



Edmund Wilson

Uno dei più grandi
critici letterari
di tutti i tempi

Oblique



Edmund Wilson – Uno dei più grandi critici letterari di tutti i tempi
a cura di Umberto Ledda
impaginazione di Lavinia Emberti Gialloreti e Umberto Ledda
© Oblique Studio 2013

*Il modo migliore per capire il generale è,
in ogni caso, studiare il particolare.*

Edmund Wilson

Introduzione

L'importanza di Edmund Wilson come critico letterario è innegabile. I suoi saggi e i suoi articoli, che coprono il periodo che va dagli anni Venti agli anni Sessanta, ebbero una vasta influenza nel definire la percezione critica di alcuni fra i principali scrittori dell'epoca, non solo statunitensi. Fu il primo a recensire Hemingway, individuando fin da subito quelli che sarebbero stati gli elementi fondamentali del suo approccio letterario e costituendo quindi un precedente archetipico per la critica successiva. Allo stesso modo, fu tra i primi a scrivere di Eliot. Analizzò l'opera di Dickens spostando sensibilmente il baricentro della sua valutazione, e trasformando quello che era considerato un pacioso e umoristico esempio della società vittoriana in un cupo e problematico analista della modernità: una visione che fu poi comunemente accettata, riconsegnando le opere dello scrittore inglese alla loro reale importanza nella storia della letteratura. Fu tra i primi a vedere un collegamento tra le istanze inconscie dei modernisti dell'inizio del secolo – Joyce, Valéry, Stein, Proust, Eliot – in un saggio sul simbolismo, *Il castello di Axel* (1931), che costituì una sorta di bussola, di prima teorizzazione del ruolo che questi autori ebbero nel definire le coordinate tematiche e linguistiche del periodo: il superamento del realismo ottocentesco, lo smembramento della linearità temporale e dunque il relativismo, parallelamente alle coeve scoperte scientifiche. La sua teoria si codificò agli occhi della critica e della comunità letteraria, e la stessa percezione degli scrittori successivi ne fu certamente influenzata. Critico compiutamente comparatista, identificò connessioni, legami e filiazioni fra le letterature europee e quella statunitense, disegnando un panorama della critica, e delle letterature, globale e cosmopolita.

Eppure Edmund Wilson non si considerò mai un critico; o meglio, non si considerò mai un critico letterario, non potendo evitare di percepire in questa definizione una limitazione e, forse, un'accusa di elitarismo. Fu, piuttosto, un critico dell'intera società: i suoi interessi spaziarono dalla storia alla psicologia, alla politica e alla sociologia, alla scienza. La sua attività come critico letterario costituì un aspetto quantitativamente corposo del suo lavoro, ma solo un tassello dal punto di vista qualitativo. Scrisse poesia, teatro e narrativa, fu reporter e giornalista.

Nato nel 1895 a Red Bank, nel New Jersey, Wilson apparteneva a una famiglia dell'alta borghesia – suo padre era stato procuratore generale dello Stato sotto il presidente Woodrow Wilson – e come tale ricevette una formazione di alto livello, laureandosi nel 1916 alla Princeton University, dove aveva conosciuto e studiato le grandi letterature europee. Era destinato forse alla carriera accademica, ma la prima guerra mondiale cambiò i suoi programmi: durante il conflitto lavorò negli ospedali dell'esercito come infermiere; l'esperienza lo sconvolse e lo allontanò con violenza dall'elitarismo della sua classe di appartenenza. Si diede al giornalismo subito dopo la guerra: fu direttore responsabile di *Vanity Fair*, passò qualche anno dopo al *New Republic*, di cui fu codirettore. Negli anni Venti si avvicinò al marxismo. Fu amico intimo di scrittori come Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos, Ernest Hemingway. Negli anni della Depressione viaggiò negli Stati Uniti come reporter, raccontando delle condizioni e delle contraddizioni della

società americana. Fu reporter in Unione Sovietica nel 1935. In *Stazione Finlandia*, le memorie dell'esperienza sovietica pubblicate nel 1940, trapela da una parte il fascino e la convinzione per gli ideali socialisti e per le figure di Lenin, Marx, Trotskij, dall'altra la delusione profonda per l'avvento stalinista. Alla fine della seconda guerra mondiale viaggiò come inviato nell'Europa semidistrutta dal conflitto, scrivendo di ciò che rimaneva della Grecia, dell'Italia, dell'Inghilterra. Dopo la guerra, si allontanò progressivamente dalla comunità intellettuale, e i suoi scritti si aprirono a temi e argomenti di vastità sempre maggiore. Negli anni successivi scrisse per il *New Yorker* e per il *New York Review of Books*, con cui collaborò fino agli anni Sessanta. Per essi scrisse di letteratura, ma anche delle espressioni editoriali considerate di puro uso commerciale, così come di argomenti di analisi della contemporaneità.

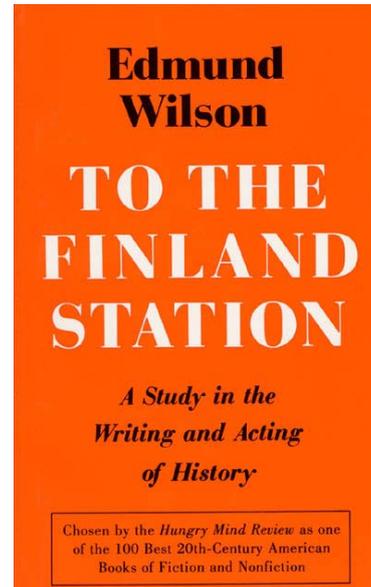
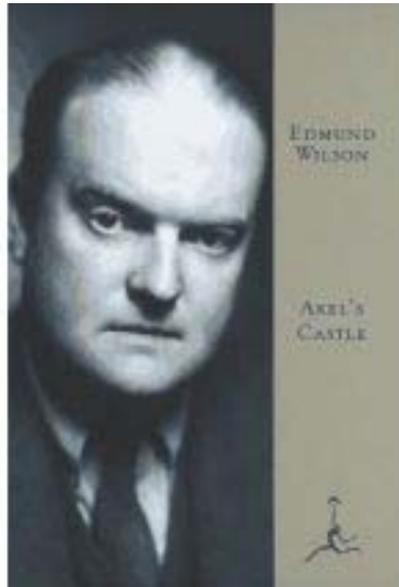
Non si considerò mai pienamente americano, non riconoscendosi nell'onda capitalista che ha caratterizzato il Novecento degli Stati Uniti: il sistema del suo paese lo disgustava, così come l'ortodossia comunista. Fu un ateo convinto fin dall'adolescenza nonostante le sue origini puritane. Non riuscì mai a identificarsi in un metodo o in una corrente critica predefinita: dopo la gioventù, durante la quale aveva amato quei critici che cercavano di rompere i ponti con la precedente tradizione accademica, non si interessò dei suoi colleghi se non per polemizzare con essi. Fu un lettore selettivo e umorale, conobbe sette lingue, ma rifiutò sempre di conoscere lo spagnolo, non essendo interessato alla sua letteratura: non lesse mai il *Don Chisciotte*. Energico e carnale, ottimo sportivo, ebbe una vita disordinata. Michael McDonald disse di lui: "Per fortuna la sua produzione fu salvata dalla sua straordinaria capacità di bere tutta la notte e svegliarsi al mattino senza il minimo accenno di doposbornia"¹. Da astemio qual era per ordine del padre, figura controversa ora assente ora autoritaria, sviluppò l'inclinazione per l'alcol dopo la prima guerra mondiale, quando frequentò l'ambiente bohémien del Greenwich Village. La sua giornata tipo pareva consistere, come lui stesso ebbe a dire, in "duro lavoro seguito da un'orgia"². Dalla madre, donna molto fredda (da cui Wilson raccontò di non aver mai ricevuto un bacio), ereditò un modo particolare di relazionarsi con le donne, altalenante tra passione e anaffettività. Fedifrago assiduo, ebbe tre figli da tre mogli diverse (tre delle quattro che sposò), e nel corso della sua vita descrisse con dovizia di particolari i suoi eccessi: incontri amorosi, litigi e notti alcoliche confluirono nei suoi diari, elemento che stimolò e fu a volte strumentalizzato dai suoi esegeti³. Morì nel 1972 a settantasette anni.

Incapace di sottomettersi a un metodo così come al ruolo di critico letterario, non fu un teorico, almeno non in modo organico e sistematico, ma portò avanti una visione peculiare della critica e del ruolo dell'esegeta letterario. Per Edmund Wilson la critica fu più una questione di attitudine che non di mestiere o, peggio, di ruolo sociale. Tutta la sua opera si fonda su un'idea cardine, solo parzialmente derivante dalle sue posizioni politiche marxiste: l'opera d'arte non va analizzata come un unicum a sé stante, ma come il complesso prodotto di un'intera società, e quindi di un'intera epoca. Di conseguenza, rappresentò una nuova tipologia di critico, non più asserragliato nell'accademia a discorrere con pochi colleghi di illimitata e finissima cultura, ma

1. Michael McDonald, "Edmund Wilson nel bene e nel male", in *Nuovi Argomenti*, gennaio-marzo, Mondadori 2008, pag. 315.

2. Citato in Michael McDonald, op. cit., pag. 315.

3. McDonald racconta che il suo primo biografo, Jeffrey Meyers, fu tacciato di squallore e morbosità da amici e ammiratori di Wilson per aver riportato nel dettaglio i suoi scabrosi diari. D'altro canto un altro biografo, Lewis M. Dabney, utilizzò diffusamente i diari "in tutto il loro campionario di sculacciate, feticismo dei piedi, e trentasei ore di sesso selvaggio", ma sfuggì all'ondata di riprovazione sostenendo di averlo fatto per mostrare l'intento demistificatorio di Wilson nei confronti del sesso. Cfr. Michael McDonald, op. cit., pag. 316.



dentro la società, interprete di testi che della società fanno parte e a essa sono utili. Non scrisse esclusivamente per i colleghi, ma per il pubblico: il suo stile fu lucido e nello stesso tempo chiaro, ironico, privo di manierismi retorici. Operò secondo una visione della critica non tradizionale: non giudicare il bello o i significati ultimi di un testo, ma individuare il suo ruolo all'interno del mondo in cui si situa. E se da un lato avvicinò la critica alla società, dall'altro la rese una disciplina contestuale alle nuove istanze del Novecento – la sociologia, il progresso scientifico, la psicologia – rendendola concretamente contemporanea. Limitare la sua influenza al puro lavoro di critico letterario è riduttivo. Alterò percettibilmente il ruolo del critico così come quello dell'intellettuale, espandendo il campo d'azione dell'analisi letteraria fin verso una sorta di critica totale, capace di unire la riflessione sul testo a quella sull'autore e alla comprensione dell'intera epoca che li aveva formati.

Verso la critica totale

Ben poco degli scritti di Wilson ha l'apparenza della teorizzazione. L'unico testo che ne raccoglie con un minimo di organizzazione sistematica le idee è tratto dalla conferenza che Wilson tenne alla Princeton University nel 1940. Tema della conferenza era "L'interpretazione storica della letteratura", ma si tratta di un titolo quanto meno limitante: in essa sono contenuti i fondamenti della sua critica contestuale, e questi fondamenti vanno decisamente oltre i confini, pur vasti, dello storicismo. Il saggio inizia, come d'abitudine per Wilson, con un distinguo velatamente polemico, presentando ciò a cui egli si oppone, in questo caso la critica di T.S. Eliot, i cui saggi,

[...] che hanno avuto un'influenza tanto grande nella nostra epoca, sono [...] fundamentalmente storici. Eliot vede o cerca di vedere l'intera letteratura, nella misura in cui ne è a conoscenza, stendersi innanzi a lui *sub specie aeternitatis*. Egli poi confronta le opere di periodi e paesi diversi e cerca di trarne conclusioni generali su ciò che la letteratura dovrebbe essere. Egli comprende naturalmente che il nostro punto di vista in rapporto alla letteratura muta e molto correttamente, a mio avviso, concepisce l'intera produzione letteraria del passato come qualcosa cui si aggiungono contemporaneamente opere nuove e che per questo non solo viene accresciuta di volume ma modificata nella sua totalità, così che Sofocle non è più esattamente ciò che era per Aristotele [...]. Eppure, in ogni punto di questo continuo accrescimento, è possibile esaminare l'intero campo che, per così dire, si distende davanti al critico. Il critico cerca di vederlo come potrebbe vederlo Dio; egli chiama i libri a un giorno del giudizio⁴.

Se da una parte Wilson dichiara, o ammette, i pregi di questa visione astratta della letteratura (la capacità, ad esempio, di stabilire connessioni proficue tra opere lontanissime), dall'altra è evidente la distanza, se non il fastidio, che egli mette nella descrizione del metodo.

Per Wilson non si può fare critica senza tenere conto dei parametri storici delle opere trattate: opera e tempo sono del tutto inscindibili. Nel 1931, nella dedica al primo dei suoi libri maggiori, *Il castello di Axel*, scrisse, quasi come una dichiarazione di intenti, che la critica deve essere "una storia delle idee e dei prodotti dell'immaginazione dell'uomo nel contesto delle condizioni che avevano dato loro forma"⁵. Nella stessa opera, postulò una dialettica dei grandi cicli culturali, secondo cui alla razionalità dell'illuminismo e del neoclassicismo seguì l'antirazionalismo individualista del romanticismo, al romanticismo seguì il materialismo pragmatico dell'Ottocento, con il positivismo e il naturalismo; la reazione a quest'ultimo furono le algide astrazioni del simbolismo, che costituiscono il tema del libro. Nel *Castello di Axel*, Wilson ricostruì un movimento letterario desumendolo come necessaria conseguenza dei moti storici e culturali, e non viceversa.

Quella che Wilson propose era una visione hegeliana, che affondava le sue radici nella critica storicistica dell'Ottocento (citava, nell'"Interpretazione storica della letteratura", l'analisi che

4. Edmund Wilson, "L'interpretazione storica della letteratura", in *Il cronista letterario*, Garzanti 1992, pag. 304.

5. Edmund Wilson, *Il castello di Axel*, Il Saggiatore 1965.

Giambattista Vico fece dell'Iliade e dell'Odissea, osservandole dal punto di vista delle età sociali della Grecia che le produsse). E nella sua definizione ebbe sicuramente importanza l'idea marxista che le manifestazioni culturali di una società siano una sovrastruttura della sottostante impostazione di classe, vale a dire la gerarchia e le dinamiche economiche. Dietro l'autore c'è un intero mondo; l'autore ne fa parte, che lo voglia o no, e la sua opera, lungi dall'essere prodotto di pura ricerca del bello o della perfezione, riflette questo sfondo sociale, per accettazione o negazione, distorsione o rimozione. E così, ad esempio, la grande letteratura russa dell'Ottocento è plasmata nel profondo dal contesto:

L'arte stessa di Puškin con la sua prodigiosa forza allusiva era stata certamente creata, almeno in parte, dalla censura di Nicola I, e Puškin diede inizio a una tradizione cui aderì la maggior parte degli scrittori russi che lo seguirono. Ogni dramma, ogni poesia, ogni racconto deve essere una parabola, la cui morale è implicita. Se fosse dichiarata, il censore vieterebbe la pubblicazione del libro come cercò di fare con *Il cavaliere di bronzo* di Puškin, in cui le implicazioni trasparivano un po' troppo chiaramente. Se si risale dalle opere di Čechov fin quasi alla rivoluzione, la letteratura creativa della Russia presenta il peculiare paradosso di un'arte che è tecnicamente obiettiva eppure satura di messaggi sociali. [...] Persino dopo che la rivoluzione ebbe distrutto il governo zarista, questo stato di cose non mutò. Le vecchie abitudini della censura persisterono nella nuova società dei Soviet, necessariamente costituita da gente su cui il dispotismo aveva impresso il proprio colore⁶.

In Edmund Wilson ricorrevano alcuni dei codici linguistici dell'intellettuale comunista, e questo bastò perché fosse spesso scambiato per un critico marxista. In realtà per lui la dialettica marxista fu una lente, non una gabbia o un casellario dove inserire gli scrittori giusti distinguendoli da quelli sbagliati. Del marxismo prese le strutture dialettiche del pensiero, la visione sociale dell'arte e il suo ruolo necessariamente civile, ma mantenne la morale su un piano più umano e, in definitiva, vide il marxismo solo come un tassello fondamentale ma non sufficiente di un più vasto storicismo. Scrisse, in "Marxismo e letteratura", che "il marxismo di per sé non può dirci assolutamente nulla sulle qualità positive o negative di un'opera d'arte, [...] tuttavia può gettare viva luce sulle origini e il significato sociale delle opere"⁷. Per il resto, rifiutava quasi del tutto l'uso che di queste strutture critiche era stato fatto dai discepoli di Marx e Engels. Ripudiò anche, istintivamente, ogni tentativo di utilizzarle in maniera normativa. Disprezzò le chiusure e gli orrori che Stalin impose alla cultura russa; derise le smanie prescrittive dei sedicenti critici che postulavano teoricamente la creazione del "romanzo marxista perfetto"; allo stesso modo denigrò l'idea stessa di realismo socialista. In "Marxismo e letteratura" sono più gli elementi di distinguo che non le dichiarazioni di appartenenza: Wilson, incapace di indossare divise, fonda i propri giudizi "non necessariamente sui testi dei *padri marxisti*, ma sul semplice senso comune"⁸. D'altra parte, la stessa struttura sociale ed economica che plasmava le opere è un prodotto umano, non un'astratta entità metafisica (che nello scettico Wilson suscitava probabilmente il sospetto di una nuova religione), e come tale la trattò.

Non utilizzò la struttura marxista delle classi per giudicare positivamente o negativamente, in base alla semplice provenienza, un autore. Anzi, parlando di Charles Dickens, stabilì che molta della sua grandezza proveniva proprio da una ambiguità nella percezione della classe di appartenenza: "Restar incastrato fra due classi in una società di rigide stratificazioni (come restar preso fra

6. Edmund Wilson, "L'interpretazione storica della letteratura", op. cit., pagg. 312-13.

7. Edmund Wilson, "Marxismo e letteratura", in *Il cronista letterario*, op. cit., pag. 228.

8. Ibidem.

due civiltà, alla maniera di James, o fra due gruppi razziali come Proust) è cosa ottima per un romanziere dal punto di vista della sua arte, perché gli permette di drammatizzare contrasti e di studiare interrelazioni che colui che vive in un solo mondo non può conoscere”. Dickens, discendente di una famiglia di servitori della nobiltà, “era cresciuto in una posizione disagiata fra alta e bassa borghesia, a metà immerso nel proletariato, a metà capace di gettare uno sguardo nel mondo dell’aristocrazia attraverso i suoi più agiati e fedeli servitori. Ma questa posizione, se gli era stata utile come scrittore, l’avrebbe lasciato piuttosto isolato nella società inglese. In certo senso non v’era per lui posto da occupare”⁹. L’arezza dell’ultima affermazione è indicativa. Da una parte, è probabile una sorta di immedesimazione intellettuale da parte dello stesso Wilson, la cui incapacità di adeguarsi a ogni codice o scuola, preso a metà fra due epoche intellettuali, lo rese una monade nel mondo intellettuale e nella società americana. Dall’altra, soprattutto, indica come lo storicismo venato di marxismo della sua analisi puntasse in realtà all’essere umano, anziché all’astrazione della filosofia o all’instaurazione di una regola.

L’analisi dickensiana appartiene a un’altra delle raccolte maggiori di Wilson, *La ferita e l’arco* (1941), dove risulta evidente come l’approccio contestuale alla critica abbia incorporato un nuovo elemento, dopo lo storicismo e il marxismo: la psicologia freudiana. Analizzando l’opera d’arte, il

**A mio avviso, ogni attività intellettuale,
in qualsiasi campo si svolga, è un tentativo di dare un
senso alle nostre esperienze – vale a dire,
rendere la vita più abitabile,
poiché ci è più facile sopravvivere e muoverci
tra le cose che abbiamo compreso.**

critico deve tenere conto, e analizzare, anche tutto ciò che riguarda l’uomo che la scrisse; perché è dalla sua vita, dai suoi traumi, dagli amori e dalle crisi, dalle sue esperienze e dalle sue strutture cognitive che provengono le opere: “I veri elementi di ogni romanzo sono quelli della personalità del suo autore: la sua immaginazione concretizza in immagini di personaggi, situazioni e scene, i conflitti fondamentali della sua natura, dei cicli o delle fasi attraverso i quali passa abitualmente. I suoi personaggi sono personificazioni dei suoi impulsi e delle sue emozioni”¹⁰.

Wilson non vide alcuna cesura fra storicismo e psicologismo. Vide la psiche dell’autore come un primo prodotto sociale, un prodotto nascosto, ambiguo, dove le pulsioni economiche, di classe, andavano a interagire con un vissuto biografico del tutto peculiare, scontrandosi con la sensibilità e le inclinazioni personali, prendendo direzioni imprevedibili e spesso oscure, nelle forme della nevrosi e della sofferenza. L’autore, sulla scorta di questo gioco complesso di variabili e di possibilità, produceva con l’opera un oggetto che era soprattutto un distillato dell’uomo che lo aveva creato, e della realtà storica che aveva plasmato l’uomo:

Gli atteggiamenti, le coazioni, le “strutture” emotive che ricorrono nell’opera di uno scrittore sono di grande interesse per il critico storico. Questi atteggiamenti, queste strutture sono radicati nel

9. Edmund Wilson, “I due Scrooge”, in *La ferita e l’arco*, Garzanti 1956, pagg. 60-61.

10. Edmund Wilson, *Il castello di Axel*, op. cit.

terreno della comunità, nel momento storico, e possono rivelarne gli ideali e le infermità proprio come la cellula mostra le condizioni del tessuto¹¹.

E così Dickens reagì per tutta la sua esistenza, e per tutta la sua carriera di scrittore, all'onta infantile di aver dovuto lavorare per sei mesi, a causa dei debiti del padre e il suo conseguente imprigionamento, in una fabbrica di olio da scarpe londinese. Un trauma su cui tornò in ogni suo romanzo, popolando le sue pagine di carceri, bambini che la società costringe all'orrore, ribelli e criminali, in una visione di classe ambigua e problematica. Allo stesso modo, analizzando l'opera di Edgar Allan Poe, Wilson trovò nella sua infelice esperienza matrimoniale uno dei punti di origine dell'opera:

Il matrimonio di Poe con Virginia Clemm non fu molto riuscito ed ebbe una strana influenza sulla sua opera. Virginia era la cugina prima di Poe e può darsi che, proprio per questo, egli avesse qualche scrupolo a consumare il matrimonio. Comunque la ragazza si ammalò di tubercolosi e, dodici anni dopo le nozze, morì. [...] Egli era ossessionato da terribili fantasie e, a quanto sembra, la morte della moglie lo portò addirittura fuori di senno. [...] benché senza dubbio egli adorasse Virginia, sembra che al tempo stesso ne abbia anche desiderato la morte. Nei suoi racconti egli immagina sempre, assai prima che effettivamente muoia, che una donna come Virginia sia già morta e che il suo uomo sia libero così di amare altre donne. Ma anche in questo caso la donna morta interviene: in *Ligeia*, la donna si reincarna nel cadavere di quella che ha preso il suo posto, morta anch'essa; in *Morella*, si reincarna nella sua stessa figlia. Ed è evidentemente questo conflitto dei sentimenti a ispirare a Poe, non solo certe bizzarre fantasie, ma anche gli inesplicabili rimorsi che tanto spesso assillano i suoi personaggi¹².

Wilson fu critico di uomini prima ancora che di romanzi, ammesso che vedesse una reale differenza fra i due. Per la sua analisi, il più piccolo avvenimento diventa fondante, perché ogni elemento che ha costituito l'uomo si ritrova nell'opera. Molti dei suoi saggi, o degli articoli scritti per le riviste con cui collaborò, ebbero come spunto l'uscita di nuovo materiale su un autore, una biografia, la pubblicazione di un carteggio, testimonianze altrui. La sua analisi si basava sempre sulla conoscenza totale dell'intero corpus, di tutto ciò che l'autore aveva scritto e di cui era rimasta traccia. Dalle ferite che la vita aveva inflitto alla sua psicologia faceva derivare la scrittura: prima ricomponeva l'uomo, e sulla base dell'uomo rintracciava l'opera, le sue interrelazioni, il suo ruolo, lo scopo conscio o inconscio per cui era stata scritta. Viceversa, nell'opera rintracciava l'uomo: l'intera sua critica e la sua analisi sono costituite da questo gioco di rimandi fra lo spirito dei tempi, l'individuo e la sua espressione simbolica, la scrittura. Nel breve saggio su Oscar Wilde ("Wilde, la ricerca del tragico") cercò nella diagnostica e nell'elemento clinico la chiave dell'atmosfera di "rovina imminente" che permea alcune delle sue opere maggiori. Partendo da uno spunto solitamente trascurato dalla critica, la morte di Wilde per sifilide, Wilson immaginò come il tormento di una malattia letale e immorale insieme avrebbe potuto alterare la sua psicologia: "Si legga *Il ritratto di Dorian Gray* o perfino la più bella delle sue fiabe, *Il compleanno dell'infanta*, ponendo mente alla *spirochaeta pallida*"¹³.

Nei suoi saggi, Wilson utilizzò elementi inaspettati per comprendere l'opera: la genealogia, l'elemento climatico, l'elemento religioso ed etnico. In "A Treatise on Tales of Horror" analizzò il genere letterario sulla base del progresso tecnologico allora in atto, postulando come la tradizionale

11. Edmund Wilson, "L'interpretazione storica della letteratura", op. cit., pag. 316.

12. Edmund Wilson, "Edgar Allan Poe in America e fuori", in *Il cronista letterario*, op. cit., pag. 32.

13. Edmund Wilson, "Oscar Wilde, la ricerca del tragico", in *Il cronista letterario*, op. cit., pag. 215.

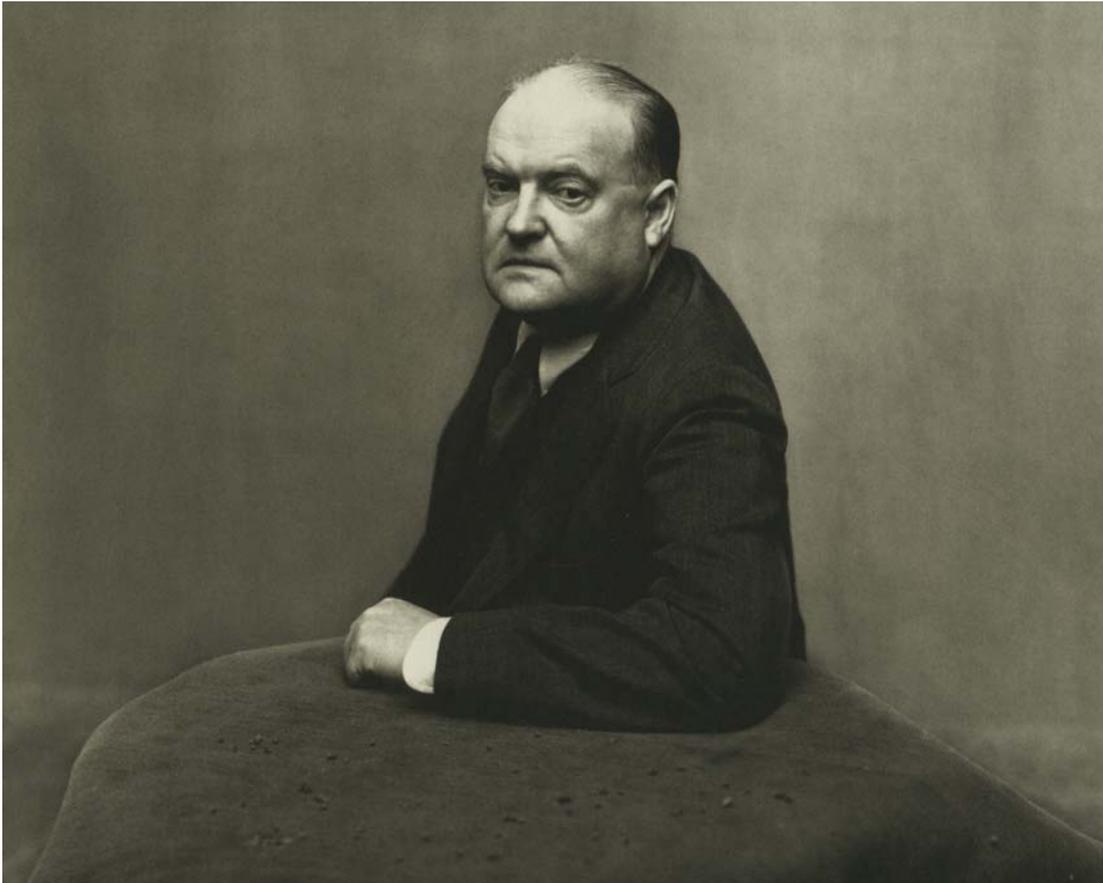
Si legga
*Il ritratto di
Dorian Gray*
o perfino
la più bella
delle sue fiabe,
*Il compleanno
dell'infanta,*
ponendo mente
alla *spirochaeta
pallida.*

storia dell'orrore fosse stata di fatto uccisa, o costretta a mutare in nuove forme, dal semplice avvento della corrente elettrica, che ne aveva alterato profondamente le dinamiche ideali di fruizione. Ma la sua intuizione maggiore, che venne come conseguenza naturale del suo pancontestualismo, fu forse quella che lo vide analizzare i testi da un punto di vista squisitamente semiotico: considerò il rapporto fra lettore e testo in tutta la sua complessità, nelle sue implicazioni meno abituali per il critico, eppure più reali. La cultura è un meccanismo sociale non astratto ma inserito nella semiosfera – che rappresenta per un testo ciò che per l'autore è la società –, e implica molti agenti e molti interessi: Wilson tenne conto della psicologia del lettore e delle sue condizioni di lettura, del target che un'opera si proponeva, dell'aspetto economico della letteratura. Sempre nel suo saggio su Dickens, analizzò come la consapevolezza dello scrivere per un pubblico, per un mercato, potesse alterare, se non l'opera, almeno l'atteggiamento con cui lo scrittore si accinge a relazionarsi con essa:

Forse nessun altro scrittore, come il romanziere, dipende tanto dai suoi lettori. Se un romanziere è estremamente popolare, può perfino sostituire alle ordinarie relazioni umane la sua relazione con i propri lettori. [...] Per un romanziere l'accrescersi o il diminuire del numero di persone che comprano i suoi libri può esser sentito quasi come la freddezza o la passione di una donna amata¹⁴.

Wilson fu sempre un critico interstiziale, a metà tra la critica alta, che non riusciva ad accettare eticamente per il suo elitarismo, e quella di rivista, divulgativa, verso cui, eticamente, tendeva. Nel suo rivelare i motivi contestuali che stavano dietro la presunta purezza dell'ambiente culturale era forse presente anche un elemento di dissacrazione, di provocazione. Ebbe un gusto spiccato nello svelare ciò che accadeva dietro le austere quinte nel mondo della cultura. Mostrò in un saggio per il *New Yorker* ("Il Polonio dei letterati: sulle riviste e chi le fa") quanto spesso fosse meschino e ridicolo, quanto poco fosse puro l'ambiente dei colti di mestiere, rivelando come la stessa critica, nella società massificata statunitense,

14. Edmund Wilson, "I due Scrooge", op. cit., pag. 81.



comprendesse nelle sue dinamiche anche fattori economici, professionali, sociali, profondamente umani:

Anche il recensore ha un suo “io”; e poiché egli è sempre alle prese con i libri degli altri, è in certo qual modo singolarmente difficile manifestarlo. Uno dei modi che dà al recensore l’impressione di fare opera creativa, è quello di incoraggiare e presentare scrittori nuovi e sconosciuti; quando invece lo scrittore è già noto, il recensore può acquistare un senso di potere attraverso la stroncatura¹⁵.

In queste considerazioni c’è sì un attacco all’idea che il critico sia un uomo il cui mondo sono i libri e le parole – idea che lo disgustava – ma c’è, contemporaneamente, dell’affetto, perfino dell’orgoglio, nel mostrarne l’umanità.

L’algido concetto dell’opera come contenitore puro di valori estetici e di significati, isolata dal fluire del mondo, risulta pressoché rovesciato nell’analisi di Wilson. Il testo è il risultato complesso del contesto in cui è nato: classe, società, psicologia, geografia, storia, clinica, variabili economiche, professionali. Nella visione di Wilson tutto questo, anziché sminuire l’opera, ne aumenta la grandezza, perché ne rispetta la vera natura: quella di strumento umano e sociale di comprensione e comunicazione: “A mio avviso, ogni attività intellettuale, in qualsiasi campo si svolga, è un tentativo di dare un senso alle nostre esperienze – vale a dire, rendere la vita più abitabile, poiché ci è più facile sopravvivere e muoverci tra le cose che abbiamo compreso”¹⁶. Non c’è differenza tra il ruolo profondo dello scienziato e quello del letterato: entrambi rappresentano un tentativo di

15. Edmund Wilson, “Il Polonio dei letterati: sulle riviste e chi le fa”, in *Il cronista letterario*, op. cit., pag. 175.

16. Edmund Wilson, “L’interpretazione storica della letteratura”, op. cit., pag. 319.

superare la discontinuità, di dare un ordine al caos del reale, di risolvere i conflitti e di comprendere sé stessi, la propria società e il proprio mondo. E

[...] l'esperienza dell'umanità sulla terra muta continuamente via via che l'uomo si evolve e si trova a dover trattare con nuove combinazioni di elementi; e lo scrittore destinato ad esser qualcosa più di un'eco dei suoi predecessori deve sempre dare espressione a qualcosa che non è stato ancora espresso, deve dominare una nuova serie di fenomeni che non sono mai stati dominati. Con ciascuna di tali vittorie dell'intelletto umano [...] sperimentiamo una profonda soddisfazione. Siamo stati guariti da qualche tormentoso disordine, alleviati dal fardello opprimente di incomprensibili eventi¹⁷.

Per Wilson la critica letteraria fu il racconto di queste vittorie, o dei tentativi di queste vittorie: dare atto di tutte le variabili che contribuirono a creare, per reazione, il testo è l'unico modo per non tradirlo. L'opera perde quindi la sua centralità; diventa l'espressione finale e dialettica di un processo più grande, che è quello della storia dell'umanità. L'analisi diventa un ritratto totale di un'intera epoca. Anzi, nei testi di Wilson sono l'epoca, il tempo e la società a essere desunti dalle loro singole manifestazioni. In Wilson la critica, partendo dalle opere, attraversava gli uomini che le avevano create, e andava verso l'universalità. Era questo il motivo della sua ritrosia a essere considerato un critico letterario, categoria di tendenze elitarie per cui non riuscì mai a vincere la diffidenza: fu critico della società, e il suo strumento furono i libri e le espressioni scritte, che della società sono uno dei prodotti più complessi.

17. Ivi, pag. 321.

Critica dello Zeitgeist

Una tale visione della critica comportava una conseguenza naturale: se ogni espressione umana è reazione al contesto e quindi in qualche modo lo rappresenta e lo riassume, allora non c'è differenza, ai fini dell'analisi, tra la più alta delle espressioni di un'epoca e un'opera mediocre. Anche se opposte per qualità, l'opera di un poeta come Eliot e la meno valida delle espressioni artistiche coeve sono egualmente significative in vista della comprensione dell'universo che le circonda, e al quale hanno cercato di rispondere. Per Wilson, anzi, spesso l'opera dei grandi autori, con la loro strenua tendenza all'astrazione, all'allontanamento dal mondo reale a favore di una idealizzazione dei propri desideri, si allontanava tragicamente dal vero, e originario, scopo della scrittura. A scrittori e poeti come Eliot lanciò una critica violenta ed esplicita, in cui coinvolse alcuni tra i nomi più prestigiosi della letteratura statunitense del suo tempo:

La maggior parte degli americani sul tipo di Dos Passos ed Eliot, vale a dire uomini di lettere sensibili e con un vasto pubblico, coltivano tutti qualche piacevole fantasia in cui la loro mente possa rifugiarsi al riparo da perplessità e abbattimenti. [...] Per taluni scrittori americani appartenenti al ceto superiore degli stati meridionali, il sogno è una piantagione del vecchio Sud di una volta, con uomini ardenti e cerimoniosi e donne condiscendenti e belle, e negri affezionati e fedeli e felici di stare al loro posto: se, naturalmente, il Sud feudale non fosse scomparso nel 1865! Per Ezra Pound, si tratta di una Provenza medievale, dove poveri ma cortesi trovatori godono i favori di nobili dame; se, naturalmente, i trovatori non fossero più morti della stessa lingua provenzale! Per Dos Passos, è un esercito di operai, disinteressati, attivi e robusti, ma pieni del cameratismo e dell'allegria che oggi fanno così terribilmente difetto ai balli della Webster Hall: se, naturalmente, gli operai americani non fossero preoccupati di acquistare elettrodomestici e automobili Ford, invece di organizzarsi per rovesciare la civiltà borghese! E quanto a T.S. Eliot, il suo sogno è un mondo di ecclesiastici del secolo diciassettesimo, che uniscano alla coscienza più scrupolosa una qualità di buoni prosatori: se naturalmente, non fosse così difficile oggi per chi può diventare un bravo scrittore accettare l'eredità apostolica!

Fra questi scrittori, i Dos Passos [...] restano in patria ad accusare l'America, mentre gli Eliot e i Pound se ne vanno all'estero e cercano di dimenticarla. A uomini simili riesce particolarmente difficile trovare un punto di appoggio intellettuale nel nostro mondo¹⁸.

Wilson non analizzò mai come anche la stessa tendenza al rifiuto, alla fuga, fosse nient'altro che una delle possibili reazioni al reale confuso e sempre più sfuggente di una società occidentale che stava andando verso una caotica transizione epocale. Lasciando i grandi autori al loro isolato pontificare si rivolse altrove, a forme comunicative infinitamente meno alte per qualità, ma più significative perché immerse nel loro universo; analizzò ciò che per la critica è osceno e non dovrebbe

18. Edmund Wilson, "T.S. Eliot e la Chiesa d'Inghilterra", in *Il cronista letterario*, op. cit., pagg. 75-76.

essere mostrato, la cultura popolare, bassa, le espressioni corrive dell'universo editoriale. Così come non si occupò mai del panorama contemporaneo della critica letteraria, se non per criticarlo duramente, ma si occupò invece della categoria dei critici divulgativi, così nella letteratura si rivolse ai generi bassi, studiò la letteratura di pura evasione, al confine tra narrativa e prodotto. Ne intuì lo spirito del tempo, il complesso *Zeitgeist* dell'America degli anni che seguirono la prima guerra mondiale, che di lì a poco sarebbe diventata definitivamente il centro del mondo occidentale. Lesse le esigenze profonde che stavano dietro la scrittura di tali forme letterarie deteriori, osservò le pulsioni che esse soddisfacevano nei lettori: erano matrici psicologiche profonde, ben lontane dall'essere una pura e semplice volontà di divertimento o distrazione. Nel 1944, ipotizzò il ruolo sociale della letteratura dell'orrore:

Prima di tutto, il desiderio di un'esperienza mistica, che sembra manifestarsi costantemente nei periodi di confusione sociale, quando il progresso politico è stagnante: nel momento in cui percepiamo come il nostro stesso mondo ci abbia tradito, cerchiamo le prove dell'esistenza di un altro mondo; in secondo luogo, l'istinto di vaccinarci contro il panico di fronte alle vere paure che si scatenano nel mondo – la gestapo, la Gpu, i bombardamenti aerei, le città deserte minate di trappole folli – con iniezioni di orrore immaginario, capace di sedarci con l'illusione momentanea che le forze della follia e della morte possano essere sottomesse e ridotte a fornirci un puro e semplice intrattenimento drammatico¹⁹.

Nello stesso anno, indagò il genere poliziesco, incuriosito dal suo successo presso un pubblico così vasto e presso alcuni letterati di grido. Era un genere che Wilson, colto conoscitore della migliore letteratura mondiale, non riuscì mai ad amare. L'apprezzamento presso i letterati gli apparve probabilmente come una forma di snobismo, e il suo giudizio nei confronti del genere fu piuttosto lapidario. Lo liquidò come una sorta di vizio, al pari del fumo o dell'alcol, e lo definì, narrativamente e tecnicamente, un genere "completamente morto": "In genere i romanzi polizieschi godono di un ingiusto privilegio per l'uso che vieta al recensore di rivelarne la soluzione: risultato di siffatta abitudine è quello di nascondere la nullità di tanti romanzi polizieschi e di garantire ai loro autori una protezione che agli altri settori letterari è negata"²⁰. Fu un giudizio che non teneva conto del concetto di genere come forma serializzata, dove la ripetizione e il cliché sono parte di un complesso gioco di immedesimazioni e riscontri che lasciano coerentemente poco spazio alla qualità e alla ricerca letteraria. Eppure, sebbene nella sua totale estraneità al genere e nonostante il suo reciso giudizio su di esso, lo analizzò correttamente su un piano extraletterario, qual è, in gran parte, quello della sua fruizione:

Il giallo nel decennio fra le due guerre [...] ha raggiunto una popolarità senza precedenti; e io credo che in questo vi sia una profonda ragione. In quegli anni il mondo era oppresso da un diffuso senso di colpa e dallo sgomento di un'imminente catastrofe che sembrava impresa disperata cercar di evitare, in quanto appariva decisamente impossibile inchiodare i colpevoli alle loro responsabilità. Chi aveva commesso il primo delitto e chi sarebbe stato l'autore del prossimo? Di quel delitto che sempre, nei romanzi, si verifica inaspettatamente, quando le indagini sono bene avviate; e che come in una delle storie di Nero Wolfe, può verificarsi perfino nell'ufficio stesso del grande investigatore. I sospetti cadono a turno su tutti, e le strade sono piene di agenti segreti, non

19. Edmund Wilson, "A treatise on tales of horror", in *Classic and commercials: a Literary Chronicle of the Forties*, W.H. Allen 1951, pag. 173.

20. Edmund Wilson, "Perché si leggono i romanzi polizieschi?", in *Il cronista letterario*, op. cit., pag. 182.

sappiamo al servizio di chi. Nessuno pare innocente, nessuno è sicuro; e poi, ad un tratto, si scopre l'assassino e – o sollievo! – alla fin fine si tratta di uno come voi o me. È un malvagio – noto in giro come George Gruesome – ed è stato catturato dall'infallibile Power, l'investigatore supercilioso e onnisciente, che sa con precisione dove inchiodare il colpevole²¹.

Il rapporto fra Wilson e la letteratura popolare rimase comunque contraddittorio. La bassezza di molti romanzi di genere lo lasciava profondamente irritato, proprio perché s'era aspettato di meglio, che queste forme avessero da offrire qualcosa oltre il mero interesse analitico. Wilson fu sempre schiacciato tra due culture: quella alta, che disprezzava e che diffidava di lui, accusandolo di fare pura divulgazione, ma che lo aveva formato, e quella bassa, verso cui sinceramente puntava, sebbene fosse troppo colto per poterla amare. Di certo, ed è forse l'elemento più importante, seppe identificarsi sociologicamente con i suoi fruitori, comprendendo, anche se dall'esterno, quali fossero le cause profonde del successo di generi la cui caratteristica principale era la poca o nulla valenza artistica, e arrivando a rispettarli. In fondo, così come era tenuto a dichiarare la grandezza letteraria di autori blasonati come Eliot e Dos Passos, senza per questo esimersi dal contestarne l'atteggiamento etico e la poca rappresentatività, così, analizzando le

**In genere i romanzi polizieschi godono
di un ingiusto privilegio per l'uso che
vieta al recensore di rivelarne la soluzione:
risultato di siffatta abitudine è quello di nascondere
la nullità di tanti romanzi polizieschi
e di garantire ai loro autori una protezione che agli
altri settori letterari è negata.**

forme meno letterarie, ne individuò l'importanza sociologica, senza forzarsi a provare per esse un qualche interesse estetico.

È comunque vero che, in molti punti, queste forme destarono in lui più che semplice curiosità antropologica: di molte di esse seppe trovare una nuova, e personale, chiave di lettura. In un suo articolo, pubblicato nel 1947, analizzò a fondo i manuali di buone maniere così diffusi nella società di allora, e in particolare uno, il più venduto fra tutti, l'inquietante *Etiquette* di Emily Post. Scopo dell'articolo era quello, esplicito, di “considerare lo sviluppo degli Stati Uniti dal punto di vista dei libri di galateo”. Il tono tra l'ironico e l'ammiccante e l'analisi critica portarono Wilson a un ritratto acre dell'America del suo tempo: “Una grossolana versione dell'ideale sociale al quale aspirò la massa degli americani dopo la guerra civile: un ideale di dispendiosa pacchianeria, compiaciuto e alquanto disgustoso”²².

È però sorprendente, in un saggio del genere, quanto poco spazio venga lasciato all'analisi critica vera e propria, e quanto, invece, alla descrizione del testo di partenza. Il libro è organizzato

21. Edmund Wilson, “Perché si leggono i romanzi polizieschi?”, op. cit., pag. 187.

22. Edmund Wilson, “Emily Post e i libri di galateo”, in *Il cronista letterario*, op. cit., pag. 251.



narrativamente, delegando a personaggi immaginari la descrizione dei perfetti uomini di mondo americani, di quelli meno perfetti, di quelli del tutto inadeguati: questi personaggi si chiamano Villanrifatti, Bennati, Elegantelli, Doratoni; i luoghi Saladoro e Ricconia. Wilson racconta le gesta di questi improbabili personaggi con ironia dissimulata, come se si trattasse di un romanzo vero e proprio; paragona la caratterizzazione della Post, senza evidenziare il sarcasmo, a quella di Proust. C'è, è ovvio, una buona dose di provocazione. Eppure trapela allo stesso modo un divertimento sentito, non snobistico, nel raccontare un libro di cui riconosce il fascino bislacco, e nell'individuare quelli che ritiene dei veri e propri lampi di genio, riportando fedelmente il passo in cui una signora della buona società, trovandosi a sedere a una cena "accanto a un uomo da lei apertamente disprezzato, gli disse con assoluta placidità: 'Io non le rivolgerò la parola, perché non ne ho nessuna voglia. Ma per riguardo all'ospite reciterò la tavola pitagorica. Due per uno due, due per due quattro...' e continuò così fino alla fine, obbligando l'interlocutore a seguirla e a rispondere"²³. Incapace di fruire un libro del genere nel modo in cui s'era figurata la sua scrittrice, Wilson, a lato dell'analisi e della scontata ironia, lo lesse secondo un'interpretazione personale e moderna: come un incrocio tra la satira e il teatro dell'assurdo. Ne fece una lettura non autorizzata, laterale, a suo modo rivelatrice.

Wilson lavorò e scrisse in quella che fu la prima vera forma di società massificata. A differenza di molti colleghi, non rifiutò il presente, ma lo studiò con interesse, cercando nello stesso tempo una nuova identità per l'intellettuale all'interno dell'universo che si stava configurando. È stato un ponte tra la critica precedente e quella successiva, che nacque in un universo già compiutamente postmoderno. Il suo interesse per le forme della scrittura popolare, la sua fascinazione sincera per esse, insieme con l'ironia e la capacità di osservare le opere sotto punti di vista meno abituali ne fanno un precursore della tendenza intellettuale degli anni Sessanta che, valendosi degli

23. Ivi, pag. 244.

studi semiotici, analizzò le opere umane senza distinzione del loro livello qualitativo, e che condusse alla sensibilità attuale. Nelle pagine di Wilson ci sono passi che sembrano precedere quella ironica critica pop che portarono avanti, qualche anno dopo, Umberto Eco e Roland Barthes. Negli anni successivi sarebbe prevalso nuovamente il gusto elitario per il rovesciamento barocco e per il divertissement; in Wilson prevale invece ancora un progetto sociale forte, che vede le opere distinte per la raffinatezza estetica e poetica, ma legate da uno stesso ruolo sociale.

Gli uomini non sono spesso confortati e rallegrati dalla letteratura più dozzinale? È vero: persone rozze e limitate, indubbiamente, avvertono tale emozione in rapporto a opere limitate e rozze. L'uomo integrato che domina un più ampio orizzonte intellettuale l'avvertirà in rapporto a opere più raffinate e più complesse. La differenza tra l'emozione dell'uomo più integrato e l'emozione di quello meno integrato è un fatto di pura gradazione²⁴.

24. Edmund Wilson, "L'interpretazione storica della letteratura", op. cit., pag. 321.

Del secondo compito del critico, ovvero giudicare

Una visione della critica come disciplina sociale, apparentata all'antropologia, allo studio della storia, alla sociologia, come pratica conoscitiva che abbia le stesse finalità della scienza, è principalmente rivolta alla comprensione delle opere, e sembra lasciare il giudizio su di esse in secondo piano. Il ruolo e il significato contestuale delle opere è almeno in parte slegato dal loro valore intrinseco, né Wilson cercò mai di sovrapporre le due cose. Ma egli fu anche e soprattutto un critico di rivista, un recensore di romanzi: un critico al servizio del lettore, con il compito preciso di indirizzarlo verso alcuni libri e far sì che si tenesse alla larga da altri.

Edmund Wilson non si sottrasse dal ruolo: anzi, la sua popolarità, che fu in America decisamente vasta, deriva proprio dai suoi giudizi, soprattutto da quelli negativi. Il suo nome è noto anche al di fuori della cerchia ristretta dei critici e dei consapevoli fruitori di critica, a causa delle sue stroncature feroci a opere di vasto successo e generale apprezzamento: la valutazione totalmente negativa che diede al genere poliziesco è indicativa, ma non è che un esempio. Scrisse di Agatha Christie: "Confesso che il libro mi avvinceva. Non riuscivo a indovinare chi fosse l'assassino; la voglia di scoprirlo mi ha incitato a continuare la lettura e, quando alla fine l'ho saputo, sono rimasto sorpreso. Ciò nonostante, di Agatha Christie non m'importa nulla e non ho nessun desiderio di leggere altri suoi libri"²⁵. Si guadagnò l'odio dell'infinita schiera di adoratori del *Signore degli anelli* di Tolkien in un articolo che fin dal titolo ("Oo, those Awful Orcs!") esprimeva sarcasmo e disprezzo: in esso, Wilson passò in rassegna tutti i tasselli narratologici del romanzo, dall'impianto generale, ai personaggi, alla lingua, senza salvarne nessuno. Scrisse: "Ci si può chiedere perché l'autore si sia proposto di scrivere un libro per adulti. Ci sono, certamente, alcuni dettagli che sono un po' fuori luogo in un libro per bambini, ma, eccetto quando diventa pedante e noioso per il lettore adulto, c'è poco, nel *Signore degli anelli*, che ecceda la testa di un bambino di sette anni". Giudicò i personaggi creati da Tolkien "perfettamente stereotipati: Frodo il buon piccolo inglese, Sam il suo servo ossequiente come un cagnolino, dalla lingua popolare e rispettosa, che non lascia mai il suo padrone. Questi personaggi, che non sono personaggi, sono implicati in avventure interminabili la cui povertà inventiva mi sembra quasi patetica"²⁶. Se attaccare opere di vasto successo popolare poteva forse essere accettabile, Wilson non ebbe paura a giudicare negativamente Kafka, in un periodo, i tardi anni Quaranta, in cui la figura dello scrittore ceco era ampiamente osannata dalla critica mondiale: "Franz Kafka è apparso nel mondo letterario come quel fenomeno meteorologico chiamato spettro di Brocken: un'ombra umana proiettata nella nebbia in modo da sembrare mostruosa e remota mentre in realtà è a portata di mano, e con un'aureola cangiante intorno. [...] L'influenza e la reputazione di Kafka sono cresciute a tal punto che la sua figura si è proiettata nella percezione delle

25. Edmund Wilson, "Perché si leggono i romanzi polizieschi?", op. cit., pag. 184.

26. Edmund Wilson, "Oo, those Awful Orcs!", in *The Bit Between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950-1965*, Farrar 1965, pag. 327.

nostre riviste letterarie in modo da farlo sembrare un autore di statura leggendaria”²⁷. Sono attacchi espliciti, non mediati, in cui spesso trapela il disprezzo: prese di posizione nette che possono apparire in contrasto con la critica principalmente conoscitiva e di indagine che Wilson portò avanti. Effettivamente, il problema del giudizio fu pressante, proprio perché si rese conto di come potesse diventare un elemento di debolezza all’interno della propria visione critica. Lo affrontò in “L’interpretazione storica della letteratura”:

Il problema del valore artistico relativo rimane intatto una volta che abbiamo rivolto la nostra attenzione ai fattori psicologici freudiani o una volta che si siano tenuti in conto i fattori economici marxisti e i fattori razziali e geografici. Per quanto profondamente e minuziosamente si siano esaminate le opere letterarie dai punti di vista storico e geografico, si deve essere pronti a tentare di valutare [...] i gradi relativi di validità raggiunti dai prodotti dei vari periodi storici e delle varie personalità. Dobbiamo saper distinguere il bello dal brutto, l’opera di prim’ordine da quella di second’ordine. Altrimenti non faremmo critica letteraria, ma solo storia sociale o politica quale si riflette nei testi letterari o nelle cartelle cliniche psicologiche di epoche passate²⁸.

La soluzione al problema del giudizio, e della sua interazione con un elemento analitico ipertrofico, è per Wilson estremamente semplice: la valutazione dell’opera discende da una pura e semplice reazione emotiva. Il giudizio di valore è di per sé insondabile, ogni sua teorizzazione è strumentale, limitata ed estemporanea:

Scuole diverse in epoche diverse hanno preteso che la letteratura obbedisse a criteri diversi: *unità, simmetria, trasversalità, originalità, immaginazione, ispirazione, singolarità, allusività, stimolo morale, realismo socialista, ecc.* Ma potremmo trovarci di fronte a una serie qualsiasi di questi requisiti richiesti dall’una o dall’altra scuola letteraria senza avere dinanzi un buon dramma, un buon romanzo, una buona opera storica. Se si identificherà la buona letteratura con uno qualsiasi di questi elementi o con una qualsivoglia combinazione di essi, non si farà che spostare il problema della reazione emotiva al riconoscimento dell’elemento e degli elementi. O se agli altri requisiti ne verrà aggiunto un altro – che lo scrittore abbia talento – non si farà che spostare il riconoscimento al talento²⁹.

L’abbattimento di ogni pretesa di scientificità comporta alcune conseguenze. La prima è una rielaborazione della figura del critico letterario, che smette di essere giudice del bene e del male, personaggio infallibile che “chiama i libri a un giorno del giudizio”, per diventare un uomo colto e preparato, che ama oppure no i libri che incontra e legge, e di cui il lettore può fidarsi oppure no, appartenendo il giudizio, in definitiva, al campo del puro gusto.

Da un punto di vista squisitamente pratico, questo concetto permise a Wilson di aggirare il problema della valutazione in maniera efficace, in quanto, di fatto, lasciava il critico totalmente libero, privo del fardello dell’oggettività e della verità definitiva del giudizio. Così come un romanzo non è un testo avulso dal suo autore e dall’universo, così una recensione è il prodotto di un essere umano, con le sue inclinazioni, con il suo punto di vista, con la possibilità dell’errore: tutti elementi che sono inestirpabili, e che conviene, dunque, non dissimulare. Wilson non li dissimulò; fu un critico istintivo, passionale e umorale, esercitò il diritto di cambiare idea su un autore, di contraddirsi.

27. Edmund Wilson, “A dissenting opinion on Kafka”, in *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties*, W.H. Allen 1951, pag. 383.

28. Edmund Wilson, “L’interpretazione storica della letteratura”, op. cit., pag. 317.

29. Ivi, pag. 318.

Abbandonava dopo pochi capitoli i libri che non amava, ne evitava altri per personali idiosincrasie. Fece tutto questo a costo dell'errore e dell'imprecisione: il suo giudizio su Kafka ne è forse la prova, ma dimostra, al tempo stesso, la sua sincerità e la sua onestà intellettuale. Lo stesso vale per le opinioni che espresse su Wodehouse e Proust. Della *Recherche* disse: "Uno dei libri più oscuri e desolanti della storia"³⁰.

Non si nascose dietro una fittizia oggettività: i suoi pezzi sono sempre raccontati in prima persona, e non celano gli aspetti meno accademici, la voce personale, i personali gusti, il divagare, l'apertura di parentesi, il tono. La struttura dei suoi testi è ben lontana dalla perfezione architettonica, e anzi è sghemba, umana, dipende da esigenze e inclinazioni, segue la maggior pendenza intellettuale e l'interesse – una critica soggettiva che avrà molta influenza negli anni successivi. In questo evidenziare sé stesso e la propria personalità ci fu, probabilmente, un elemento di egocentrismo. Ma c'era anche, e in maggior misura, la consapevolezza della necessaria relatività del giudizio, e quindi una diversa concezione del rapporto tra il critico, il recensore e il suo lettore: non più una cattedra e un banco, ma una sorta di dialogo, dove un uomo colto consiglia o sconsiglia la lettura di un testo.

Il suo gusto personale era coerente con l'impostazione che diede al suo pensiero e ai suoi scritti. Umanista, amava le opere che più facilmente, e onestamente, si offrivano come tentativo di comprendere sé stessi e il mondo, di risistemarne i pezzi. Amava gli scrittori attraverso i quali si potesse vedere l'intero sistema che li aveva forgiati, perché erano i soli, a suo parere, che avesse senso studiare. Quelli che riassumevano in sé lo spirito dei tempi, così che solo a raccontarli ne trapelasse l'atmosfera. Cercava in essi sincerità etica e intellettuale, e il coraggio di far parte del mondo e della società. Di tutto il marxismo gli rimase, alla fine, questo: la necessità che lo scrittore, l'artista, non si tirasse indietro di fronte al mondo e non si chiudesse nella torre d'avorio dell'élite che tutto sa, ma anzi, accettasse il suo dovere di uomo, e ricoprisse il suo ruolo sociale. In base a questo giudicava le opere, e questo gusto trapelava con forza e spirito polemico se il giudizio era negativo; con sincera ammirazione e umiltà, se era positivo.

30. Citato in Michael McDonald, op. cit., pag. 313.

Io non le rivolgerò
la parola,
perché
non ne ho
nessuna
voglia.
Ma
per riguardo all'ospite
reciterò
la tavola pitagorica.
Due per uno
due,
due per due
quattro...

Le stroncature di Wilson erano dure, senza appello. Da una parte erano, spesso, dedicate più ai critici che avevano precedentemente osannato l'autore che non all'autore stesso: la sopravvalutazione di uno scrittore era un errore di cui quest'ultimo era incolpevole. Scrisse la sua "opinione dissenziente su Kafka" non tanto per dire male di lui, ma per smontarne il mito costruito con troppa fretta da giornalisti e accademici. Anche la stroncatura su Tolkien ha la stessa struttura: "Una storia fantastica per bambini, una curiosità filologica – ecco ciò che è realmente *Il signore degli anelli*. La pretenziosità è tutta degli ammiratori del dr Tolkien, e sono queste pretese che vorrei qui attaccare"³¹. In realtà, il dissenso lo condusse non di rado a veri e propri attacchi personali nei confronti degli autori. Non fu un recensore magnanimo, e nello stesso articolo su Tolkien si rivolge nei confronti del romanzo in termini sarcastici, duri, non lontani dalla slealtà. Alcune esagerazioni recise e scostanti ("Il dr Tolkien ha poco talento narrativo e nessun istinto della forma letteraria") rivelano un atteggiamento umorale, istintivo, perfino sgradevole: il ricorrere dell'appellativo "doctor" riferito all'autore è un gesto appena dissimulato di scherno per uno scrittore che Wilson riteneva solamente un filologo pedante.

Il discorso è opposto per gli autori che amò. Il rifiuto della scientificità di giudizio gli offrì un'altra possibilità: potendo esplicitare fin da subito il suo atteggiamento nei confronti dell'opera, non si trovò nell'obbligo di convincere il lettore con dialettica e retorica. Ebbe dunque la possibilità di descrivere e raccontare, semplicemente, il testo. La narrazione della trama di un romanzo era un aspetto che solitamente la critica accademica sdegnava, ritenendolo troppo divulgativo e rivolgendosi piuttosto a quanti già conoscessero il libro. Wilson la usò sempre, sia per i suoi testi su rivista, le recensioni, dove non sarebbe potuto mancare, sia per i testi più ampi e di ricerca, destinati agli specialisti. La narrazione della trama occupò molte delle sue pagine, e molte delle sue pagine migliori. Se da una parte faceva un'analisi lucida e profonda, di taglio sociologico, storico, psicologico, quando poi si avvicinava all'opera la raccontava minuziosamente, cercando di comunicarla nel suo colore e nel suo ritmo, mettendosi al servizio di essa. Paradossalmente, la maggior parte della critica di Wilson si fermava un passo prima del testo: una volta arrivato al libro, lasciava al libro la parola. Non ebbe mai una percezione distaccata dalle opere, né si abbandonò ad analisi testuali troppo elaborate e forzate: non era un uomo, o un critico, di astrazioni. Preferì il piacere di leggere rispetto a un'analisi pura. Cosa non semplice per un critico letterario, era in grado di credere in ciò che leggeva, se vi intravedeva il valore. Scrisse di Dickens: "Vogliamo chiederci che cosa Scrooge sarebbe stato in realtà, se avessimo potuto seguirlo oltre la cornice della sua storia? Senza dubbio, finito il divertimento, se non prima, egli sarebbe caduto nella sua insocievolezza, nel suo rancore vendicativo, nei suoi sospetti"³². Il suo stile era chiaro, lucido, privo di virtuosismi e sempre colloquiale, dotato di un valore anche narrativo.

Del resto, Wilson fu anche scrittore di letteratura, e non vide mai le due attività del tutto separate. I suoi saggi sono storie espanse, narrazioni di narrazioni che includono gli autori e la storia che li accolse, ma conservano spesso un fascino profondo, come fossero racconti di indagine psicologica all'interno di un paesaggio sociale. I suoi saggi si leggono come romanzi, e con i romanzi condividono l'ambizione di comprendere il mondo e il suo procedere caotico. In più, il fascino della narrazione rendeva fruibile una ricerca sociale e critica di prim'ordine, anche complessa, ma la cui complessità, vestita delle astratte complicazioni della critica, avrebbe respinto chi alla critica non apparteneva. Negli anni Cinquanta scrisse un lungo reportage sul ritrovamento avvenuto nel 1947, in Cisgiordania, dei cosiddetti rotoli del Mar Morto: una scoperta filologicamente

31. Edmund Wilson, "Oo, those awful orcs!", op. cit., pag. 329.

32. Edmund Wilson, "I due Scrooge", op. cit., pag. 74.

entusiasmante di un corpus biblico antecedente alla stesura del Nuovo Testamento. Nelle pagine di Wilson, la materia non perse nulla della complessità tecnica e dell'analisi storica e filologica, ma contemporaneamente si trasformò in una narrazione avvincente degli uomini e degli studiosi che avevano avuto a che fare con i manoscritti. Ne risultò un volume che ha l'andamento paragonabile a quello di un romanzo di avventure, intarsiato di testimonianze e diari, dietro al quale appare l'analisi lucida e approfondita di una scoperta intellettuale, della guerra tra arabi e israeliani e delle sue motivazioni politiche, del mondo ebraico del primo secolo avanti Cristo.

Per questa attenzione a rendere fruibile il materiale che trattava, Wilson fu a volte visto con sufficienza e diffidenza. Fu considerato da molti accademici come un critico meramente introduttivo, un descrittore di opere, un divulgatore. Il critico James Wood disse di lui: "Più si conosce un soggetto, tanto meno Wilson è utile"³³. Sicuramente fu anche questo: un critico di grande preparazione e di statura intellettuale inopinabile consapevole di questi giudizi, che non si considerò critico ma giornalista, cronista letterario, e che scrisse per tutta la vita su giornali commerciali, per quanto di valore. Ma c'è di più nella sua semplicità, così come nel suo rifiuto di attribuire una qualsiasi scientificità al giudizio. C'è un ruolo nuovo, modellato su criteri etici, dell'intellettuale. Il suo scostante atteggiamento nella valutazione critica, con tutte le sue esagerazioni, gli attacchi, gli errori, riflette uno stampo concretamente libertario. La sua critica, se da una parte cerca di analizzare la società contemporanea, in una visione dove opera e contesto sono tasselli in dialettica continua, dall'altra assume un valore civile anche sul piano puramente letterario: comunicare il bello al maggior numero di persone possibile, offrire le opere con amore (oppure avvertire con foga il lettore di non perdere tempo con determinati libri), lontano dalla torre d'avorio della critica accademica.

33. Michael McDonald, op. cit. pag. 313.

Bibliografia

Michael McDonald, "Edmund Wilson nel bene e nel male", trad. di Carlo Carabba, *Nuovi Argomenti*, gennaio-marzo, Mondadori, Milano 2008

Louis Menand, "Missionary: Edmund Wilson and American Culture", *The New Yorker*, 8 agosto 2005

René Wellek, *Storia della critica moderna*, Vol VI, trad. di Giovanni Luciani, il Mulino, Bologna 1991

Edmund Wilson, *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties*, W.H. Allen, London 1951

Edmund Wilson, *I manoscritti del Mar Morto*, trad. di Bruno Tasso, Einaudi, Torino 1958

Edmund Wilson, *Il castello di Axel*, trad. di Marisa Bulgheroni e Luciana Bulgheroni, Il Saggiatore, Milano 1965

Edmund Wilson, *Il cronista letterario*, a cura di Grazia Cerchi, Garzanti, Milano 1992

Edmund Wilson, *La ferita e l'arco*, trad. di Nemi D'Agostino, Garzanti, Milano 1956

Edmund Wilson, *The Bit Between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950-1965*, Farrar, New York 1965

Indice

Introduzione	pag. 4
Verso la critica totale	pag. 7
Critica dello Zeitgeist	pag. 14
Del secondo compito del critico, ovvero giudicare	pag. 19
Bibliografia	pag. 24