

L'ORDINE DEI DISCORSI

Bloom il memorioso

Posseduto dalla memoria. La luce interiore della critica di Harold Bloom.

di [Carlo Tirinanzi De Medici](#) – 31 Gennaio 2021



Da *Song of Myself* di Whitman ai primi anni cinquanta del Novecento, tra gli alberi di mele della Cornell University con una ragazza che sembra «una versione femminile di Huckleberry Finn». La critica spesso tende all'asettico; il lettore percepisce sentimenti o convinzioni dell'autore come, nella Prima repubblica, i cronisti più scafati intuivano i mutati rapporti di forza nella maggioranza: per tono o prossemica più che per le parole vere e proprie. Il che non è necessariamente un male, specie in un'epoca di sovraesposizione degli io come la nostra. Poi – come in tutte le cose – dipende dal critico. Capita spesso, mentre si legge *Posseduto dalla memoria. La luce interiore della critica*, ultimo imponente lavoro di Harold Bloom (aperto da una acuta introduzione di Piero Boitani), di passare da brani di Shakespeare, Proust o Milton a brani in cui descrive la stanza dove si trova: un reparto di ospedale, oppure di seguire il flusso dei suoi ricordi, da Ashbery a un amico, o da Whitman alla ragazza nel frutteto.

Bloom in questo [libro](#) si mette a nudo: ci dice se ha avuto la febbre, ci racconta di quando è caduto, ci informa che gli è appena giunta notizia della morte di un collega. Come il Childe Roland di Robert Browning, Bloom sta attraversando una terra desolata e

anch'egli, tutt'intorno, vede quelli che una volta erano i suoi compagni avvolti dalle fiamme. La finitudine del critico giunto alle soglie della sua esistenza non è un mero sottotesto. **E in questo continuo oscillare tra un passato letterario monumentale, il presente del critico e i ricordi degli amici e dei maestri si può avere un primo assaggio di quel «self-otherseeing» che presiede il libro.**

Il *self-otherseeing* è una distorsione prospettica, per così dire, che consente di tenere a fuoco il sé e l'altro-da-sé contemporaneamente, che ci permette di superare la singolarità mettendoci costantemente a confronto con l'altro. Oggi si parla di empatia come imprescindibile elemento cognitivo (*embodied cognition, hot cognition*) capace di consentire a tutte noi monadi espressiviste un legame con le altre monadi. In un certo senso **il self-otherseeing ingloba l'empatia, ma la supera: non si tratta di riconoscere che anche l'altro prova ciò che provo io, ma che ciò che provo io è come se lo provasse un altro.** Cioè intendere l'alterità come parte di me. E nella letteratura, nelle voci altrui con cui entriamo in comunanza quando leggiamo, questo processo si dà al massimo grado. Non spontaneamente, come per l'empatia, ma attraverso il rigore e la fatica della lettura.

Fatica più di Bloom che nostra: il volume è diviso in 75 capitoli quasi tutti piuttosto brevi nei quali il critico alterna lunghi estratti dalle opere a commenti estremamente sintetici. Questa dimensione asciutta, che va dritta al punto, è abbastanza tipica di un certo modo di fare critica su cui tornerò alla fine. Intanto qualche dato sul testo. La scansione testuale è in apparenza puramente cronologica. Il libro è infatti diviso in quattro parti più una coda: la prima è dedicata alla Bibbia; la seconda a Shakespeare; la terza alla letteratura inglese dal Seicento all'Ottocento; la quarta alla poesia americana da Whitman in avanti. La coda si concentra su Proust e la *Recherche* (1913).

Le immagini bibliche che aprono il libro rappresentano per Bloom (il Bloom che studiò a lungo l'*Antico Testamento*) **una poesia che pare in totale presenza, intimamente connessa alle cose e al lettore.** Questo il senso di molti passi, come quello sul libro dei Salmi, dove tale immediatezza è data dall'accostamento di alcuni salmi – quelli più ottimisti – e della condizione di malato dell'autore. Il divino come rifugio, insomma. Ma sembra che ogni verso della Bibbia sia tutto e il suo contrario: il canto di Debora (Bloom 2020, pp. 72-76) è allo stesso tempo «un gesto di libertà e un tributo a Yahvé», la donna «è il discorso stesso», in un «ossimoro» che è cifra del canto (*ivi*, p. 74).

Anche i già citati *Salmi*, pur col loro carico di speranza, si aprono a una duplicità a tratti inquietanti: il 19 mostra un «sole che sorge sia come agonista sia come sposo»; nel celebre salmo 23 (quello che inizia con «il signore è il mio pastore») **Bloom fa balenare**

dei significati meno rassicuranti attraverso delle ritraduzioni: dalle «acque tranquille» che diventano «acque del riposo» al finale, «abiterò ancora la casa del signore per lunghi giorni» che diventa «per tutti i giorni della mia vita» – Bloom, commenta sardonico: «È un po' diverso» (*ivi*, p. 93). **Significati accavallati, moltiplicati e ribaltati in una semiosi continua cui presiede l'innocente piacere che fu di Adamo**, scoprire il mondo e nominarlo in un solo gesto.

La Bibbia come il paradiso (poetico) perduto, verso cui tendere con fatica, o anche: come il tempo delle «concrezioni esteriori» di cui parla il Lukács di *Teoria del romanzo* (1962), anche se qui più che l'hegelismo, forse, si sente proprio l'idea ebraica di caduta, corretta da Milton. In tutti i casi, un mondo puro e assoluto perché, etimologicamente, sciolto, slegato dal nostro. Ecco perché il *self-otherseeing* è presentato all'inizio della seconda parte: quando si entra nella Storia (letteraria) il concetto si rende necessario. Modellato forse sui quattro sensi medievali attraverso la mediazione che ne fece Northrop Frye, esso presenta quattro significati:

1. Vedere i propri altri io
2. Vedere (di sfuggita) la devastante realtà degli altri e dell'alterità
3. Vedere il nulla che non c'è e il nulla che c'è
4. Vedere tutto ciò che potrebbe esserci e la profusione che c'è già

Se questi sono tutti compresenti – e per esempio nel capitolo su *Amleto* il *self-otherseeing* è già espresso integralmente dal personaggio shakespeariano –, sembra che Bloom organizzi il suo materiale per mostrare come, via via, emerga ora l'uno ora l'altro. E in effetti quel capitolo sembra chiudere – in una secca e puntualissima analisi del finale della tragedia – sul terzo aspetto, perché l'Amleto di Bloom, rivolgendosi al pubblico («voi [...] che siete solo comparse o spettatori in questo dramma»), usa «una formula capace di liquidare tutto ciò che potrebbe essere significativo nella nostra vita» (*ivi*, p. 151). **Se siamo tutti comparse nei drammi altrui, nulla pare esserci d'importante nella vita di alcuno** (siamo dalle parti dell'espressivismo di Charles Taylor).

Nella terza parte il *self-otherseeing* si consustanzia proprio in questa assenza, nel prendere atto che si è ceduto qualcosa, che il proprio io è frammentato (come l'io di Amleto, diviso tra follia e ragione, idealismo e nichilismo), e al centro c'è un vuoto: «Il nulla che c'è». Non è un caso che questa parte s'intitoli *Nella stagione dell'elegia*: essendo questa il canto dell'assenza (di una persona, un luogo perduti) e della malinconia che tale assenza produce nel poeta. Ciò ci porta alla quarta parte, intitolata *L'imperfetto è il nostro paradiso*, che si apre su Whitman, il cui io traboccante, vitale, ha un centro in quel vuoto. Esso è un «tropo» comprendente «la notte, la morte, la madre e

il mare» (*ivi*, p. 373) – quattro simboli di dissoluzione dell'identità.

Whitman è però anche il punto di partenza per una nuova conquista: quel paradiso perduto che si raggiunge attraverso l'accettazione di quell'imperfezione che è il vuoto. Come è noto, Whitman conteneva moltitudini – «Parte del suo vigore consiste nel non dare l'impressione che a parlare sia un solo uomo. C'è il brusio delle moltitudini» (*ivi*, p. 381). **L'io, l'uomo, non è più quello completo della Bibbia, ma nel riconoscere «la profusione che c'è già» ha ottenuto una vittoria sul vuoto, sull'imperfezione** – vittoria che non prevede distruzione del nemico, ma una sua incorporazione. Sussunto il vuoto come specchio della molteplicità, e il testo diventa «un alternarsi di prospettive mutevoli», come si legge nella *Coda* dedicata alla *Recherche* che tematizza la memoria su cui i libri (di Proust e di Bloom) sono costruiti.

Si dice che Bloom potesse leggere in un'ora cinquecento pagine e ricordarsele quasi alla perfezione. Una dote che fa venire in mente Ireneo Funes, protagonista di *Funes il memorioso* di Borges (in *Finzioni*, 1942). La storia è nota: a seguito di un incidente a cavallo, Funes rimane paralizzato, ma si scopre capace di ricordare ogni istante, ogni sensazione. Il narratore rileva la difficoltà di Funes a pensare: concentrato sul ricordo di ogni dettaglio, difetta della capacità di astrarre, di arrivare alle idee: «Nel mondo brulicante di Funes non c'erano che dettagli, quasi immediati». Nella memoria, quasi altrettanto prodigiosa di Bloom, il dettaglio, accostato a un altro dettaglio, produce invece altra conoscenza. Perché la memoria qui non è legata alla contingenza, ma si dipana nel tempo lungo della letteratura. Alla memoria paradossale e indiscriminata di Funes si contrappone quella coerente, anche se centrifuga, di Bloom. **È un processo che non porta alla conoscenza idealtipica del Tutto, ma a quella, più limitata ma non meno significativa, dell'analogia tra le parti** – e si ricordi che Proust aveva secondo Benjamin un vero «culto dell'analogia» (Benjamin 2010, p. 311).

«La memoria non è solo un modo di cognizione», ha detto Bloom in un'intervista degli anni ottanta a Imre Saluzinsky, «è *il* modo di cognizione in letteratura e negli studi letterari». Per questo **il libro è costruito come un flusso di ricordi (privati o letterari) che scaturiscono dalla lettura: un brano ne richiama altri alla memoria**, una poesia richiama un amico o una situazione con effetti spiazzanti che sono anch'essi quasi *self-otherseeings* (così ad esempio nel capitolo finale della quarta parte dedicato ad Amy Clappitt, ma triangolato sul marito di questa, Harold Korn, amico di Bloom) e ampliano il senso del brano, mentre questo arricchisce quelli.

Il flusso raziocinante del discorso accademico si frange in rivoli di memoria che lo soggettivizzano e lo gettano nella storia. L'angoscia dell'influenza non è scomparsa, ora

vive però nella messa in scena del flusso memoriale, nella sua soggettività. Di qui anche l'epigrafe che apre il volume, una citazione dal Wilde di *Il critico come artista* (1890), che rileva il carattere personale, a volte ai limiti dell'idiosincratico, di questo modo di fare critica. Pericoloso, come si diceva in apertura, ma interessante se ben maneggiato: si pensi, in Italia, agli esempi di Antonio Prete o Massimo Rizzante, nei quali la scrittura critica scivola nel saggio e talvolta nel saggio personale. Il ricordo della madre per Prete, che torna in diverse opere (ad esempio *Nostalgia*, 2018), o la scena sulla ruota del Prater con il padre in *Non siamo gli ultimi* (2009) di Rizzante, sono un movimento critico analogo a quello di Bloom, si situano nel medesimo ramo dell'albero della critica.

Nell'intervista con Saluzinsky, Bloom aveva aggiunto: «Non penso ci sia una differenza tra la letteratura e gli studi letterari». Per la linea critica di cui egli fa parte (e questo ultimo Bloom con più forza), **esercitare la critica è un modo per riconoscersi nei testi altrui, proiettandosi nei lavori che studia, un modo per riconoscere che siamo composti (anche) di quei testi.** Essi sono diventati *parte* di Bloom, ma non *sono* lui, sono un qualcosa di irriducibilmente estraneo eppure familiare. Benjamin considerava Mnemosyne, la Musa della memoria, incarnata in due distinti tipi di ricordo: la memoria (*Gedächtnis*) e la rammemorazione (*Eingedenken*). Per Benjamin la prima era la più produttiva, capace di legare insieme diversi fili, diversi ricordi di diversi soggetti. I ricordi che presiedono l'ultima opera di Bloom sono chiaramente *Gedächtnis*: dall'atto del ricordare i brani, reso attraverso la loro riproduzione sulla pagina, Bloom si muove accostando autori diversi, ricreando quel legame che il tempo, e la morte, sembrano spezzare e che la sua memoria riesce a rimettere insieme.

La memoria bloomiana è epica anche perché fondativa (di una storia comune): i detrattori troveranno pane per i loro denti, ma l'epica taglia sempre almeno un po' con l'accetta («i pagani hanno torto e i cristiani hanno ragione», non esiste società se non se ne esclude qualcuno). Ma che tende a essere, a modo suo, inclusiva: è - di nuovo Proust via Benjamin - una «"socializzazione" letteraria dell'lo» (*ivi*, p. 288). Un lo che qui è squadernato nel mondo (letterario e storico) frammentato di oggi, per cui montalianamente «ognuno riconosce i suoi». Così la memoria ha una duplice funzione: compensa la finitudine del soggetto (si capisce allora il senso degli intermezzi privati che mettono a nudo il corpo dell'autore che si disfa: è un movimento contrappuntistico) e lega in un volume ciò che per la letteratura si squaderna. Sapendo che questo libro è uscito a ridosso della morte dell'autore sembra il supremo rimpallo tra vita e letteratura cui l'ultimo Harold Bloom ci aveva abituati.

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Opere Complete. Scritti 1928-1929*, vol.3., Einaudi, Torino 2010.

- A. Prete, *Trattato della lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
M. Rizzante, *Non siamo gli ultimi*, Effigie, Milano 2009.
I. Saluzinsky, *Intervista ad Harold Bloom*, in *Criticism in Society*, Routedledge, London 1987.

Harold Bloom, *Posseduto dalla memoria. La luce interiore della critica*, Rizzoli, Milano 2020.