. Ma il logorio interno della nuova critica americana di cui parlavamo prima ha mostrato aspetti non meno drammatici di quello della narrativa, e in un ciclo relativamente breve. La frattura tra due generazioni appare oggi netta e in certi casi irreconciliabile: ma la crisi della critica si accompagna significativamente a quella della letteratura creativa, al frantumarsi di strutture etniche e sociali in seno al tessuto stesso degli Stati Uniti, al precipitare di accentuati fenomeni di mobilità sociale e culturale.

Le manifestazioni di insofferenza di cui si son fatti interpreti Shapiro e Jarrell hanno un carattere fondamentalmente negativo e « know-nothing » termine che si potrebbe tradurre in italiano con « qualunquista ». Esse non suggeriscono alcuna soluzione di ricambio, ma rivelano peraltro una situazione di disagio largamente diffusa tra i giovani intellettuali americani.

Il *New Criticism* aveva dovuto difendersi, s'intende, anche in passato. La cosiddetta « scuola di Chicago » dichiarò a suo tempo una guerra spietata a Richards e ai suoi discepoli, rivendicando a sé l'unica autentica reinterpretazione dell'aristotelismo, nel nome di una ricerca erudita, filologica, con un diretto riferimento alla storia delle idee. [31]

Un autorevole « isolato » come Yvor Winters, d'altro canto, poeta e critico brillante anche se noto per alcune imprevedibili quanto sorprendenti follie nella valutazione diretta degli autori (che lo hanno portato ad esaltare scrittori e poeti di terz'ordine e a liquidare invece Hopkins o T. S. Eliot) non mancò di battere in breccia la « nuova critica », postulando un approccio più articolato e in certo modo eclettico. Il fatto che Winters goda oggi di un favore rinnovato sta non tanto nella sua insistenza sul fatto che la critica è in primo luogo verifica di principi, e quindi riferimento costante a verità assoluta, ma alla sua ininterrotta polemica contro la « nuova critica » nel nome di una rivendicazione di valori antiformalisti e di una dichiarata

[31] La raccolta più nota di scritti di critici del gruppo di Chicago, a cura e con prefazione del loro capo riconosciuto, R. S. Crane, è *Critics and Criticism*, Chicago U.P., 1952.

ostilità al tecnicismo della metodologia analitica. Ma, a parte la curiosa ripresa di motivi largamente superati — come certe categorie mutuate da Babbitt e dagli « umanisti » — Winters mostra, quando si impegna al di là della polemica nell'esercizio critico diretto, una preoccupante evasività terminologica e un pesante dogmatismo di impronta moralistica. Un empirismo non nuovo ha caratterizzato nel secondo dopoguerra la critica accademica, essa pure alla ricerca continua di agganci storici o comunque extraletterari: si pensi a un libro importante come *Virgin Land* di Henry Nash Smith; senza parlare della persistente fortuna della critica a impianto biografico che ci ha dato il *Sinclair Lewis* di Mark Schorer e il *James Joyce* di Richard Ellmann, o dei riepiloghi, utili e sistematici quanto strumentali, del genere del *Craft of Fiction* di Percy Lubbock.

Non stupisce, piuttosto, che una *vox discors* provenga, e non soltanto oggi, dai critici che rivendicano la necessità del giudizio e che pongono in subordine l'analisi. Un'istanza simile ribadiva un qualificato critico accademico come Douglas Bush nello stesso numero della « Kenyon Review » che pubblicava lo scritto di Cleanth Brooks sul critico formalista; non diversamente mostra di pensare René Wellek, il quale già nella *Teoria della Letteratura* insisteva nel dichiarare che « un saggio che risulti puramente esegetico deve offrire, per la sua stessa esistenza, qualche sia pur minimo giudizio di valore... ». Di recente il Wellek è tornato ad affrontare la questione, riferendosi specificamente alla metodologia strutturalista: « L'analisi letteraria comincia dove l'analisi linguistica ha fine ». [32]

Ma è degno di nota che, nel 1963, in Europa un critico di punta come Roland Barthes riprenda invece, a suo modo le posizioni programmatiche del *New Criticism* americano sul fatto che dalla critica non ci si devono attendere « verità »; il critico « *ajuste* » esattamente come un artigiano: « la preuve critique, si elle existe, dépend d'une aptitude, non à *découvrir* l'œuvre interrogée, mais au contraire à la *couvrir* le plus complètement possible par son propre langage ». [33]

[32] Lo scritto del Wellek compare come conclusione della raccolta citata a cura del Sebeok, pagg. 408-419

[33] Il saggio da cui citiamo è la versione originale di un contributo al *Times Literary Supplement* del 1963, e, con il titolo *Qu'est-ce que la critique*, è apparso in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Del resto, quando Northrop Frye lamenta che manchi « un vocabolario tecnico della scienza della letteratura », non fa che ricollegarsi al *New Criticism* ed a portarlo oltre. Ancora una volta ci troviamo di fronte, con la sua *Anatomy of Criticism*, a un'opera di poetica e di teoria letteraria più che di critica: come critico militante, Frye appare in genere meno a suo agio. La *Anatomy* (il titolo si rifà all'accezione inglese del Cinque-Seicento) è forse la prima e più ampia sistemazione di una possibile scienza letteraria che sia mai stata scritta, e, ad onta di qualche civetteria di linguaggio, va considerata come una pietra miliare. Il superamento del *New Criticism* sta nel sottile regime di rapporti che Frye addita, e che, se può e deve partire da una indagine analitica del testo e dell'opera d'arte, non può però considerarla finita in sé: in questo senso Frye si apparenta più che ad ogni altro a Kenneth Burke. E all'ultimo Trilling Frye risponde in anticipo:

« Il concetto di arte come qualcosa che ha una relazione con la realtà, che non è né diretta né negativa, ma potenziale, risolve definitivamente la dicotomia tra piacere e istruzione, tra stile e messaggio ».

Nella dialettica tra arte archetipa e organizzazione formale il Frye tenta acutamente di superare le secche sulle quali aveva minacciato di arenarsi la « nuova critica ». Grazie alla sintesi, e cioè all'arte anagogica:

«...la natura non è più il contenente ma il contenuto, e i simboli universali archetipi... non permangono più come barriere che l'uomo erge dentro la natura, ma sono essi stessi forme della natura ». [34]

Ma, nonostante le premesse tanto esplicitamente dichiarate, Frye non sembra affatto preoccupato di fornirci una metodologia di autentico rigore scientifico: al contrario, il fascino delle sue pagine meglio risolte sta soprattutto nei tentativi talvolta disordinati e persin gratuiti di esplorazione, nelle frantumazioni cui determinati testi vengon spietatamente sottoposti, quasi che, per una inevitabile esigenza di laboratorio, la scomposizione risultasse necessaria o addirittura desiderabile. Eppure, proprio allora si defi-

[34] *Anatomy of Criticism* è del 1957. Citiamo dalla versione italiana di due capitoli, a cura di Sandro Stratta, apparsa in « Cratilo », 2, luglio 1963, e 4 dicembre 1963.

niscono gli aspetti più persuasivi di una intrapresa che di primo acchito lascia sicuramente perplessi: quando, cioè, egli batte in breccia una concezione sterilmente unitaria per suggerire invece una qualificazione pluralistica — pur se arbitraria e apparentemente caotica — dell'opera d'arte. È il Frye del *Well-Tempered Critic,* che vuole in primo luogo evitare «il morbido antagonismo tra il raffinato elegante e grossolano permaloso». La via da percorrere a ritroso è però la più difficile per Frye, il quale, partito dal presupposto dell'unità dell'opera d'arte nella sua molteplicità strutturale, incontra ostacoli innumeri quando, attuata la frantumazione, deve — proprio come suggeriva Robert Penn Warren — ricomporre le parti del gigante smembrato, attraverso un *jeu de patience* arduo e talora illusorio. Inoltre, il suo riferirsi a una serie di principi primi che sembrano preesistere rispetto all'opera d'arte e che essa imita (come voleva già Ransom) o ai quali chiede soccorso e conforto nella fase della germinazione, per poi confrontarsi con loro e specchiarvisi, rischia di chiudere il sistema e di conferirgli, in ultima istanza, una rigidezza a suo modo tolemaica: la *Anatomy* è un nuovo *Sublime.*

Nel perseguire la sua sistemazione enciclopedica, Northrop Frye va oltre i limiti consueti della critica letteraria, servendosi di dati ricavati da altre discipline, e rifacendosi a una serie di procedimenti scientifici. Analogamente si è comportato Philip Wheelwright quando, riprendendo termini già largamente usati, come « archetipo » o « emblema », si è spinto ad una ricca serie di approfondimenti nella direzione dell'antropologia e dell'arte popolare, oltre che dell'etnografia. Così l'analisi semantica si nutre di apporti che le consentono un giro d'orizzonte infinitamente più agevole e persuasivo. Wheelwright, naturalmente, non ha scoperto nulla di nuovo: sappiamo bene dell'influenza di Fraser o della Weston sulla eliotiana *Waste Land*; egli ha però proseguito e sistematicamente proposte nuove e men nuove; al di là, per parafrasare l'ultimo e chiuso Eliot, le frontiere della critica. Nel suo libro disturba un certo tono esoterico che pare un lascito anacronistico di una temperie primo-novecentesca, quella stessa che fu familiare

al giovane Yeats. Ma andando alla radice della sua problematica, ci si accorge come *The Burning Fountain*, nel suo esame rifratto della spettroscopia di un *continuum* universale, della grande circolarità dell'esperienza umana, si avvicini ad esperienze europee non troppo dissimili. L'indagine nelle sue diverse parti di un solido *unicum* ci riporta infatti a Lévi-Strauss:

«...pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant». [35]

L'influsso della filosofia della scienza, da Bronowski a Polanyi, ha aperto la strada a correnti che insistono sulla necessità di allargare i confini tradizionali della critica grazie a consistenti « prestiti » scientifici, ben più definiti e individuati di quelli utilizzati in passato. Questa esigenza spiega prese di posizione sulla opportunità, ad esempio, di una riconsiderazione « biologica » del pensiero che si incontrano nel libro di una seguace di Polanyi, Elizabeth Sewell, intitolato *The Orphic Voice* (1961). Il mito di Orfeo, scelto come riferimento polare, suggerisce appunto un approccio nel quale « linguaggio e intelligenza, poesia e biologia si incontrano e si influenzano a vicenda »; difatti il mito perde il suo significato e la sua importanza se vien separato dall'esplorazione dei suoi rapporti con il mondo naturale nel quale si realizza.

La critica letteraria non subisce quindi una perdita di autonomia, ma un preciso ridimensionamento. A questa esigenza sembra che i « nuovi critici» non sappiano provvedere conclusivamente. L'ultimo Ransom, quello del critico come « human anthropologist », sembra velleitario e preoccupato soltanto di tenere il passo con le nuove generazioni, col risultato di scivolare pericolosamente su posizioni superate e persin combattute a suo tempo dal *New Criticism*, come quelle degli « umanisti » Babbitt ed Elmer More. Della curiosa involuzione moralistica di Brooks già si disse.

---

[35] *The Burning Fountain* è apparsa nel 1954. La citazione da Lévi-Strauss si trova in *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pag. 35. Vale naturalmente la pena di seguire il definirsi di un nuovo concetto di « realismo ». In America ha fornito utili indicazioni in questo senso George Boas, specie in *The Heaven of Invention*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963. Si tenga presente pure l'incidenza in campo letterario di contributi scientifici come *Patterns of Culture*, di Ruth Benedict. Naturalmente esiste il rischio di esasperare simili tendenze fino a pervenire a una sorta di esotismo *à la page*. Ne abbiamo una satira assai riuscita nel racconto del giovane narratore americano George P. Elliott, che si intitola *Life among the Dangs*.

In realtà, tutta la cultura americana sta attraversando un momento di transizione, e le nuove frontiere — che si trovano spesso allo stadio programmatico e genericizzante — investono anche la politica e la vita pubblica, tentando una rivalutazione del ruolo dell'intellettuale in una società che lo ha osservato sempre con diffidenza. Della critica degli ultimi trent'anni si può già tentare di far storia, per il distacco che ci separa dal suo momento di maggior vigore. [36]

Inoltre, la spaccatura che divide o sembra per alcuni dividere « alta cultura » e *kitsch* richiede un riesame che vede all'opera, per il momento, soltanto i sociologi, con il rischio di tecnicizzazione che un simile tipo di ricerca pare implicare. Non stupisce neppure che un libro a suo modo nuovo e importante come *Love and Death in the American Novel*, di Leslie Fiedler, si rifaccia più o meno dichiaratamente a modelli ormai classici, dal Praz della *Carne la morte e il diavolo* a una sintesi tra psicanalisi e marxismo, sul piano di un lavoro critico, scrive lo stesso Fiedler, « tematico più che storico, selettivo più che comprensivo ». La verità è che il peso di conflitti e di problemi drammaticamente presenti rientra con violenza nel contesto dell'esercizio critico dopo il lungo bagno di « astoricità », e, se si evitano le estreme conseguenze della vociferazione nel gusto del *pamphlet* (alle quali Fiedler talora non sfugge; ma si metta a suo credito l'eccellente saggio sulla tensione razziale e i suoi riflessi sulla cultura, *The Dream and the Nightmare*, in « Commentary », ottobre 1963) questo può costituire un dato nel complesso positivo. In effetti, Fiedler ha ripreso la dottrina degli archetipi e l'utilizzazione del termine-mito riportandolo in un contesto la cui prospettiva rivela un'operazione tesa a ridurla di dimensioni. Difatti, certi attributi, certi grandi esemplari — e quindi « miti » — di una civiltà (nella fattispecie, quella americana) possono divenire essi stessi archetipi, e come tali venir studiati e seguiti nel loro riproporsi e ridefinirsi. È ciò che, non molti anni or sono, aveva fatto del resto Richard W. B. Lewis nel suo studio del mito

[36] I consuntivi che esistono sembrano già invecchiati. Così è per la antologia, utile dal punto di vista documentario, dello STALLMAN, *Critiques and Essays in Criticism*, New York, Ronald Press, 1949 e del discutibile ma denso libro dello HYMAN, *The Armed Vision*, New York, Knopf, 1948.

di Adamo nel quadro della cultura americana. Per bloccare il suo sistema Fiedler chiede quindi soccorso allo stesso tempo, ma con molta libertà, a Jung e a Marx. [37]

La crisi delle riviste letterarie, l'inaridimento di molte di esse e il facile abbandono contingente di altre, conferma la precarietà di una situazione la quale ci autorizza peraltro a credere che non si è imboccato un vicolo cieco. La revisione è in atto, e talvolta se ne ha la prova sfogliando magari una rivistina di avanguardia e scoprendo un contributo la cui acutezza e il cui rigore non mancano di lasciare il segno:

«L'unica forte opposizione filosofica al marxismo che oggi l'Occidente possegga è quella che (involontariamente) si manifesta nella psicanalisi... È solo questa a trovarsi nella possibilità di negare l'onnipotente formula hegeliana ed a contribuire a far emergere la prossima fase della storia, nella quale, paradossalmente, non è affatto certo che la psicanalisi stessa continuerà ad esistere: "Il reale non è il razionale, e il razionale non è il reale". Non è troppo tardi ora riaffermare che l'Idea è la verità. La smentita di ciò è contenuta nell'intera direzione e sviluppo del pensiero sino a questo momento». [38]

In altri termini, si sta giungendo alla consapevolezza che l'utilizzazione di dati e di teologie ieri ancora disponibili costituisce ormai un ciclo chiuso. Per quel che riguarda la critica letteraria non si tratta di un problema di autonomia o di metodi, ma, inevitabilmente, della parte che essa ha e dovrà fatalmente avere nel rinnovamento forse radicale della società e quindi degli strumenti stessi della cultura.

---

[37] Del libro del Fiedler esiste ora un'edizione italiana, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1964.

[38] JACK JONES, *The End of Thought*, in «Newspaper», 6, 30 novembre 1958.