

Carlo Martinez

The Science of Criticism: la scrittura critica fra consumo e arte

* Carlo Martinez, dottore di ricerca in studi americani, è titolare di assegno di ricerca in Lingue e letterature angloamericane presso l'Università degli studi "G. d'Annunzio" (Pescara). Questo saggio è la rielaborazione di un capitolo della tesi di dottorato sulle Prefazioni di Henry James.

1. Henry James, *The Science of Criticism*, pubblicato originariamente sulla "New Review", May 1891, e poi ristampato con il titolo *Criticism in Essays in London and Elsewhere*, James R. Osgood, McIlvaine & Co., 1893. Adesso in *Literary Criticism I*, New York, Library of America, 1984. D'ora in poi citato come SC fra parentesi nel testo. Tutte le traduzioni dall'inglese sono mie.

2. Henry James, *The Art of Fiction* (1884), in *Literary Criticism I*, cit., p. 45.

3. Henry James, *The Future of the Novel* (1899), in *Literary Criticism I*, cit., p. 106.

4. Non è certamente un caso che il primo volume interamente dedicato alle Prefazioni, dopo quello di Leon Edel del 1931, sia uscito soltanto nel 1997 (John H. Pearson, *The Prefaces of Henry James. Framing the Modern Reader*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1997). Anche questo studio, tuttavia, legge gli scritti jamesiani in una prospettiva che è in buona parte lontana erede degli assunti dello stesso testo jamesiano, poi esposti e sistematizzati dal New Criticism.

5. Henry James, *The Future of the Novel*, cit., p. 100.

6. Al riguardo cfr. Richard Salmon, *Henry James and the Culture of Publicity*, Cambridge Uni-

Nel 1891 Henry James pubblica sulla "New Review" un breve articolo dal titolo *The Science of Criticism*, in qualità di contributo personale a un'inchiesta condotta dalla rivista sullo stato dell'arte della critica letteraria del tempo.¹ Il testo delinea un'analisi delle condizioni di produzione e di consumo della scrittura critica, ma cerca di indicare anche alcuni elementi per una teoria della critica.

Da questo punto di vista, *The Science of Criticism* costituisce un punto di snodo ideale fra le riflessioni precedentemente espresse in *The Art of Fiction* e quelle che in seguito James esprime nelle *Prefazioni*. Già in *The Art of Fiction* l'autore afferma che "il successo nella realizzazione di qualsiasi arte è uno spettacolo incantevole, ma anche la teoria è interessante; e sebbene si abbia una gran quantità della prima senza la seconda, dubito che vi sia mai stato un successo autentico senza un latente fondo di consapevolezza".² *The Art of Fiction*, pertanto, non è unicamente un saggio sul romanzo, ma anche un esperimento di scrittura critica, un'esplorazione, ancora implicita, del ruolo e della funzione della critica in relazione al genere romanzesco e al contesto sociale in cui esso si viene sviluppando: se è vero che "il futuro del romanzo è intimamente legato al futuro della società che lo produce e lo consuma",³ ciò è altrettanto vero per la produzione critica. Non solo, fin da questo testo traspare come James percepisca con chiarezza che la *querelle* sviluppatasi attorno al valore e al ruolo del genere romanzesco è intimamente connessa a un ripensamento in termini nuovi del ruolo e della funzione del critico. Ripensamento che si concretizzerà in quella straordinaria operazione culturale e ideologica realizzata nella famosa serie di prefazioni voluta da James a coronamento della New York Edition della propria opera.

Se ancora oggi le *Prefazioni* costituiscono uno dei capisaldi dell'elaborazione critica angloamericana, ciò è dovuto essenzialmente all'opera di studiosi quali Richard P. Blackmur, Percy Lubbock, Leon Edel e al New Criticism, che trovarono in quest'opera un modello esemplare di teoria e pratica critica da imitare e tramandare. Quella immediata monumentalizzazione, tuttavia, ha creato un circolo vizioso in cui il testo jamesiano è stato analizzato secondo parametri critici che esso stesso propone e formalizza. Ma questa forse non è che la controprova della forza con cui le *Prefazioni* hanno dominato la scena critica: tanto più forte il modello, tanto più implicita l'accettazione.⁴ Diventa centrale, a questo punto, chiedersi da dove nasca quella scrittura tanto complessa, affascinante e autorevole e in tal senso vorrei provare a leggere *The Sci-*

ence of Criticism come il laboratorio nel quale l'autore compie i primi esperimenti preparatori, destinati a trovare compimento nella formula di linguaggio critico che, alcuni anni più tardi, attuerà nella stesura delle *Prefazioni*.

Critica, recensione e mercato

The Science of Criticism si apre con una riflessione sullo stato della critica letteraria in rapporto al proliferare di recensioni critiche nelle riviste del tempo:

Se è possibile sostenere che la critica letteraria fiorisca fra noi, allora è fuor di dubbio che essa fiorisce immensamente, poiché scorre attraverso la stampa periodica come un fiume che abbia rotto gli argini. La sua quantità è prodigiosa ed è un bene di consumo del quale l'offerta, a prescindere dalle stime sulla domanda, sarà senza ombra di dubbio l'ultima cosa che ci verrà a mancare (SC, 95).

La prima considerazione dell'autore è la presa d'atto che la critica, almeno un certo tipo di critica, è divenuta un bene di consumo – “commodity” – che gode di un mercato alla cui formazione essa in parte contribuisce. Considerata sotto questa luce, tale “merce” appare assoggettata alle leggi dell'economia di mercato come un qualunque altro prodotto della società capitalista, al punto da incorrere già in un vero e proprio *surplus* di produzione, come suggerisce l'avverbio “immensamente”, che connota tanto la dimensione gigantesca e spaventosa della capacità produttiva di questa economia, quanto la sua incontrollabilità e assenza di forma.

Le immagini con cui James descrive il fenomeno rievocano quelle impiegate da generazioni di critici precedenti per esprimere il proprio sgoimento dinanzi al “diluvio” di romanzi che a partire dalla metà del diciottesimo secolo aveva “inondato” i lettori. Colpisce però come tale metafora venga qui applicata alla produzione critica. D'altro canto, anche la nascita e la diffusione del best-seller e della *de luxe edition* che prendono piede in quegli anni costituiscono due fenomeni sintomatici, benché in apparenza di segno opposto, dell'avanzata di un processo di mercificazione dell'universo letterario nel suo complesso. Se vuole sopravvivere sul mercato, lo scrittore è costretto ad ampliare il numero dei propri lettori ben al di là della cerchia delle conoscenze personali e a rincorrere quanti più lettori è in grado di raggiungere, accettando che il rapporto con essi, da privato e quasi intimo, diventi sempre più spersonalizzato e anonimo. *The Science of Criticism* costituisce ora una prima riflessione su quel che accade allo statuto tradizionale della critica letteraria nel momento in cui anch'essa è costretta a confrontarsi con l'economia di mercato, rompendo quegli “argini” che l'avevano racchiusa all'interno di ristrette cerchie sociali e culturali, per divenire un fenomeno allargato a un pubblico ampio e acquisire una scoperta rilevanza sociale.

James reagisce con sgomento dinanzi a quella che gli appare come una

versity Press, Cambridge, 1997.

7. Terry Eagleton, *The Function of Criticism. From the Spectator to Post-Structuralism*, London, Verso, 1984, p. 9.

8. Ivi, p. 80. Cfr. anche Jürgen Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1971, 1995 (1962). Già Poe aveva anticipato in forma implicita e rapsodica, com'è nel suo stile, il nucleo dell'analisi di Habermas e Eagleton sulla nascita della moderna società dei consumi quando aveva denunciato come buona parte della scrittura critica che appare sulle riviste letterarie non sia altro che frutto di rigidi, ma ben organizzati, “clichés che, simili a incubi che incombono sulla letteratura americana, fabbricano, al solo cenno dei nostri maggiori editori, una pseudo opinione pubblica all'ingrosso” (“Prospectus of the Penn Magazine”, in Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*, G.R. Thompson, ed., New York, Library of America, 1984, p. 1025).

9. A indicare il grande interesse di James per la comunicazione di massa creata dai giornali e il fenomeno della pubblicità c'è il lungo racconto *The Papers*, pubblicato un decennio più tardi, nel 1903, che fa proprio del rapporto fra letteratura e sistema dell'informazione il tema centrale. Al riguardo cfr. l'introduzione all'edizione italiana I “Giornali”: Henry James e l'esperienza della modernità, di Donatella Izzo, Macerata, Liberilibri, 1990.

10. Henry James, *The Art of Fiction*, cit., p. 52.

11. Henry James, *Prefaces to the New York Edition (1907-1909)*, in *Literary Criticism II*, Library of America, 1984, p. 1091.

12. T.J. Jackson Lears, *From Sal-*

vation to Self-realization: Advertising and the Therapeutic Roots of the Consumer Culture, 1880-1930, in Richard Wightman Fox e T. J. Jackson Lears, *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History, 1880-1980*, New York, Pantheon Books, 1983, p. 6.

13. Henry James, *The Art of Fiction*, cit., p. 53.

14. Walter Benjamin, Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, 1982, pp. 247, 248.

15. Su questo piano, Benjamin oppone tra loro romanzo e narrazione: il narratore prende ciò che narra dall'esperienza [...] e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso [...] è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri". Ivi, p. 251.

16. Ivi, p. 254.

17. Ivi, pp. 250-1.

18. Matthew Arnold, *The Function of Criticism at the Present Time* (1864), in *The Poetry and Criticism of Matthew Arnold*, a cura di A. Dwight Culler, Boston, Houghton Mifflin Company, 1961, pp. 257, 239.

19. Ivi, p. 246; Oscar Wilde, *The Critic as Artist* (1890), in *The Complete Works of Oscar Wilde*, New York, Barnes and Nobles, 1994, pp. 1021, 1026. Su questi temi cfr. Giovanna Franci, *Il critico come artista: l'avventura estetica dei Novecenti*, in *L'impero di carta. La letteratura inglese del secondo Ottocento*, a cura di Carlo Pagetti, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994.

forma di fruizione e commento della letteratura non coltivata dal gusto e non cesellata dalla tradizione: "Esiste un pubblico immenso, se pubblico può essere definito, inarticolato ma paurosamente assorbente [...] Questo pubblico [...] si accresce ogni anno di più".⁵ Il nome che James sta cercando per definire il nuovo pubblico di lettori è quello di consumatori, che egli immagina in termini di un'entità indistinta: una "mera massa voluminosa". Nel momento in cui questo "pubblico immenso" e "inarticolato" venne a costituire il corpo principale dei lettori, il critico assistette alla scomparsa dei propri interlocutori tradizionali, rimpiazzati ormai da un numero crescente di voraci, ma isolati e anonimi consumatori.

Considerati inoltre gli interessi diretti che le riviste avevano nel mercato editoriale, diviene difficile individuare nelle recensioni il discrimine fra critica e propaganda a favore di un tale autore o di un certo libro. Trasformato anch'esso in un articolo del mercato, il linguaggio critico viene a trovarsi in una posizione di contiguità con la pubblicità, la moda, l'attualità, la cronaca.

La letteratura periodica è una gigantesca bocca aperta da nutrire – un recipiente di immensa capacità da riempire. È come un treno regolare che parte a un'ora ben nota, ma che è libero di muoversi soltanto se tutti i posti sono occupati. I posti sono numerosi, il treno è straordinariamente lungo e di qui la fabbricazione di manichini per i periodi in cui non vi sono passeggeri a sufficienza [...] In maniera analoga, in un periodico ben diretto, i blocchi di remplissage sono i manichini della critica – i ricorrenti, regolari frangiflutti della marea delle chiacchiere (SC, 95).

La metafora del manichino suggerisce come la critica, trasformata in merce di consumo, perda qualunque valore intrinseco per acquistarne solo uno di scambio, finendo per divenire il simulacro di se stessa. L'immagine del treno rende i periodici simili a circuiti attraverso i quali scorrono flussi la cui esistenza è meramente virtuale. Essi vanno tenuti in movimento soltanto allo scopo di conservare intatta la possibilità di muoversi, avendo come compito precipuo quello di tenere in vita un flusso di scambio, in cui il dato referenziale svanisce dinanzi al valore funzionale: "Quel che più colpisce l'osservatore, in una tale abbondanza, è l'inattesa proporzione che esiste fra il discorso [critico] e l'oggetto cui il discorso si riferisce – la scarsità degli esempi, delle illustrazioni e della produzione, e il diluvio di dottrina sospesa nel vuoto [...]" (SC, 95).

A questo punto, il discorso critico avrebbe smarrito non soltanto il proprio ancoraggio sicuro nella letteratura, non soltanto un pubblico riconoscibile cui rivolgersi e capace di maneggiarne retoriche e convenzioni, ma anche la sua stessa ragione d'essere. James è pienamente consapevole del cambiamento epocale che investe lo statuto del discorso critico, nel momento in cui questo si trova sottoposto a molteplici nuove pressioni di natura sia culturale, sia socioeconomica.⁶

Se, come sostiene Terry Eagleton, "la critica europea moderna nacque da una lotta contro lo stato assoluto", nel corso della quale "la borghesia europea inizia a ricavarci uno spazio autonomo di dibattito, uno spazio di giudizio razionale e di critica illuminata",⁷ *The Science of Criticism*

esprime in termini molto chiari come alla fine dell'Ottocento una tale concezione sia impossibile da promuovere, nella misura in cui si sono sfaldati quei presupposti sociali sui quali fino ad allora essa si fondava. Quel concetto di "opinione pubblica" che Eagleton mutua dalla riflessione di Jürgen Habermas per spiegare la funzione originaria del discorso critico e che aveva trovato proprio in riviste quali "Spectator" e "Tatler" un terreno fertile per svilupparsi e affermarsi, non è più percepito come un'entità omogenea e coesa, dotata di un'identità ideologica, sociale e culturale ben delineata: "Una volta che il 'pubblico' è divenuto la 'massa', soggetta alle manipolazioni della cultura mercificata, e l'opinione pubblica' è degenerata in 'pubbliche relazioni', l'opinione pubblica classica è destinata a disintegrarsi".⁸ Nel 1891, James utilizza quasi le stesse parole per sostenere come sia cruciale "comprendere che gli 'organismi dell'opinione pubblica' debbono essere tanto copiosi quanto puntuali, che la pubblicità deve mantenere il proprio livello elevato", per poi domandarsi: "cosa è più adatto per infonderci autocompiacimento di una nuova e fiorente attività industriale, una splendida economia produttiva?" (SC, 96).

Viene qui esplicitato quel legame di natura sociale e culturale che unisce inesorabilmente la pratica del "reviewing" al fenomeno dell'informazione di massa e della pubblicità, legame sul quale poggia il sistema del giornalismo che James reputa tanto pericoloso per la sopravvivenza di una critica letteraria autentica.⁹ Se il romanzo per primo era stato investito da un processo che ne mutò radicalmente le forme di fruizione, rendendole in apparenza simili a quelle con le quali si consuma l'informazione, adesso nulla impedisce più che anche la critica segua un'analogia sorte.

Il critico al cospetto dell'esperienza

Ma come fronteggiare, allora, il rischio che la scrittura critica smarrisca definitivamente il proprio appiglio sull'esperienza, appiglio che, agli occhi di James, costituisce la sua vera ragione di esistenza? Già in *The Art of Fiction* James aveva posto al centro della propria riflessione l'esperienza in quanto tale, descrivendola come una "sensibilità immensa", mai circoscritta in sé, simile a una sorta di "gigantesca ragnatela sospesa nella camera della coscienza" e pronta a trattenere fra i propri fili ogni particella di vita.¹⁰ Ciononostante, l'esperienza è per James sempre anche un fenomeno dalla natura intrinsecamente sociale; essa ha senso in quanto esprimibile, condivisibile e tramandabile: "l'esperienza è quel che ci accade in quanto creature sociali", scriverà più tardi nelle *Prefazioni*.¹¹ È sul terreno dell'esperienza che arte e vita, individuo e società, storia e attualità si incontrano: "tutto è esperienza", scrive l'autore, e l'esperienza è tutto, si potrebbe ribattere. Proprio il senso di ciò che costituisce l'esperienza, tuttavia, appare in quegli anni quanto mai problematico e sfuggente: "per la borghesia colta di fine Ottocento, la realtà stessa iniziò ad apparire problematica, qualcosa da ricercare piuttosto

20. Walter Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 59, 60, 62.

21. Ivi, p. 92.

22. Friedrich Schlegel mette in luce questa simpatia strutturale e formale fra i due generi quando suggerisce che una vera "teoria del romanzo dovrebbe essere a sua volta un romanzo" (Friedrich Schlegel, "Lettera sul romanzo", in *Dialogo sulla Poesia* (1800), Torino, Einaudi, 1991, p. 59).

23. György Lukács, *L'anima e le forme* (1910), Milano, SE, 1991, p. 27. Sul motivo della "somiglianza" in James e Lukács cfr. Paola Colaiacomo, *Ritratto del critico come romanziere*, in *La prova. Saggi da Shakespeare a Beckett*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

24. Henry James, *A Small Boy and Others* (1913), ora in *Autobiography*, a cura di Frederick W. Dupee, London, W. H. Allen, 1956, pp. 50-1.

25. Citato in Michael T. Gilmore, *American Romanticism and the Marketplace*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1985, p. 26.

26. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 28.

27. Ivi, p. 64.

28. György Lukács, cit., pp. 22, 24.

29. Henry James, *The Art of Fiction*, cit., p. 46.

30. Primo a intuire questa dimensione cruciale del testo jamesiano è stato Agostino Lombardo che, nell'introduzione alla traduzione italiana delle *Prefazioni*, paragona quest'opera a una sorta di Bildungsroman della figura del critico.

che da vivere semplicemente. Un terrore per l'irreale, uno struggente desiderio di esperire intensamente la vita reale in ogni sua forma – queste emozioni, sebbene difficili da registrare, erano tuttavia diffuse e cruciali”.¹² Così, gran parte degli assunti sostenuti in *The Art of Fiction* sembrano ora richiedere una verifica, una controprova della loro veridicità, concretezza e fattibilità sul banco dell'analisi critica. Se le “impressioni sono l'esperienza”,¹³ come fare per dargli una sostanza, uno spessore, o una forma che ne prevenga lo scioglimento nel flusso dello “splendido spreco” della vita? Come fare, dunque, perché un certo senso dell'esperienza non vada interamente perduto sotto la pressione della modernità?

Al riguardo cfr. *Le Prefazioni*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Editori Riuniti, 1986.

“Le azioni dell'esperienza sono cadute. E si direbbe che continuano a cadere senza fondo”, scriverà anni più tardi Walter Benjamin, nel tentativo di dare risposta alla medesima domanda. Sia James che Benjamin sembrano infatti condividere una sorta di visione millenaristica dell'esperienza. Il segno del deperimento di quest'ultima traspare dal progressivo estinguersi della capacità di raccontare storie: “È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte. La capacità di scambiare esperienze”.¹⁴ Su questo piano, Benjamin contrappone narrazione e informazione come due forme di comunicazione inconciliabili tra di loro su di un punto cruciale: il rapporto che esse intrattengono con l'esperienza. “L'arte del narrare” è per il critico tedesco l'arte di saper trasmettere l'esperienza – la vita narrata – mantenendola integra, di passarla di mano da chi racconta a chi ascolta senza indebolirne la forza e la capacità di produrre senso. Un'arte che reca con sé, come sua impronta distintiva, il contrassegno della vita di chi narra, che ha inscritta una sensibilità, un'impronta individuale, un taglio soggettivo che scompaiono nell'oggettività anonima e autosufficiente della notizia. Questo tratto specifico la rende irriducibile all'informazione, che si nutre, secondo Benjamin, di racconti il cui senso viene consumato nel corso del loro narrarsi, di storie sterili, e che pertanto è incapace di instaurare un legame vitale con l'esperienza.¹⁵

L'aspetto innovativo e interessante dello scritto jamesiano sta però nel fatto che qui viene inclusa anche la scrittura critica come protagonista del medesimo fenomeno. La trasformazione della critica letteraria in “fiorente attività industriale” è all'origine del deterioramento di quest'ultima non per cause accidentali, ma perché la seduzione che quella “splendida economia produttiva” esercita su di essa, ne implica di necessità una metamorfosi.

La volgarità, la grossolanità, la stupidità che questa combinazione assai gradita della recensione improvvisata con il nostro meraviglioso sistema pubblicitario ha posto in circolazione su scala così vasta, possono essere raffigurate, in tale prospettiva, come un'invenzione senza precedenti finalizzata a oscurare il giudizio. (SC, 96).

Il passaggio cruciale del brano jamesiano risiede nell'espressione finale – “darkening counsel”: è lì infatti che ha luogo la trasformazione, “senza precedenti”, dell'atto critico, da fonte autorevole di esperienza

in suggerimento effimero, che confonde e offusca: una sorta di scadente consiglio per gli acquisti, che confonde e ottenebra. Il ritmo turbinoso dell'informazione elegge il linguaggio pubblicitario a surrogato di quella funzione esperienziale che per Benjamin era appartenuta da sempre alla narrazione: "L'informazione ha il suo compenso nell'attimo in cui è nuova. Essa vive solo in quell'attimo, deve darsi interamente ad esso e spiegarglisi senza perdere tempo".¹⁶ Dopo aver descritto l'inondazione che il proliferare di recensioni critiche ha generato, James si domanda "Qual è, nella vita di un uomo, la funzione di una stampa periodica così banale e insignificante?" (SC, 96).

Nella sua analisi del fenomeno, James avverte in modo chiaro come l'impatto delle nuove forme di produzione punti verso una sempre maggiore smaterializzazione e virtualizzazione dell'esperienza. "Il narratore", scrive Benjamin, "è persona di 'consiglio' per chi lo ascolta. Che se oggi questa espressione ci sembra antiquata, ciò dipende dal fatto che diminuisce la comunicabilità dell'esperienza".¹⁷ È dunque il critico, per tornare all'analisi di Eagleton, colui che nella società borghese classica ambisce a ereditare la funzione di consigliere che un tempo era appartenuta al narratore e della quale il romanziere non è che un surrogato. Dalle ceneri dell'arte del narrare, che per Benjamin è in realtà sempre un'arte del ri-narrare, si leva la figura del critico come chi è in grado di rimettere in moto il processo di trasmissione dell'esperienza. Egli si propone come il nuovo affabulatore che fa le veci del narratore classico, occupando lo spazio che un tempo era appartenuto a quest'ultimo e divenendo il detentore della ricerca, della comunicazione e della trasmissione di un certo modo di sentire l'esperienza, nella sua contiguità alla vita.

D'altro canto, la questione della critica, come testimonia l'inchiesta della "New Review", occupa notevole spazio nel dibattito culturale dell'epoca. Accanto a James, Matthew Arnold costituisce un altro esempio del tentativo di riproporre una funzione sociale della critica: "Sono condizionato dalla mia stessa definizione di critica: *un tentativo disinteressato di apprendere e divulgare il meglio di ciò che è conosciuto e pensato nel mondo.*" Tale funzione investe ogni ambito della vita sociale e ogni sfera del sapere: "È compito della facoltà critica, come ho già detto, in 'tutte le branche del sapere, teologia, filosofia, storia, arte, scienza, vedere l'oggetto come realmente è in se stesso'". Arnold accoglie il lascito di una concezione etico-umanistica della critica che la tradizione gli offre e lavora a riproporne una versione ammodernata, in cui tale attività rimanga uno strumento di pubblico uso e utilità.¹⁸

Quando esce *The Science of Criticism*, però, i tempi stanno mutando. La letteratura è divenuta una disciplina istituzionale nell'accademia americana e stanno nascendo i programmi di educazione superiore destinati a formare gli specialisti del campo secondo criteri ormai inconciliabili con la tradizione del dilettantismo letterario. Per questa via, gli studi letterari si apprestano a divenire appannaggio di una casta di interpreti, detentori di un sapere specialistico, non più integrato con quello del pubblico dei lettori comuni. A ciò si contrappongono quelle che James definisce "le

condizioni in cui versa il giornalismo contemporaneo”, colpevoli di aver “generato la pratica della recensione – una pratica che, di norma, non ha nulla in comune con l’arte della critica” (SC, 95). L’ideale di critica professato da James si trova stretto in un’*impasse* fra un professionismo che rischia di essere asfittico e inascoltato, e invece uno scadimento a semplice discorso di propaganda, che non va oltre l’informazione di cronaca.

Un romanzo come teoria del romanzo

Come può la critica sfuggire a questo destino e riacquistare un ruolo proprio? A tal riguardo, occorre soffermarsi su di un altro aspetto del saggio. Benché il titolo, riprendendo una definizione già formulata da Poe, sembri definire la critica una scienza, in realtà alla prima occasione James le conferisce il valore di arte autonoma: “the art of criticism” (SC, 95). Il prosieguo del saggio è dedicato all’illustrazione di questa equivalenza. Per prima cosa James caratterizza l’autentico spirito critico: “Il senso critico è così lontano dall’essere frequente che è assolutamente eccezionale e il possesso dell’insieme di qualità che lo sostengono è uno dei privilegi più nobili. È un talento dal pregio e dalla bellezza inestimabili; pertanto, lungi dal credere che passi integro di mano in mano, è noto come sia sufficiente rimanere per un’ora presso il banco della cassa, per osservare che l’affare in questione viene trattato con moneta assai più vile”. (SC, 98). L’opposizione fra “talento” e “affare” indica come, lungi dall’essere solo una competenza tramandabile per mestiere, il senso critico è un dono raro e prezioso quanto quello artistico. Si viene così a determinare una differenza incommensurabile fra coloro che James chiama “small school-masters” da un lato, e la figura del critico autentico dall’altro, posto sullo stesso piano dell’artista per il suo intuito fuori dal comune nello scegliere il soggetto da trattare. “Sotto questa luce, il critico appare come il vero aiutante dell’artista, l’apripista che illumina il sentiero, l’interprete, il fratello” (SC, 98). Il critico diventa un pioniere, l’avanguardia dell’artista, quasi si muovesse in una dimensione fondativa e preparatoria, che anticipa quella propriamente creativa.

Queste immagini jamesiane sono esemplificative di una visione della figura e del ruolo del critico che affonda le proprie radici lontane in una matrice di natura romantica. Sulle medesime tematiche, oltre a James, riflettono in quegli anni anche Wilde, Arnold e in seguito Lukács e Benjamin. In *The Function of Criticism*, Arnold esprime la convinzione che, a causa della complessità e della frammentazione del mondo moderno, il processo creativo non possa darsi indipendentemente da un atto critico che lo preceda, preparandogli il terreno: “La critica innanzitutto, poi, forse, un periodo di autentica attività creativa – che, come ho detto, deve necessariamente essere preceduta fra di noi da un momento critico –, quando la critica abbia svolto il proprio lavoro”. Non si tratta, ovviamente, di una anteriorità solo temporale, quanto piuttosto di una priorità strutturale. Ma anche Oscar Wilde pone esplicitamente sullo stesso pia-

no la “facoltà” critica e quella creativa ripetendo assieme ad Arnold che “è la facoltà critica che inventa nuove forme. La tendenza della creazione è quella di ripetersi”, fino ad affermare che “senz’altro, la Critica è un’arte essa stessa”.¹⁹

Tuttavia, Arnold e Wilde non rappresentano che un passaggio intermedio lungo un percorso che conduce indietro fino ai Romantici, i quali furono i primi a proporre teoricamente il principio di un’equivalenza fra scrittura creativa e critica: è a essi che James in ultima istanza fa riferimento nel tentativo di elaborare una forma propria di scrittura critica che poi realizzerà nelle *Prefazioni* e che gli consentirà di superare completamente il modello romantico.

È utile a questo punto rifarsi all’indagine della concezione romantica di critica che Benjamin svolge in *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, a un decennio di distanza dall’esperimento jamesiano delle *Prefazioni*. Egli avvia la ricerca con l’evidenziare il legame ontologico e originario tra l’arte, nelle sue varie manifestazioni, e il concetto di riflessione, vale a dire il più potente strumento del pensiero. Secondo Benjamin, la riflessione è per i romantici uno “stile del pensiero”: essa non è né un contenuto né un processo, ma una struttura formale che consente al pensiero di ripiegarsi su se stesso. Il legame tra filosofia e arte è quindi concepito all’interno di una dimensione epistemologica che accomuna entrambe sul terreno della forma. Al riguardo, Benjamin cita un famoso passo in cui Novalis afferma che “pensare e poetare sono [...] tutt’uno”. All’interno di questa visione, nel pensiero primo-romantico “la conoscenza dell’arte nel medium della riflessione è il compito della critica. Valgono per essa tutte le leggi che, nel medium della riflessione, esistono per la conoscenza dell’oggetto”. Lo scopo della critica sarà allora quello di rannodare l’opera d’arte nella sua veste formale necessariamente limitata e frammentaria all’infinitezza della riflessione: “la critica è dunque il medium in cui la limitatezza della singola opera si rapporta metodicamente all’infinità dell’arte e, infine, viene trasferita in essa”.²⁰ In tal senso, fra opera d’arte e critica non esiste una vera e propria distanza dalla quale la critica possa cogliere l’opera; la critica corrisponde piuttosto a un completamento dell’opera.

Se la critica ha il compito di raccordare la singola opera alla struttura della riflessione, tale compito trova il proprio terreno di applicazione nella forma, e un particolare genere artistico sembra rivelare agli occhi dei Romantici quella capacità mediatica che assicura all’arte la sua esemplarità nei riguardi della struttura della riflessione. Quel genere è il romanzo. “Ciò che per prima cosa balza agli occhi in questa forma è la sua apparente libertà e mancanza di regole. Il romanzo può, di fatto, riflettere a suo piacimento su se stesso, rispecchiare, da una posizione più alta, ogni grado di consapevolezza in mediazioni sempre nuove”.²¹ In altre parole, si potrebbe dire che nel romanzo la riflessione trova il suo stile.²²

Questo legame così stretto tra forma critica e forma romanzesca rappresenta un punto di partenza cruciale per la riflessione teorica di James, che gli consente di impostare un’elaborazione del concetto di critica non in antitesi con quello di scrittura narrativa. Alla luce di ciò, James

definisce la critica come “arte” a tutti gli effetti, stabilendo un’identità di principio assai forte. È dunque questa la soluzione che fin dal 1891 James intravede quale unica via che consente alla scrittura critica di elaborare una forma di resistenza alla sua mercificazione e soprattutto alla sua funzionalizzazione organica e subalterna nella società di mercato rappresentata dalle odiate “reviews”. Ma in *The Science of Criticism* tale via rimane solo una dichiarazione astratta, una possibilità teorica, ancora interamente da esplorare. È più un’ enunciata di principio che non una forma già disponibile, e proprio sotto questo aspetto essa manifesta il diretto legame che ancora la unisce alla concezione romantica di critica. Una differenza radicale, tuttavia, emerge nitida: mentre il valore della critica romantica risiedeva nella capacità transitiva che essa possedeva, per James, al contrario, nell’acquisire una natura artistica, la critica ricerca proprio un dato di intransitività, di impermeabilità, di ispessimento della propria grana che ne prevenga la trasformazione in diafana e transitoria informazione e le conferisca al contempo un forte grado di autonomia espressiva e artistica.

Critica e ritratto

Nell’ultima pagina del saggio, James si sofferma a delineare con precisione il compito del critico e ribadisce l’essenza artistica della sua vocazione, paragonando il processo critico a quello creativo:

Ogni vocazione ha le proprie ore d’intensità, intensità che è così profondamente connessa alla vita. Quella del critico letterario è connessa doppiamente, poiché egli tratta con la vita sia di seconda che di prima mano; egli tratta, cioè, con l’esperienza degli altri per risolverla nella propria, e non di quegli altri inventati e selezionati con i quali il romanziere stabilisce facili patti, ma con l’inflessibile schiera degli autori, i rumorosi figli della storia.[...] Dobbiamo essere comprensivi con lui se il quadro, anche quando il proposito sia stato davvero quello di penetrare, risulta talvolta confuso, poiché ci sono soggetti sconcertanti e soggetti ingrati; e gli rendiamo tutto il merito di cui è capace la particolare purezza della nostra stima quando il ritratto è davvero, come i felici ritratti dell’altra arte, un testo preservato mediante traduzione. (SC, 99).

La “vocazione” critica si esprime in un rapporto con la vita, instaurato però attraverso un doppio passo, servendosi cioè dell’esperienza altrui, senza spillarne e invece infondendole nuova vita, nel momento in cui quell’esperienza viene tradotta nella propria. In quest’ottica, la funzione primaria del critico rimane quella di far risuonare nuovamente “vivida e libera” la voce di quei “rumorosi figli della storia” che sono gli autori, aspirando in tal modo a riattivare il circuito dell’esperienza e a comporre assieme ai lettori una comunità ideale, al cui interno il critico assegna a se stesso il ruolo di portavoce. Tuttavia, egli non possiede verso il proprio soggetto la stessa libertà dell’artista, ma è in una condizione analoga a quella di un pittore incaricato di dipingere un

ritratto: tenterà di infondere nell'opera il massimo di vita che è in grado di sentire, sforzandosi di percepire tutte le vibrazioni e sfumature dell'esistenza presenti nel soggetto reale, per tradurle in una forma che le preservi, le esponga e le trasmetta a un tempo.

È una coincidenza interessante quella per cui anche Lukács ricorre alla metafora del ritratto per indicare la natura artistica del saggio. In *Essenza e forma del saggio*, scritto in forma di lettera a Karl Popper e posto come introduzione alla raccolta *L'anima e le forme* del 1910, egli afferma:

Il paradosso del saggio è pressoché lo stesso del ritratto. [...] Di fronte a un paesaggio non ti chiedi mai: questa montagna o questo fiume sono veramente così come sono dipinti? Di fronte a tutti i ritratti sorge sempre, involontariamente, il problema della somiglianza. [...] Ti trovi di fronte ad un ritratto di Velázquez ed esclami: 'Com'è somigliante' e senti di aver detto veramente qualcosa a proposito del quadro. Somigliante? A chi? A nessuno, naturalmente. Tu ignori completamente chi raffigura e forse non puoi neppure saperlo; ed anche se lo sapessi non t'interessa. Ma provi questa sensazione: è somigliante.²³

Quello che più interessa è cercare di capire perché proprio il ritratto attiri sia l'attenzione di James sia quella di Lukács quale cifra della natura artistica della scrittura saggistico-critica. Forse, può essere d'aiuto una lettura del valore metaforico del ritratto nel contesto di una problematica culturale più ampia e specifica dell'epoca, in cui tale forma acquista una rilevanza cruciale quale terreno di scontro, ma anche di transito, fra una cultura pre-tecnologica e una tecnologica, fra una cultura in cui la dimensione della massa non è ancora onnicomprensiva e una in cui quella della massa è l'unica dimensione possibile. Se c'è un'arte che a quel tempo subisce una radicale trasformazione, infatti, è quella del ritratto, che passa in rapida successione dall'essere appannaggio dei pittori, ai primi esecutori di dagherrotipi, fino agli scatti delle fotografie istantanee.

Nel primo volume della sua autobiografia *A Small Boy and Others*, James narra il ricordo della prima seduta di posa per un dagherrotipo, assieme al padre, e commenta: "decisamente bella la perduta arte del dagherrotipo; rammento l' 'esposizione' come interminabilmente lunga quella volta, e tuttavia con il risultato di un 'agonia del volto' riprodotta assai meno aspramente rispetto a quella delle sofferte istantanee degli anni successivi".²⁴ Due cose colpiscono nella descrizione di questo ricordo che risale a quando l'autore aveva solo undici anni: da un lato la preoccupazione per come era vestito; dall'altro il ricordo del tempo che dovette restare in posa. Entrambi questi elementi segnalano come in fondo la percezione del dagherrotipo fosse ancora simile a quella di un vero e proprio ritratto pittorico. Ma se per un verso questa nuova tecnica di raffigurazione sembra porsi in continuità con la pittura, d'altra parte essa è anche straordinariamente differente, per la capacità di essere "valida per la sua autenticità", come Emerson confida al suo *Journal* nel 1841, aggiungendo che "nessun uomo litiga con la propria ombra, né con la propria miniatura, quando il sole è il pittore".²⁵

In virtù della propria autenticità, fondata sul mezzo tecnico, che sembra sottrarre in parte il prodotto al controllo e alla manipolazione della mano del pittore, il dagherrotipo subisce, nelle parole di Emerson, un processo di naturalizzazione, volto a sottrarlo a una dimensione esclusivamente tecnica per ritrovare in un livello di naturalezza la garanzia del suo valore rappresentativo. Così, grazie alla capacità di trattenere uno scorcio di vita vissuta per ripresentarlo poi al soggetto al di fuori del contesto originario, la nuova arte riflette quel processo di straniamento e di frattura con la propria esperienza che caratterizza questa fase della modernità.

Nella fotografia il valore di esponibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale. Ma quest'ultimo non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo. Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie [...] Nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura.²⁶

Il volto umano non si lascia catturare dalla fotografia senza manifestare tutto il proprio sgomento nell'espressione "aspra" che per James contraddistingue il marchio delle sembianze del volto riprodotte dall'istantanea, quasi fosse il ritratto del fantasma stesso dell'esperienza individuale. L'"agonia del volto" dichiara l'angoscia di un brandello di vita in forma di ritratto che è in una condizione di sfasatura rispetto a una visione dell'esperienza pensata ancora come una "gigantesca ragnatela" in cui ogni parte è connessa alle altre: "realmente, universalmente, le relazioni non si interrompono mai", scriverà James in apertura delle *Prefazioni*.

La fotografia istantanea dà l'illusione di poter fare senza la mano dell'uomo, anzi, sembra poter offrire i risultati più originali e impensati proprio nella misura in cui sfugge parzialmente al controllo sia dell'autore, sia del soggetto. Prima della comparsa dell'istantanea, "il volto umano era circondato da un silenzio dentro cui lo sguardo riposava. In breve, le grandi possibilità di quella ritrattistica derivavano dal fatto che non c'era ancora stato il contatto tra l'attualità e la fotografia".²⁷ Una volta stabilito tale contatto, il volto umano si traduce in un'immagine che prende a vivere una vita propria, slegata dal referente originario, analoga ai manichini della critica descritti da James.

La critica come forma sentimentale della modernità

Ma l'inserimento della fotografia istantanea nel circuito dell'informazione segna un passo ulteriore, che colloca i prodotti di questa nuova tecnica sullo stesso piano delle "reviews" criticate da James. È questa, forse, la ragione per cui l'unico ritratto dei frontespizi fotografici della New York Edition è quello dell'autore stesso, in apertura dell'opera. Alle immagini del fotografo A. L. Coburn, incaricato di fornire le immagini per i frontespizi, viene lasciata la libertà di rappresentare strade, ponti, case, oggetti, scorci di vita, ma non il volto

umano.

Nel trasporre in chiave metaforica il ritratto pittorico quale figura della scrittura critica, James e Lukács percepiscono in esso la capacità di saper trattenere con sé, almeno transitoriamente, e nostalgicamente, l'aura; l'abilità di comunicare l'esperienza attraverso una forma che la risparmi dallo scadimento in informazione o in immagine di consumo. Nella cifra del ritratto si condensa per entrambi un tipo particolare di esperienza che Lukács prova così a definire: "Esistono [...] esperienze che nessun atteggiamento può esprimere, ma che aspirano tuttavia a trovare un'espressione"; di questa forma di esperienza si fa carico il genere del saggio: "L'esperienza intellettuale, concettuale, come esperienza sentimentale, come realtà diretta, come principio esistenziale spontaneo; la *Weltanschauung* come avvenimento dell'anima nella sua nuda purezza, come forza motrice della vita". Trova così voce un particolare legame fra sentimento e interpretazione che costituisce il tratto distintivo, la quintessenza della scrittura critica. In essa l'interpretazione, l'ansia epistemologica diviene una forma del sentimento. Nella capacità del ritrattista di cogliere e far vibrare le corde del proprio sentire in assonanza con quelle del soggetto che ha di fronte, si manifesta quella particolare sensibilità di cui dà prova anche il critico autentico, quando riesce a stabilire una sintonia profonda con l'opera e a esprimersi mediante essa. Nel riuscire a dare una forma a quel movimento dell'anima che il gesto critico origina, si ravvisa la medesima abilità del ritrattista di raffigurare in una forma artistica quel particolare sentimento: "La forma è la grande esperienza" del critico.²⁸

La metafora del ritratto comunica proprio quel particolare legame fra sentimento e interpretazione che James ricerca quale voce propria della scrittura critica quale forma moderna del sentire. Lontana ormai da qualunque relazione "ingenua" tanto con la vita quanto con la letteratura, la modernità rinviene nella critica una forma esemplare della propria condizione sentimentale.

Non è un caso, allora, che nel dare l'avvio alla stesura delle *Prefazioni* James ricorra ancora una volta all'analogia fra pittura e romanzo. Già in *The Art of Fiction* aveva scritto che "l'unica giustificazione per l'esistenza di un romanzo è che esso tenta di rappresentare la vita", facendo di ciò il terreno comune con l'altra arte: "l'analogia fra l'arte del pittore e quella del romanziere è, per quel che riesco a capire, completa".²⁹ Adesso, nel cominciare la storia delle *Prefazioni*, James presenta un autore ormai anziano che, nel riscoprire alcune sue opere d'un tempo, è simile a un pittore intento a rimirare le sue vecchie tele. Analogamente a quanto farebbe quest'ultimo, il romanziere cerca di scoprire se, sotto la polvere del tempo, l'opera ha mantenuto una scintilla di vitalità. A tal fine, tuttavia, James ha bisogno di stabilire una certa relazione con il testo che non consiste unicamente nella dipanatura raziocinante dell'analisi formale né nel rinvenimento di leggi generali delle strutture narrative, come troppo spesso la critica ha suggerito, ma che si affida invece in maniera esplicita a un linguaggio che ha al proprio nucleo una dimensione creativa, narrativa e *fictional*.³⁰ Soltanto attraverso un linguaggio siffatto,