

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne

**Harold Bloom e Stephen Greenblatt:
un confronto tra due voci
della perplessità poststrutturalista**

Tesi di laurea in letteratura inglese

Relatore
Prof. ssa Giovanna Franci

Presentata da
Marco Malaspina

Parole chiave: Harold Bloom • Stephen Greenblatt • Teoria della critica •
Poststrutturalismo • Neostoricismo

Sessione invernale
ANNO ACCADEMICO 1994-1995

Sommario

INTRODUZIONE:

Due critici sulla soglia del tempio	1
Il tempio di Dagon e il tempio di Gerusalemme.....	2
Il critico di Yale e il critico di Berkeley	3

PRIMO CAPITOLO:

Chiasmo e metalepsi: due figure poststrutturaliste.....	9
---	---

SECONDO CAPITOLO:

Influenza e doppio legame: Harold Bloom.....	31
Shelley e Blake: lirica romantica, mito e visione	33
Freud: dalla visione all'incubo	37
Yeats: l'efebo sul campo di battaglia	39
Milton: il precursore e l'angoscia dell'influenza	41
Una piccola tessera: il doppio legame	47
Dalla mappa al canone.....	50

TERZO CAPITOLO:

All'ombra di Jauss: Stephen Greenblatt.....	57
La retorica della colonizzazione	59
Identità e angoscia sul palcoscenico elisabettiano	67
Sulle orme di Jauss	71

QUARTO CAPITOLO:

The Canon-on-Avon: Shakespeare	79
Henry IV: Falstaff o Hal?	81
Giobbe, King Lear, il reverendo Wayland e rispettive consorti	87
Le braccia avvizzite di Gloucester e le foglie d'autunno di Milton	91
Hamlet, Freud e The School of Resentment.....	96

QUINTO CAPITOLO:

Tre perplessità poststrutturaliste: sospetto, dubbio e incertezza	103
Dall'enfasi sugli elementi a quella sulle relazioni.....	107
Bloom, Thomas Perscors e il sospetto gnostico	110
Sospetto marxista e sospetto poststrutturalista in Greenblatt	114
Dubbio ed evoluzione in Greenblatt: da "resonance" a "wonder"	117
Poeta come poeta, poeta come testo o poeta come persona?.....	121
Incertezze poststrutturaliste e performance postmoderna.....	125
Conclusione: la voce dei morti e i pappagalli di Flaubert	129

APPENDICE:

"Interview with Stephen Greenblatt" (condotta da Margaret A. Gallucci)	135
---	-----

BIBLIOGRAFIA.....	147
-------------------	-----

Introduzione

Due critici sulla soglia del tempo

The only critical wisdom I know is that there is no method except yourself. Everything else is an imposture. There is only yourself.

HAROLD BLOOM¹

This book argues that works of art, however intensely marked by the creative intelligence and private obsessions of individuals, are the product of collective negotiations and exchange. Why should works of criticism be any different?

STEPHEN GREENBLATT²

E' difficile immaginare due critici contemporanei più diversi tra loro di Harold Bloom e Stephen Greenblatt. Come interpretare questa distanza abissale? Naturalmente, la ragione principale sta nell'ambiguità della letteratura come oggetto di studio e quindi nell'incompatibilità tra la forma del *discorso critico* e concetti come quello di valore di verità. Un'incompatibilità intrinseca che esiste da sempre, ma molto più visibile in anni recenti, dopo essere stata messa duramente alla prova dai tentativi, avviati in epoca strutturalista, di avvicinare la critica a modelli di *discorso scientifico*. Una conseguenza di questa visibilità, di questa per molti versi amara consapevolezza, è l'atmosfera di generale perplessità che permea la critica poststrutturalista, soprattutto in ambito americano.

Scopo di questa tesi è il confronto tra le opere di Harold Bloom e Stephen Greenblatt, confronto tramite il quale si spera di riuscire alla fine a cogliere le forme principali attraverso le quali tale perplessità si

manifesta. La scelta di Bloom e Greenblatt come oggetto di indagine è abbastanza casuale, ma il fatto che entrambi siano particolarmente propensi ad "apparire" all'interno dei loro stessi testi — con aneddoti e digressioni di carattere anche personale — ha certo contribuito. I saggi esaminati sono infatti soprattutto quelli in cui la disponibilità ad esporsi del "narratore" mi è parsa maggiore, quindi risultano penalizzate le opere d'esordio, in quanto più caute e formali, rispetto a quelle della maturità, nelle quali entrambi si avventurano con scioltezza oltre la soglia dei testi che analizzano.

Parlare di soglie riferendosi ai testi letterari, almeno dopo l'apparizione dell'omonimo libro di Gérard Genette,³ è ormai un luogo comune. Un po' meno abusata è l'immagine del tempio, edificio per eccellenza da distruggere e ricostruire, quindi a sua volta metafora abbastanza appropriata — certo più che quella della cattedrale gotica — del testo in età poststrutturalista e decostruzionista. Ma per i due critici di cui ci occuperemo, che pur essendo almeno anagraficamente post-strutturalisti poco o nulla hanno che fare con la decostruzione, conviene forse avvicinarsi all'uscita del tempio, spostarsi verso il perimetro dell'edificio, mescolando quindi le due metafore.

Il tempio di Dagon e il tempio di Gerusalemme

La soglia del tempio non era un semplice luogo di passaggio. Basti pensare che ognuna delle due colonne di accesso al tempio di Salomone aveva un nome proprio — Boaz quella di destra e Jachin quella di sinistra — e che per il solo controllo delle porte del tempio di Erode erano impegnati più di duecento uomini.⁴ Inoltre numerosi riti erano correlati agli spostamenti tra l'interno e l'esterno, per esempio l'omaggio da lasciare nella *cesta dei doni* — situata nella *corte delle donne*, una soglia nella soglia — o i rigidissimi vincoli su chi poteva entrare, in quali giorni dell'anno e a quali zone aveva o meno diritto di accesso. Sempre sulla soglia di un tempio, infine, hanno luogo due tra gli

avvenimenti più drammatici — e non solo per la loro teatralità — dell'intera Bibbia: la morte di Sansone e la cacciata dei mercanti.

Sansone è un lottatore solitario. Per ristabilire la sua fama agli occhi di Dio non esita a usare l'unica arma a sua disposizione — la forza — pur sapendo che gli sarà fatale. L'azione si svolge sulla soglia del tempio di Dagon, che Sansone distrugge rimuovendo le colonne dal loro piedistallo di pietra, uccidendo così se stesso e i filistei che si trovano all'interno. Un evento unico e sublime, che rende vigore e speranza a Israele e immortalità al mito di Sansone.

Molto più all'ordine del giorno è il commercio alle mura del tempio che nei vangeli di Marco⁵ e Giovanni⁶ manda letteralmente su tutte le furie Gesù. Il mercato — situato in una soglia ben precisa, la *corte dei Gentili* — era destinato prevalentemente ai pellegrini, che vi potevano acquistare le vittime da offrire in sacrificio e cambiare le monete greche o romane in valuta ebraica, l'unica accettata per il pagamento delle quote dovute al tempio. Tali traffici erano considerati magari con disprezzo ma tutt'altro che scandalosi, e spesso erano più o meno direttamente "supervisionati" dagli stessi sacerdoti sadducei, ritenuti tradizionalmente i più rigorosi e inflessibili.

Il critico di Yale e il critico di Berkeley

Cosa ha a che fare tutto ciò con Harold Bloom e Stephen Greenblatt?

Prima di tentare una risposta, conviene tracciare in poche righe una rapida presentazione biografica dei due critici: Bloom è nato nel 1930, ha studiato a Yale e sempre a Yale, dove attualmente riveste il ruolo di Sterling Professor of Humanities, si è sviluppata la sua carriera di critico letterario, raggiungendo la notorietà prima come studioso del romanticismo inglese poi, negli anni '70, con lo sviluppo dell'ormai conosciutissima teoria sull'angoscia dell'influenza. Erudito ebreo della *east coast* — come ci tiene a precisare, "the son of a New York garment worker,"⁷ — Bloom si è sempre distinto per la sua idiosincronicità: benché sia stato definito "the first critic in the English tradition willfully

to assert his Judaism"⁸ non perde occasione per sottolineare la distanza incolmabile che lo separa dalla *normative religion*, si oppone con furore a quelli che considera tentativi di "cristianizzazione" della tradizione letteraria, e soprattutto rifiuta con fermezza, sin dagli anni '70, di essere assimilato al gruppo dei decostruzionisti di Yale, nonostante l'ammirazione e l'amicizia che ha sempre nutrito per Geoffrey Hartman e in particolare per Paul de Man.

Greenblatt, nato nel 1943 e figlio di un avvocato ebreo di origine lituana,⁹ benché lo stesso Bloom figuri tra i suoi insegnanti — "one indeed who meant a great deal to me,"¹⁰ come concede generosamente — si è formato prevalentemente a Berkeley a cavallo tra gli anni '60 e '70, in pieno clima di contestazione. La sua notorietà è indissolubilmente legata a quella del *new historicism*, ormai un vero e proprio movimento di cui Greenblatt è al tempo stesso il fondatore e, insieme a Louis A. Montrose, il leader unanimemente riconosciuto. La disponibilità di Greenblatt a confondersi all'interno di un gruppo si riflette in molti aspetti del suo modo di fare critica, dal carattere "ecumenico" dei testi analizzati all'*engagement* a volte evidente e comunque sempre presente in tutti i suoi saggi. Proprio per questa "apertura" il *new historicism* è stato da molti bollato come "critica californiana", definizione alla quale Greenblatt, allergico agli angusti confini, si oppone con forza, pur ammettendo le peculiarità americane che lo contraddistinguono e che — verrebbe malignamente da pensare — contribuiscono in qualche modo a "proteggerlo" da scomodi paragoni.

Introdurre il confronto tra Bloom e Greenblatt con l'antitetico accostamento tra il tempio di Dagon e quello di Gerusalemme può aiutarci a cogliere una differenza che non si risolve nella semplice distanza teorica tra l'ermeneutica psicotropologica del primo e quella di deciso orientamento storicista del secondo. La prosa di Bloom e quella di Greenblatt si distinguono immediatamente per la diversa atmosfera che riescono a creare attorno ai testi e agli artisti di cui si occupano, intendendo con atmosfera un contesto interpretativo e di lettura

profondamente condizionato non solo dal metodo ma anche e soprattutto dallo stile della loro scrittura.

L'antithetical criticism di Bloom considera i testi come scenari di scontri mortali per ottenere la *priorità*, scontri che si vincono — ma più spesso si perdono — in base a un solo parametro: la forza. "Strong poets are infrequent", dichiara Bloom, "and Milton may be taken as the apotheosis of strength. Poetic strength comes only from a triumphant wrestling with the greatest of the dead, and from an even more triumphant solipsism."¹¹ Bloom nutre un'enorme ammirazione per Milton, soprattutto il Milton che rielabora i miti dell'Antico Testamento: utilizzando la particolarissima terminologia bloomiana, *Paradise Regained* diventa *weak*, *Paradise Lost* e *Samson Agonistes* sono invece *strong*. Il testo "forte" per eccellenza è l'Antico Testamento stesso, o meglio "the Original Testament",¹² espressione con la quale Bloom ama sottolineare la *belatedness* del Nuovo Testamento, ribaltando così la scala di valori della tradizione cristiana. Opponendo la sua teoria dell'influenza alla critica figurale di Erich Auerbach, Bloom infatti dichiara: "The Old Testament is far too strong, as poetry, to be fulfilled by its revisionary descendant, the self-proclaimed New Testament."¹³ Ma l'aspetto più rilevante — per l'opposizione metaforica tra Sansone e i mercanti — è che, come Sansone sulla soglia del tempio di Dagon, lo *strong poet* bloomiano è un essere che vive di visioni e la sua poesia è un atto di suprema volontà per la conquista dell'immortalità. E quando si tratta di celebrare le più importanti figure del romanticismo inglese, Bloom si abbandona a un giudizio lirico nel quale l'eco delle gesta di Sansone è inconfondibile:

They failed in their temporal prophecy, but they failed as the Titans did, massive in ruin and more human than their successors.¹⁴

Sotto l'occhio analitico di Stephen Greenblatt, al contrario, i testi ci ricordano più la soglia del tempio di Gerusalemme:

The textual traces that have survived from the Renaissance and that are at the center of our literary interest in Shakespeare are the products of

extended borrowings, collective exchanges, and mutual enchantments. They were made by moving certain things — principally ordinary language but also metaphors, ceremonies, dances, emblems, items of clothing, well-worn stories, and so forth — from one culturally demarcated zone to another. We need to understand not only the construction of these zones but also the process of movement across the shifting boundaries between them. Who decides which materials can be moved and which must remain in place? How are cultural materials prepared for exchange? What happens to them when they are moved?¹⁵

Greenblatt è interessato alla dialettica tra arte e società nel suo insieme, dialettica caratterizzata da processi di scambio descritti con metafore prevalentemente commerciali, quali *appropriazione*, *acquisto* e *acquisizione*. Il traffico che si svolge nel cortile del tempio, attività formalmente estranea alla sacralità del luogo eppure indissolubilmente legata ad essa, è quindi un'immagine che ben si adatta a descrivere la complessa dinamica tra forma estetica e potere tipica del periodo elisabettiano, terreno d'indagine per elezione di Greenblatt. Più in generale, la sua intera opera critica riguarda zone di confine, sia nel senso letterale del termine — viene subito alla mente il suo costante interesse per i viaggi di conquista verso il Nuovo Mondo — che soprattutto in senso metaforico — cioè le ambigue frontiere che dividono e uniscono la sfera estetica e la vita quotidiana. Un esempio concreto e straordinariamente simile al nostro tempio di Gerusalemme è proprio il teatro elisabettiano considerato come edificio. Da un lato, un territorio ben demarcato grazie a determinati "processi di isolamento":

[...] the building of a set of walls or fences to separate one territory from adjacent territories; the erection of a gate through which some people and objects will be allowed to pass and others prohibited; the posting of a sign detailing the acceptable code of behavior within the walled territory; the development of a class of functionaries who specialize in the customs of the demarcated zone; [...]¹⁶

Ma le pareti in legno del teatro elisabettiano sono al tempo stesso un perimetro attorno al quale espressioni sociali e artistiche sembrano collassare l'una nell'altra, sovrapponendosi nell'arco di pochi metri la locanda e il palco vero e proprio, palco sul quale la stessa locanda

insieme a mille altri aspetti della società civile ritornano, questa volta sotto forma di rappresentazione artistica.

Una pericolosa contaminazione, sotto molti aspetti simile alla confusa commistione di sentimenti sacri e profani che porta più di un lettore a rimanere allibito davanti alla descrizione della ferocia con cui Gesù allontana i mercanti dal tempio e a domandarsi — come fa Greenblatt riguardo al Jack Cade della seconda parte di *Henry VI* — "how can such buffons be put down without embarrassment to the victors".¹⁷

Nei capitoli che seguono cercheremo di mettere in evidenza proprio la propensione di Bloom e Greenblatt ad incursioni ardite ai margini dei testi che analizzano. In particolare, nel primo capitolo verranno confrontate le loro teorie e il diverso ruolo in esse rivestito dal rinnovato interesse per la prospettiva temporale. Il secondo e il terzo capitolo saranno dedicati rispettivamente alla presentazione dell'opera critica di Bloom e di Greenblatt. Nel quarto capitolo, dedicato alla loro interpretazione di alcuni drammi shakespeariani, il confronto verrà riproposto, questa volta su un piano più concreto. Infine, nel quinto e ultimo capitolo, si tenterà di estrapolare dalle peculiarità di entrambi una serie di considerazioni, possibilmente senza limitarsi a semplici impressioni, su quel carattere tipico di molta critica poststrutturalista che per ora possiamo indicare con il generico termine *perplexità*.

Note

¹.Imre Salusinszky, *Criticism in Society* (London: Methuen, 1987), p. 67

².Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988), p. vii

³.Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Éditions du Seuil, 1987)

⁴.Cfr. *A Dictionary of the Bible*, a cura di James Hastings (Edinburgh: T. & T. Clark, 1902), vol. 4, pp. 695-716

⁵.Mc 11, 15-17

⁶.Gv 2, 14-16

⁷.Harold Bloom, *The Western Canon* (London: MacMillan, 1995), p. 23; Imre Salusinszky, *Criticism in Society*, cit., p. 66

⁸.Imre Salusinszky, *Criticism in Society*, cit., pp. 46-47

⁹.cfr. il divertente racconto autobiografico sulla formazione dell'identità individuale in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse* (New York, London: Routledge, 1990), pp. 6-9

¹⁰.Margaret A. Gallucci, "Allegoria: Interview with Stephen Greenblatt" (intervista non ancora pubblicata, riportata in appendice in questa tesi)

¹¹.Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford U. P., 1975), p. 9

¹².Harold Bloom e David Rosenberg, *The Book of J translated from the Hebrew* (London, New York: Faber & Faber, 1990), p. 3

¹³.Harold Bloom, *Poetry and Repression* (New Haven, London: Yale U. P., 1976), p. 88

¹⁴.Harold Bloom, *A Visionary Company*, (London: Faber, 1961), p. xv

¹⁵.Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., p. 7

¹⁶.*ibid.*, p. 13

¹⁷.Stephen Greenblatt, "Murdering Peasants" (in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, cit.), p.

Primo capitolo

Chiasmo e metalepsi: due figure poststrutturaliste

In relation to the poets we [critics] are not epebes wrestling with the dead, but more nearly necromancers, straining to hear the dead sing.

HAROLD BLOOM¹

I began with the desire to speak with the dead. This desire is a familiar, if unvoiced, motive in literary studies, a motive organized, professionalized, buried beneath thick layers of bureaucratic decorum: literature professors are salaried, middleclass shamans. If I never believed that the dead could hear me, and I knew that the dead could not speak, I was nonetheless certain that I could re-create a conversation with them.

STEPHEN GREENBLATT²

Due citazioni che parlano di morte non sono certo il modo più incoraggiante per iniziare un capitolo, ma possono aiutarci a comprendere quale divario separi sia BIErrone. **Il segnalibro non è definito.**oom che GreenbErrone. **Il segnalibro non è definito.**latt dalle teorie dei New Critics e dello strutturalismo in generale, nonché dalla decostruzione. Inoltre ci consentono di intravedere il ruolo cruciale giocato dal tempo — benché in modo completamente diverso, quasi opposto, oserei dire — in questo allontanamento. Tempo che ritorna, sotto forma di storia o come semplice movimento diacronico, a intrecciare con l'arte relazioni complesse, relazioni che nei due critici, come vedremo, si possono assimilare alla struttura di intricate figure retoriche: il chiasmo per Greenblatt e la metalepsi per Bloom.

Tornando alle citazioni di apertura, una domanda sorge spontanea: cosa è accaduto? Cosa ne è stato della *verbal icon* di Wimsatt e Beardsley? Quali catastrofici eventi possono aver condotto due critici di tutto rispetto a un tale raccoglimento affettivo e a prima vista irrazionale, che loro stessi non esitano a definire da *necromanti* o *sciamani*?

Non si vuole qui ripercorrere la complessa evoluzione della *literary theory* avvenuta negli ultimi trent'anni, ma un breve riepilogo dei punti principali — a costo di generalizzare al limite del lecito — può essere utile per inquadrare in modo più concreto il *milieu* in cui hanno preso forma le teorie e i metodi di Bloom e Greenblatt.

A un lungo e per molti aspetti glorioso periodo di *close reading* e di fiducia — più o meno moderata — nel testo come oggetto di indagine, è subentrato un clima dubbioso e incerto. Roger Seamon, in "Poetics against Itself,"³ divide questa involuzione teorica in tre fasi. In un primo momento, contagiati dagli enormi progressi della linguistica, i teorici del cosiddetto *scientific criticism* hanno cercato di definire un campo di ricerca che permettesse loro di svincolarsi dallo studio e dall'interpretazione delle singole opere per dedicarsi al testo inteso in modo più generale come *methodological field*. Nonostante la netta impostazione scientifica così conquistata dalla teoria — in quanto non più orientata a una particolare realizzazione ma all'intera letteratura come sistema di leggi e regole — il risultato prevalente è stato un proliferare di analisi psicoanalitiche, strutturaliste o semiotiche di singole opere, costringendo così i critici a un apparente dilemma: come conciliare il livello di generalità e oggettività raggiunto dalla teoria con le realizzazioni concrete — molte delle quali di indubbio valore — che ne sono derivate? La soluzione adottata è stata quella di considerare i singoli testi come sistemi autosufficienti e senza vincoli con autori, lettori e interpretazioni — esattamente come la *langue* saussuriana nei confronti della *parole* — sperando così di mantenere l'agognato distacco scientifico nei confronti dell'ermeneutica. Il problema intrinseco di

questo cruciale ritorno teorico dalla letteratura in generale alle sue realizzazioni concrete è che l'analisi di un'opera letteraria ne è comunque un'interpretazione. A questo punto si è aperta una terza fase, più riflessiva e scettica delle precedenti, che ha eletto ad oggetto di indagine proprio l'attività ermeneutica, la struttura profonda e le regole che governano l'interpretazione.

Si può dunque dire che è stato lo stesso strutturalismo a partorire il sospettoso e insieme sospetto individuo che per filiazione viene etichettato come poststrutturalismo. Un Giano Bifronte, a dire il vero, in quanto racchiude potenzialmente in sé le caratteristiche del "genitore" e il contrario di esse. L'esempio più eclatante di questa apparente schizofrenia è la decostruzione: attenendosi scrupolosamente al testo come oggetto di indagine, addirittura postulando la supremazia del testo scritto, dell'*écriture*, su quello orale, critici come Derrida, Hillis Miller e Paul de Man sono riusciti a dimostrare — in modo più o meno convincente ma comunque non eludibile — che i testi stessi, addirittura l'intero sistema linguistico, contengono al proprio interno meccanismi che li rendono illeggibili e che la ricerca del significato cosiddetto "oggettivo", per quanto tenace e in buona fede, non può concludersi se non in una pia illusione, nel caso dei critici "tradizionali", oppure, nel caso dei decostruzionisti, in quella che M. H. Abrams, citando ironicamente Hillis Miller, ha descritto come

a sudden '*mise en abyme*' in which the bottom drops away and, in the endless regress of the self-baffling free-play of meanings in the very signs which both reveal an abyss and, by naming it, cover it over, we catch a glimpse of the abyss itself in a 'vertigo of the underlying nothingness'⁴

Eppure Abrams stesso, criticando la decostruzione in quanto teoria non falsificabile, le ha implicitamente riconosciuto il merito di aver portato alla luce il paradosso davanti al quale si deve porre chiunque abbia a che fare con l'interpretazione. Il problema di fondo, come per tutti i paradossi che in modo più o meno diretto derivano da quello del *mentitore* (cioè l'impossibilità di stabilire la verità in frasi come "Tutto

ciò che dico è falso"), è l'autoreferenzialità del linguaggio, portata alle estreme conseguenze dallo scetticismo di Derrida.⁵ Rifiutando infatti soluzioni formali come quella di Tarskij⁶ — che si basano sull'introduzione di metalinguaggi e quindi non applicabili in campo letterario — e volendo accettare fino in fondo le implicazioni derivanti dall'incommensurabilità tra i concetti di significante e significato, si finisce per trovarsi davanti a un vuoto, all'assenza di quello che Derrida chiama *transcendental signified*. Mancando un significato ultimo, in qualche modo incontaminato dal linguaggio, il testo e di conseguenza la sua interpretazione si riducono a un indeterminato "free play" e la lettura è condannata in ogni caso ad essere una *mis*-lettura.

Al *close reading* è così succeduto il *misreading*, ma quest'ultimo, per sua natura intrinseca, non è un termine che si presta facilmente a un'interpretazione univoca e cristallina. Bloom, che con i decostruzionisti condivide perlomeno la forte impronta nietzscheana, è stato uno tra i primi a parlare di *misreading*, ne ha addirittura tracciato una mappa,⁷ e anche per lui "all reading is misreading", ma nel suo caso si tratta di qualcosa di meno filosofico, molto più contaminato con la psicologia del poeta, in quanto derivante dall'assunto che "to live, the poet must misinterpret the father, by the crucial act of misprision, which is the re-writing of the father."⁸

Non più una speculazione astratta sul significato e l'atto interpretativo, ma una questione di vita o di morte. Torniamo così al lugubre tema inaugurale del capitolo e anteticamente anche all'inevitabile aspetto complementare, la vita:

The innocence or primal virtue of reading is a last social mystification, akin to the sexual innocence of childhood, or of womankind. Reading, when active and interesting, is not less aggressive than sexual desire, or than social ambition, or professional drive. Disabuse yourself of the lazy notion that any activity is disinterested, and you arrive at the truth of reading. We want to live, and we confuse life with survival. We want to be kind, we think, and we say that to be alone with a book is to confront neither ourselves nor another. We lie. When you read, you confront either yourself, or another, and in either confrontation you seek power.⁹

Essendo questa l'idea di lettura — o mislettura — che sta alla base di quello che chiama *antithetical criticism*, si può facilmente comprendere la sua insoddisfazione nei confronti delle teorie precedenti, insoddisfazione che Bloom stesso ha chiaramente sottolineato in un conciso autoritratto:

The interpreter here is a Jewish Gnostic, an academic, but a party or sect of one, equally unhappy both with older and with newer modes of interpretation, equally convinced that say M. H. Abrams and Jacques Derrida alike do not aid him in reading poems as poems.¹⁰

Bloom non è né un critico "tradizionale" né un decostruzionista perché ritiene le loro teorie non tanto sbagliate quanto inutili, atteggiamento questo completamente condiviso da Greenblatt, che ricordando Wimsatt scrive:

His theory of the concret universal — poetry as "an object which in a mysterious and special way is both highly general and highly particular" — seemed almost irresistibly true, but I wasn't sure that I wanted to enlist myself for life as a celebrant of the mystery.¹¹

Abbiamo quindi individuato un punto di partenza in comune: per entrambi ciò che conta non è la validità delle teorie ma la loro funzionalità, alla lettura e alla vita. Si potrebbe generalizzare dicendo che considerano la critica e la letteratura nel modo in cui Nietzsche considerava la conoscenza e la storia, degne di attenzione solo nella misura in cui servono alla vita.¹² Ma le cose, per Bloom e soprattutto per Greenblatt, non stanno esattamente in questi termini.

Per cercare di chiarire le rispettive posizioni, può essere utile seguire la lista di proposizioni negative proposta da Greenblatt — e ampiamente condivisa dall'intera corrente critica del *new historicism* — all'inizio di *Shakespearean Negotiations*¹³ e analizzarle brevemente dal punto di vista dei due critici:

1. There can be no appeals to genius as the sole origin of the energies of great art
2. There can be no motiveless creation

3. There can be no transcendent or timeless or unchanging representation
4. There can be no autonomous artifacts
5. There can be no expression without an origin and an object, a *from* and a *for*
6. There can be no art without social energy
7. There can be no spontaneous generation of social energy

Le prime cinque, sebbene per motivi completamente diversi, potrebbero essere sottoscritte da entrambi. Dire che la genialità di un autore non è sufficiente per spiegare l'origine di un'opera d'arte significa implicare almeno un'altra entità: gli *strong poets* del passato per Bloom, la società nel suo complesso per Greenblatt. Il genio creativo si trova così ad essere in un caso un lottatore in perenne confronto con una tradizione che lo schiaccia e della quale deve in qualche modo liberarsi per poi diventarne parte, nell'altro caso un uomo del proprio tempo, vittima e artefice delle regole e delle convenzioni. Comunque, sia per Bloom che per Greenblatt, è proprio la contaminazione della genialità con qualcosa al di fuori di essa a generare le energie che stanno alla base della produzione artistica.

Per quanto riguarda le motivazioni, Greenblatt praticamente non ha limiti nell'individuare. Dalla compartecipazione dell'autore a *joint-stock companies* alle sue convinzioni politiche, dalla necessità sociale di tenere il popolo relativamente sotto controllo a quella più o meno inconscia di mostrare le ingiustizie di cui lo stesso popolo è vittima. In ogni caso, motivi pratici — "No man but a blockhead ever wrote, except for money," diceva Dr. Johnson — e soprattutto non astruibili dal contesto storico in cui l'opera nasce. Bloom ha invece una sola, decisa, risposta:

A poem is written to escape dying. Literally, poems are refusals of mortality. Every poem therefore has two makers: the precursor, and the epebe's rejected mortality.¹⁴

Il contrasto tra la quotidiana concretezza delle motivazioni proposte da Greenblatt e l'astratta gravità di quelle bloomiane si rintraccia in

numerosi altri fattori, per esempio nella scelta dei generi letterari, per i quali entrambi mostrano una forte settorialità: Bloom si interessa soprattutto di poemi e liriche, Greenblatt quasi esclusivamente di teatro e prosa. Questa distinzione, come si avrà modo di vedere, è strettamente correlata con l'insieme dei loro presupposti teorici.

Il terzo punto è per Greenblatt una semplice conseguenza dei primi due. Essendo ogni opera profondamente radicata nel proprio contesto storico, è chiaro che la rappresentazione del mondo da essa fornita cambierà con il passare del tempo, in quanto i costumi sociali, il progresso scientifico, nuove guerre e nuove scoperte e infine le opere d'arte stesse modificano profondamente quel contesto. Per Bloom, o meglio per i suoi *strong poets*, l'argomento assume invece proporzioni tragiche, in quanto il loro *agon* ha come fine principale — destinato inevitabilmente al fallimento — proprio l'affrancamento dal tempo. "For Freud the great secret is sex; for Bloom, it is time,"¹⁵ scrive David Wyatt descrivendo l'ossessione di Bloom, "the poetic will to an immortality." Ora è chiaro che l'impossibilità cui fa riferimento Greenblatt è ben diversa da quella di Bloom: la prima è dovuta alla pura temporalità dei fenomeni sociali, la seconda all'opprimente situazione di *belatedness* cui è costretto il poeta, il cui scopo non è tanto rappresentare un certo contesto storico — per Bloom completamente irrilevante — quanto conquistare la priorità, scrivere con una forza tale da eclissare tutti quelli che lo hanno preceduto. Se per Greenblatt il tempo è un piano inclinato la cui forma continuamente modifica ed è modificata dall'attività dell'uomo — arte compresa — per Bloom su quel piano si potrebbe dire che piovono pietre — a volte veri e propri macigni, duri a rimuoversi per chi arriva dopo.

Consideriamo ora il problema dell'autonomia, il quarto punto della lista. Come ormai dovrebbe apparire palese, ciò che interessa i nostri due critici non sono tanto oggetti quanto relazioni. Bloom è molto chiaro al riguardo ed è altrettanto consapevole della forte tentazione

esercitata su critici e lettori dalla possibilità di un significato autonomo, intrinseco al testo:

Few notions are more difficult to dispel than the *commonsensical* one that a poetic text is self-contained, that it has an ascertainable meaning or meanings without reference to other poetic texts. Something in nearly every reader wants to say: "*Here* is a poem and *there* is a meaning, and I am reasonably certain that the two can be brought together." Unfortunately, poems are not things but only words that refer to other words, and *those* words refer to still other words, and so on, into the densely overpopulated world of literary language. Any poem is an inter-poem, and any reading of a poem is an inter-reading.¹⁶

Quindi non una, ma almeno due entità sono in gioco, o meglio ancora tre, come riassume abilmente Graham Allen coordinando testo, tradizione e la figura del lettore:

A text is, for Bloom, a concept of Thirdness, and the reading of a text is an event in which meaning hovers somewhere between the three nodes involved in that triadic relationship: the text itself, the tradition against which it tropes itself into being, the interpretation of this relationship by the *strong* (mis)reader.¹⁷

Ciò che distingue l'idea di non autonomia delle opere d'arte di Bloom da quella di Greenblatt è che per Bloom tutto si gioca all'interno di un dominio puramente estetico: "I do not believe that meaning is produced *in* and *by* poems, but only *between* poems."¹⁸ Greenblatt, al contrario, si rifà continuamente al contesto storico-sociale e non si pone alcun problema circa il *livello di letterarietà* delle opere che considera, anzi. Il suo stile è proprio quello di introdurre l'analisi di un testo *canonico* con ampie citazioni prese a volte da diari di viaggio, o da trattati di anatomia, o ancora da raccolte di sermoni, in ogni caso sempre da testi non letterari. Anche la ricerca delle fonti — quelle classiche e *presenti*, tipo le letture del drammaturgo o il riutilizzo di metafore caratteristiche, e non come nel caso di Bloom l'influenza di precursori che l'efebò può anche non aver letto e che comunque si offrono più spesso come *assenza* — e l'utilizzo della biografia sono per Greenblatt essenziali ai fini dell'analisi critica dei testi:

In this study, I have tried to broaden the focus of criticism to include works not usually considered literary and, beyond these, to include Raleigh's life itself. By so doing, I hope to increase our grasp on works whose underlying rhythms are one with the motion of idea, feeling, and action in the author's life.¹⁹

Questa sensibile distinzione, tra un Bloom che si muove esclusivamente all'interno di una realtà estetica e un Greenblatt che sembra invece cercare il maggior numero possibile di appigli extra-letterari, presenta alcune — benché rare — eccezioni. Da una parte Bloom, pur cogliendo ogni occasione per ricordare al lettore che il suo interesse è per i *poets as poets* e che la vita del poeta in quanto uomo non lo riguarda minimamente, non sempre sa sottrarsi alla tentazione di inserire nelle sue analisi annotazioni cronologiche che sono perlomeno al confine con la biografia oppure — casi più unici che rari — constatazioni del tipo: "The origins of the American Sublime are connected inextricably to the business collapse of 1837."²⁰ Comunque sia, si deve perlomeno ammettere che i protagonisti delle sue sporadiche digressioni biografiche sono dediti a un'unica attività: la lettura. D'altro canto, Greenblatt è molto restio ad abbandonare *tout court* i principi del New Criticism, e ci tiene a sottolineare che "[...] there are days when I long to recover the close-grained formalism of my own literary training."²¹

Il problema che entrambi, per quanto in direzione opposta, si trovano ad affrontare è la difficoltà di stabilire una linea di demarcazione netta tra l'uomo e il poeta. Solo che, mentre Greenblatt accetta pienamente questa ambiguità e ne fa addirittura uno tra i temi principali delle sue analisi, Bloom la sente come una minaccia al suo intero sistema teorico, che si regge pericolosamente in bilico tra la pura critica retorica — come ha voluto misleggerlo Paul de Man²² — e la critica psicanalitica più classica, basata sul modello edipico — come finiscono per interpretarlo, elogiandolo o criticandolo, la maggior parte dei lettori, per esempio la autrici di *The Madwoman in the Attic*.²³

Il quinto punto della lista di Greenblatt, ribadendo ulteriormente la necessità di contestualizzare le forme di espressione artistica, è per molti aspetti una ripetizione degli argomenti precedenti, quindi dell'assunto che "there is no escape from contingency."²⁴ In particolare, sottolineando la doppia direzione del "*from* and *for*," Greenblatt tocca un tasto fondamentale del *new historicism*, cioè la relazione reciproca di scambio, di negoziazione con la *collettività*, messa in atto nella produzione di opere d'arte. Chiaramente ciò calza a pennello con il principale campo di interesse di Greenblatt, il teatro elisabettiano, non solo per l'innegabile contaminazione linguistica e tematica con la propria epoca presente nelle opere di Shakespeare e dei suoi contemporanei, ma anche perché la figura del destinatario è molto concreta e individuabile:

We know that this production is collective since language itself, which is at the heart of literary power, is the supreme instance of a collective creation. [...] First, the theater is manifestly the product of collective intentions. [...] Second, the theater manifestly addresses its audience as a collectivity.²⁵

Giocando però in campo avversario, per esempio considerando la poesia romantica inglese, le decise affermazioni di Greenblatt trovano un sostegno assai meno sicuro, in quanto le opere di poeti come Blake, Wordsworth o Shelley sono ben lungi dall'essere un fenomeno collettivo, sia per il pubblico — tutt'altro che visibile e identificabile — cui eventualmente si rivolgono che, soprattutto, per la loro origine: il neutrale e disinvolto *from* di Greenblatt diventa per i *belated poets* di Bloom l'avversario mortale contro il quale devono fare i conti per cercare di conquistare un posto nella tradizione. La loro poesia non è quindi un prodotto di intenzioni collettive, bensì un tentativo — per Bloom quasi sempre fallimentare — di distinguersi in qualche modo dalle origini. In che modo? Questa è la domanda chiave per tutte le analisi critiche di Bloom, la cui struttura è simile a quella di un romanzo poliziesco: prima la scena dell'omicidio e poi, per tutto il resto del libro, descrizione degli stratagemmi adottati dall'eroe per individuare il

colpevole e metterlo con le spalle al muro. Allo stesso modo in Bloom abbiamo la presentazione del precursore seguita dalla serie di accorgimenti *psico-retorici* — cioè il poema stesso — messi in atto dall'efebo per imbrigliare l'influenza di cui si sente vittima.

"There can be no art without social energy," recita la sesta proposizione di Greenblatt, e qui le strade si dividono drasticamente. Per Bloom, nelle rare occasioni in cui gli capita di considerare qualcosa di estraneo alla realtà poetica, vale proprio il contrario:

The tragic hero in Shakespeare, at his most universally moving in Hamlet, is a representation so original that conceptually *he contains us*, and has fashioned our psychology of motives ever since. Our map or general theory of the mind may be Freud's, but Freud, like all the rest of us, inherits the representation of mind, at its most subtle and excellent, from Shakespeare.²⁶

Quello che Bloom sta affermando si potrebbe parafrasare ribaltando la frase di Greenblatt in "there can be no society without artistic energy," ma non sarebbe del tutto esatto: i termini della negazione sarebbero sì espressi in modo "bloomianamente" corretto, però rimarrebbe un ambiguo riferimento all'energia come forza artisticamente produttiva. Ciò potrebbe essere accettabile per quanto riguarda Shakespeare — che insieme allo Jahvista occupa nell'opera di Bloom una posizione assolutamente peculiare — ma in generale per Bloom la creazione poetica attinge a una fonte molto più precisa, benché anch'essa una forma di energia: l'angoscia dell'influenza. Avremo modo di tornare su questo punto nonché sulla considerazione che Bloom nutre nei confronti di Shakespeare nei prossimi capitoli.

Riconsideriamo invece il problema dalla prospettiva più morbida in cui Greenblatt l'ha formulato, cominciando col chiarire a cosa si allude con l'espressione "social energy":

The "life" that literary works seem to possess long after both the death of the author and the death of the culture for which the author wrote is the historical consequence, however transformed and refashioned, of the social energy initially encoded in those works. But what is "social energy"? The term implies something measurable, yet I

cannot provide a convenient and reliable formula for isolating a single, stable quantum for examination. We identify *energia* only indirectly, by its effects: it is manifested in the capacity of certain verbal, aural, and visual traces to produce, shape, and organize collective physical and mental experiences.²⁷

Dunque l'energia sociale è la forza che sta alla base di "esperienze collettive" quali per esempio l'angoscia che si prova assistendo a una tragedia o il riso indotto da una commedia. Quest'energia esiste indipendentemente dall'arte, ma nelle sue modalità estetiche presenta caratteristiche particolari: la prevedibilità, la condivisibilità e in molti casi l'adattabilità. Quindi è riproducibile, fruibile da una comunità — e non solo da un singolo individuo — e infine può essere in grado di mantenere queste due qualità anche attraverso i continui cambiamenti sociali del contesto in cui è posta.

Esempio classico di simili realizzazioni sono proprio i drammi delle compagnie teatrali elisabettiane, le quali "contrived to absorb, refashion, and exploit some of the fundamental energies of a political authority that was itself already committed to histrionic display and hence ripe for appropriation."²⁸ In quest'ottica, la differenza principale tra Shakespeare e drammaturghi come Kyd o Webster si riduce al fatto che Shakespeare è stato capace di assorbire una quantità di energia sociale maggiore, in modo più intenso e sistematico. Dunque un genio artistico ben diverso da quello descritto da Bloom, il quale lo considera colui che "after God, has invented most."²⁹

La settima e ultima proposizione — "There can be no spontaneous generation of social energy" — essendo totalmente concentrata sulla "social energy," esce dal campo visivo di Bloom, quindi non varrebbe neppure la pena prenderla in considerazione, se non fosse per l'importanza ad essa attribuita dai *new historicists* in quanto introduce quel movimento di reciprocità — principale carattere distintivo dallo storicismo tradizionale — di cui già si è parlato analizzando la relazione tra estetica e società, reciprocità che Louis A. Montrose associa alla figura del chiasmo:

The post-structuralist orientation to history now emerging in literary studies may be characterized chiasmically, as a reciprocal concern with the historicity of texts and the textuality of history. By the *historicity of texts*, I mean to suggest the cultural specificity, the social embedment, of all modes of writing — not only the texts that critics study but also the texts in which we study them. By the *textuality of history*, I mean to suggest, firstly, that we can have no access to a full and authentic past, a lived material existence, unmediated by the surviving textual traces of the society in question [...]; and secondly, that those textual traces are themselves subject to subsequent textual mediations when they are construed as the "documents" upon which the historians ground their own texts, called "histories".³⁰

Il favore riscosso dalla struttura del chiasmo presso i *new historicists* — pensiamo al proliferare di titoli quali "The Forms of Power and the Power of Forms"³¹ — è spiegato con chiarezza da Brook Thomas, che commentando un passaggio in cui Greenblatt parla di "complex circulation between the social dimension of an aesthetic strategy and the aesthetic dimension of a social strategy"³² afferma:

Chiasmus is the perfect figure to express Greenblatt's notion of a mimetic economy, since its balanced structure mimes the very circulation that he writes about. The notion of both artistic autonomy and a preexisting historical reality are destabilized.³³

Si potrebbe dunque dire, senza uscir di metafora, che la differenza tra *old* e *new historicism* è riconducibile a quella tra la sineddoche e il chiasmo. L'approccio storico tradizionale era infatti quello di considerare la letteratura come un aspetto — una *parte* — di un tutto più generale che coincideva con la storia, quindi per comprendere un'opera d'arte in modo corretto era necessario — in alcuni casi addirittura sufficiente — conoscere il contesto nel quale era stata concepita. Considerando invece una relazione biunivoca, il rapporto si complica notevolmente, in quanto la distinzione tra cause e effetti si arricchisce di sfumature ambigue fino a diventare praticamente inutilizzabile. Come nel chiasmo, non si ha a che fare con una parte e un tutto ma con due entità entrambe incomplete e intimamente correlate l'una all'altra.

Considerando ora che Bloom sembra paradossalmente ritenere il progresso sociale un effetto collaterale della creazione artistica, si

potrebbe avere l'impressione che le innovazioni introdotte dal *new historicism* lo rendano ai suoi occhi un fenomeno positivo, un contributo in direzione almeno in parte comune alla sua verso una maggiore comprensione della letteratura. Sarebbe un'impressione completamente errata. Innanzitutto è degno di nota sottolineare che, nella curiosa tassonomia critica di Bloom, i "Foucault-inspired New Historicists" finiscono insieme a "Feminists, Afrocentrists, Marxists, and [chi l'avrebbe mai detto!] Deconstructors" in un unico gruppo denominato allegramente "The School of Resentment".³⁴ E quali sarebbero gli orientamenti di questa variopinta scuola? "The cardinal principle of the current School of Resentment can be stated with singular bluntness: what is called aesthetic value emanates from class struggle"³⁵, afferma Bloom, concedendo a malincuore che il principio è così universalmente valido che lui stesso lo condivide. Ciò che non può condividere è l'implicito appiattimento delle gerarchie di valore — sia tra le singole opere che tra l'estetica in generale e altri aspetti della creazione artistica — che un tale principio comporta:

There can be no poem in itself, and yet something irreducible does abide in the aesthetic. Value that cannot be altogether reduced constitutes itself through the process of interartistic influence. Such influence contains psychological, spiritual, and social components, but its major element is aesthetic.³⁶

Ed è proprio la storia di queste influenze estetiche ciò che Bloom cerca di tracciare, una storia molto particolare, in quanto popolata da personaggi che fanno il possibile per sovvertirne l'ordine temporale, ma comunque una storia ben definita, con tanto di sequenze diacroniche del tipo Spenser-Milton-Blake-Yates o Milton-Coleridge-Emerson-Stevens. Queste sequenze Bloom le chiama "transumptive chains," in quanto caratterizzate dal tentativo che ognuno degli "anelli" mette in atto per conquistare la posizione di precursore tramite un'inversione delle categorie di "early" e "late".

Tale inversione, generalmente etichettata come *transunzione*, è per Bloom un atto di revisione complesso, in quanto al tempo stesso di

difesa psichica e retorico. In quanto strategia retorica, il tropo che la caratterizza è la metalepsi, cioè la figura di una figura. Senza scendere ora nei dettagli della metalepsi, è qui importante coglierne l'aspetto diacronico — in quanto tropo di persuasione — che la rende praticamente indispensabile per giustificare la coerenza dell'intero sistema teorico bloomiano:

The metalepsis leaps over the heads of other tropes and becomes a representation set against time, sacrificing the present to an idealized past or hoped-for future. As a figure of a figure, it ceases to be a reduction or a limitation and becomes instead a peculiar representation, either proleptic or "preposterous," in the root sense of making the later into the earlier.³⁷

La metalepsi diventa quindi il tropo per eccellenza, nelle mani dello *strong poet* che sa come usarla, per esprimere "lies against time," la massima ambizione del poeta bloomiano. E, parlando di sé in terza persona, Bloom giunge addirittura ad affermare che "his obsession with the trope of transumption reflects his vision of all poetry as being one giant metalepsis".³⁸

Qual è la differenza sostanziale tra il chiasmo e la metalepsi? In fondo in entrambi i casi si tratta di scambi e intrecci. Forse ci può venire in aiuto la distinzione classica tra retorica intesa come sistema di figure e retorica come arte della persuasione. La prima pone l'accento sul linguaggio come sostanza, e studia le combinazioni nelle quali i vari elementi possono essere scambiati tra loro. Il chiasmo è un tropo caratteristico di questo modo d'intendere la retorica, e si adatta a pennello per descrivere le negoziazioni prevalentemente sincroniche tra estetica e società analizzate dai *new historicists*, dove la merce di scambio è costituita da entità come parole, sentimenti, monete, abiti, mappe e favori. In fondo per Greenblatt il tempo non è un problema, è semplicemente una realtà innegabile da considerare con attenzione.

Oggetto dei commerci bloomiani, al contrario, non è una "sostanza," ma proprio la *posizione nel tempo*, intesa come originalità, e non si riesce a immaginare come portare a termine un simile scambio se non tramite l'arte della persuasione, convincendo se stessi — e possibilmente

il lettore del poema — che un'inversione è avvenuta. Questo è il compito della metalepsi. Presupposto fondamentale per il suo utilizzo è una visione *discontinua* della storia, possibile soltanto tramite una drastica opera di amplificazione e semplificazione. Bloom ha scelto la strada che riteneva più appropriata in quanto critico letterario, cioè l'individuazione di poche, grandi, figure e l'eliminazione di tutto ciò che non riguarda la sfera artistica, per cui può affermare, per esempio, che "the difference between the world that Shakespeare saw and ours is to an astonishing degree Shakespeare himself."³⁹

"Strong poets are infrequent; our own century, in my judgement, shows only Hardy and Stevens writing in English,"⁴⁰ ma a Bloom sono più che sufficienti per l'applicazione del suo *antithetical criticism*, il cui *Manifesto* è straordinariamente rivelatore della natura profondamente diacronica che lo caratterizza, e che quindi vale la pena di citare per esteso:

If to imagine is to misinterpret, which makes all poems antithetical to theirs precursors, then to imagine after a poet is to learn his own metaphors for his acts of reading. Criticism then necessarily becomes antithetical also, a series of swerves after unique acts of creative misunderstanding.

The first swerve is to learn to read a great precursor poet as his greater descendants compelled themselves to read him.

The second is to read the descendants as if we were their disciples, and so compel ourselves to learn where we must revise them if we are to be found by our own work, and claimed by the out of our own lives.

Neither of these quests is yet Antithetical Criticism.

That begins when we measure the first *clinamen* [swerve] against the second. Finding just what the accent of deviation is, we proceed to apply it as corrective to the reading of the first but not the second poet or group of poets. To practice Antithetical Criticism on the more recent poet or poets become possible only when they have found disciples not ourselves.⁴¹

Di questo intricato *mode d'emploi* dell'*antithetical criticism*, ciò che più ora ci interessa sono i prerequisiti, che lo rendono una metodologia davvero curiosa: è utilizzabile in modo efficace solo su testi prodotti entro un ben determinato arco temporale, dal quale sono esclusi sia i poeti senza precursori che quelli senza discendenti. Il campo di indagine

disponibile rimane certamente abbondante, visto che spazia perlomeno da Milton ai poeti della penultima generazione, ma è comunque un raro esempio di teoria letteraria applicabile, per motivi intrinseci, a una porzione soltanto del proprio settore d'interesse. Un risultato paradossale è per esempio la premessa che Bloom si trova costretto a fare nell'introduzione di *The Anxiety of Influence*: "Shakespeare is the largest instance in the language of a phenomenon that stands outside the concern of this book: the absolute absorption of the precursor."⁴²

Commentando il suo *Manifesto*, Bloom ne evidenzia particolarmente proprio la natura diacronica e, riprendendo il Nietzsche di *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, conclude dicendo:

The meaning of a poem can only be another poem. This is not a tautology, not even a deep tautology, since the two poems are not the same poem, any more than two lives can be the same life. The issue is true history or rather the true use of it, rather than the abuse of it, both in Nietzsche's sense. True poetic history is the story of how poets as poets have suffered other poets, just as any true biography is the story of how anyone suffered his own family — or his own displacement of family into lovers and friends.⁴³

Ciò che qui Bloom definisce come "true history" — a parte la connotazione vitalistica, condivisa anche da Greenblatt — è più precisamente ciò che Nietzsche chiamava *storia monumentale*, una prospettiva storica fondata sulla discontinuità la cui descrizione potrebbe essere tranquillamente utilizzata per riassumere i fondamenti della critica antitetica bloomiana:

That the great moments in the struggle of individuals form a chain, that in them the high points of humanity are linked throughout millennia, that what is highest in such a moment of the distant past be for me still alive, bright and great — this is the fundamental thought of the faith in humanity which is expressed in the demand for a *monumental* history. Precisely this demand however, that the great be eternal, occasions the most terrible conflict.⁴⁴

Accanto a questa prospettiva conflittuale, Nietzsche proponeva nella sua tripartizione altre due tipologie di storia, l'*antiquaria* e la *critica*. La prima si potrebbe definire la storia di chi comprende il passato della

propria città — per esempio le ordinanze municipali o l'assetto delle mura — mentre la seconda è quella di chi interroga il passato per giudicarlo ed eventualmente condannarlo.

E' qui interessante notare che, per quanto in modo molto meno esplicito e aderente rispetto a Bloom, anche Greenblatt potrebbe essere iscritto nella tassonomia di Nietzsche, in una zona franca tra le ultime due categorie. Come "antiquario," Greenblatt ha una visione molto continua della storia e gli eventi che lo interessano sono perlopiù variazioni di costume, frutto di un processo dialettico più che agonistico. Inoltre è abilissimo nell'*arte del recupero*, riuscendo a stabilire collegamenti interessanti tra opere canoniche e testi completamente trascurati dalla critica letteraria, "*textual relics with which my profession is obsessed.*"⁴⁵ Per quanto riguarda la sua attività di "critico" in senso nietzschiano, sono esemplari alcuni suoi riferimenti alla politica di Reagan⁴⁶ e soprattutto la continua attenzione dedicata al ruolo del *potere* in tutte le sue forme, sia nella storia letteraria che nella storia in generale.

Ma l'aspetto più rilevante, per quanto riguarda il ritorno alla diacronia nell'opera dei due critici, non sono tanto le più o meno condivisibili distinzioni ora esposte quanto il fatto che si tratta appunto di un *ritorno*, come tutti i ritorni caratterizzato quindi da un affievolimento degli entusiasmi magari ingenui tipici dei pionieri e da un incremento della disillusione. Da una parte, disillusione come scetticismo, in quanto sia Bloom che Greenblatt dichiarano esplicitamente il loro intento demistificatorio, e in questo senso è significativo il riferimento al saggio di Nietzsche prima citato, un vero e proprio manifesto contro lo storicismo idealizzante. D'altra parte, anche disillusione come perplessità. A tal proposito, è emblematico il fatto che i loro tropi prediletti, il chiasmo e la metalepsi, siano entrambi tropi la cui funzione strutturale è proprio quella di *perplectere*, nel senso etimologico di intrecciare, rendere intricato e confuso. In ogni caso, si tratta di un'atmosfera comune a molta critica contemporanea in quanto,

come ha osservato Segre, "è in corso un rimescolamento da cui si dovrà uscire prima o poi, ma che per ora porta confusione e incertezza."⁴⁷

Note

¹.Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (New York: Oxford U. P., 1973), p. 65

².Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988), p. 1

³.Roger Seamon, 'Poetics against Itself: On the Self-Destruction of Modern Scientific Criticism' (in *P.M.L.A.*, 104, 3, 1989)

⁴.M. H. Abrams, 'The deconstructive angel' (in *Modern Criticism and Theory*, ed. David Lodge, London: Longman, 1988; presentato per la prima volta a una sessione della Modern Language Association nel dicembre del 1976), pp. 272-273

⁵.cfr. Christopher Butler, *Interpretation, Deconstruction and Ideology* (Oxford: Clarendon Press, 1984), 5° capitolo: 'Deconstruction and Scepticism'

⁶.cfr. Eva Picardi, *Linguaggio e filosofia analitica* (Bologna: Patron, 1992), pp. 240-44

⁷.Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford U. P., 1975)

⁸.ibid., p. 19

⁹.Harold Bloom, *The Breaking of the Vessels* (Chicago, London: Chicago U. P., 1982), p. 13

¹⁰.ibid., p. 3

¹¹.Stephen Greenblatt, *Learning to Curse* (New York, London: Routledge, 1990), p. 1

¹².Friedrich Nietzsche, *Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874

¹³.Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., p. 12

¹⁴.Harold Bloom, *A Map of Misreading*, cit., p. 19

¹⁵.David Wyatt, 'Bloom, Freud and America' (in *The Kenyon Review* 6, 3, 1984), p.65

¹⁶.Harold Bloom, *Poetry and Repression* (New Haven, London: Yale U. P., 1976), pp. 2-3

¹⁷.Graham Allen, *Harold Bloom: a poetics of conflict* (Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1994), p. 106

¹⁸.Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism* (New York: Seabury Press, 1975), p. 88

¹⁹.Stephen Greenblatt, *Sir Walter Raleigh* (New Haven, London: Yale U. P., 1973), p. x

²⁰.Harold Bloom, *Poetry and Repression*, cit., p. 236

-
- ²¹. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., p. 3
- ²². Paul de Man, 'Book Reviews: *The Anxiety of Influence*' (in *Comparative Literature*, 3, 1974)
- ²³. Sandra Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven, London: Yale U.P., 1979), pp. 46-53
- ²⁴. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., p. 3
- ²⁵. *ibid.*, pp. 4-5
- ²⁶. Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths* (Cambridge MA, London: Harvard U. P., 1989), p. 58
- ²⁷. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., p. 6
- ²⁸. *ibid.*, p. 40
- ²⁹. Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths*, cit., p. 53
- ³⁰. Louis A. Montrose, "Professing the Renaissance. The Poetics and Politics of Culture" (in *The New Historicism*, ed. H. Aram Veveser, New York, London: Routledge, 1989), p. 20
- ³¹. Stephen Greenblatt, "The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance" (in *Genre*, 15, 1982)
- ³². Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., p. 147
- ³³. Brook Thomas, *The New Historicism and other Old-Fashioned Topics* (New Jersey: Princeton U. P., 1991), p. 184
- ³⁴. Harold Bloom, *The Western Canon* (London: MacMillan, 1995), p. 20
- ³⁵. *ibid.*, p. 22
- ³⁶. *ibid.*, p. 24
- ³⁷. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, cit., p. 103
- ³⁸. Harold Bloom, "Coda: The Criticism of Our Climate, A Self-Review" (in Harold Bloom, *Poetics of Influence*, New Haven: Schwab, 1988), p. 429
- ³⁹. Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths*, cit., p. 56
- ⁴⁰. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, cit., p. 9
- ⁴¹. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit., pp. 93-94
- ⁴². *ibid.*, p. 11
- ⁴³. *ibid.*, p. 94
- ⁴⁴. Friedrich Nietzsche, cit. (trad. ingl. di Peter Preuss, *On the Advantage and Disadvantage of History for Life*, Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1980), p.15

⁴⁵.Stephen Greenblatt, "Resonance and Wonder" (in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, cit.), p. 162

⁴⁶.cfr. Stephen Greenblatt, "Towards a Poetics of Culture" (in *The New Historicism*, ed. H. Aram Veeseer, London, New York: Routledge, 1989), pp 6-7

⁴⁷.Cesare Segre, *Notizie dalla crisi* (Torino: Einaudi, 1993), p. 6

Secondo capitolo

Influenza e doppio legame: Harold Bloom

'Be me but not me' is the paradox of the precursor's implicit charge to the ephebe. Less intensely, his poem says to its descendant poem: 'Be like me but unlike me.' If there were no ways of subverting this double bind, every ephebe would develop into a poetic version of a schizophrenic.

HAROLD BLOOM¹

TOM: Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve. But I am the opposite of a stage magician. He gives you illusion that has the appearance of truth. I give you truth in the pleasant disguise of illusion. To begin with, I turn back time.

TENNESSEE WILLIAMS²

Il concetto di *influenza* in critica letteraria è insieme la principale intuizione e il più grande tormento di Harold Bloom, che durante un'intervista ha profetizzato rassegnato:

Although I can write [...] another thirty-five books, I am reconciled to the fact that to my dying day and beyond I will be regarded as the author of one book: *The Anxiety of Influence*.³

Il colmo dell'ironia è che *The Anxiety of Influence* non solo ha eclissato gli altri suoi libri, ma in parte li ha anche generati, in quanto molti di essi rappresentano un tentativo quasi disperato di rendere meno *misreadeable* il famoso saggio del 1973. Quindi, prima di rendere giustizia all'imponente produzione bloomiana, è opportuno cercare di eliminare almeno il principale equivoco di cui è stata vittima: l'angoscia dell'influenza non riguarda il poeta in quanto essere umano, ma il *poet-*

as-poet, cioè un'entità che appartiene più al dominio del testo che alla biografia dell'autore, inserita in una tradizione letteraria ed estetica più che storica.

La distinzione, per quanto non sia sempre espressa in modo cristallino, è fondamentale a tal punto che Bloom, nel suo libro più recente, fa ricorso addirittura a un intervento esterno — citando Peter De Bolla, autore di un volume sullo stesso Bloom⁴ — nella speranza di chiarirla meglio ai lettori. Ma, parafrasando il titolo di un famoso saggio di Foucault,⁵ cos'è esattamente un poeta? A questa domanda, presente in una molteplicità di forme in tutti i suoi saggi, Bloom ha cercato di rispondere con un approccio completamente diverso da quello onnicomprensivo e funzionale del filosofo francese.

Innanzitutto ha delimitato il campo di indagine: non poeti in generale, ma solo *strong poets*, un ristretto gruppo di eletti (da Bloom stesso) che per una qualche ragione sono stati in grado di provocare, con le loro opere, una frattura, un momento di forte discontinuità nel travagliato corso della storia letteraria. Fin dall'inizio sono loro i veri protagonisti della critica di Bloom, la cui evoluzione potrebbe benissimo strutturarsi sull'avvicendamento delle figure dominanti che ne costituiscono l'oggetto di studio. Shelley, Blake, Yeats, Milton, Wordsworth, Whitman, J (lo Jahvista del libro della Genesi) e Shakespeare: pochi grandi nomi — ai quali occorre aggiungere quelli di Emerson e Freud per le suggestioni teoriche e quello di Wallace Stevens come sempre citato erede della migliore tradizione — ma sufficienti per avere un'idea abbastanza completa del terreno di ricerca di Bloom in quasi quarant'anni di attività.

E' nelle opere dei poeti ora elencati che Bloom cerca di rintracciare le regole, se tali regole esistono, del processo di produzione artistica che caratterizza il *poet-as-poet*. La sua è dunque un'indagine che si svolge prevalentemente nel campo della psicologia della creazione estetica — dove per creazione estetica si intende esclusivamente la produzione di capolavori — e della retorica, psicologia e retorica essendo infatti per

Bloom intimamente interconnesse, le due facce di una stessa medaglia. La domanda "Che cos'è un poeta?" deve essere quindi riformulata, spostando l'attenzione dall'oggetto al processo, e diventando nelle parole di Bloom:

What is a poet's stance — rhetorical, psychological, imagistic — *as* he writes his poem? By "*as*" I do not intend a biographical or historical question in any traditional sense. That *as* itself is a poem's labor at becoming what I call a fiction of duration. I have in mind something like Kenneth Burke's splendid question: What was the poet attempting to do for himself by writing this particular poem? but I swerve from my heroic precursor by adding that I mean the poet as poet rather than the poet as person.⁶

E' qui opportuno ricordare che Greenblatt, seguendo un percorso opposto, sposta il problema sul contesto, domandandosi cosa sia la *social energy* e in quale modo tale energia renda possibile lo stabilirsi di legami duraturi tra singole produzioni artistiche — non necessariamente capolavori — e la società storica dal cui grembo esse vengono alla luce. Nulla di tutto ciò pare avere rilevanza alcuna per Bloom, che fin dai suoi primi saggi, al contrario, celebra poeti il cui principale merito risiede proprio nell'aver tentato di affrancarsi, grazie allo straordinario potere visionario che li distingueva, dai pesanti vincoli che la società, la storia e più in generale la natura imponevano loro in quanto esseri umani.

Shelley e Blake: lirica romantica, mito e visione

I suoi primi tre libri⁷, pubblicati tra il 1959 e il 1963, avevano uno scopo preciso: rivalutare il romanticismo inglese, le cui produzioni poetiche erano state per anni ridotte al rango di liriche sentimentaleggianti e quindi oggetto di critica sprezzante da parte di molti *new critics* e soprattutto da quella che Bloom chiama con sarcasmo "Anglo-Catholic school," cioè Eliot, Auden e C. S. Lewis. L'iniziativa ebbe successo, anche perché Bloom poteva contare su due poderosi alleati, entrambi suoi professori durante gli anni dell'università: M. H. Abrams — cui è dedicato *The Visionary Company* — e

soprattutto Northrop Frye, che Bloom non ha esitato a riconoscere come suo vero precursore.⁸

Sia *The Mirror and the Lamp*⁹ che *Anatomy of Criticism*¹⁰ avevano contribuito in modo decisivo a eliminare i pregiudizi e la scarsa considerazione di cui era stato oggetto il romanticismo inglese, il primo mettendone in evidenza l'aspetto immaginativo e creativo, il secondo sottolineando l'importanza e il fascino del *romance* come forma letteraria vicina al mito più di ogni altra. In entrambe le opere, comunque, gli autori avevano evitato accuratamente giudizi di valore o posizioni rigide, limitandosi a illustrare le proprie teorie e a stabilire un maggiore equilibrio.

Bloom assume invece fin dagli esordi una posizione radicalmente a favore della poesia romantica, in particolare di quella che definisce *mithopoeic poetry*. Non è la rappresentazione della natura o di stati d'animo, riflessi in uno specchio o illuminati da una luce soggettiva, ciò che lo interessa, bensì il processo di creazione del mito operato dal poeta. In *Shelley's Mithmaking* Bloom adotta la distinzione di Martin Buber tra la l'io del mondo dell'esperienza, *I-It*, e l'io del mondo della relazione, *I-Thou*, per identificare alcuni poemi di Shelley nei quali la voce del poeta non stabilisce con l'entità cui si rivolge un rapporto esperienziale del tipo soggetto-oggetto, ma entra completamente in mutua relazione con essa — che sia un mito nel senso più tradizionale del termine, o nel senso primitivo di fenomeno naturale o addirittura un'astrazione creata *ex-novo* dal poeta. In quest'ultimo caso, si tratta di poemi il cui mito, "quite simply, is myth: the process of its making, and the inevitability of its defeat."¹¹

L'altro grande *mythmaker* del periodo romantico è Blake, al quale Bloom dedica la sua terza opera, *Blake's Apocalypse*, nel tentativo di rivalutare il poeta che più, insieme a Shelley, aveva subito l'atteggiamento di disprezzo per la lirica visionaria caratteristico della critica del novecento. *L'immaginazione visionaria* di Blake, come del resto quella di Shelley, si distingue essenzialmente per quattro

caratteristiche: la volontà di trionfare sulla semplice *mimesis*, l'atteggiamento tipicamente romantico di *quest* che permea il tentativo del poeta di raggiungere l'espressione di un *visionary impulse*, l'impossibilità di successo di tale tentativo in quanto l'istante visionario è intrinsecamente evanescente e quindi condannato a una caduta dal sublime alle costrizioni del linguaggio ed infine, collegato a quest'ultima caratteristica, il carattere di sublimità assoluta della *purity of vision*, cioè la totale assenza di possibili referenti.

L'opera di Blake, inoltre, riveste per Bloom un'importanza fondamentale anche come inesauribile fonte di terminologia critica, e espressioni come *Beulah* (il mondo naturale, umano) o *Ulro* (la staticità, la morte della visione) ricorrono costantemente a sostegno delle sue letture, definite da più commentatori "visionary paraphrases." Il particolarissimo stile espositivo, profetico e passionale, è in effetti il tratto che fin dagli esordi espose le sue opere alle critiche più feroci. Il secondo libro di Bloom, *The Visionary Company*, dedicato ai sei maggiori poeti del romanticismo inglese, già nelle prime due righe permette di intuire quale sarà il tono dell'intero volume e dei molti altri che gli hanno fatto seguito fino agli anni '90:

Blake died in the evening of Sunday, August 12, 1827, and the firm belief in the autonomy of a poet's imagination died with him.¹²

E' come se Bloom avesse costantemente sotto i propri occhi l'intero succedersi dei capolavori di ogni epoca, senza riuscire a trattenersi dall'esprimere giudizi definitivi e profetici sulla totalità della letteratura. La carica umana e passionale di cui sono impregnate le sue considerazioni è certo notevole, al punto che Bloom pare infondere nella propria esposizione i tratti che maggiormente ammira nei poeti che sta commentando, come mette in evidenza David Fite:

Bloom preaches the apocalyptic humanism of Blake and Shelley, and presents a reading method to go with it, a method derived directly from the central poems of Romanticism as Bloom conceives it and intended completely to counter the established reading regimen of his critical adversaries.¹³

Ma più che la visionarietà del suo stile, ciò che lascia allibiti i lettori sono soprattutto gli espliciti giudizi estetici che costellano il discorso critico, giudizi spesso "eversivi" in quanto fondati su canoni ben lontani da quelli in voga in quegli anni. Ecco quindi che, nell'ambito della "visionary company," Coleridge e Byron scivolano imprevedibilmente all'ultimo posto della classifica di gradimento, seguiti a ruota da Keats e — almeno per il momento — da Wordsworth, in quanto tutti troppo inclini ad accettare una convivenza più o meno forzata con la Natura. Gli unici veramente coerenti all'ideale dell'immaginazione visionaria rimangono naturalmente Blake e il suo degno erede Shelley.

Insieme a queste peculiarità stilistiche e di valutazione sono già in nuce, benché in modo quasi impercettibile, anche alcuni tra i principi teorici e metodologici della produzione successiva. Ecco, per esempio, come Bloom commenta la quarta stanza della "Ode to the West Wind" di Shelley:

[...] These lines mix a Wordsworthian plangency for the hiding places of imaginative power with the accents of wrestling Jacob, who would not let the angel go until a divine blessing was bestowed.¹⁴

A parte il moderato accenno all'influenza di Wordsworth su Shelley, ciò che qui colpisce è il riferimento alla scena biblica della lotta tra Giacobbe e il misterioso angelo inviato da Dio, che si può trovare in Genesi 32:23-32. Chiunque abbia letto anche solo alcune tra le più recenti opere di Bloom sa infatti quale importanza egli dia a tale episodio (fatto abbastanza curioso, anche Greenblatt vi fa riferimento),¹⁵ continuamente citato e accostato alle letture più disparate, e al suo autore J, da Bloom definito il più originale e perturbante maestro del sublime di tutta la letteratura occidentale. Ma dai tempi di *The Visionary Company* occorre attendere ancora qualche anno perché l'originalità di un precursore si trasformi da semplice influenza a vera e propria sorgente di angoscia.

Freud: dalla visione all'incubo

Tra il 1963 e il 1970, anno in cui viene dato alle stampe *Yeats*, Bloom, diventato ormai uno tra i più autorevoli studiosi di poesia romantica in lingua inglese, pubblica una serie di saggi raccolti poi nel volume *The Ringers in the Tower*, legge avidamente Freud e Emerson — i due autori che finiranno per soppiantare Blake come fonte sia di terminologia che di possibili approcci critici all'arte — e trascorre cinque anni in analisi. Ha anche un incubo, di quelli da non augurare a nessuno se non forse ad aspiranti critici e poeti, uno spaventoso incubo che si trasforma ben presto nel primo deciso passo — *very much in the line of vision* — verso lo sviluppo della teoria dell'influenza:

I had a ghastly nightmare, about the time of my birthday: July 11, 1967. A simply ghastly nightmare, in which I had this sensation that I was being suffocated by some great winged creature which was pressing down on me. I woke up the next day and, after I had cleared my head, I started writing a long dithyramb called "The Covering Cherub, or Poetic Influence." And then, throughout the summer of 1968 a year later, I elaborated on the first notion of "clinamen," and the other five tropes or ratios came into play. I didn't publish the book for four or five years more, partly because everyone to whom I showed it — including that great man the Ayatollah Hartmeini — shook their heads and assured me that, whatever this was, it was neither literary theory nor literary criticism. Hartman, in particular, told me to just junk it.¹⁶

Nonostante lo schietto consiglio di Geoffrey Hartman, il "lungo ditirambo" — destinato ad evolversi in pochi anni nel più noto *The Anxiety of Influence* — non viene affatto cestinato, e la "grande creatura alata" comincia ad insidiare con la propria minacciosa presenza sia l'articolo "The Internalization of Quest-Romance"¹⁷ che soprattutto, come avremo modo di notare, il libro su Yeats.

"The Internalization of Quest-Romance" è un lucidissimo ed equilibrato saggio del 1969 nel quale Bloom ricomponne molte delle idee esposte nei suoi precedenti volumi in un'unica organica teoria tesa a descrivere il processo di "internalizzazione" — cioè il superamento dell'illusorio legame tra poeta e natura a favore di un doloroso ma

creativo percorso di ricerca in se stesso ("The Real Man or Imagination") e nella propria ambiguità — caratteristico della fase più matura degli *high romantics*. Ma non si tratta solo di una rielaborazione di precedenti analisi critiche. E' in questo saggio, infatti, che per la prima volta Freud assume un ruolo rilevante, diventando occasione di innumerevoli analogie e contrasti, coinvolto suo malgrado in un succedersi contrappuntistico che lo vede continuamente alle prese con i maggiori poeti della tradizione inglese: "Blake's [humanism] is apocalyptic, Freud's is naturalistic,"¹⁸ "Wordsworth is a crisis-poet, Freud a crisis-analyst,"¹⁹ o ancora "All romance, literary and human, is founded upon enchantment; Freud and the Romantics differ principally in their judgment as to what it is in us that resists enchantment."²⁰ Da questo saggio in poi, Freud sarà l'onnipresente punto di riferimento del discorso teorico di Bloom, spesso esaltato per la sua originalità ma altrettanto di frequente costretto a confronti in campo avverso, come quelli con Shakespeare e con lo Jahvista, fino a guadagnarsi l'eloquente appellativo di "Sigmund il lottatore"²¹ e diventare — sotto i ferri del *misreading* — più apprezzabile come critico letterario che come analista:

It is a curiosity [...] of much nineteenth and twentieth-century discourse about both the nature and the human, and about ideas, that the discourse is remarkably clarified if we substitute "poem" for "person," or "poem" for "idea." The moral psychologist, philosopher or psychoanalyst is discovered to be talking about poems, and not about psyches or concepts or beliefs. Nietzsche and Freud seem to me the major instances of this surprising displacement, but examples abound in other major speculators.²²

Bloom si dichiara quindi non tanto interessato alle applicazioni della psicoanalisi in campo letterario — "Freudian literary criticism I remember comparing to the Holy Roman Empire: not holy, or Roman, or an empire; not Freudian, or literary, or criticism"²³ — quanto all'applicazione della teoria dell'influenza per la lettura di Freud come poeta e come critico. Ma, come si avrà modo di osservare, l'angoscia dell'influenza si basa essenzialmente su un modello edipico del triangolo

precursore-poeta-musa ispiratrice, ed è proprio questo l'aspetto più *forte* dell'intera teoria, o perlomeno è l'aspetto che continua a prevalere nonostante le numerose — a volte essenziali — precisazioni e variazioni introdotte da Bloom.

Yeats: l'efebo sul campo di battaglia

Yeats, se invece di essere un saggio critico fosse un film da record di incassi, avrebbe potuto avere un titolo del tipo *Poeti Romantici: parte seconda*. Riprendendo infatti esattamente là dove Bloom aveva interrotto la scena al termine dell'introduzione a *Shelley's Mythmaking* — "Yeats, the major mythmaker in modern poetry, derives equally from Blake and from Shelley,"²⁴ — inizia con queste parole:

Yeats was a poet very much in the line of vision; his ancestors in English poetic tradition were primarily Blake and Shelley, and his achievement will at last be judged against theirs.²⁵

Nonostante la sorprendente continuità a più di dieci anni di distanza, si ha subito l'intuizione di un elemento nuovo, una sorta di "agonismo letterario", intuizione presto confermata da Bloom stesso il quale ci tiene a sottolineare, distinguendo la propria teoria dell'influenza poetica da quelle "platonizzanti" di critici come Borges o Frye, che il rapporto tra il poeta e i suoi precursori non è una relazione pulita e tranquilla, bensì una vera e propria guerra, dovuta alla triste verità che "the ephebe cannot be Adam early in the morning. There have been too many Adams, and they have named everything."²⁶ Le venti pagine successive sono quasi un'anteprima di molti dei concetti che domineranno i saggi teorici degli anni settanta: i "poets-as-poets", il "Covering Cherub", le catene diacroniche del tipo Milton-Wordsworth-Shelley-Yeats, il *clinamen*, la sempre maggior influenza di Freud, gli "strong poets", la lettura come revisionismo ed infine — lucido e semplice come raramente lo si incontrerà nelle opere a venire — il collegamento esplicito tra "influence" e "anxiety":

Poetic influence, as I conceive it, is a variety of melancholy or an anxiety-principle. It concerns the poet's sense of his precursors, and of his own achievement in relation to theirs. Have they left room enough, or has their priority cost him his art? More crucially, where did they go wrong, so as to make it possible for him to go right? In this revisionary sense, in which the poet creates his own precursors by necessarily misinterpreting them, poetic influence forms and malforms new poets, and aids their art at the cost of increasing, finally, their already acute sense of isolation.²⁷

Una così radicale innovazione dei propri principi teorici ha per Bloom un fine metodologico molto preciso: inaugurare un nuovo tipo di "practical criticism" che derivi direttamente dalla consapevolezza della relazione che è costretto a intrattenere ogni poeta con i suoi precursori. Il libro su Yeats diventa quindi l'occasione per una prima applicazione di questo tipo di critica letteraria, e Yeats stesso la "cavia", il primo poeta costretto a subire una serrata analisi nello scomodo ruolo di efebo. Paradossalmente, ma in modo coerente con la teoria psicopoetica di Bloom, Yeats ne esce a testa alta proprio *in quanto* "vittima" dell'influenza di Shelley e Blake — cioè nella sua prima e ultima fase, quelle più nettamente romantiche — mentre risulta dare il peggio di sé — ancora una volta in netto contrasto con il canone estetico allora diffuso tra i *new critics* — nel periodo intermedio, neanche a farlo apposta gli anni in cui entra in stretto contatto con il gruppo di Eliot e Pound.

L'idiosincratico giudizio di Bloom non è dovuto semplicemente all'interesse quasi ossessivo per il romanticismo inglese, ma proprio alla perversa dinamica innescata dalla presenza di precursori "forti" come Shelley e Blake, presenza invadente che costringe Yeats ad adottare una strategia di difesa — il *clinamen* — in grado di creare una pur minima frattura tra la sua poesia e la loro, a costo di revisioni e fraintendimenti. In questo senso l'angoscia per il precursore diventa creativa, e l'influenza, come scrive Bloom commentando *Per Amica Silentia Lunae*, "is seen both as blessing and as curse."²⁸

Milton: il precursore e l'angoscia dell'influenza

Supponiamo di metterci alle spalle di un giovane aspirante *strong poet*, colto nell'atto di comporre la "sua" poesia e alle prese con un inammissibile *blocking agent*, l'ingombrante precursore che mina in partenza ogni pretesa di priorità da parte del nostro poeta. Quali strategie adotterà per tentare di rimuovere l'ostacolo? Tali stratagemmi lasceranno tracce, e se sì di che natura, nella poesia *in fieri*? O non sarà piuttosto il testo stesso, nella sua globalità, la strategia complessa adottata, al tempo strumento e risultato? E ancora, come concretizzare metodologicamente l'atto "di mettersi alle spalle" di un *belated poet*? Infine, può una simile analisi aiutarci ad apprezzare meglio la poesia? In altre parole, è un sistema critico e di lettura che ha senso?

The Anxiety of Influence è il primo tentativo compiuto da Bloom per cercare di fornire una risposta a queste fondamentali domande. A differenza dei saggi precedenti, si tratta di un'opera inequivocabilmente teorica, come sta a sottolineare il breve capitolo piazzato a metà del volume, intitolato "A Manifesto for Antithetical Criticism." Ognuna delle sei rimanenti sezioni descrive una strategia, o *revisionary ratio*, in grado di consentire al *poet as poet* la progressiva messa in atto di un meccanismo di difesa che poi risulta essere il poema stesso.

Le sei modalità di revisione individuate da Bloom, riportate con una breve spiegazione in tabella 1, costituiscono nella loro globalità una sorta di funzione di trasformazione complessa che — applicando un modello di tipo chomskiano — permette il passaggio dal testo del precursore (struttura profonda, repressa e quindi presente nell'Id del poeta) al testo dell'efebo. Una descrizione come quella ora proposta è

<i>Clinamen</i>	E' l'atto di mislettura in senso stretto, o "swerve," che si concretizza in una sorta di movimento di correzione, presupponendo "errato" il testo precursore.
<i>Tessera</i>	E' un completamento per antitesi che presuppone incompleto il testo precursore.
<i>Kenosis</i>	E' l'atto dell'efebo che si "umilia," negando la propria priorità e con essa, implicitamente, anche quella del precursore, con l'effetto di "vuotarlo." Ciò serve al poeta per liberarsi dal vincolo della semplice ripetizione e, al contrario, affermare una discontinuità.
<i>Daemonization</i>	E' definito da Bloom "contro-sublime," cioè la repressione del sublime del precursore all'interno della tradizione, repressione messa in atto dall'efebo per affermare l'unicità del proprio sublime.
<i>Askesis</i>	E' l'equivalente poetico della sublimazione, quindi molto simile al movimento di <i>kenosis</i> . Ma, non potendosi permettere un ulteriore "svuotamento," il poeta si limita a "ritagliare" una parte di se stesso, affermando così tramite una mancanza, un'assenza, la propria unicità.
<i>Apophrades</i>	E' denominato da Bloom "il ritorno del morto," cioè la ricomparsa finale del precursore nella creazione dell'efebo. Ma, grazie al tenace lavoro di revisione compiuto nel frattempo, il precursore ritorna "con i colori" dell'efebo, perdendo quindi la priorità che il tempo gli aveva assegnato. L' <i>apophrades</i> , dando l'illusione di un'inversione temporale, è ciò che permette allo <i>strong poem</i> di raggiungere il proprio scopo, "to lie against time."

Tab. 1

probabilmente riduttiva, ma è Bloom stesso che invita alla riduzione, proponendo letture di sconcertante sistematicità. Vale la pena riportare per esteso una — tra tante — di queste analisi, *The Triumph of Life* di Shelley come testo antitetico, revisione di Wordsworth (e Rousseau) e in particolare della *Intimations Ode*:

Lines 1-20, the induction: *clinamen*. Dialectical opposition of sun and stars, as presence/absence of nature/poetry; rhetorical irony of saying "dawn" and meaning "twilight"; reaction-formation on Shelley's part against Wordsworthian natural piety; deeper irony implied (as figure-of-thought) of presence of natural sun and absence of stars (poets) preparing for overwhelming presence of chariot of Life, a presence blanker than any absence.

Lines 21-40, the induction completed: *tessera*. Imagery of recurrence, of vision as part of whole that is repetition of vision; synecdoche of poet's vision for all of reality; psychically a reversal into the opposite as Shelley moves from imaginative activity into passive reception of a vision not his own, and so at least purgatorial of the self.

Lines 41-175, the pageant: *kenosis*. Imagery of emptying-out of captives of Life; metonymy of fiction of the leaves; Life the Conqueror as metonymy of death; Chariot of Life as undoing of Merkabah; dance of victims as undoing of Eros; metonymy of foam for sexual passion; metonymy of shade for death-in-life; psychic defense of undoing Shelley's own vision of love, as in St. Ignatius: "My Eros is crucified."

Lines 176-300, epiphany of Rousseau as surrogate for Wordsworth: *daemonization*. The Sublime collapsed into the Grotesque; litotes as reversed hyperbole; infernal imagery of the depths of degradation; powerful repression of Shelley's own desire to carry through the Rousseau-Wordsworth dream of natural redemption; imagery of the great, those on intellectual heights, thrown down.

Lines 300-411 Rousseau's account of his imaginative genesis, culminating in his yielding to the "Shape all light": *askesis*. Imagery of inside subjectivity and outward nature; sublimation of greater vision to lesser as Rousseau drinks of Shape's cup of Nepenthe; radical metaphor of the poem, the tripartite metaphor of three lights: the original one, the Shape's, Life's.

Lines 412-end, Rousseau's vision after his sublimation, Shelley's own reaction, transumption of *Intimations Ode*: the *apophrades*. Return of Wordsworth, but somewhat in Shelley's own colors; imagery of belatedness; deliberate refusal to bring about metaleptic reversal; death of earliness and joy; introjection of past, and so of Wordsworthian defeat; projection of poetic future, and so abandonment of what has become merely a life-in-death.

Those are the contours of misprision in *The Triumph of Life* [...] ²⁹

Ora, considerando che Bloom è capace di individuare la progressione delle sue sei strategie praticamente in qualsiasi lirica post-miltoniana — persino quelle tradizionalmente considerate incompiute, come è appunto il caso di *The Triumph of Life* — è chiaro che qualche perplessità può sorgere. E infatti le critiche, spesso feroci, non sono mancate, anche se quasi sempre si tratta di attacchi al *misreading* e alla decostruzione in generale.³⁰ Invece è opportuno sottolineare le differenze, più che le similarità, tra Bloom e i decostruzionisti. Riguardo al titolo di una nota raccolta di saggi del 1979, *Deconstruction and Criticism*, Bloom ha scherzosamente commentato che lui era la critica, gli altri — Derrida, de Man, Hillis Miller e suo malgrado Hartman — la decostruzione. In effetti, ciò che l'insieme della sua tetralogia teorica³¹ si propone è di offrire al lettore "instruction in the practical criticism of poetry,"³² quindi un sistema teorico preciso, completo e soprattutto applicabile concretamente.

Innanzitutto, Bloom si preoccupa di delimitare con chiarezza il dominio della teoria dell'influenza: la poesia romantica, intendendo con "romantico" il lungo periodo che va da Milton al nostro secolo, entrambi inclusi. "Milton is the central problem in any theory and history of poetic influence in English,"³³ afferma con stile collaudato Bloom, in quanto si tratta del primo esempio di *strong poet* consapevolmente angosciato dall'influenza di un forte precursore (Spenser) e al tempo stesso in grado di confrontarsi con esso grazie all'applicazione delle strategie di revisione, veri e propri "tricks in the strong poet's pocket". Ma Milton è anche il creatore del Satana di *Paradise Lost*, il prototipo per eccellenza dello stato di *belatedness* e quindi del poeta romantico:

Let us attempt the experiment (apparently frivolous) of reading *Paradise Lost* as an allegory of the dilemma of the modern poet, at his strongest. Satan is that modern poet, while God is his dead but still embarrassingly potent and present ancestor, or rather, ancestral poet. [...] Modern poetry begins in two declarations of Satan: "We know no time when we were not as now" and "To be weak is miserable, doing or suffering."³⁴

Le affermazioni del Satana di Milton si collegano direttamente ai due aspetti cruciali della teoria di Bloom: la rivalutazione dell'analisi diacronica — intesa come analisi dell'evoluzione storica dei tropi linguistici e dei sistemi di difesa — e la deidealizzazione di tradizione, lettura e scrittura, le quali, ripulite dalla patina di innocenza e continuità che le avvolge, mettono a nudo l'aspetto di crisi che le connota, dunque di angoscia e di lotta.

Riguardo al primo di questi aspetti Paul De Man, in una recensione³⁵ di *The Anxiety of Influence*, dichiarò di essere disposto a condividere il sistema di *revisionary ratios* proposto da Bloom, sostituendo però — "nulla si dà per nulla", come ama ripetere Bloom citando Emerson — le ermetiche etichette con nomi di figure retoriche equivalenti, così da eliminare l'atmosfera psicologica che lo permea e riportando l'attenzione su un terreno puramente linguistico. *A Map of Misreading* è la ferma risposta di Bloom al suggerimento de-costruttivo e provocante di de Man:

Influence would thus be reduced to semantic tension, to an interplay between literal and figurative meanings. As the sixfold, composite trope outlined above, influence remains subject-centered, a person-to-person relationship, not to be reduced to the problematic of language. From the viewpoint of criticism, a trope is just as much a concealed mechanism of defense, as a defense is a concealed trope.³⁶

Questa dichiarazione è uno dei molteplici esempi dell'ambiguità intrinseca nella nozione bloomiana di *poet-as-poet*, ambiguità destinata a venire a galla se messa con le spalle al muro da interlocutori raffinati come de Man. Ecco allora che, pur di non cadere nell'aridità della pura critica retorica, l'influenza torna talvolta ad essere "a person-to-person relationship," con conseguenze negative facili da immaginare per la coerenza dell'intera teoria. Ma Bloom, da vero critico *very much in the line of Balzac*, non si spaventa innanzi a piccole incoerenze e procede generoso a rendere espliciti i significati retorici e psicologici delle sei strategie di revisione. Proponendo in *A Map of Misreading* e nei due successivi volumi della tetralogia una nuova griglia interpretativa,

adotta sì i tropi proposti da de Man, ma affiancandoli puntualmente alle difese psichiche corrispondenti, dalla terminologia squisitamente freudiana. Bloom vuole così sottolineare che un tropo è essenzialmente un mezzo di persuasione, una "figure of will" appartenente al dominio della pragmatica più che la "figure of thought" della retorica classica.

L'altra novità di questa riformulazione, come si può osservare in tabella 2, è il riconoscimento di due opposti movimenti difensivo-retorici: limitazione e restituzione. Per cercare di comprendere tale distinzione, occorre tenere presente che secondo Bloom significato e linguaggio, nell'ambito della poesia post-miltonica, tendono sempre più a diventare inversamente proporzionali. In particolare, la poesia soffre di una crescente sovradeterminazione linguistica, con una conseguente sottodeterminazione semantica, e i poeti forti si muovono verso quello che Bloom chiama paradossalmente "an achieved dearth of meaning."³⁷ Ecco quindi che tropi come la metonimia o la metafora — che tendono a *nominare* — diventano tropi di limitazione; al contrario i tropi come la

DIALECTIC OF REVISIONISM	IMAGES IN THE POEM	RHETORICAL TROPES	PSYCHIC DEFENSE	REVISIONARY RATIO
<i>Limitation</i>	Presence and Absence	Irony	Reaction-Formation	Clinamen
<i>Substitution</i>	⇕	⇕	⇕	⇕
<i>Representation</i>	Part for Whole or Whole for Part	Synecdoche	Turning against the self. Reversal	Tessera
<i>Limitation</i>	Fullness and Emptiness	Metonymy	Undoing, Isolation, Regression	Kenosis
<i>Substitution</i>	⇕	⇕	⇕	⇕
<i>Representation</i>	High and Low	Hyperbole, Litotes	Repression	Daemonization
<i>Limitation</i>	Inside and Outside	Metaphor	Sublimation	Askesis
<i>Substitution</i>	⇕	⇕	⇕	⇕
<i>Representation</i>	Early and Late	Metalepsis	Introjection, Projection	Apophrades

Tab. 2

sineddoche — più assimilabili a un processo di *identificazione* e *divisione*, quindi "un-naming" — sono quelli che permettono la restituzione del significato. Allo stesso modo si comportano le corrispondenti difese psichiche:

While metonymy hints at the psychology of compulsion and obsession, synecdoche hints at the vicissitudes that are disorders of psychic drives. Regressive behavior expresses itself metonymically, but sado-masochism is synecdochic, in a very dark sense. I verge upon saying that naming in poetry is a limitation of meaning, whereas un-naming restitutes meaning, and so adds to representation.³⁸

Analogamente, anche se a un diverso livello, si può spiegare l'apparente paradosso dell'assenza come traccia di influenza: Bloom è sempre molto coerente nell'evitare di considerare sintomo dell'esistenza di un precursore le allusioni più evidenti, come immagini simili o frasi prese a prestito. Anzi, i richiami così apertamente riconoscibili — almeno da un critico di immensa memoria e cultura come Bloom — sono considerati specchietti per le allodole, inseriti dal poeta per distogliere l'attenzione del lettore dalle "darker relationships". La vera influenza è quindi necessariamente repressa, si manifesta soprattutto in forma di assenza, in ciò che il poeta inconsciamente *tace*.

Una piccola tessera: il doppio legame

Dovrebbe essere a questo punto palese l'affinità tra la teoria di Bloom e il modello freudiano più classico, con la tradizione saldamente insediata nell'inconscio del poeta a coinvolgerlo suo malgrado in un innominabile triangolo edipico. Un altro modello molto caro a Bloom — magari un po' meno ai suoi confusi lettori, nonostante *Kabbalah and Criticism* sia forse il volume più abordabile dell'intera tetralogia — è quello cabalistico, considerato dal critico "a psychology of belatedness" nonché palese fonte di ispirazione per la divisione in sei fasi della strategia di revisione.

Con un piccolo *swerve* vorrei invece porre l'accento su un terzo tipo di approccio, decisamente marginale rispetto sia a Freud che alla Cabala, benché già presente in modo esplicito in *The Anxiety of Influence*: la teoria del doppio legame di Gregory Bateson, adottata poi in campo terapeutico dal gruppo dei pragmatici della comunicazione umana di Palo Alto guidato da Paul Watzlawick. Considerando che *Pragmatics of Human Communication*³⁹ — probabilmente il più importante studio sul doppio legame — credo sia citato da Bloom, perlomeno direttamente, un'unica volta,⁴⁰ il mio amplificarne l'importanza è certamente un errore, ma uno di quegli errori che bloomianamente potremmo definire *tessera*, una sostituzione del tutto per la parte, che si pone l'obiettivo di chiarire alcune incongruenze introducendo un nuovo punto di vista.

David Fite afferma scherzosamente, riferendosi al suo volume su Bloom, che si tratta di un libro "perhaps clearly enough written to serve some readers as a less painful substitute for the 'experience' of Bloom himself."⁴¹ In effetti l'esuberanza e la tendenza a dare molto per scontato di Bloom sono a volte fonte di perplessità per il lettore. Per esempio, quanto è da prendere alla lettera il presupposto fondamentale, ripetuto in mille forme, che ogni testo poetico riguarda un testo poetico precedente? E fino a che punto si conciliano con la teoria freudiana classica la valenza positiva assegnata all'influenza — che porta Bloom a insistere "that a strong poem is a triumph of repression, and *not* of sublimation"⁴² — o l'agonismo relazionale caratteristico del rapporto precursore-efebo? O ancora, dove nasce la differenza tra il *misreading* terapeutico di Bloom e quello inevitabile dei decostruzionisti? Penso che la teoria del doppio legame possa chiarire almeno in parte simili interrogativi

Innanzitutto occorre calarsi nella concretezza della *primal scene* proposta da Bloom: uno *strong poet* si trova seriamente davanti a un doppio legame con la tradizione — la quale gli chiede di essere originale, cioè negarla, per diventarne parte, cioè affermarla — perché si tratta dell'unico contesto che gli è concesso, in quanto *poet as poet*. Non ha, al contrario del più fortunato artista di Greenblatt, la possibilità di

dirigere lo sguardo altrove, sul meno esigente e più sereno orizzonte sincronico della società di cui fa parte. L'inhospitale habitat del poeta di Bloom è ferocemente diacronico, e gli argomenti contemplati si riducono in fin dei conti all'eterno binomio: amore e morte. Per chi ha ambizioni di originalità, non si può certo definire un terreno fertile.

Dovendo descrivere la situazione in termini sistemici — che oltre al pregio della sinteticità hanno il vantaggio di essere molto "agonistici" — si potrebbe porre il precursore in minacciosa posizione di *one-up* a intrattenere una relazione di tipo *complementare* con l'efebo, suo malgrado *one-down*, il quale è disposto a tutto pur di trasformare la relazione in una di tipo *simmetrico*, se non addirittura a usurpare l'ambita posizione di *one-up*.

Se un individuo così alle strette, magari temendo la schizofrenia, decidesse di cercare sollievo presso il Mental Research Institute di Palo Alto, si sentirebbe dire qualcosa del tipo: "Sei dannato comunque, sia che scegli l'originalità che la tradizione, perché si tratta di un'*illusione di alternativa*." Il poeta si troverebbe quindi intrappolato in una situazione assimilabile a quella, infelicissima, di chi si sente ordinare: "Sii spontaneo!" Ogni tentativo di ubbidire si risolve per forza in un fallimento, non tanto per la difficoltà del compito quanto per la contraddizione intrinseca alla modalità dell'ordine.

Riconosciuta però la vera natura del doppio legame, il nostro *poet-as-poet* potrebbe giungere a rifiutare consapevolmente la scelta e dirigere l'attenzione non più sul contenuto dell'ingiunzione ma sulla relazione che questa stabilisce tra sé e il precursore. Traducendo ancora in termini sistemici, l'unica possibilità per non rimanere intrappolato in questa perversa forma di comunicazione è quella di "osservarla dall'alto", spostarsi al livello della metacomunicazione. In questo senso ogni testo parla effettivamente di un altro testo, il precursore con il quale si sta volente o nolente confrontando.

Paradossalmente — d'altronde è stata proprio la psicologia sistemica a utilizzare per prima il paradosso come strumento terapeutico —

diventa così la stessa influenza del precursore a ritagliare nel limitato territorio dell'estetica uno spazio vergine a disposizione del poeta per esprimere la propria originalità. Infatti, nell'arido universo tematico di Bloom, l'unico "vantaggio" di chi arriva dopo è l'avere un "prima" di cui parlare, con cui combattere, l'avversario eternamente temuto ma al tempo stesso indispensabile per affermare la propria identità. La differenza principale tra, diciamo, Blake e Milton, diventa così Milton stesso, e se Blake è uno *strong poet* deve trovare il modo di sfruttarla, cioè "leggere" Milton.

Ora, è palese che lo scopo di tale lettura non sarà quello di giungere a un'interpretazione fedele (se mai fosse possibile) destinata a restituire il "vero" Milton, anzi. Considerando la posta in gioco, la lettura che l'efebo fa del precursore diventa la lama dell'assassino, da celare nel migliore dei modi a delitto compiuto, una lettura contaminata per natura. Il *misreading* si trova quindi ad essere, più che un atto inevitabile dovuto all'impossibilità del *reading*, una strategia per uscire dalla scomoda posizione di *one-down* e liberarsi dal vincolo di un'alternativa impossibile, come sottolinea Bloom proprio dopo aver paragonato la situazione dell'efebo a un doppio legame:

Now, it ought to be clear that I am invoking an analogue only, but what I have termed the ephebe's perverseness, his revisionary movements of *clinamen* and *tessera*, are precisely what keeps this double bind situation an analogue rather than an identity. If the ephebe is to avoid over-determination, he needs to forsake correct perception of the poems he values most.⁴³

Certo il modello di riferimento principale rimane quello di Freud, ma gli aspetti più tipicamente agonistici e relazionali del conflitto così come lo descrive Bloom mostrano, come si è potuto osservare, una notevole aderenza al modello sistemico. Non a caso il *setting* della critica antitetica è strutturalmente più simile a quello "a più voci" di una terapia familiare che non a quello freudiano classico, con un unico testo steso sul lettino del *close reading*.

Dalla mappa al canone

Ma cosa accade quando, come propone Bloom nel suo "A Manifesto for Antithetical Criticism", la strategia del *belated poet* viene adottata dal critico? Porre l'accento sull'aspetto relazionale, come si è visto, permette di analizzare un poema *nel suo farsi* e di tracciare un nuovo tipo di storia letteraria costituita da una successione di incontri — *happenings*, — quindi all'insegna della discontinuità. Trattandosi però di incontri agonistici — autentici scontri — è anche una storia senza ideali, popolata da protagonisti in lotta per un premio che non possono ottenere, la priorità. Eppure, qualcuno vince. Vince chi combatte meglio, chi sa misleggere con più forza, chi infine riesce ad utilizzare con successo e determinazione le *revisionary ratios*.

Un effetto immediato di tale visione della storia letteraria è una revisione delle valutazioni estetiche più diffuse: "canonical reading is weak reading," ripete più volte Bloom, e allo stesso modo "canonical writing is weak writing." Non a caso le sue opere più recenti, sviluppate secondo lunghe catene diacroniche tese a mettere in risalto proprio i momenti di forte discontinuità della storia letteraria, rappresentano delle vere e proprie rivisitazioni del canone letterario.

The Western Canon, pubblicato nel 1994, è in questo senso un libro emblematico, l'inevitabile conseguenza di una critica profondamente idiosincratICA e provocante, l'applicazione più coerente di dichiarazioni come: "The only critical wisdom I know is that there is no method except yourself." E', in poche parole, il personalissimo canone di Harold Bloom.

La scelta dei protagonisti principali, nonostante l'intento revisionista, non desta grandi sorprese, in quanto Bloom mette in scena il cast già ampiamente collaudato di *Ruin the Sacred Truths*: Shakespeare, Dante, Milton, Wordsworth e Freud innanzitutto, affiancati da una ventina di coprotagonisti del calibro di Cervantes e Goethe. E i singoli capitoli del volume si limitano spesso a ripetere, pur collocandoli in un contesto più

ampio, letture e concetti già incontrati in saggi precedenti. Ciò che desta veramente stupore è l'audacia dimostrata da Bloom nel proporre in modo esplicito un canone, una lista di opere che vale la pena di leggere. Ulteriore elemento di provocazione, quello di Bloom è un canone rigidamente occidentale, in netto contrasto con le tendenze multiculturali imperanti in questi anni negli Stati Uniti.

Ma Bloom non è certo il tipo che si lascia intimidire dalle accuse dei critici rivali, anzi. Oltre ad esporre un canone, *The Western Canon* si rifà alla distinzione in tre epoche teorizzata da Giambattista Vico nella *Nuova Scienza* — teocratica, aristocratica e democratica — per poi definire quella attuale "the chaotic age" e profetizzare il ritorno, in un non lontano futuro, di una nuova era teocratica e quindi di una cultura orale e dell'immagine in cui non ci sarà più posto per la lettura. Chiaramente l'intento profetico è finalizzato ad esprimere il disgusto di Bloom per l'appiattimento delle gerarchie estetiche, messe in seria discussione da correnti critiche contemporanee come il *new historicism*, i vari *feminist*, *gender* e *african american criticisms*, e infine la stessa decostruzione.

Da un punto di vista più generale *The Western Canon*, seguendo la tendenza generale dei suoi saggi pubblicati dagli anni '80 ad oggi, rappresenta anche un nuovo modo di utilizzare la teoria dell'influenza: lasciando sempre meno spazio alla rigida applicazione della *map of misreading*, concentrandosi sull'opposizione tra poeti forti e deboli, e soprattutto sfruttando fino in fondo il concetto di *transumptive chain* — inteso ora nel senso più generale di "catena diacronica" — per riscrivere dall'inizio non tanto la storia quanto il romanzo familiare della letteratura occidentale.

A conclusione di questo breve excursus nell'attività critica di Bloom — nel quale si è concentrata l'attenzione soprattutto sulle opere degli anni '70 in quanto più radicalmente innovatrici e più rilevanti teoricamente — può essere utile accostare le primissime righe da lui pubblicate con la filosofia che sta alla base del suo libro più recente. Il

primo articolo di Bloom, del 1958, è un feroce attacco al critico R.P. Blackmur per aver preferito la poesia di Eliot a quella di Lawrence. Ecco come inizia:

As a judicial critic, R.P. Blackmur approximates the Arnold of our day. He *ranks* poets. His essay "Lord Tennyson's Scissors: 1912-1950" creates a new scriptural canon out of modern poetry in English. Class I: Yeats, Pound, and Eliot. Plenty of other classes, but all their members standing below Pound and Eliot.⁴⁴

Ora veniamo agli anni '90. Disgustato dall'ondata di pluralismo culturale — o meglio sub-culturale, secondo la sua opinione — che ha invaso e continua a invadere gli Stati Uniti, Bloom dichiara (e mette in pratica):

A critic may have political responsibilities, but the first obligation is to raise again the ancient and quite grim triple question of the agonist: more than, less than, equal to?⁴⁵

L'accostamento non vuole essere un provocante invito a considerazioni sull'effetto che decenni di esperienza come critico e come insegnante hanno avuto nelle sue teorie, anzi. Quello che stupisce non è tanto il contrasto quanto l'incredibile coerenza che attraversa l'opera di Bloom. Non ci si deve lasciare ingannare dal corsivo sprezzante di *ranks*: ciò che il giovane Bloom non può sopportare nell'articolo di Blackmur non è tanto la valutazione estetica in sé quanto l'esaltazione dell'*anglo-catholic* Eliot ai danni di Lawrence. Bloom fin dall'inizio è "the fiercest canonizer of our time"⁴⁶, solo che nel suo canone — a differenza di quello di Blackmur — Eliot e Pound appartengono alla classe dei *less than*, e tali rimangono per tutto il corso della sua carriera, almeno fino a *The Western Canon*.

Note

¹.Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (New York: Oxford U. P., 1973), p. 70

-
- ².Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, act I scene i
- ³.Imre Salusinszky, *Criticism in Society* (London: Methuen, 1987), p. 49
- ⁴.Peter De Bolla, *Harold Bloom. Towards historical rhetoric* (London, New York: Routledge), 1988
- ⁵.Michel Foucault, "Che cos'è un autore?" (in *Scritti Letterari*, Milano: Feltrinelli, 1984; tit. orig. "Qu'est-ce-qu'un auteur?", in *Bulletin de la Société française de Philosophie*, luglio-settembre 1969)
- ⁶.Harold Bloom, *The Breaking of the Vessels* (Chicago, London: Chicago U. P., 1982), p. 7
- ⁷.Harold Bloom, *Shelley's Mithmaking* (New Haven: Yale U. P., 1959)
- Harold Bloom, *A Visionary Company* (London: Faber, 1961)
- Harold Bloom, *Blake's Apocalypse* (London: Lowe & Brydone, 1963)
- ⁸.cfr. Imre Salusinszky, cit., p. 62
- ⁹.Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition* (Oxford: Oxford U. P., 1953)
- ¹⁰Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton U. P., 1957; trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, *Anatomia della critica*, Torino: Einaudi, 1969)
- ¹¹.Harold Bloom, *Shelley's Mithmaking*, cit., p. 8
- ¹².Harold Bloom, *A Visionary Company*, cit., p. xiii
- ¹³.David Fite, *Harold Bloom: The Rhetoric of Romantic Vision* (Amherst, The University of Massachussets Press, 1985), p. 30
- ¹⁴.Harold Bloom, *A Visionary Company*, cit., p. 293
- ¹⁵.Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions* (Oxford: Clarendon Press, 1991), p. 39
- ¹⁶.Imre Salusinszky, *Criticism in Society*, cit., pp. 50-51
- ¹⁷.Harold Bloom, "The Internalization of Quest-Romance" (in *Romanticism and Consciousness*, ed. Harold Bloom, New York: W.W. Norton & Norton, 1970; prima pubblicazione in *The Yale Review*, vol. LVIII, N. 4, Summer 1969)
- ¹⁸.ibid., p. 3
- ¹⁹.ibid., p. 7
- ²⁰.ibid., p. 12
- ²¹.nella felice traduzione di Gino Scatasta del titolo del secondo capitolo di *The Breaking of the Vessels*, "Wrestling Sigmund" (cfr. *The Breaking of the Vessels*, cit.; trad. it. di Gino Scatasta, *I vasi infranti*, Modena: Mucchi, 1992)

-
- ²².Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism* (New York: Seabury Press, 1975), p. 112
- ²³.Harold Bloom, *The Breaking of the Vessels*, cit., p. 62
- ²⁴.Harold Bloom, *Shelley's Mythmaking*, cit., p. 10
- ²⁵.Harold Bloom, *Yeats* (New York: Oxford U. P., 1970), p. v
- ²⁶.ibid., p. 4
- ²⁷.ibid., p. 5
- ²⁸.ibid., p. 185
- ²⁹.Harold Bloom, *Poetry and Repression*, (New Haven, London: Yale U. P., 1976) pp. 99-100
- ³⁰.cfr. Gino Scatista, "Umanesimo e nichilismo: il dibattito sulla decostruzione in America" (in *L'ansia dell'interpretazione*, a cura di Giovanna Franci e Vita Fortunati, Modena: Mucchi, 1989)
- ³¹.*The Anxiety of Influence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975) e *Poetry and Repression* (1976)
- ³².Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford U. P., 1975),p. 3
- ³³.Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 33
- ³⁴.ibid., p. 20
- ³⁵.Paul de Man, "Book Reviews: *The Anxiety of Influence*" (in *Comparative Literature*, 3, 1974)
- ³⁶.Harold Bloom, *A Map of Misreading*, cit., p. 77
- ³⁷.Harold Bloom et al., *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press, 1979), p. 12
- ³⁸.ibid., p. 11
- ³⁹.Paul Watzlawick, Janet Beavin Bavelas, Don D. Jackson, *Pragmatics of Human Communication: a study of interactional patterns, pathologies and paradoxes* (New York, London: W. W. Norton, 1967)
- ⁴⁰.cfr. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 70
- ⁴¹.David Fite, Harold Bloom, cit., p. xi
- ⁴².Harold Bloom, *Poetry and Repression*, cit., p. 135
- ⁴³.Harold Bloom, *Anxiety of Influence*, cit., p. 71
- ⁴⁴.Harold Bloom, "Lawrence, Eliot, Blackmur, and the Tortoise" (in *Ringers in the Tower*, Chicago, London: Chicago U.P., 1971; prima pubblicazione in *A D.H. Lawrence Miscellany*, ed. H.T. Moore, Southern Illinois U.P., 1958)
- ⁴⁵.Harold Bloom, *The Western Canon* (London: MacMillan, 1995), p. 35
- ⁴⁶.David Fite, *Harold Bloom*, cit., p. x

Terzo capitolo

All'ombra di Jauss: Stephen Greenblatt

Il compito specifico della letteratura nell'esistenza sociale va cercato proprio là dove la letteratura non si riduce alla funzione di un'arte *che rappresenta*. Se si considerano nella sua storia i momenti in cui le opere letterarie hanno fatto crollare i tabù della morale dominante o hanno offerto al lettore nuove soluzioni per la casistica morale della sua vita, soluzioni che successivamente poterono essere sanzionate dalla società grazie al voto di tutti i lettori, allora allo storico della letteratura si apre un settore di ricerca ancora poco indagato.

HANS ROBERT JAUSS¹

I once got a genial letter from the great German theorist Hans Robert Jauss, along with an essay whose basic argument was that anything interesting in the work I had done had already been anticipated by Hans Robert Jauss and that everything wrong was my own responsibility. I understood that that Professor Jauss meant this as a compliment.

STEPHEN GREENBLATT²

Greenblatt è uno scrittore brillante. Leggere i suoi saggi è un autentico piacere, a partire dalla *Honors Thesis* su Waugh, Orwell e Huxley³ — scritta nel 1964 e pubblicata nella Yale College Series l'anno successivo — fino ai volumi più recenti. La sua inconfondibile prosa — ricca di aneddoti pittoreschi pescati preferibilmente da diari e appunti di viaggio dell'epoca elisabettiana ma spesso attinti direttamente da ricordi autobiografici — risponde più a un'esigenza personale che a fini metodologici:

It was first of all as a writer that I experienced the will to use stories, and I wished to do so less for reasons of hermeneutical method than for reasons bound up with my sense of myself, with my experience of identity. Trained to be sensitive to these "writerly" questions in the authors whom they analyze, literary critics are generally deaf to them in themselves: it is difficult for me even to think of myself as a "writer," the idea having, absurdly I suppose, something of the grandiose and romantic about it.⁴

L'idea di artista come qualcosa di grandioso e romantico è quindi un'assurdità, e l'intento demistificatorio di Greenblatt si basa su un assunto completamente diverso da quello di Bloom, benché strutturalmente simile. Per entrambi i critici il significato di un'opera d'arte si situa in una zona al di fuori di essa, nella relazione tra il testo stesso e qualche altra entità. È la natura di quest'altra entità che li divide profondamente: *other strong poems* in un caso, la società in tutti i suoi aspetti nell'altro. Questa fondamentale distinzione influenza in modo sensibile non solo la teoria ma anche lo stile dell'esposizione critica e la scelta dei testi.

Il *setting* delle letture critiche di Greenblatt, tanto per scegliere un parametro oggettivo facilmente individuabile, è decisamente agli antipodi rispetto a quelle di Bloom: non più lotte titaniche per la conquista dell'immortalità nello splendido isolamento estetico della psicologia e della retorica, ma mercati cittadini, aule di tribunale, porti commerciali. Anche il momento storico prediletto è diverso, e molto più focalizzato che in Bloom: quasi tutti i saggi di Greenblatt riguardano testi in lingua inglese scritti tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII — un periodo certamente senza paragoni trattandosi di letteratura inglese, ma pur sempre ristretto all'arco di poche decine di anni.

Quali autori sceglie Greenblatt all'interno di questo delimitato arco temporale? Inevitabilmente Shakesperare ha la parte del leone, ma il primo libro pubblicato da Greenblatt dopo la tesi è uno studio delle opere (e della vita) di Sir Walter Raleigh⁵, soldato e esploratore al servizio della regina Elisabetta nonché autore di alcune composizioni in versi e del trattato in prosa *The History of the World*. Ce lo

immaginiamo Bloom, anche solo il giovane Bloom fresco fresco di Yale, dedicare un'intero volume a Sir Walter Raleigh? Magari giustificando la scelta con queste parole:

I had been struck by what seemed to me the uncanny modernity of Sir Walter Raleigh's poetry, which at that time [before starting graduate school] meant that certain passages reminded me of *The Waste Land*⁶

Eppure, vista alla luce della successiva produzione critica, la figura di Sir Raleigh diventa quanto di più rappresentativo si possa immaginare — quasi un manifesto — per descrivere gli aspetti tematici e metodologici che caratterizzano l'intera opera di Greenblatt. Vale la pena elencarne in poche righe l'avventurosa esistenza: Raleigh visse tra il 1552 e il 1618, era un grande ammiratore e favorito della regina Elisabetta alla quale dedicò il poema *Ocean to Cynthia*, condottiero indomito guidò la colonizzazione della Virginia e due catastrofiche spedizioni in Guiana, dove si rese responsabile della distruzione di una città del Regno di Spagna, venne condannato a morte per tradimento da King James ma riuscì a salvarsi grazie alla sua straordinaria eloquenza, per poi venire giustiziato definitivamente su pressione degli spagnoli quindici anni più tardi, diventando per i Puritani un martire della libertà.

La letteratura della colonizzazione, il periodo elisabettiano in tutti i suoi aspetti e le connessioni inestricabili tra arte e storia — sia individuale che sociale — sono i tratti principali di questa tormentata biografia. Essi costituiscono, come vedremo, il variopinto terreno di studio della critica di Greenblatt.

La retorica della colonizzazione

Lo sbarco di Cristoforo Colombo nel Nuovo Mondo e la lunga serie di viaggi che vi hanno fatto seguito sono un evento certamente unico, e non solo dal punto di vista strettamente storico: per la prima (e forse ultima) volta si hanno resoconti numerosi e abbastanza dettagliati che descrivono l'incontro iniziale — o almeno al tempo ritenuto tale — tra due culture completamente diverse, quella europea e quella dei popoli

precolombiani. Per un critico che ha inaugurato corsi universitari con nomi del tipo "Cultural Poetics"⁷ è chiaro che si tratta di un'occasione irrinunciabile, al punto da spingerlo a dedicare proprio alla letteratura della colonizzazione il suo libro più recente, *Marvelous Possessions*,⁸ nonché l'introduzione a una raccolta di saggi sullo stesso argomento, *New World Encounters*.⁹

Ma il Nuovo Mondo, almeno fino a che rimane tale, riveste per Greenblatt e per i *new historicists* un interesse straordinario anche per un altro motivo: si tratta di una realtà che, nell'immaginario europeo dell'epoca, ha un'esistenza unicamente letteraria, a parte per i pochissimi viaggiatori che hanno la fortuna di poterla descrivere. E, come dimostra ampiamente Greenblatt, questi ultimi la descrivono a modo loro.

Ecco dunque un ottimo laboratorio per osservare, amplificate a dismisura, le distorsioni inevitabilmente introdotte dallo "storico" (le virgolette sono d'obbligo, trattandosi di esploratori con un più o meno dichiarato intento di conquista) nel momento in cui si appresta a redarre un resoconto presumibilmente oggettivo della realtà osservata. Distorsioni di tale portata da poter mettere in evidenza l'aspetto creativo, rispetto a quello meramente rappresentativo, delle narrazioni in esame. Per comprendere più a fondo l'interesse cruciale dei *new historicists* nei riguardi di tali testi, può essere opportuno considerare la critica principale mossa a Greenblatt da un lettore attento come Brook Thomas:

[...] Despite examples of art helping to shape various social practices, it is as misguided to make exaggerated claims about its formative power as it is completely to deny it. Indeed, Greenblatt's metaphor of a register is useful here. A device to measure an earthquake can do so because it is somehow connected to the thing it records. Nonetheless, it would be very hard to measure the effect of the register on the earthquake. One reason that works of art are often sensitive registers of cultural complexity is because they have the capacity to imitate so many social practices including their own. As Greenblatt notes, "everything" produced by a society can circulate into the theater. Thus it is much more likely that the theater will imitate the social practice of bearbaiting than bearbaiting will imitate the theater, even though it may appropriate certain theatrical elements.¹⁰

Ciò che Thomas mette qui in discussione è la pretesa simmetria della relazione chiasmica tra arte e società di cui si è parlato nel primo capitolo. Un dramma come *The Tempest*, per esempio, può sì avere avuto una notevole influenza sul pubblico al quale era destinato riguardo alla politica di colonizzazione del periodo elisabettiano, ma si tratta di un'influenza non certo paragonabile a quella molto più pervasiva rintracciabile nella direzione opposta. In termini retorici, Thomas sostiene che i *new historicists* cercano il chiasmo là dove prevale decisamente la sineddoche.

Ma se la lotta tra un orso e i cani alla quale fa riferimento Thomas, per un inglese del seicento, è una scena abbastanza comune, fruibile direttamente senza la necessaria mediazione di un resoconto scritto, altra cosa è un incontro con i cannibali o una cerimonia religiosa che contempla sacrifici umani. In casi simili, "never seen or heard of before,"¹¹ l'effetto della narrazione sulla realtà rappresentata può essere molto più incisivo. E quando il *reportage* su un popolo mai conosciuto prima si apre con queste parole:

They should be good and intelligent servants, for I see that they say very quickly everything that is said to them; and I believe that they would become Christians very easily, for it seemed to me that they had no religion.¹²

gli "effetti del rivelatore sul fenomeno osservato" possono anche cominciare a farsi percettibili e affermazioni come "the discourses of colonialism actually do much of the crucially important work of colonialism"¹³ trovano un punto di sostegno concreto.

Certo rimane il problema che non si ha qui a che fare con opere artistiche in senso stretto, bensì con testi la cui collocazione si situa sull'incerta linea di confine tra letteratura, storia e antropologia. Ogni prospettiva presuppone però un approccio diverso, e quello adottato da Greenblatt è decisamente da critico letterario: il suo scopo non è la ricerca della cruda verità che si cela sotto il velo ingannevole delle parole, ma al contrario lo studio del velo stesso, la *scriptural economy*

— come per Bloom, attuata tramite un'insieme di strategie prevalentemente retoriche — che permea il discorso dei colonizzatori.

Greenblatt si preoccupa quindi di definire una serie di principi, che ora analizzeremo, la cui importanza è cruciale dovendosi confrontare con scritti come i diari di viaggio di Colombo o i trattati storici di Bartolomeo de Las Casas:

Context does not constitute a unified or prescriptive program, but it does [...] imply certain shared critical principles that bring together the very different enterprises of history, ethnography, and literary criticism. What are these principles?

1. An assumption of textual opacity [...]
2. A recognition of textual complexity [...]
3. A search for textual otherness [...]
4. A questioning of textual authority [...]¹⁴

I testi analizzati da Greenblatt in *Marvelous Possessions* sono effettivamente "opachi", nel senso che sembrano costruiti in modo da celare la maggior quantità possibile di significato, perlomeno il significato che un lettore contemporaneo ritiene rilevante. Un esempio estremo di tale opacità è il resoconto che Colombo scrive della "conquista" di San Salvador, conquista pacifica e senza contrattempi in quanto durante la proclamazione dell'atto di appropriazione dell'isola "nessuno dei presenti si oppose."¹⁵ Greenblatt, osservando che i "presenti" sono un gruppo di indigeni completamente alieni a usi, costumi e lingue europee, sottolinea la non pertinenza della descrizione, che è poi l'aspetto che più lo interessa. Infatti, le domande che si pone non sono tanto su chi fossero quegli indigeni e come si sarebbero comportati se avessero compreso di essere vittime di un'invasione, quanto invece sul perché Colombo ha ritenuto sufficiente mettere in atto un semplice rito formale, nonostante l'evidente inadeguatezza del contesto.

Per "riconoscimento della complessità testuale" Greenblatt intende invece la necessità di individuare la compresenza, all'interno di una singola opera, di ideologie e discorsi potenzialmente in competizione, quindi non riducibili a un'interpretazione monolitica e univoca. La

controparte sociale con la quale i testi intrattengono queste relazioni ambigue — *negoziazioni*, adottando la terminologia di Greenblatt — è principalmente la struttura ufficiale dominante, il potere. "Invisible Bullets"¹⁶ — un accattivante saggio sulla coesistenza, nei drammi storici di Shakespeare, di discorsi sovversivi e discorsi tesi al consolidamento dell'ordine costituito — si apre con una dettagliata analisi di *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia*, scritto da Thomas Harriot nel 1588 dopo aver trascorso un lungo periodo in Virginia per conto di Sir Raleigh al fine di valutare i pro e i contro di un insediamento inglese permanente in quelle terre. Descrivendo gli stratagemmi adottati dai coloni inglesi per convertire gli indigeni al Cristianesimo — scopo in parte raggiunto improvvisando sulla superiorità tecnologica europea e sulle epidemie mortali che inevitabilmente colpivano le popolazioni indigene entrate in contatto con i robusti ceppi batterici d'oltreoceano — Harriot incorse nel rischio di essere condannato per ateismo. Aveva infatti finito per dimostrare, più o meno inconsapevolmente, come sia possibile "creare" tramite fenomeni in apparenza miracolosi la fede in una religione al servizio del potere. Il paradosso viene così rovesciato da Greenblatt:

In the Virginia colony, the radical undermining of Christian order is not the negative limit but the positive condition for the establishment of that order. And this paradox extends to the production of Harriot's text: *A Brief and True Report*, with its latent heterodoxy, is not a reflection upon the Virginia colony or even a simple record of it — it is not, in other words, a privileged withdrawal into a critical zone set apart from power — but a continuation of the colonial enterprise.¹⁷

E' facile cogliere in queste poche righe l'enorme influenza di Michel Foucault sul *new historicism*, influenza del resto apertamente accettata dagli stessi *new historicists* e puntualmente individuata da chi nutre alcune riserve sulla novità del movimento.¹⁸

Concentrandosi invece, più che sulle multiformi manifestazioni del potere, sulla complessità intrinseca della letteratura della colonizzazione, diventa evidente un'insospettata affinità con la

decostruzione, e in particolare con Paul de Man, insita nell'analisi di Greenblatt — affinità descritta con magistrale distacco da Bloom quando, proprio mettendoli in relazione a Foucault, dipinge i decostruzionisti intenti a sostituire "the fashionable prison-house of language for the dank dungeon of historical contingency."¹⁹

Secondo de Man, infatti, "a literary text simultaneously asserts and denies the authority of its own rhetorical mode,"²⁰ ospitando al suo interno le contraddizioni che lo rendono "illeggibile." Ma, mentre de Man identifica nel linguaggio la radice dell'aporia, per Greenblatt è invece l'inevitabile compromesso con il contesto sociale dominante a generare l'ambiguità, un'ambiguità quindi molto meno radicale della totale illeggibilità e, con le opportune precauzioni, esplorabile dal critico. Giustificato ottimismo o ingenuità? A chiederselo sono in molti.²¹ A noi può essere per ora sufficiente sottolineare quanto il rifiuto della negatività assoluta sia un'esigenza condivisa da due critici così diversi come Bloom e Greenblatt.

Un esempio di questo rifiuto è il terzo dei principî prima elencati, ossia la ricerca della *textual otherness*, rappresentata principalmente dai grandi assenti di tutta la narrativa coloniale: gli indiani d'America. Nulla o quasi è infatti rimasto a testimoniare la loro voce se non filtrato attraverso la scrittura di chi ha invaso il loro mondo — "rumor of words,"²² nella suggestiva definizione di Michel de Certeau. Il compito è certo arduo, considerando l'incompetenza linguistica e soprattutto le finalità tutt'altro che di ricerca dei colonizzatori, ma secondo Greenblatt va comunque atteso anche dal critico letterario, soprattutto in quanto la modalità retorica tipica dei testi di narrativa, rispetto per esempio alla rigidità dei trattati giuridici o teologici, favorisce una maggiore permeabilità a tutto ciò che non è strettamente pertinente, a elementi imprevisti o destinati all'esclusione. Ciò si ricollega direttamente a quanto detto sull'intrinseca molteplicità di voci del *Brief and True Report* di Harriot e sul rapporto ambiguo da esso intrattenuto con il potere. Riflettendo sullo spazio che Harriot dà, nel suo resoconto, alle

speculazioni degli indiani circa l'epidemia che ha colpito l'intera tribù, nonché sulle riflessioni potenzialmente pericolose di Harriot stesso, Greenblatt si domanda:

But why, we must ask ourselves, should power record other voices, permit subversive inquires, register at its very center the transgressions that will ultimately violate it? The answer may be in part that power, even in a colonial situation, is not monolithic and hence may encounter and record in one of its functions materials that can threaten another of its functions; in part that power thrives on vigilance, and human beings are vigilant if they sense a threat; in part that power defines itself in relation to such threats or simply to that which is not identical with it.²³

Per insinuare la sensazione di una minaccia, dunque, l'economia narrativa si ritrova costretta ad avvalersi di voci aliene e sovversive — o almeno tali per noi lettori contemporanei, come Greenblatt si preoccupa di sottolineare. Infatti il punto di vista storico, pur permettendo di mettere in secondo piano gli insolubili problemi dei decostruzionisti sul linguaggio che legge se stesso, impone al critico di considerare un'altro tipo di autoreferenzialità, onde evitare l'errore di fondo individuato da Gadamer: "L'ingenuità di quello che chiamiamo storicismo consiste nel fatto che esso [...], con la sua fiducia assoluta nel proprio metodo, dimentica la propria stessa storicità."²⁴ I *new historicists* fanno della propria autoconsapevolezza una bandiera, e quando Greenblatt si trova a dover definire il senso del termine "sovversivo" in un contesto rinascimentale, agisce di conseguenza:

We find "subversive" in the past precisely those things that are *not* subversive to ourselves, that pose no threat to the order by which we live and allocate resources.²⁵

Viceversa, continua Greenblatt, noi lettori del XX secolo riusciamo ad accettare i principî di ordine e autorità rinascimentali solo considerandoli da un punto di vista estetico, l'unico che ci permette di ospitare "forze aliene" senza sforzo e imbarazzo. Questa autoconsapevolezza del punto di vista storico si riflette anche, come vedremo nell'ultimo capitolo, nel frequente utilizzo di aneddoti

personali tesi a sfumare i confini troppo definiti tra presente e passato, tra *self* e *other*.

Infine, Greenblatt pone l'accento sull'autorità testuale, tema molto intricato a causa dell'enorme distanza, non solo geografica, tra l'Europa e il Nuovo Mondo. Ma cosa significa per un critico letterario studiare l'autorità di un testo? Chiaramente non si tratta di verificare la veridicità di quanto il testo afferma, bensì di ricostruire per quanto possibile il tipo di impatto da esso avuto sui propri lettori e, nel caso di opere che riferiscono avvenimenti e incontri incredibili come appunto gli scritti dei colonizzatori, individuare le strategie adottate dall'autore per rendere plausibili le proprie affermazioni.

Un esempio emblematico, anche se non riguarda il Nuovo Mondo, è l'analisi che Greenblatt propone — in linea con la *Rezeption-aesthetick* — per un'opera del XIV secolo, *Mandeville's Travels*, il diario del viaggio compiuto da Sir John Mandeville verso la Terra Santa e oltre. Il libro, ricco di testimonianze fantastiche proposte come fatti vissuti in prima persona (per citarne una, l'autore non esita a dichiarare di aver bevuto più volte alla sorgente dell'eterna giovinezza), venne accettato e lodato fino al XVI secolo come un vero e proprio trattato sulle meraviglie del lontano oriente, ma tali meraviglie "were becoming more embarrassing than authenticating."²⁶ Si cominciarono quindi a insinuare sospetti, sempre meno gentili, di corruzione del testo originale, fino ad arrivare all'inevitabile riconoscimento della totale falsità di quanto riferito. Addirittura, allungandosi e diventando sempre più evidente l'elenco delle probabili fonti letterarie, si arrivò alla conclusione che Mandeville il viaggio non l'avesse neppure intrapreso. L'interesse principale dei lettori diventò allora lo smascheramento di quello che ormai veniva considerato un affascinante caso criminale. L'epilogo barthesiano è significativo:

By the early nineteenth century most of Mandeville's 'facts' about the world had been disclosed as fantasies, leaving only the author himself as a reality; by the late nineteenth century that author too had been disclosed as a fiction.²⁷

Ciò che Greenblatt mette in evidenza nella sua analisi è l'abilità mostrata da Mandeville — o chi per lui — nel rendere persuasivo il proprio resoconto: riportando fatti assolutamente improbabili, il narratore si preoccupa di fornire spiegazioni razionali — riferendosi all'esempio accennato prima della sorgente di eterna giovinezza, Mandeville non manca di chiarire che gli effetti benefici sono solo temporanei — e soprattutto insiste spudoratamente sul registro della partecipazione personale, della testimonianza diretta.

Identità e angoscia sul palcoscenico elisabettiano

Durante il Rinascimento, oltre al Nuovo Mondo, viene scoperto e conquistato un altro territorio, fino ad allora quasi completamente inesplorato: l'identità — almeno nel senso moderno del termine.

Bloom, fedele al suo stile — pur concedendo qualche briciola all'innegabile contributo di Montaigne e forse di Chaucer — assegna ad un'unica imponente figura il merito della scoperta:

I do not think it useful to say that Shakespeare succesfully imitated elements in our characters. Rather, it could be argued that he compelled aspects of character to appear that previously were concealed, or not available to representation.²⁸

Greenblatt inizia *Renaissance Self-Fashioning* — un lungo studio del 1980 sull'identità in More, Tyndale, Wyatt, Spenser, Marlowe e Shakespeare destinato a diventare l'atto di nascita del *new historicism* — in modo, altrettanto tipicamente, molto più scanzonato:

My subject is *self-fashioning* from More to Shakespeare; my starting point is quite simply that in sixteenth-century England there were both selves and a sense that they could be fashioned.²⁹

A parte la discordanza sull'effettivo numero dei partecipanti alla scoperta, per entrambi i critici la novità consiste nella consapevolezza raggiunta dai singoli individui di potersi autoanalizzare ed eventualmente cambiare, cioè modificare la propria identità. Ciò implica una concezione dell'identità non più come un'entità determinata

unicamente dalla relazione inscindibile con il corpo, ma come qualcosa che si può perdere, simulare, rubare, evolvere in direzioni diverse e che può addirittura avere un'influenza notevole sulla propria stessa evoluzione. Un'entità, quindi, capace di autodeterminazione stabilendo un rapporto dialettico con se stessa, "overhearing itself."

A noi lettori contemporanei è difficile cogliere, in questa sommaria descrizione — condivisa peraltro dalla maggior parte dei critici,³⁰ — il carattere della novità. Non è sempre stato così, perlomeno dai tempi di Euripide? Secondo Bloom, è proprio questa nostra incapacità la prova che qualcosa di fondamentale è accaduto: "Our greatest difficulty in rereading or attending Shakespeare is that we experience no difficulty at all. [...] We cannot see the originality of an originality that has become a contingency or facticity for us."³¹

Greenblatt è sostanzialmente d'accordo con Bloom. Però, mentre Bloom concentra le sue fatiche di critico nel cercare di mettere in luce lo Shakespeare che è in noi (intendendo con "noi" soprattutto Freud), Greenblatt preferisce costringere il lettore — e se stesso — a guardare Shakespeare (e l'intera società elisabettiana) con occhi nuovi: "I am committed to the project of making strange what has become familiar, of demonstrating that what seems an untroubling and untroubled part of ourselves (for example, Shakespeare) is actually part of something else, something different."³² Il metodo utilizzato da Greenblatt per ottenere questo effetto di straniamento consiste soprattutto, come abbiamo già accennato, nell'anteporre a tutte le sue letture l'analisi di uno o più aneddoti apparentemente svincolati dal testo in esame, forzando così l'introduzione di un nuovo punto di vista — spesso e volentieri bizzarro — al tempo storicamente contestualizzato e contestualizzante.

Ma lasciando ora da parte Shakespeare, che tratteremo nel prossimo capitolo, quali altri fattori hanno favorito una svolta così radicale, per quanto impercettibile, nella storia della psicologia umana nonché dell'estetica? In teoria, l'Inghilterra del XVI secolo dovrebbe essere un terreno tutt'altro che fertile per lo sviluppo di un concetto quale

l'autonomia dell'identità. Si tratta infatti di una società le cui istituzioni — rappresentate soprattutto dalla triade famiglia, stato e chiesa — sono prevalentemente interessate all'imposizione di una rigida disciplina, nonché in grado di svolgere con efficacia un'azione di controllo sui propri sudditi, perlomeno su quelli di classe medio-alta. La prima domanda da porsi è quindi: come può una società apparentemente così pacifica e discreta mantenere un rigido controllo su milioni di persone?

La risposta, naturalmente, è molteplice e profondamente mutevole in base al periodo storico cui ci si riferisce. Nel medioevo, per esempio, poteva essere sufficiente l'abile sfruttamento della fede religiosa. Ma secondo la massima autorità rinascimentale in materia l'ingrediente fondamentale è la capacità di illudere, o più esplicitamente l'inganno:

For Machiavelli, the prince engages in deceptions for one very clear reason: to survive. The successful prince must be "a great feigner and dissembler; and men are so simple and so ready to obey present necessities, that one who deceives will always find those who allow themselves to be deceived."³³

Nel cuore dell'Inghilterra del XVI secolo — "a world in which everyone is profoundly committed to upholding conventions in which no one believes,"³⁴ — c'è una figura in grado di interpretare con perfetta naturalezza e per parecchie decine di anni la difficile sceneggiatura proposta da Machiavelli: la regina Elisabetta. Il risultato, per alcuni aspetti sconcertante, è così descritto da Greenblatt:

The English court was truly, in Raleigh's phrase, "the great theater," with the queen as playwright, director, and leading performer. Both by temperament and intellect she understood, as no one before or since, the latent drama in kingship and exploited it to the fullest, "We princes," she told a deputation of Lords and Commons in 1586, "are set on stages in the sight and view of all the world duly observed."³⁵

Il teatro come grande metafora della società elisabettiana, dunque. Ma il teatro, agli albori dell'età moderna, ha per Greenblatt una rilevanza assai maggiore: essendo in grado di contenerne tutti gli aspetti, dal più convenzionale al più alieno e minaccioso, diventa per la società stessa lo

strumento per eccellenza di sopravvivenza. Solo nel teatro, infatti, la rappresentazione di quanto è estraneo alle convenzioni viene accettato di buon grado, in quanto consente la produzione e il mantenimento di una tra le forme di *energia* più utili alle istituzioni stesse, la *salutary anxiety*:

But why should Renaissance England have been institutionally committed to the arousal of anxiety? After all, there was plenty of anxiety without the need of such histrionic methods; like other European countries of the period, England had experienced a population growth that put a heavy strain on food supply, and the struggle for survival was intensified by persistent inflation, unemployment, and epidemic disease. But perhaps precisely because this anxiety was pervasive and unavoidable, those in power wanted to incorporate it ideologically and manage it. Managed insecurity may have been reassuring both to the managers themselves and to those toward whom the techniques were addressed.³⁶

Angoscia lontana anni luce da quella individuale e profondamente connessa alla diacronia di Bloom, la *salutary anxiety* è un fenomeno essenzialmente sincronico, la cui dimensione sociale è legata non all'opposizione tra *early* e *late* ma a quella, ben più pregnante per chi detiene il potere, tra *authority* e *alien*. Il compito principale di Greenblatt rimane quindi, come già si è visto per quanto riguarda i testi dei colonizzatori, mettere in luce la capacità intrinseca delle opere d'arte di contenere discorsi in opposizione tra loro. Discorsi certo finalizzati alla produzione del piacere — non ci si può dimenticare che comunque "theatre-going, once they were allowed by law, became the craze of the Elizabethan period," — ma anche e contemporaneamente legittimi e sovversivi per il contesto storico in cui si formano, come ben esemplifica la figura di Barabas in *The Jew of Malta* di Marlowe, "his society's most-hated enemy and its most characteristic product."³⁷

Cosa c'entra tutto ciò con l'identità individuale? Greenblatt, con i suoi saggi su personaggi pubblici come More e Raleigh da una parte e più semplici cittadini come il James Bainham³⁸ condannato a morte per la sua fede protestante dall'altra, ci mostra come la dimensione teatrale della vita non fosse una prerogativa della sola regina Elisabetta e della

società intesa come collettività, bensì un fenomeno dilagante anche a livello di singoli individui, permettendo così l'instaurarsi di un rapporto dialettico tra l'aspetto pubblico e quello privato di ogni coscienza e quindi l'implicita possibilità di autodeterminazione della propria identità. Il teatro diventa quindi non solo la metafora di una società, ma anche della vita di ogni individuo, come illustra Greenblatt parlando di Sir Raleigh:

He seems to have had what I should like to call a "dramatic sense of life": a histrionic life-style and, with this, a consciousness of the universe and of the self shaped in theatrical terms. It is not surprising that for Raleigh, as for so many of his contemporaries, the theater was a central metaphor for man's life.³⁹

Considerando ora che per Greenblatt "self-fashioning is always, though not exclusively, in language,"⁴⁰ una tra le conseguenze principali di questo tipo di approccio alla letteratura è che per il critico si apre un nuovo campo di indagine. Più precisamente, si inverte il rapporto di priorità tra critico letterario e analista freudiano. Così come Bloom può affermare con orgoglio e sollievo che una lettura shakespeariana di Freud è molto più interessante delle convenzionali letture freudiane di Shakespeare, Greenblatt è in grado di giungere a conclusioni altrettanto liberatorie e pressoché identiche persino nella terminologia:

Yet I think that in all the literary instances I have cited, identity is conceived in a way that renders psychoanalytic interpretations marginal or belated.⁴¹

Sulle orme di Jauss

Seguendo come filo conduttore la vita di Sir Walter Raleigh abbiamo esaminato due tra gli aspetti tematici predominanti nell'opera critica di Greenblatt: la letteratura della colonizzazione e il teatro elisabettiano. Ma ciò che rende la figura di Sir Raleigh veramente emblematica è la densa contaminazione tra estetica e società che la caratterizza. L'arte di Raleigh è un'arte totalmente integrata nella sua epoca: i versi sono

dedicati alla regina Elisabetta, la prosa è incoraggiata niente meno che dal figlio maggiore di King James, il principe Henry, e in generale si tratta di opere che difficilmente si possono astrarre dal contesto storico-sociale in cui sono state partorite. In direzione opposta, è Raleigh con la sua eloquenza e i suoi scritti a influenzare la società che lo circonda, in modo tangibile nel caso della condanna a morte, evitata grazie alla profonda commozione popolare che seguì al processo, in modo meno appariscente ma altrettanto incisivo tramite l'incredibile diffusione della sua *History of the World*.

E' questo scambio nei due sensi, legato al rifiuto di una concezione dell'arte come sovradeterminata dalle circostanze storiche, l'interesse prevalente del *new historicism*, di cui Greenblatt è leader indiscusso. Una tra le principali obiezioni al movimento, come si è visto, mette in discussione proprio l'eccessiva importanza data dai *new historicists* all'influenza della letteratura sulla storia, almeno rispetto a quanto erano soli fare gli *old historicists*. Un'obiezione di segno opposto viene invece dai quei lettori, soprattutto europei, che sentono come nati già vecchi i presupposti del sedicente "nuovo" storicismo:

Un lettore europeo, passato attraverso altre forme di esperienza, deve fare uno sforzo notevole nel sentire riproporsi istanze e prospettive che riteneva ormai superate, perché, se è implicito che ogni operazione di scrittura e di lettura di un'opera d'arte è inevitabilmente «storica», un certo tipo di concezione della storia è già stato, una volta per tutte, messo in crisi da Nietzsche, e certi passi sembrano irreversibili.⁴²

In effetti l'atmosfera critica europea, ormai satura di teorie sulla complessità multiforme del potere e di sospetto verso la pretesa oggettività dello storico grazie rispettivamente al contributo di Foucault e Gadamer, è comprensibilmente restia ad accettare i lavori che appaiono su *Representation* (l'organo "ufficiale" del *new historicism*) come novità rivitalizzanti.

Rendendomi però io perfettamente conto di non fare purtroppo parte, se non in quanto europeo, di coloro che possono sperimentare con immediatezza il *déjà vu* implicito nel *new historicism*, ho cercato di

colmare il divario chiedendo un parere a persone con più esperienza di me in fatto di critica letteraria. La reazione generale all'approccio neostoricista è stata: "Ma questo lo diceva Jauss già un quarto di secolo fa!" Cosa scrive Hans Robert Jauss alla fine degli anni '60 — anni non a caso fondamentali nella formazione della maggior parte dei *new historicists* — per essere riconosciuto a prima vista, insieme a Foucault, come precursore di Greenblatt?

Oltre a condividere la preoccupazione di Gadamer circa la posizione tutt'altro che asettica dell'interprete nei confronti di opere del passato, Jauss, formulando i principî per una teoria della ricezione estetica, postula l'importanza del lettore (storico e collettivo) inteso come *orizzonte di attesa*, che l'opera stessa soddisfa o delude in base alla propria efficacia. Un punto di vista che considera il contesto storico-sociale come entità *in attesa* è naturalmente incline a enfatizzare il carattere di complementarità — più che di sovradeterminazione — insito nella relazione tra *storia generale* dell'uomo e *storia speciale* della letteratura.

Jauss va oltre, affermando che la ricezione di un'opera non solo genera approvazione o rifiuto, ma può anche "avere come conseguenza un *cambio di orizzonte* a causa della negazione di esperienze consuete o alla presa di coscienza di esperienze mai espresse."⁴³ Questo implica, oltre alla pura relazione di circolarità, anche una dimensione più propriamente etica. La letteratura, mezzo privilegiato di apertura verso l'*altro*, verso ciò che è alieno, comporta necessariamente una maturazione dell'individuo lettore in senso sociale, aumentando la permeabilità dei confini culturali e ideologici che separano le minoranze dall'autorità intesa in senso lato — quella che Greenblatt, seguendo Foucault e condividendo l'importanza dell'aspetto etico così come lo intende Jauss, chiama *power*.

Dunque, almeno per quanto riguarda i presupposti teorici, Greenblatt e in generale il *new historicism* hanno le spalle coperte. I problemi iniziano però ad affiorare quando si tratta di applicare tali presupposti ai

testi. Wolfgang Iser, muovendosi in direzione simile a quella di Greenblatt ma concentrandosi sulla relazione tra opere scritte e il lettore inteso soprattutto come singolo individuo, è riuscito a formulare una teoria strettamente ancorata al testo, benché inteso come entità necessariamente e volutamente incompleta.⁴⁴ Le letture di Greenblatt invece, spostando l'ago della bilancia decisamente verso tutto ciò che sta al di fuori del testo stesso, si trovano a destreggiarsi su un terreno assai più paludoso. Il risultato prevalente, abbastanza evidente in quasi tutti i suoi saggi sul teatro elisabettiano, è un'analisi che finisce per mettere in luce soprattutto la profonda influenza delle contingenze storiche sull'arte, ricadendo quindi entro il limite di stampo marxista al quale vorrebbe in qualche modo sottrarsi.

Ma Greenblatt, proponendo una lettura del rapporto tra letteratura e contesto extra-artistico in termini di *negoziazione e circolazione*, si dimostra perfettamente conscio della difficoltà del suo compito. Infatti il problema non è tanto quello di trovare esempi convincenti dell'esistenza di un'influenza a doppio senso tra il dominio dell'estetica e quello della storia, quanto quello di descrivere la circolarità di tale rapporto. E' evidente che le due influenze esistono, ma è estremamente difficile e soprattutto non ha molto senso tentare di separarle. La definizione stessa di relazione circolare — per esempio le *auto-eco-organizzazioni* di Edgar Morin,⁴⁵ — mina alla radice la possibilità di poter isolare in un fenomeno complesso le cause dagli effetti. Greenblatt preferisce quindi individuare le modalità di scambio reciproco in cui il rapporto si realizza, più che stabilire un'interpunzione causale tra successioni di influenze:

If one longs, as I do, to reconstruct these negotiations, one dreams of finding an originary moment, a moment in which the master hand shapes the concentrated social energy into the sublime aesthetic object. But the quest is fruitless, for there is no originary moment, no pure act of untrammelled creation. In place of a blazing genesis, one begins to glimpse something that seems at first far less spectacular: a subtle, elusive set of exchanges, a network of trades and trade-offs, a jostling of competing representations, a negotiation between joint-stock companies.

Gradually, these complex, ceaseless borrowings and lendings have come to seem to me more important, more poignant even, than the epiphany for which I had hoped.⁴⁶

In quale modo si realizzano questi "borrowings and lendings"? Greenblatt, utilizzando termini presi a prestito dal linguaggio dell'economia, individua tre tipologie di scambio: *appropriazione*, *acquisizione simbolica* e *acquisto*. L'appropriazione si riferisce a tutto ciò da cui si può attingere a piene mani senza dover nulla in cambio, per esempio il linguaggio quotidiano, che al tempo arricchisce il teatro e viene arricchito da esso. L'acquisizione simbolica — distinta in acquisizione per *simulazione*, per *metafora* e per *metonimia* — riguarda invece entità per le quali un prezzo, anche se implicito, deve essere pagato. Non a caso, più i drammaturghi elisabettiani cercano di essere sovversivi, più sono costretti a ridurre l'evidenza delle loro *mimesis*, per esempio ambientando i loschi intrighi di corte nella lontana Italia. Ma ciò che è più caratteristico in Greenblatt — in linea con la sua formazione marxista — è l'attenzione posta all'acquisto, cioè a quelle modalità di scambio nelle quali la valuta è concreta e quantificabile: il costo proibitivo degli abiti da scena, per esempio, ma anche i libri usati in sostituzione del denaro, come *Mandeville's Travels* che "we are told, 'was accepted in Paris, Bruges, and London as a fair medium of exchange'".⁴⁷

Assimilando il tipo di approccio ora descritto alle formulazioni di Iser e di Anthony Giddens, Greenblatt afferma infine:

Each of these formulations — and, of course, there are significant differences among them — pulls away from a stable, mimetic theory of art and attempts to construct in its stead an interpretative model that will more adequately account for the unsettling circulation of materials and discourses that is, I have argued, the heart of modern aesthetic practice. It is in response to this practice that contemporary theory must situate itself: not outside interpretation, but in the hidden places of negotiation and exchange.⁴⁸

Nonostante la parziale delusione di simili aspettative, occorre riconoscere che il metodo applicato da Greenblatt, forse grazie alla sua

accattivante prosa, riesce comunque a produrre letture per molti versi affascinanti, soprattutto per quanto riguarda i testi "di contorno", cioè quel tipo di testi considerati tradizionalmente non letterari. Ma la tendenza dominante della critica poststrutturalista — Bloom è anche in questo un'eccezione — è proprio quella di non distinguere tra canonico e non canonico, tra centro e periferia, e di attraversare con disinvoltura gli angusti confini che delimitano il concetto di letteratura, "in an intensified willingness to read all of the textual traces of the past with the attention traditionally conferred only on literary texts."⁴⁹

Da Marx a Foucault, da Gadamer a Jauss, sono quindi molteplici le influenze europee rintracciabili nell'opera di Greenblatt, opera la cui caratteristica dominante — almeno fino ad oggi — non va certo cercata nell'originalità teorica quanto piuttosto nell'arricchimento di prospettive e, perché no, nel piacere che essa è in grado di dare al lettore.

Note

¹.Hans Robert Jauss, *Perché la storia della letteratura?* (trad. it. di Alberto Vàrvaro, Napoli: Guida editori, 1989; ed. orig. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1969), p. 76

².Margaret A. Gallucci, "Interview with Stephen Greenblatt" (intervista non ancora pubblicata, riportata in appendice in questa tesi), p. 140

³.Stephen Greenblatt, *Three Moderns Satirists: Waugh, Orwell, and Huxley* (New Haven, London: Yale U. P., 1965)

⁴.Stephen Greenblatt, *Learning to curse*, (New York: Routledge, 1990), p. 6

⁵.Stephen Greenblatt, *Sir Walter Raleigh. The Renaissance Man and His Roles* (New Haven, London: Yale U. P., 1973)

⁶.Stephen Greenblatt, *Learning to curse*, cit., p. 2

⁷.Stephen Greenblatt, "Towards a Poetics of Culture" (in *The New Historicism*, a cura di H. Aram Veesser, New York, London: Routledge, 1989), p. 2

⁸.Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World* (Oxford: Clarendon, 1991)

⁹.Stephen Greenblatt (a cura di), *New World Encounters* (Berkeley, Oxford: University of California Press, 1993)

¹⁰.Brook Thomas, *The New Historicism and other old-fashioned topics* (New Jersey: Princeton U. P., 1991), p. 196

¹¹.Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions*, cit., p. 132

¹².brano tratto dal *Diario* di Cristoforo Colombo, riportato in Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions*, cit., p. 90

¹³.Stephen Greenblatt, *New World Encounters*, cit., pp. xvi

¹⁴.ibid., pp. xvi-xvii

¹⁵.cfr. Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions*, cit., p. 52

¹⁶.Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988), pp. 21-65

¹⁷.ibid., pp. 30-31. Cfr. anche Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, cit., p. 92, dove, descrivendo il potere monarchico in *King Lear*, l'autore usa praticamente le stesse parole: "That power, concentrated and personalized, aroused anxiety not only as the negative limit but as the positive condition of its functioning."

¹⁸.a parte le frequenti definizioni sarcastiche di Bloom per i "Foucault-inspired New Historicists", cfr. Edward Pechter, "The New Historicism and Its Discontents" (PMLA, 1987, 102, 3), p. 296: "The frequent recurrence of the words *power* and *discourse* in new-historicist criticism reflects the influence of Foucault, in whom Greenblatt may have discovered the idea that authority produces subversion"

¹⁹.Harold Bloom, "Criticism, Canon-Formation, and Prophecy: The Sorrows of Facticity" (in Harold Bloom, *Poetics of Influence*, New Haven: Schwab, 1988), p. 409

²⁰.Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven, London: Yale U. P., 1979), p. 17

²¹.cfr. Giovanna Franci, "Oltre la decostruzione?" (in *L'ansia dell'interpretazione*, a cura di V. Fortunati e G. Franci, Modena: Mucchi, 1989), pp. 304 e segg.

²².Stephen Greenblatt, *New World Encounters*, cit., p. xvii

²³.Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., p. 37

²⁴.Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo* (trad. it. di Gianni Vattimo, Milano: Bompiani, 1983; ed. orig. *Wahrheit und Methode*, 1960), p. 349

-
- ²⁵.Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., p. 39
- ²⁶.Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions*, cit., p. 30
- ²⁷.ibid., p. 32
- ²⁸.Harold Bloom, "The Analysis of Character" (in *Hamlet*, a cura di Harold Bloom, New York, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1990), p. x
- ²⁹.Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1980), p. 1
- ³⁰.Cfr. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (qui nella trad. italiana di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino: Einaudi, 1956, vol. II, p. 70): "Per l'antichità gli avvenimenti drammatici della vita umana consistevano prevalentemente nel cambiamento di fortuna che si abbatteva sull'uomo dal di fuori e dall'alto, mentre nella tragedia elisabettiana, la prima caratteristicamente moderna, comincia a prevalere il carattere dell'eroe quale artefice del suo destino. Questa è opinione generale, e in linea di massima è giusta."
- ³¹.Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths* (Cambridge MA, London: Harvard U. P., 1989), p. 53
- ³².Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, cit., p. 8
- ³³.Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, cit., p. 14 [il brano riportato da Greenblatt è tratto da *Il Principe* (1513) di Niccolò Machiavelli]
- ³⁴.ibid., p. 14
- ³⁵.Stephen Greenblatt, *Sir Walter Raleigh*, cit., p. 52
- ³⁶.Stephen Greenblatt, "Martial Law in the Land of Cockaigne" (in Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit.), p. 137
- ³⁷.Stephen Greenblatt, "Marlowe, Marx, and Anti-Semitism" (in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, cit.), p.56
- ³⁸.Cfr. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, cit., p.74 e segg.
- ³⁹.Stephen Greenblatt, *Sir Walter Raleigh*, cit., p. 26
- ⁴⁰.Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, cit., p. 9
- ⁴¹.Stephen Greenblatt, "Psychoanalysis and Renaissance Culture" (in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, cit.), p. 141
- ⁴².Giovanna Franci, "Oltre la decostruzione?" (in *L'ansia dell'interpretazione*, cit.), p. 296
- ⁴³.Hans Robert Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, cit., p.45

⁴⁴.Cfr. Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. (trad. it. di Rodolfo Granatei, Bologna: Il Mulino, 1987; tit. orig. *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response*, 1978)

⁴⁵.Edgar Morin, *La conoscenza della conoscenza* (trad. it. di Alessandro Serra, Milano: Feltrinelli, 1989; tit. orig. *La connaissance de la connaissance*, 1986), p. 51

⁴⁶.Stephen Greenblatt, "The Circulation of Social Energy" (in Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit.), p. 7

⁴⁷.Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions*, cit., p. 37

⁴⁸.Stephen Greenblatt, "Towards a Poetic of Culture" (in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, cit.), p. 159

⁴⁹.Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, cit., p. 14

Quarto capitolo

The Canon-on-Avon: Shakespeare

That there is no direct, unmediated link between ourselves and Shakespeare's plays does not mean that there is no link at all. The "life" that literary works seem to possess long after both the death of the author and the death of the culture for which the author wrote is the historical consequence, however transformed and refashioned, of the social energy initially encoded in those works.

STEPHEN GREENBLATT¹

I am not at all certain what the metaphor of "social energies" stands or substitute for, but, like the Freudian drives, such energies cannot write or read or indeed do anything at all. Libido is a myth, and so are "social energies." Shakespeare, scandalously facile, was an actual person who contrived to write *Hamlet* and *King Lear*. That scandal is unacceptable to what now passes for literary theory.

HAROLD BLOOM²

Bloom, nel corso della sua lunga carriera, ha prodotto saggi critici su praticamente tutti i maggiori autori dalla Bibbia ad oggi, in lingua inglese e non. Greenblatt dà invece l'impressione di essersi occupato di qualsiasi testo scritto, di qualsivoglia natura, pubblicato a cavallo tra il XVI e il XVII secolo. Nel punto in cui questi due assi così diversi convergono, incontriamo una sola figura: Shakespeare.

Domandarsi il motivo di questa coincidenza è piuttosto banale, eppure è proprio la divergenza tra le motivazioni fornite dai nostri due critici a darci la misura dell'abisso che li separa. Chi è Shakespeare? L'unico titano della letteratura al quale sia capitato di scrivere attorno al

1600 o un suddito della regina Elisabetta nato a Stratford-on-Avon nel 1564, imprevedibilmente destinato ad essere ricordato più di ogni altro nei secoli a venire per la sua capacità di assorbire le numerose *social energies* che gli circolavano attorno? Da un punto di vista formale, le due definizioni sono identiche. Probabilmente lo rimangono anche da un punto di vista formalista. Ma non per Bloom e Greenblatt.

Scopo di questo capitolo è mettere a confronto il loro approccio ad alcune opere del grande drammaturgo, sia per tentare di proporre qualche esempio concreto di quanto si è detto fino ad ora, sia soprattutto per mostrare le tangibili conseguenze di una differenza in apparenza inesistente come quella tra le due ipotesi sulla vera natura dell'unicità di Shakespeare. E' necessaria però una premessa: si tratta di un confronto impari, in quanto per Greenblatt Shakespeare è da sempre il terreno di ricerca per elezione, mentre Bloom ha cominciato ad occuparsene sistematicamente solo nelle sue opere più recenti e in condizioni curiosamente sfavorevoli.

Infatti, come già abbiamo notato, Shakespeare è il prototipo per eccellenza dei rari autori nei quali le tracce della lotta con l'angoscia dell'influenza sono praticamente inesistenti. Con Shakespeare, orfano di un precursore adeguato alla sua originalità, la critica antitetica risulta pressoché inapplicabile. Per Bloom, che almeno dalla fine degli anni '80 considera Shakespeare superiore a ogni altro artista, si tratta al tempo stesso di una ragione in più per osannarlo e di un motivo di malcelato disappunto, come emerge dal tono di questa splendida introduzione, ambiguamente in bilico tra celebrazione e malinconica dichiarazione di impotenza:

There are only three significant literary influences upon Shakespeare: Marlowe, Chaucer, and the English Bible. Marlowe was swallowed up by Shakespeare, as a minnow by a whale, though Marlowe had a strong enough aftertaste to compel Shakespeare to some wry innuendos. We can surmise that Marlowe became for Shakespeare a warning: not the way to go. Chaucer suggested to Shakespeare what became his principal resource and at last his greatest originality in the representation of persons. The English Bible had an ambiguous effect upon the writer who

has been its only rival in forming the rhetoric and vision of all who came after in the language.³

Chaucer che si limita a un timido suggerire, la Bibbia stessa incapace di generare qualcosa di più perturbante d'un "ambiguo effetto". E' chiaro che davanti a Shakespeare il Bloom della tetralogia teorica degli anni '70 si troverebbe all'*impasse*. D'altronde, quale tra le sei sofisticate *ratios* potrebbe descrivere in modo adeguato, come risultato di un'angosciosa influenza, l'atto di "revisione" della balena Shakespeare che si trangugia l'avannotto Marlowe?

Dovendosi occupare di Shakespeare, Bloom finisce così con l'accentuare proprio quel tratto del suo stile che più infastidisce i suoi numerosi detrattori, e certo meno consono all'interpretazione critica: il panegirico. Greenblatt può invece permettersi di muoversi come un pesce nell'acqua: l'ampio respiro di Shakespeare gli lascia un margine di libertà praticamente illimitato, consentendogli di spaziare su ogni aspetto della società elisabettiana continuando comunque a fare critica letteraria.

Premesso dunque che il terreno di confronto adottato è una scelta obbligata quanto ingiusta — ma la situazione potrebbe presto cambiare, in quanto pare che Bloom stia lavorando a un volume interamente dedicato a Shakespeare — possiamo iniziare a considerare le posizioni dei due critici. Come motivo d'apertura, potremmo adottare un interrogativo: "Chi è il protagonista?"

Henry IV: Falstaff o Hal?

Allergico a qualsiasi genere di contestualizzazione, Bloom considera Falstaff un personaggio universale, paragonabile soltanto a un altro personaggio, altrettanto estetico e shakespeariano: "Falstaff is to the world of the histories what Hamlet is to the tragedies."⁴ Il mondo delle *histories*, è bene sottolinearlo, non ha qui nulla a che fare con quel processo più generale che è la storia. Bloom non fa parte di quella schiera di spettatori che assistendo a un'opera teatrale gettano ogni tanto

lo sguardo qua e là, verso la platea o le uscite di sicurezza. E' così concentrato da avere occhi per un unico, indipendente, attore, la cui assoluta libertà è paradossalmente dovuta al suo essere il principale non protagonista di un dramma storico:

To begin is to be free, and you cannot begin freshly in comedy, any more than you can in tragedy. Both genres are family romances, at least in Shakespeare. History, in Shakespeare, is hardly the genre of freedom for kings and nobles, but it is for Falstaff. How and why? Falstaff is of course his own mother and his own father, begotten out of wit by caprice. Ideally he wants nothing except the audience, which he always has; who could watch anyone else on stage when Ralph Richardson was playing Falstaff?⁵

Chi mai potrebbe riuscire a distogliere lo sguardo da quell'irresistibile egocentrico di Sir John Falstaff, si domanda retoricamente Bloom?

Greenblatt è tra questi. Se proprio si volesse trovare una prima donna nel saggio "Invisible Bullets", di cui si è già in parte discusso nel terzo capitolo, il candidato più probabile sarebbe il principe Hal, non Falstaff. Ma c'è di più: il lettore inizia a intuire che sta leggendo uno studio sui drammi storici di Shakespeare solo quando è già a metà del saggio.

Dov'è diretto il distratto sguardo di Greenblatt nelle prime venti pagine? In Virginia, nella nuova colonia che Thomas Harriot, inviato da Sir Raleigh, ha il compito di descrivere e promuovere agli occhi dei potenziali investitori inglesi. Là dove Bloom cerca la misura della grandezza di Falstaff nientemeno che in Hamlet, Greenblatt propone un accostamento tra il mondo del principe Hal e *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* di Harriot, al quale già abbiamo accennato nel terzo capitolo:

[...] Understanding the relation between orthodoxy and subversion in Harriot's text will enable us to construct an interpretative model that may be used to understand the far more complex problem posed by Shakespeare's history plays.⁶

Il modello interpretativo che Greenblatt propone è naturalmente quello — già incontrato — dei processi di negoziazione, che vede

Shakespeare destreggiarsi con impareggiabile abilità nel produrre e al tempo stesso controllare discorsi potenzialmente sovversivi. Hal, un piede nella corte del padre e l'altro nella taverna degli amici, è il campione di questa apparentemente contraddittoria strategia. Ma non ne è l'inventore, così come non lo è Shakespeare. Si tratta di una strategia diffusa, come il testo di Harriot dimostra, una strategia nella quale Greenblatt individua tre movimenti: *testing*, *recording* e *explaining*.

In *A True and Brief Report*, una concezione estremamente sovversiva per la cultura dominante — cioè quella che fonda le origini del Cristianesimo nell'abile sfruttamento da parte dell'autorità di fenomeni solo apparentemente miracolosi⁷ — viene dapprima verificata sulla pelle degli indiani. Alla verifica segue un'accurata documentazione delle interpretazioni che gli stessi indiani — voci aliene e sovversive — danno di quanto è loro accaduto. Infine, momento necessario ma pericolosamente esposto al rischio di un fallimento, occorre giungere a una spiegazione ortodossa dell'intero fenomeno, in grado di soddisfare il potere dominante.

Se riesce anche quest'ultimo passaggio, l'autorità ne esce al tempo stesso più fragile e più consolidata, in quanto è stata sì esposta a un notevole rischio, ma ha anche mostrato di essere in grado di farvi fronte. Ciò avviene ad esempio quando Harriot, implorato dagli indiani affinché interceda presso il dio cristiano per convincerlo a sterminare una tribù nemica, ha occasione di spiegare che il dio in questione non fa cose del genere su richiesta, in quanto misericordioso e buono. In modo più o meno convincente ma certo elegante, tutto ritorna nei ranghi previsti dalla totalizzante politica religiosa rinascimentale.

Greenblatt, affascinato dall'idea di un potere costretto a rischiare la delegittimazione pur di mantenersi in vita, rintraccia gli stessi tre movimenti in Shakespeare:

Shakespeare's plays are centrally, repeatedly concerned with the production and containment of subversion and disorder, and the three practice that I have identified in Harriot's text — testing, recording, and

explaining — all have their recurrent theatrical equivalent, above all in the plays that meditate on the consolidation of state power.⁸

Ciò che Shakespeare mette a repentaglio, calando Hal nel sovversivo mondo di Falstaff, è l'autorità e la dignità della monarchia. La rappresentazione della vita e del linguaggio delle *lower classes* ne documenta gli aspetti meno ortodossi e più palesemente alieni, documentazione che — come mostra Greenblatt — culmina nel glossario dello slang di taverna riportato da Hal:

They call drinking deep "dyeing scarlet", and when you breathe in your watering they cry "Hem!" and bid you "Play it off!" To conclude, I am so good a proficient in one quarter of an hour, that I can drink with any tinker in his own language during my life.⁹

Una volta esplorato, documentato e in parte sfruttato, l'eterodosso mondo di Falstaff viene infine tradito. Ma è proprio quest'ultimo passaggio, in sé deprecabile, che permette di ritracciare in modo netto il necessario confine — necessario perlomeno alla politica elisabettiana — tra il suddito qualunque e il monarca assoluto. Per diventare re, Hal è stato costretto, più che a tradire l'amico, al salto di qualità implicito nel verso "Presume not that I am the thing I was." O almeno, questa è la conclusione alla quale gli piacerebbe che il mondo giungesse, "For God doth know, so shall the world perceive, / That I have turn'd away my former self."¹⁰

Cosa ha comportato per Hal — oltre al passaggio da scapestrato principe di Galles a trionfante e responsabile re d'Inghilterra — l'abbandono del suo "former self"? Il disconoscimento di Falstaff, certo, ma anche sacrifici. Per esempio, la probabile perdita del sonno, del "gentle sleep" malinconicamente rimpianto da Henry IV all'inizio del terzo atto della seconda parte. Con sarcasmo, commentando il passaggio Greenblatt si domanda:

Who knows? Perhaps it is even true; perhaps in a society in which the overwhelming majority of men and women had next to nothing, the few who were rich and powerful did lie awake at night. But we should understand that this sleeplessness was not a well-kept secret: the

sufferings of the great are one of the familiar themes in the literature of the governing classes in the sixteenth century.¹¹

Chi si prende cura di diffondere tra i sudditi della regina Elisabetta l'idea che più si è potenti e meno si dorme, dando così alle *lower classes* motivo di consolazione e al tempo stesso rendendo un eccellente servizio alla classe dominante, indipendentemente dalla verità dell'affermazione? Il teatro, insieme ad altre forme di espressione estetica, è uno tra i principali promotori di questa e altre simili concezioni, tese a mantenere l'ordine attraverso la rappresentazione della debolezza, dell'angoscia e della potenziale instabilità del potere.

Sono analisi come questa sull'insonnia dei potenti — assolutamente inimmaginabili in Bloom — che permettono a Greenblatt di descrivere il rapporto tra rappresentazione estetica e vita sociale in termini di negoziazione, nonché di considerare degni di analisi critica testi di qualsiasi genere. Ecco come, anticipando le critiche più scontate, Greenblatt difende l'arditezza e l'eterogeneità dei suoi accostamenti:

It may be objected that there is something slightly absurd in likening such moments to aspects of Harriot's text; *I Henry IV* is a play, not a tract for potential investors in a colonial scheme, and the only values we may be sure Shakespeare had in mind, the argument would go, are theatrical values. But theatrical values do not exist in a realm of privileged literariness, of textual or even institutional self-referentiality. Shakespeare's theater was not isolated by its wooden walls, nor did it merely reflect social and ideological forces that lay entirely outside it: rather the Elizabethan and Jacobean theater was itself a *social event* in reciprocal contact with other social events.¹²

Bloom non ha esitazione alcuna nel bollare simili affermazioni come prodotto tipico della "School of Resentment", e a catalogare il *new historicism* come l'ultimo, marginale, episodio "in the endless history of Platonism."¹³ L'affermazione potrebbe lasciare perplessi, in quanto Greenblatt e i suoi colleghi *new historicists* possono essere accusati di tutto ma non certo di idealismo. Bloom chiarisce subito il suo punto di vista, dichiarando che l'opera di riduzione al contesto da loro intrapresa equivale a bandire — sulle orme di Platone — la figura del poeta, nel

nostro caso Shakespeare. L'idealismo, ugualmente respinto da entrambi i critici, c'entra quindi poco o nulla.

Senza voler entrare, almeno per ora, nel merito dell'argomento, la domanda da porsi è quindi: a chi o che cosa la precaria struttura in legno del teatro shakespeariano consente l'accesso, nella critica di Bloom, per evitare la pernicioso tentazione di considerare il testo come un mondo autosufficiente? C'è qualcuno, oltre all'onnipresente Hamlet, che può arricchire la nostra comprensione di Falstaff? Naturalmente sì, ma così come un testo non può rimandare ad altro che ad un altro testo, sir Falstaff ha come possibili referenti solo altri personaggi, prima tra tutti la Donna di Bath di Chaucer:

It is a legitimate literary fantasy to visualize an encounter between the Wife and the fat knight. Falstaff is more intelligent and witty than the Wife, but even he, with all his gusto, could not have kept her quiet.¹⁴

"Legitimate" è la *keyword* di questa idiosincratia fantasia. La lettura di Greenblatt, per quanto brillante e condivisibile, diventa secondo Bloom illegittima nell'istante in cui si propone come critica letteraria. "There are very nearly as many Falstaff as there are critics," consente a malincuore Bloom, "which probably is as it should be."¹⁵ Ma più che accettarne l'ambiguità, la contaminazione con quanto eccede il dominio dell'arte, Bloom preferisce optare per ciò che chiama un "ritorno alla retorica del sublime cavaliere." Ritorno che ci permette di mettere in evidenza come il concetto di potere, benché importante per entrambi i critici, rivesta significati assai diversi:

Falstaff's power seems to me not at all a matter of class, sexuality, politics, nationalism. Power it is: sublime pathos, *potentia*, the drive for life, more life, at any and every cost.¹⁶

Greenblatt, come Bloom, assimila la relazione tra Hal e Falstaff a quella tra allievo e maestro. Ma chi tra i due detiene il potere? Se inteso come *status* sociale, Hal è dalla parte dei forti, e il loro rapporto si risolve in un atto di usurpazione, con Falstaff relegato al ruolo di simpatico e deviante precettore per la completa formazione del principe.

Se per potere intendiamo invece, con Bloom, la sublime vitalità di sir Falstaff, quest'ultimo diventa un irraggiungibile precursore, "the cause of wit in his ephebe, Prince Hal."¹⁷

Giobbe, King Lear, il reverendo Wayland e rispettive consorti

Bloom ammette di aver provato un vero e proprio shock quando, dopo anni trascorsi studiando l'angoscia dell'influenza nei poeti romantici e contemporanei, si è trovato ad avere a che fare con Shakespeare: "I experienced the shock of difference, the difference in kind as well as in degree, that is uniquely Shakespeare's."¹⁸ Come descrivere in modo concreto questa differenza sostanziale?

Consideriamo le strategie di revisione analizzate nel secondo capitolo di questa tesi: linguisticamente sono caratterizzabili come figure retoriche, dal punto di vista psicologico si tratta invece di tecniche di difesa. Più precisamente, com'è implicito nello stesso termine "strategia", sono forme di difesa caratterizzate da una certa consapevolezza. Il *poet-as-person* potrebbe anche essere ignaro della minaccia che lo sovrasta, ma non il suo poema. Quest'ultimo infatti si deve guadagnare nientemeno che il proprio significato individuando l'avversario da cui difendersi. Si potrebbe dire che, se vuole essere un vero *strong poem*, prima di poter fare di necessità virtù è obbligato costruirsi la necessità stessa.

Ora, è concepibile un'opera in cui il movimento agonistico prevalente — se così possiamo chiamarlo — nei confronti della tradizione non è di "difesa" ma al contrario di "attacco"? *King Lear*, nell'analisi che ne fa Bloom in *Ruin the Sacred Truth*, sembra mostrare questa caratteristica. Prima di vedere chi è il soggetto attaccato occorre però chiarire cosa si intende qui per "attacco": al contrario delle strategie di difesa, che generalmente si possono assimilare a tecniche di *dissimulazione* — attuate tramite il *misreading* e l'uso di figure retoriche "deformanti" — atte a celare una presenza ingombrante, una strategia di attacco è quella

che propone in modo esplicito un richiamo, un'influenza, la cui rilevanza risulta però essere praticamente insignificante.

La tragedia di re Lear rimanda per molti aspetti alla terribile prova cui è sottoposto Giobbe, entrambi sprofondati negli abissi della più cupa disperazione, e Bloom inaugura la sua breve analisi proprio proponendo un confronto tra i due testi:

That Shakespeare intended his audience to see Job as the model for Lear's situation (though hardly for Lear himself) seems likely, on the basis of a pattern of allusions in the drama. Imagery that associates humans with worms, and with dust, is strikingly present in both works.¹⁹

Ma, una volta insinuato il paragone, Bloom dedica il resto del saggio a dimostrare che si tratta di un accostamento ingannevole, in quanto l'originalità e la forza di Shakespeare, e soprattutto la sua capacità di rappresentare l'evoluzione del protagonista, fanno di *King Lear* un'opera assoluta, "a more complete and catastrophic tragedy than anything in the genre before or since."²⁰ A parte la persistenza del registro celebrativo, ciò che più colpisce nell'analisi di Bloom è l'anomalia del suo nuovo scopo: non più la ricerca di tracce di influenza, ma al contrario il tentativo di dissipare ogni possibile dubbio sull'originalità del poeta. Non più quindi un efebo in difesa, ma un creatore libero di sfidare eventuali precursori mettendo in pericolo la propria priorità, come si intuisce da questo interrogativo di Bloom: "But why did Shakespeare risk the paradigm of Job?"²¹

La totale libertà che Shakespeare dà l'impressione di potersi permettere ha le sue radici nel fatto che le influenze da lui sperimentate non hanno generato l'angoscia che Bloom riconosce negli altri grandi della letteratura. Il motivo di questa "immunità" sembra essere proprio la sua incuranza: *effortless*, *disinterested* sono gli aggettivi che Bloom usa per spiegare "the secret of Shakespeare's canonical centrality."²² Dunque, quanto di più lontano dalle strategie consapevoli dei *belated poets*. Considerando per un istante il sublime individualismo dei poeti più tipicamente "bloomiani", per esempio di Milton o di Blake, si può

ben comprendere quale svolta abbia rappresentato per Bloom giungere a descrivere quello che reputa il più grande genio della letteratura con queste parole:

The real Stratfordian wrote thirty-eight plays in twenty-four years and then went home to die. At forty-nine he composed his last play, *The Two Noble Kinsmen*, splitting the job with John Fletcher.²³

Scena paradossale per eccellenza se osservata dal punto di vista di Bloom, Shakespeare intento a scrivere un dramma a quattro mani con Fletcher è invece la perfetta allegoria della creazione estetica così come la intende Greenblatt, "a collective production of literary pleasure and interest."²⁴

Tornando ora a *King Lear*, quali elementi "collettivi" individua Greenblatt in una tragedia ambientata nella Britannia del settimo secolo prima di Cristo? Il suo saggio "The Cultivation of Anxiety: King Lear and His Heirs" si apre con una lunga citazione tratta dall'*American Baptist Magazine* del 1831, un contesto quindi assai diverso da quello dell'Inghilterra elisabettiana, e ancor più da quello del dramma shakespeariano, per non parlare del libro di Giobbe.

Nel brano riportato, tale reverendo Francis Wayland narra in prima persona i penosi sforzi da lui intrapresi per piegare all'ubbidienza e al rispetto il figlioletto di un anno e mezzo. Pur condividendo l'indignazione che un lettore contemporaneo istintivamente prova per le atrocità pedagogiche compiute dal reverendo, è un altro il tema sul quale si concentra Greenblatt: l'intenso amore familiare sottinteso in simili pratiche, un amore "whose roots lie at least partly in early modern England, the England of Shakespeare's *King Lear*."²⁵

La tragedia di re Lear è in effetti la tragedia di un padre, o meglio di due padri, entrambi alla ricerca di una conferma dell'amore filiale ma entrambi incapaci di interpretare in modo corretto gli ingannevoli segni elicitati dalla loro stessa ricerca. Ci sono però notevoli differenze rispetto al caso del reverendo Wayland, e Greenblatt le analizza una ad una: l'esito catastrofico del *love test* shakespeariano, la differenza di età

della prole, la dimensione pubblica in un caso e privata nell'altro e infine il fatto che quanto nel brano del XIX secolo viene dato per scontato — cioè la relazione tra autorità paterna ed evoluzione morale dell'umanità — in *King Lear* costituisce la chiave problematica dell'intera tragedia. Commentando quest'ultimo aspetto e ragionando sul diverso valore canonico dei due testi, Greenblatt afferma:

This difference is crucial, and it comes as no surprise that *King Lear* is more profound than Francis Wayland's account of his paternal authority: celebration of Shakespeare's profundity is an institutionalized rite of civility in our culture. We tend to assume, however, that Shakespearean self-consciousness and irony lead to a radical transcendence of the network of social conditions, paradigms, and practices in the plays. I would argue, by contrast, that Renaissance theatrical representation itself is fully implicated in this network and that Shakespeare self-consciousness is in significant ways bound up with the institutions and the symbology of power it anatomizes.²⁶

Questa precisazione di Greenblatt mette in evidenza l'aspetto del *new historicism* più criticato dai decostruzionisti, nonché dallo stesso Bloom: per quanto canonico e irraggiungibile, anche Shakespeare si ritrova necessariamente intrappolato nella dialettica con il potere e nel contesto istituzionale della sua epoca. Mentre per Bloom i rapporti familiari prefigurano in *King Lear* una sorta di nichilismo apocalittico — minando così alla radice anche solo la possibilità di un paragone con documenti storico-sociali come quello del reverendo Wayland — Greenblatt ritiene importante analizzare in dettaglio la figura del "vecchio genitore" nell'immaginario elisabettiano — non esitando a proporre atti testamentari e statistiche secondo la migliore tradizione dello storicismo di vecchio stampo — nella convinzione che ciò possa contribuire a una maggiore comprensione dell'opera.

E' comunque sintomatica della loro comune appartenenza al post-strutturalismo la preoccupazione per la figura assente delle mogli: Bloom, suggerendo un confronto virtuale con la moglie di Giobbe, si domanda come avrebbe agito la moglie di Lear se fosse stata ancora in vita; Greenblatt ragiona invece sull'assenza della figura materna nel

racconto di Wayland, la cui moglie, veniamo puntualmente informati, all'epoca dei fatti era — al contrario di quella di Lear — perfettamente viva e vegeta. A nessuno dei due critici il mondo del testo pare più un universo sufficientemente ampio e completo per il tortuoso percorso dell'interpretazione.

Le braccia avvizzite di Gloucester e le foglie d'autunno di Milton

Oltre ad essere la tragedia di due padri, *King Lear* è anche "this great stage of fools." Bloom, nel suo elenco dei significati attribuiti alla parola *fool* in *King Lear*, propone: attore, essere morale, idealista, bambino, caro amico, pazzo, vittima e uomo sincero. Curiosamente, non compare la definizione "indemoniato", la forma di follia simulata da Edgar nel quarto atto della tragedia. Sono invece proprio la figura dell'uomo posseduto dal demonio e le conseguenti pratiche di esorcismo il tema scelto da Greenblatt per l'altro suo saggio su *King Lear*, "Shakespeare and the Exorcists".

Anche in questo secondo saggio, nelle venti pagine di apertura — misura che a quanto pare ben si addice alle eclettiche introduzioni di Greenblatt — non si incontra mai Shakespeare se non come uno tra coloro che certamente avevano avuto occasione di leggere, proprio durante la stesura di *King Lear*, il volume *A Declaration of Egregious Popish Impostures*, pubblicato nel 1603 da Samuel Harsnett, all'epoca cappellano del vescovo di Londra. Il fine dell'indagine di Harsnett era quello di dimostrare come indemoniati ed esorcisti non fossero altro che abili teatranti al servizio della chiesa cattolica. Lo scopo del saggio di Greenblatt, invece, è illustrare la negoziazione implicita tra le tesi di Harsnett e il teatro elisabettiano: consentendo la rappresentazione di scene di esorcismo o comunque situazioni ad esse assimilabili (esempio caratteristico è quello della cessione dei paramenti cattolici al fine di utilizzarli come abiti di scena), la chiesa ufficiale otteneva in cambio una convincente dimostrazione del carattere illusorio di tali pratiche.

Parallelo a questo commercio politico-culturale, però, Greenblatt individua un movimento di segno opposto, un secondo livello di interpretazione che gli permette di leggere *King Lear* come opera destabilizzante e in profonda sintonia proprio con i perseguitati cattolici. Per introdurre questo punto di vista alternativo, Greenblatt considera la funzione rivestita dall'insolito aggettivo *corky* (avvizzito, secco), che Shakespeare ha preso a prestito dal trattato di Harsnett, nei due testi: mentre in *A Declaration of Egregious Popish Impostures* viene usato dallo stesso Harsnett per descrivere con ironico disprezzo le vecchie che simulano di essere possedute dal demonio, in *King Lear* sono le braccia legate di Gloucester ad essere definite *corky* dal marito di Regan, stabilendo così una sovversiva equazione tra la chiesa ufficiale d'Inghilterra e gli spietati torturatori del compagno di sventura di Lear:

This one-word instance of repetition as transvaluation may suggest in the smallest compass what happens to Harsnett's work in the course of *Lear*. The *Declaration's* arguments are loyally reiterated, but in a curiously divided form.²⁷

Greenblatt amplia poi il ragionamento sottolineando la somiglianza tra la situazione Edgar, vittima della trama ordita dal fratellastro Edmund e costretto a fingersi posseduto dal demonio per salvarsi, e quella dei gesuiti inglesi, ugualmente perseguitati dallo "skeptical bastard brother Protestantism."²⁸

Tornando ora al modo in cui Greenblatt tratta l'allusione di Shakespeare — il cui "eye was caught by the word *corky*"²⁹ — è interessante notare che può essere considerata come un tipico esempio di *misreading*: "repetition as transvaluation", secondo la sua stessa definizione. Volendola inserire nella mappa di Bloom, la revisione operata da Shakespeare sul testo di Harsnett verrebbe catalogata come *clinamen*, tropologicamente un'ironia e psicologicamente una formazione reattiva.

Naturalmente, sia Bloom che lo stesso Greenblatt sarebbero i primi ad opporsi a una tale forzatura. Al fine di analizzare le ragioni per cui

una simile applicazione della *map of misprision* risulterebbe per entrambi illegittima, può essere utile osservare come si comporta Bloom in un caso apparentemente simile, l'analisi della parola *leaves* — o più precisamente del tropo delle foglie che cadono — nel primo libro di *Paradise Lost*. Dopo aver tracciato la mappa delle influenze per lo scudo e la lancia di Satana, Bloom si sofferma sui versi che precedono il discorso dello stesso Satana agli angeli ribelli appena caduti, paragonati alle foglie d'autunno:

... he stood and called
His legions, angel forms, who lay entranced
Thick as autumnal leaves that strow the brooks
In Vallombrosa...³⁰

Anzitutto Bloom individua gli *strong precursors* del tropo utilizzato da Milton: Isaia, Omero, Virgilio e Dante. Quindi, dopo aver riportato per tutti e quattro i poeti alcuni versi sulle foglie d'autunno, Bloom traccia la differenza principale tra il loro modo d'utilizzare il tropo e quello di Milton: in Omero ciò che viene rappresentato e accettato è l'inevitabile processo dell'avvicinarsi delle generazioni, in Virgilio all'accettazione si sovrappone un commovente tono elegiaco e il riferimento si focalizza con più precisione sulle anime dei morti, in Dante infine viene stabilita un'esplicita similitudine tra le foglie che cadono e il seme d'Adamo, risalendo così alla causa prima del terribile destino dell'uomo. Milton però, rappresentando la caduta degli angeli ribelli, propone un'origine anteriore alla stessa causa prima individuata da Dante. La sua allusione, scavalcando uno ad uno tutti i precursori, risale così direttamente a Isaia. Ciò che Milton "guadagna" risalendo questa complessa catena di allusioni è una specie di diritto all'origine, una posizione prioritaria che gli permette di stabilire quella che potremmo definire l'equazione completa tra il tropo delle foglie d'autunno e la realtà trascendente ad essa connessa: "Leaves fall from trees, generations of men die, because once one-third of the heavenly host came falling down."³¹

Il rovesciamento temporale attuato da Milton tramite l'uso della metalepsi — "troping on a trope" — è ciò che Bloom definisce *transumption*, l'ultima e definitiva *revisionary ratio* alla quale tutti i poeti forti devono in qualche modo giungere per liberarsi dall'angusta posizione di posterità nella quale la tradizione li costringe:

Transumption murders time, for by troping on a trope, you enforce a state of rhetoricity or word-consciousness, and you negate fallen history. Milton does what Bacon hoped to do; Milton and Galileo become ancients, and Homer, Virgil, Ovid, Dante, Tasso, Spenser become belated moderns.³²

A questo punto dovremmo avere materiale sufficiente per rispondere a due domande di sapore tipicamente poststrutturalista: perché il testo, il tropo e persino la singola parola devono essere "frintesi", *misletti*? E ancora, quali conseguenze "etiche" comporta una simile operazione?

Per i decostruzionisti l'errore e l'impossibilità di una corretta interpretazione costituiscono lo status ontologico del testo stesso, quindi la ragione del *misreading* non è dovuta a un'intenzionalità ma a una vera e propria inevitabilità. Dunque, per loro si tratta essenzialmente di un fenomeno *amorale*.

Per Bloom, al contrario, il frintendimento è una strategia di sopravvivenza del *belated poet*, il quale in modo nietzcheanamente volontario cerca di sovvertire la continuità storica ed estetica della tradizione "mentendo contro il tempo", comportandosi dunque in modo necessariamente *immorale*, come ben si addice a chi è impegnato in una lotta senza esclusione di colpi per la conquista dell'immortalità. Milton, consapevole di voler diventare a tutti i costi un grande artista, non esita a gettarsi nell'agone, "in direct competition with Homer, Virgil, Lucretius, Ovid, Dante and Tasso, among other major precursors."³³ Inevitabilmente, in una visione della tradizione letteraria intesa come *family romance* freudiano, il primo carattere messo al bando è proprio l'innocenza.

A questo punto la tentazione di scrivere che la mislettura dell'aggettivo *corky* individuata da Greenblatt in *King Lear* ha un valore

prevalentemente *morale* è forte, ma le contraddizioni in quest'ultimo caso sono troppo evidenti per essere messe in secondo piano. Infatti, da un lato è innegabile che Shakespeare, prendendo implicitamente a cuore la situazione degli oppressi, riscuota il consenso e la simpatia dei lettori più "deboli", non solo contemporanei ma anche del XVII secolo:

It is difficult to resist the conclusion that someone in Stuart Yorkshire believed that *King Lear*, despite its apparent staging of a fraudulent possession, was not hostile, was strangely sympathetic even, to the situation of persecuted Catholics.³⁴

Ma è anche vero che in *King Lear* e negli altri drammi ciò che Greenblatt mette in evidenza è soprattutto una negoziazione dell'arte con le strutture di potere. Secondo i lettori più *left oriented*, quella che si intravede nelle analisi di Greenblatt è un'arte addirittura al servizio del potere, quindi in forte odore di immoralità, almeno secondo i più diffusi canoni etici contemporanei.³⁵

Considerando invece non la mislettura di un poeta nei confronti di una fonte o un precursore ma l'attività interpretativa del critico, i *new historicists*, come abbiamo già avuto occasione di scrivere nel terzo capitolo, non si sottraggono a considerazioni di carattere etico sui testi che analizzano. Al contrario, si preoccupano di renderle esplicite e di contestualizzarle, come sottolinea Greenblatt criticando il distacco solo apparente di alcuni precedenti approcci storicisti:

An older historicism that proclaimed self-consciously that it had avoided all value judgments in its account of the past — that it had given us historical reality *wie es eigentlich gewesen* — did not thereby avoid all value judgments; it simply provided a misleading account of what it had actually done. In this sense the new historicism, for all its acknowledgment of engagement and partiality, may be slightly less likely than the older historicism to impose its values belligerently on the past, for those values seem historically contingent.³⁶

Tornando quindi a Shakespeare e al rovesciamento contestuale attorno all'aggettivo *corky*, risultano ora evidenti i motivi per cui le braccia avvizzite di Gloucester non possono essere considerate il risultato di un processo di revisione simile a quello che Bloom

presuppone all'origine delle foglie d'autunno in *Paradise Lost*: Harsnett non è in alcun modo un precursore ansiogeno, ma molto più semplicemente uno tra i tanti tasselli di cui si compone il ricco contesto elisabettiano dal quale, secondo Greenblatt, Shakespeare ha assorbito le *social energies* poi riversate nelle sue opere. Un'operazione, dunque, senza alcuna ambizione di priorità, molto più assimilabile a una transazione commerciale che al conflitto agonistico in cui si trova impegnato il Milton di Bloom, conflitto che costituisce un elemento indispensabile affinché la *map of misprision* possa essere legittimamente applicata.

Hamlet, Freud e The School of Resentment

Hamlet è il grande assente dell'opera di Greenblatt. Praticamente non viene mai considerato, né come personaggio né tantomeno come dramma teatrale. "E' sintomatico che *Hamlet* non sia nominato nel recente *Shakespearean Negotiations* [...] Amleto è, per così dire, fuori scena, proprio come lo vuole Bloom per preparare il suo ritorno in piena regola [...]",³⁷ osserva Guido Fink al termine di un suo saggio sull'eterogeneità delle letture critiche di *Hamlet*.

L'assenza di Hamlet in Greenblatt, fatto perlomeno curioso, di che cosa è sintomatica? E come lo vuole Bloom il *suo* Hamlet, quando non si trova fuori scena?

Ormai abituati alle spericolate associazioni di cui è capace Greenblatt, è difficile supporre che *Hamlet* sia un'opera talmente indipendente dal contesto elisabettiano da non offrire il benché minimo appiglio al suo metodo critico, tanto più che letture neostoriciste del dramma shakespeariano non mancano.³⁸ In attesa quindi di rimanere stupiti dal più che probabile Hamlet di Greenblatt — sempre che questa eventualità non sia stata per sempre resa impossibile dal rogo del "tutto Shakespeare" cui fa riferimento Fink³⁹ — possiamo cercare di speculare sull'assenza del principe di Danimarca sfruttando una tra le più evidenti antitesi tra Bloom e lo stesso Greenblatt: la genialità di Shakespeare.

A tal fine, è opportuno sottolineare che quanto si è detto nel primo capitolo sul principale presupposto di Greenblatt — "There can be no appeals to genius as the sole origin of the energies of great art", — e cioè che Bloom, a modo suo, poteva anche dividerlo, nel caso di Shakespeare non vale più: Shakespeare, per Bloom, è la quintessenza della genialità, al punto che "[the] tragic hero in Shakespeare, at his most universally moving in Hamlet, is a representation so original that conceptually *he contains us*, and has fashioned or psychology of motives ever since."⁴⁰

Attore, regista e creatore di se stesso, Hamlet sembra opporsi più di ogni altro eroe tragico a quanto afferma Greenblatt, cioè che "the apparently isolated power of the individual genius turns out to be bound up with collective, social energy".⁴¹ All'origine dell'innumerevole quantità di interpretazioni che i critici ci hanno proposto e continuano a proporci sul più inafferrabile personaggio shakespeariano c'è una spiegazione abbastanza semplice: il "mondo possibile" di *Hamlet* non è sufficiente a giustificare le ragioni del comportamento del suo protagonista. In altre parole, Hamlet fa cose inspiegabili. Oltre all'inevitabile proliferare di spiegazioni discordanti che ne consegue, un risultato di questa "originalità perturbante" — simile in grado all'originalità della scena, altrettanto inspiegabile, della lotta di Giacobbe con l'angelo — è secondo Bloom il fatto che Hamlet finisce per imporre un inedito tipo di interpretazione, ritagliata su misura, se così si può dire. Questa nuova prospettiva è la psicoanalisi. Noi, animali postfreudiani e postshakespeariani, siamo inspiegabili nel modo in cui Hamlet lo è, e non viceversa. Certo Bloom esagera sapendo di farlo, in quanto lui stesso, alla domanda "What are you concerned to teach your students?", con impeto umanistico risponde:

What Emerson is always telling us: which is that every received text — even Shakespeare, even the Bible — is secondary. *They* [the students] are primary. *They* are the text. The Bible or Shakespeare is a commentary upon them. There are no texts. There are only ourselves.⁴²

Rimane il fatto che la psicoanalisi si ritrova per Bloom in una situazione di posterità: se Shakespeare e la Bibbia sono *secondary*, Freud è *tertiary*. Freud, vero e proprio punching-ball della critica poststrutturalista, è descritto da Bloom come un efebo profondamente angosciato dall'influenza di Shakespeare — "the father he would not acknowledge"⁴³ — e impegnato in tutti i modi a nascondere il pesante debito: "Shakespeare is everywhere in Freud, far more present when unmentioned than when he is cited."⁴⁴

In particolare, ciò che Bloom proprio non può perdonargli è l'adesione di Freud alla teoria di J. Thomas Looney, il quale in *Shakespeare Identified* (pubblicato nel 1921) sostiene che dietro all'autore Shakespeare in realtà si nasconde Edward de Vere, diciassettesimo duca di Oxford. Questo estremo e "disonesto" atto di revisione — non dimentichiamoci che Freud è a tutti gli effetti, anche per la cattiva fede della sua revisione, un grande eroe bloomiano — serve a Freud per "diminuire" l'originalità di Shakespeare. Infatti il duca di Oxford, sia per la sua nobiltà che soprattutto per vicende autobiografiche (come Hamlet, aveva perso il padre da ragazzo e si era allontanato dalla famiglia in seguito al secondo matrimonio della madre), è un candidato molto più "adatto" di Shakespeare al ruolo di autore delle grandi tragedie, molto più comprensibile e spiegabile senza doversi appellare a un'originalità ineguagliabile. Lo "scrittore Freud", secondo Bloom, ha come ogni altro *strong poet* la necessità di ritagliarsi un posto al sole, e non può sopportare l'enormità dell'influenza che lo sovrasta. Bloom procede quindi la sua mislettura di Freud, arrivando a concludere che "Hamlet did not have an Oedipus complex, but Freud certainly had a Hamlet complex, and perhaps psychoanalysis is a Shakespeare complex!"⁴⁵

L'impressione che al lettore rimane al termine di "Freud: A Shakespearean Reading" è che Bloom stia lottando con un'influenza freudiana almeno altrettanto angosciante di quella esercitata da Shakespeare sullo stesso Freud, impressione confortata dai numerosi

tentativi di Bloom per "depistare le indagini" — uno per tutti l'adozione abbastanza forzata e pleonastica della terminologia cabalistica — nonché dall'evidente impossibilità anche soltanto di concepire una teoria come quella sull'angoscia dell'influenza senza un solido retroterra psicoanalitico. Naturalmente Bloom considererebbe tale impressione un omaggio, forse non inatteso, alla sua stessa teoria.

Anche Greenblatt, come già si è accennato nel terzo capitolo, non si sottrae all'ambito confronto con la psicoanalisi. "Psychoanalysis and Renaissance Culture" si apre significativamente con queste parole:

An experience recurs in the study of Renaissance literature and culture: an image or text seems to invite, even to demand, a psychoanalytic approach and yet turns out to baffle or elude that approach. The bafflement may only reflect the interpreter's limitations, the melancholy consequence of ignorance or resistance or both. But I will argue here that the mingled invitation and denial has a more historical dimension; the bafflement of psychoanalytic interpretation by Renaissance culture is evident as early as Freud's own suggestive but deeply inadequate attempts to explicate the art of Leonardo, Michelangelo, and Shakespeare. The problem, I suggest, is that psychoanalysis is at once the fulfillment and effacement of specifically Renaissance insights: psychoanalysis is, in more than one sense, the end of the Renaissance.⁴⁶

Sostituendo "Renaissance" con "Hamlet" o "Shakespeare", penso che Bloom sarebbe pronto a sottoscrivere l'intero periodo. Ma, a differenza di Bloom, l'eroe che Greenblatt mette in campo non è Hamlet, e neppure Shakespeare.

In modo forse più provocatorio e certo più divertente, la sua analisi si sviluppa attorno a una serie di documenti storici sullo strano caso di un certo Martin Guerre che, allontanatosi da casa nel 1548 a causa di una lite con il padre, scopre al suo ritorno, numerosi anni dopo, di essere stato preceduto da un altro sedicente Martin Guerre, il quale si è impossessato di tutte le sue proprietà, moglie e figlio compresi. In seguito a un processo l'impostore, tale Arnaud du Tilh, viene smascherato e impiccato, la moglie Bertrande perdonata per l'incredibile distrazione e tutto ritorna nella norma, magari con qualche rimpianto da

parte di Bertrande in quanto il "vero" Martin Guerre pare fosse affetto da una gravissima forma di impotenza.

Dopo aver dedicato alcune righe alle possibili speculazioni psicoanalitiche sull'impotenza, sulla fuga, e sull'implicita trasgressione edipica di Martin Guerre, Greenblatt si concentra su ciò che gli sta veramente a cuore in questo aneddoto: l'identità. Il fatto sconcertante nella storia di Martin Guerre è la "scoperta" che l'identità può anche non dipendere dall'inscindibile relazione con il proprio corpo, scoperta che secondo Greenblatt non è universale, come la vorrebbe la psicoanalisi, ma contestualizzabile storicamente e culturalmente: "the secure possession of one's body is not the *origin* of identity but one of the consequences of the compulsive cultural stabilizing unusually visible in this story [, ...] a peculiarly *Renaissance* story."⁴⁷ In quest'ottica, la psicoanalisi diventa "causalmente" postera, perdendo così l'apparente status atemporale che rende legittime, per esempio, le interpretazioni freudiane dei drammi shakespeariani.

Il ragionamento è pressoché identico a quello prima esaminato di Bloom sul debito della psicoanalisi nei confronti di Shakespeare, ma Greenblatt amplia la figura del precursore fino a comprendere l'intera società rinascimentale, e questo per Bloom è un atto di ripudio della priorità estetica assolutamente inaccettabile da un critico letterario, una vera e propria cospirazione da parte della "School of Resentment" ai danni di Shakespeare, della *magic hand* dell'artista, e quindi dell'intero canone occidentale.

Note

¹.Stephen Greenblatt, "The Circulation of Social Energy" (in Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988), p.6

².Harold Bloom, *The Western Canon* (London: MacMillan, 1995), p. 521

³.Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths* (Cambridge MA, London: Harvard U. P., 1989), p. 53

-
- ⁴.ibid., p. 79
- ⁵.ibid., pp. 81-82
- ⁶.Stephen Greenblatt, "Invisible Bullets" (in Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit.), p. 23
- ⁷.Cfr. cap. III di questa tesi
- ⁸.Stephen Greenblatt, "Invisible Bullets", cit., p. 40
- ⁹.William Shakespeare, *Henry IV (part one)*, II. iv. 15-20
- ¹⁰.William Shakespeare, *Henry IV (part two)*, V. v. 56-58
- ¹¹.Stephen Greenblatt, "Invisible Bullets", cit., p. 54
- ¹².ibid., pp. 45-46
- ¹³.Harold Bloom, *The Western Canon*, cit., p. 40
- ¹⁴.ibid., p. 115
- ¹⁵.Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths*, cit., p. 82
- ¹⁶.ibid., p. 82
- ¹⁷.ibid., p. 83
- ¹⁸.Harold Bloom, *The Western Canon*, cit., p. 49
- ¹⁹.Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths*, cit., p. 70
- ²⁰.ibid., p. 71
- ²¹.ibid., p. 71
- ²².Harold Bloom, *The Western Canon*, cit., p. 56
- ²³.ibid., p. 61
- ²⁴.Stephen Greenblatt, "The Circulation of Social Energy" (in Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit.), p. 4
- ²⁵.Stephen Greenblatt, "The Cultivation of Anxiety: King Lear and His Heirs" (in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, New York: Routledge, 1990), p. 82
- ²⁶.ibid., pp. 88-89
- ²⁷.Stephen Greenblatt, "Shakespeare and the Exorcists" (in Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit.), p. 121
- ²⁸.ibid.
- ²⁹.ibid.
- ³⁰.John Milton, *Paradise Lost*, libro I, 300-303

³¹.Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford U. P., 1975), p. 137

³².*ibid.*, p. 138

³³.*ibid.*, p. 125

³⁴.Stephen Greenblatt, "Shakespeare and the Exorcists", *cit.*, p. 122

³⁵.*cf.* Stephen Greenblatt, "Resonance and Wonder" (in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, *cit.*), p. 165: "Hence, for example, from a Marxist perspective one critic characterizes the new historicism as a 'liberal disillusionment' that finds that 'any apparent site of resistance ultimately serves the intersets of power'..."

³⁶.*ibid.*, p. 182 nota 7 [significato dell'espressione tedesca: "come veramente era"]

³⁷.Guido Fink, "Riletture e misletture di *Hamlet*" (in *Hamlet: dal testo alla scena*, a cura di Mariangela Tempera, Bologna: CLUEB, 1990), pp. 181-182

³⁸.*ibid.*, p. 181: Guido Fink cita Roland Mushat Frye, *The Renaissance Shakespeare: Issues and Responses in 1600* (Princeton U.P., 1984) e Arthur McGee, *The Elizabethan Hamlet* (Yale U.P., 1987)

³⁹.*cf.* *ibid.*, p. 182 e Stephen Greenblatt, "Martial Law in the Land of Cockaigne" (in Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, *cit.*), pp. 161-163

⁴⁰.Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths*, *cit.*, p. 58

⁴¹.Stephen Greenblatt, "Resonance and Wonder", *cit.*, p. 165

⁴².Imre Salusinszky, *Criticism in Society* (London: Methuen, 1987), p. 73

⁴³.Harold Bloom, *The Western Canon*, *cit.*, p. 372

⁴⁴.*ibid.*, p. 391

⁴⁵.*ibid.*, p. 376

⁴⁶.Stephen Greenblatt, "Psychoanalysis and Renaissance Culture" (in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, *cit.*), p. 131

⁴⁷.*ibid.*, p. 139

Quinto capitolo

Tre perplessità poststrutturaliste: sospetto, dubbio e incertezza

Rather than asking why literary theory is threatening, we should perhaps ask why it has such difficulty going about its business and why it lapses so readily either into the language of self-justification and self-defense or else into the overcompensation of a programmatically euphoric utopianism. Such insecurity about its own project calls for self-analysis, if one is to understand the frustrations that attend upon its practitioners, even when they seem to dwell in serene methodological self-assurance.

PAUL DE MAN¹

Nei capitoli precedenti si è seguito un percorso abbastanza tradizionale di quella che si potrebbe definire critica comparata, confrontando i principi teorici di Bloom e Greenblatt, analizzando separatamente la loro attività di critici ed infine esemplificando applicazioni concrete dei rispettivi metodi. Naturalmente, gli elementi più evidenti di differenza si possono facilmente far risalire alla diversità tra un approccio di tipo psico-tropologico e uno decisamente storicista. Ciò che si tenterà di realizzare in quest'ultimo capitolo è invece qualcosa di più arbitrario e azzardato: introdurre una nuova prospettiva dal punto di vista, in apparenza marginale, della *perplessità*.

La critica poststrutturalista viene spesso etichettata — con approvazione o con disprezzo — come critica del sospetto, degna appartenente all'età dell'incertezza. Ma Bloom e Greenblatt, un po' per il loro istintivo entusiasmo umanistico un po' per le loro stesse teorie, non si possono certo annoverare nella schiera dei più scettici. Al contrario,

uno tra i motivi principali della loro influenza sulla critica contemporanea sta secondo me proprio nel fatto che le loro teorie presuppongono testi analizzabili, almeno in parte comprensibili e comunque sempre *godibili* da parte del lettore. Entrambi, pur consapevoli del carattere illusorio dell'ermeneutica e della letteratura, preferiscono dedicare i loro sforzi a tenere viva l'illusione, più che a decostruirla o lasciare che si decostruisca da sola. Ma è la consapevolezza stessa che rende loro impossibile sottrarsi a una generale atmosfera di perplessità.

La perplessità può assumere diverse connotazioni in base all'oggetto cui si rivolge. Per semplicità, ne prenderò in esame tre, che chiamerò in modo del tutto arbitrario *sospetto*, *dubbio* e *incertezza*. In attesa di descrivere in cosa consistono questi tre atteggiamenti, è fondamentale premettere che si tratta in ogni caso di perplessità che riguardano — prendendo l'espressione a prestito da Bloom — i critici come critici, quindi figure ben distinte dal loro carattere o dalla loro personalità in quanto uomini, sia perché della loro biografia so poco o nulla sia soprattutto perché non sarebbe argomento di questa tesi. Altra premessa essenziale è che a nessuna delle tre manifestazioni di perplessità individuate intendo associare giudizi di valore. Molto più semplicemente, verranno usate come rudimentale modello interpretativo per cercare di cogliere alcuni aspetti secondo me immediatamente percepibili nelle opere dei due critici ma difficili da isolare e descrivere attenendosi alla sola analisi dei contenuti teorici senza considerare almeno in parte l'aspetto stilistico.

Ma prima di addentrarsi nell'intricato ed ambiguo territorio della perplessità conviene stabilire un punto di partenza chiaro e, nei limiti del possibile, oggettivo. A questo proposito adotteremo il più classico e condiviso tra i modelli di comunicazione, quello di Jakobson (v. fig. 1), che ben si presta a fungere da sistema di coordinate.

Lo schema di Jakobson, come è ben noto, si può applicare a qualsiasi tipo di comunicazione verbale, dando origine a una classificazione

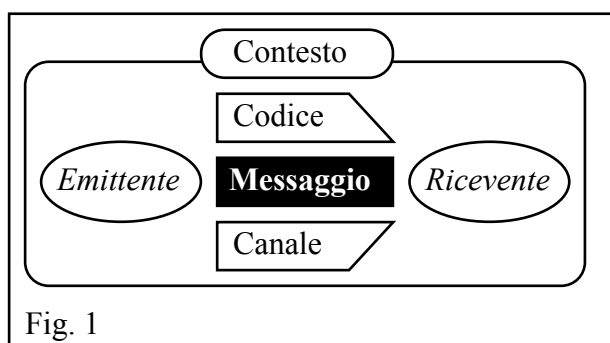


Fig. 1

basata sul fattore predominante tra i sei considerati.² In particolare, si definisce *funzione poetica* quella focalizzata sul messaggio stesso. Un esempio evidente di funzione poetica è

la rima, tramite la quale due o più versi si richiamano a vicenda *all'interno* di un testo poetico. Più in generale, una comunicazione prevalentemente poetica tende ad escludere qualsiasi riferimento extratestuale e quindi a proporsi come un'unità autosufficiente, la più volte citata *verbal icon*.

Il grande vantaggio di una simile concezione della poesia e più in generale delle opere d'arte è che consente — o meglio ancora richiede — un approccio critico e interpretativo "oggettivo", la chimera di tutti gli strutturalisti. Il testo può essere finalmente analizzato come entità indipendente, complessa quanto si vuole ma circoscritta e identificabile, il cui scopo è *funzionare*: "Judging a poem is like judging a pudding or a machine. One demands that it works."³ Ma, come abbiamo visto nel primo capitolo, la certezza che il significato di un testo artistico sia presente nel testo stesso e che sia quindi sufficiente individuarlo è durata ben poco.

Minato alle radici il presupposto fondamentale dello strutturalismo, i critici americani — perlomeno quelli sui quali eventi come simposio del 1966 al John Hopkins Humanities Center avevano lasciato qualcosa di più che una semplice impressione di crisi — si sono trovati nella scomoda posizione di chi deve cercare possibili alternative sapendo già in partenza che ogni scelta sarà comunque insoddisfacente. I più radicali e rigorosi sono stati probabilmente i decostruzionisti di Yale, in quanto assumendo la consapevolezza dell'errore come metodo sistematico d'indagine per le proprie letture hanno praticamente eletto l'idea stessa di impossibilità a dea dell'ermeneutica.

A parte la sofisticata riflessione filosofica da cui prendono origine, un altro grande merito — se tale lo vogliamo considerare — della decostruzione e più in generale del poststrutturalismo è che, ritenendo ugualmente illegittima qualsiasi pretesa di verità interpretativa, costituiscono un *humus* fertile e liberatorio per le teorie più ardite e disparate. Non a caso, nonostante le roventi polemiche che tuttora continuano a costellare il panorama accademico americano, il proliferare di nuovi movimenti e teorie pare essere diventato un fenomeno inarrestabile. Il revisionismo di Bloom e il *new historicism* cui aderisce Greenblatt, per quanto apparentemente agli antipodi e spesso intenti ad attaccarsi reciprocamente, si inseriscono a pieno titolo in questo vivace panorama.

Sospetto, dubbio e incertezza saranno qui intesi come i tre volti assunti da ciò che possiamo indicare con il termine generale *perplexità* verso tre distinti interlocutori: *sospetto* verso le teorie e le interpretazioni degli "altri", *dubbio* nei confronti del proprio metodo e infine *incertezza* riguardo a se stessi come critici letterari, quindi alla letteratura stessa come oggetto di studio e insegnamento. L'arbitrarietà epistemologica di questa suddivisione è innegabile. La speranza è che possa servire come griglia per analizzare — rimanendo per quanto possibile estranei alle dilaganti polemiche — impressioni diffuse come per esempio quella sull'idiosincrasia a tutto campo dello stile Bloom o sulla non originalità dei presupposti teorici di Greenblatt, differenze dovute quindi più che a orientamenti critici opposti a un diverso modo di interpretare una condizione comune. In fondo, come scrive Howard Felperin,

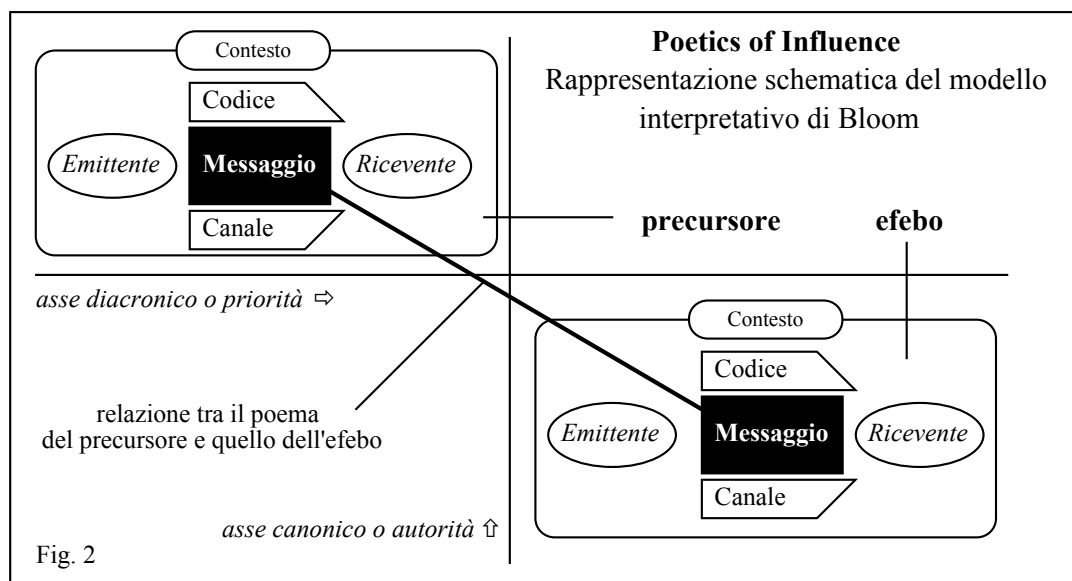
As variations of a contemporary "hermeneutics of suspicion", these theoretical practices have to many opponents in common among the numerous "hermeneutics of faith" in place within and in power outside academia for any such simple opposition between them to make sense, either politically or philosophically.⁴

Dall'enfasi sugli elementi a quella sulle relazioni

Come abbiamo visto, dal modello di Jakobson è possibile derivare una tassonomia dei processi di comunicazione individuando l'elemento — o gli elementi — al quale la comunicazione stessa tende a riferirsi in modo prevalente. Un discorso simile si può applicare alla critica. Un esempio molto noto è la classificazione in quattro famiglie di teorie proposta da M. H. Abrams nel primo capitolo di *The Mirror and the Lamp*: mimetiche quando prevale l'interesse per il contesto (l'universo), pragmatiche se l'attenzione è rivolta al ricevente (il pubblico), espressive se il punto focale è sull'emittente (l'artista) e infine oggettive nel caso in cui l'analisi si riferisca al solo messaggio (l'opera).

In tutti e quattro i casi, si tratta di teorie che presuppongono i singoli elementi del sistema di riferimento come entità definite e autonome. Bloom e Greenblatt, come probabilmente la maggior parte dei critici contemporanei, sospettano invece che nessuno degli elementi individuati, primo tra tutti il messaggio, possa essere considerato come oggetto indipendente. Per entrambi, come già accennato nel primo capitolo, il luogo privilegiato per l'indagine critica è piuttosto una relazione tra due o più elementi. Il motivo si può facilmente intuire: se nessuno dei componenti del sistema comunicativo, preso singolarmente, pare avere un significato assoluto e affidabile — l'autore è dato per morto, il messaggio è convogliato da un codice che pare non rimandare ad altro se non a se stesso, lo stesso pubblico sembra sempre più propenso a confondersi con il posto lasciato vacante dall'autore — lo stesso non si può dire, o perlomeno diventa più difficile da confutare, quando si considerano entità astratte per definizione come le relazioni.

Volendo rappresentare in modo grafico il sistema di coordinate della critica antitetica bloomiana — operazione scandalosamente riduttiva, che però comporta come immediato vantaggio la possibilità di porre in secondo piano un certo numero di contraddizioni — si ottiene qualcosa di simile a quanto mostrato in figura 2. Ci si trova cioè costretti a



considerare almeno due processi comunicativi, in quanto la relazione tra due poemi — nella quale, secondo Bloom, risiede il significato — si pone al di fuori del classico schema di Jakobson.

Curiosamente, lo schema tracciato in figura 2 contiene in sé molti degli assunti della decostruzione ma al tempo stesso rappresenta il rifiuto di accettarne le conseguenze fino in fondo. Risulta evidente, per esempio, come il carattere di complementarità di cui parla Derrida in "Structure, sign and play in the discourse of the human sciences"⁵ si riferisca alla necessità di sopperire a un'assenza — assenza del centro, incompletezza del messaggio, — ma al tempo stesso viene proposta una soluzione concreta. In effetti ciò che Bloom vuole raggiungere è un modello che gli permetta di *fare critica*. Bloom è un pragmatico, e la sua contrapposizione a Derrida e agli altri decostruzionisti non va cercata tanto nelle premesse teoriche — per esempio quella sulla "Scena Primaria",⁶ di scrittura o di istruzione, e la conseguente localizzazione psichica della figura del precursore, che Derrida vorrebbe nel *superego* e Bloom nell'*id* — quanto nell'ansia di ricondurre l'intero discorso dell'interpretazione a una dimensione umana e praticabile:

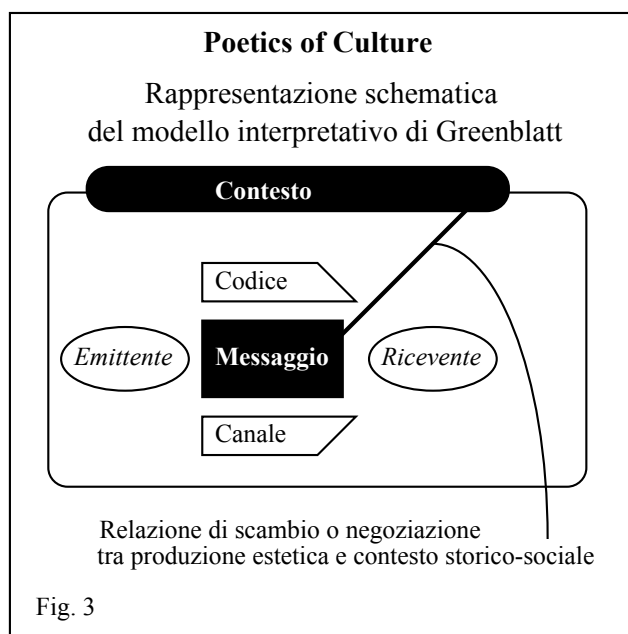
The first use then of a Scene of Instruction is to remind us of the humanistic loss we sustain if we yield up the authority of oral tradition to the partisans of *writing*, to those like Derrida and Foucault who imply for all language what Goethe erroneously asserted for Homer's language, that language by itself writes the poems and thinks. The human writes, the

human thinks, and always following after and defending against another human, however fantasized that human becomes in the strong imaginings of those who arrive later upon the scene.

[...] The true use of a Scene of Instruction comes where true use must, as an aid to reading, an aid to the pragmatics of interpretation.⁷

L'intero progetto di Bloom, la necessità più volte ribadita di distinguersi dalla decostruzione così come dagli altri orientamenti critici contemporanei, risente in modo notevole del suo sospetto che l'infittirsi di complesse deduzioni filosofiche finisca per condurre all'oblio di quella che è l'unica vera forza della grande letteratura, nonché della grande critica: la vitalità, la dimensione umana. Come diceva Claude Bremond per il racconto, "se non vi sono implicati umani interessi (in cui cioè gli eventi riferiti non sono prodotti da agenti, né subiti da pazienti antropomorfi) non può darsi racconto, poiché è solo in rapporto ad un progetto umano che gli eventi prendono senso e si organizzano in una serie temporale strutturata."⁸ La critica antitetica di Bloom, per quanto imperfetta e contraddittoria, sembra voler rispondere proprio a questo essenziale requisito, diventando a tutti gli effetti il romanzo di formazione estetica del poeta — o meglio del poema — preso di volta in volta in esame.

Molto più canonico e tradizionale è invece l'approccio critico di Greenblatt, che si potrebbe rappresentare più o meno come si vede in figura 3 (tenendo presente che il contesto racchiude in sé tutti gli altri elementi, in particolare il ricevente). In un simile modello, i classici interrogativi dello storicismo di stampo marxista messi completamente al bando da Bloom — "who controlled access to the printing press, who owned the land and the



factories, whose voices were being repressed as well as represented in literary texts, what social strategies were being served by the aesthetic values we constructed"⁹ — diventano immediatamente rilevanti e inevitabili.

Un ulteriore aspetto che la rappresentazione schematica contribuisce a mettere in evidenza è il diverso ruolo interpretato dal tempo nei due approcci teorici: mentre per Greenblatt la dimensione necessariamente sincronica del modello di Jakobson può risultare sufficiente a contenere gli elementi essenziali delle sue analisi, lo stesso non si può dire per le letture di Bloom, nelle quali la diacronia non si riduce a un semplice fondale ma assume a pieno titolo il ruolo di protagonista.

Ciò che comunque gli schemi proposti per la critica di Bloom e Greenblatt vogliono sottolineare è l'abbandono di un approccio asettico e formale a vantaggio di una prospettiva intrinsecamente relazionale, aperta alla contaminazione, tesa a mettere in evidenza le "basi materiali" — materiali in senso lato, dall'angoscia edipica per il precursore alla dialettica con il potere — che si celano dietro l'apparente purezza della produzione e della comunicazione artistica.

Bloom, Thomas Perscors e il sospetto gnostico

Nietzsche, Freud e Marx, proprio per il carattere disincantato e disillusorio del loro pensiero, sono considerati i principali precursori di quello che potremmo definire l'atteggiamento "sospettoso" della critica poststrutturalista, atteggiamento del quale la decostruzione ha raccolto la quintessenza concentrandosi sulle conseguenze che esso comporta a livello di interpretazione testuale e rivolgendolo contro la pretesa stabilità strutturale del sistema linguistico nel suo insieme. Più che un atteggiamento, il sospetto è dunque per i decostruzionisti una vera e propria disposizione cognitiva, disposizione che si manifesta attraverso la volontà di riconsiderare da un punto di vista filosofico alcune apparenti certezze come quelle riguardanti i concetti di unità, completezza, centro, autonomia e significato.

Però, accanto a questa dimensione cognitiva, il sospetto presenta anche una veste più emozionale, un'ambigua miscela di diffidenze e timori sintomatica dello stato "critico" — di crisi — in cui si ritrova l'ermeneutica contemporanea. E' proprio questa seconda accezione quella che più ci può aiutare a cogliere le caratteristiche distintive di Bloom e Greenblatt nell'ambito delle più generali tendenze della critica americana degli ultimi vent'anni.

Infatti, pur essendo i "padri del sospetto", Nietzsche e Freud per Bloom così come Freud e Marx per Greenblatt rappresentano anche un perentorio invito a non arrestarsi davanti allo svelamento di un'insuperabile aporia e a volgere lo sguardo altrove, là dove l'ontologia dell'attività interpretativa e il testo come gioco linguistico tornano a cedere il posto a interessi dichiaratamente più pragmatici e umani, individuali o collettivi che siano.

Ma vediamo ora il modo in cui le due componenti del sospetto prima descritte, quella più cognitiva derivante da un'aumentata consapevolezza e quella invece più emozionale, si manifestano in Bloom e Greenblatt.

La diffidenza di Bloom è diretta in primo luogo all'opera di idealizzazione della tradizione letteraria — e quindi del rapporto tra precursori ed efebi — che, inaugurata con T. S. Eliot dalla critica moderna, si è poi in parte accentuata grazie al privilegio accordato dai New Critics all'analisi dei testi come oggetti unici, autonomi e isolati. Sostituendo a tradizione il termine "influenza" Bloom vuole invece porre in primo piano lo studio del testo come *happening*, come processo di scrittura e lettura, e rimuovere la patina di innocenza e disinteresse che in teoria dovrebbe caratterizzare l'attività ermeneutica:

"Influence," substituting for "tradition," shows us that we are nurtured by distortion, and not by apostolic succession. "Influence" exposes and de-idealizes "tradition," not by appearing as a cunning distortion of "tradition," but by showing us that all "tradition" is indistinguishable from making mistakes about anteriority.¹⁰

In particolare, Bloom si oppone all'accettazione pacifica della tradizione con quello che potremmo definire *sospetto gnostico* verso

l'atto creativo. Nella sua visione catastrofica, l'opera d'arte non nasce dal felice incontro descritto da T. S. Eliot¹¹ tra la tradizione e la personalità ricettiva del poeta, ma da uno scontro conflittuale, da una frattura. In modo analogo a quello immaginato dagli gnostici circa la creazione del mondo — opera non di un'originalità assoluta ad esso preesistente (*pleroma*) ma di un demiurgo in stato di povertà la cui azione creativa implica necessariamente un movimento opposto di distruzione — per Bloom la tradizione letteraria è una storia di "vasi infranti" (il processo "cataclismico" che Isaac Luria chiama *Shevirath ha-kelim*) i cui cocci sparsi diventano così l'emblema dell'incompletezza di ogni poema. Incompletezza che rimanda ad un altro poema, il quale a sua volta può diventare un trampolino di lancio per un ulteriore salto in direzione di quel poema originario e irraggiungibile la cui ricerca rappresenta per lo gnostico il senso centrale dell'esistenza.

Eroe bloomiano per eccellenza di tale *quest* è Thomas Perscors, il protagonista dell'unica fiction di Bloom, *The Flight to Lucifer*.¹² Perscors, di educazione ebraica, — "giant of a man, good-natured but easily provoked to violence" — si trova suo malgrado coinvolto in una battaglia mortale contro il Demiurgo che lo porterà dal tranquillo New England del XX secolo all'insospitale stella Lucifer. Costretto a fronteggiare le mille insidie che mano a mano incontra su Lucifer, Perscors riesce a sopravvivere fino allo scontro finale (in effetti gli capita anche di morire, ma solo per risvegliarsi come *pneuma* e assistere alla degradazione del proprio corpo) grazie al proprio carattere, irruento ma al tempo stesso diffidente, che lo porta a dubitare persino dei suoi due compagni di battaglia, gli Aeons (cioè gli gnostici) Olam e Valentinus di Alessandria.

Bloom ha sempre mostrato un atteggiamento ambiguo nei confronti del suo unico romanzo — a volte lo ha difeso, a volte rinnegato¹³ — e in effetti si tratta di un'opera non certo all'altezza della sua prosa di critico, per quanto molto divertente. Ma ciò che qui ci interessa è l'analogia, non difficile da stabilire, tra le modalità della *quest* di Perscors e alcuni

aspetti stilistici della critica bloomiana: come il suo eroe, Bloom ha imparato a diffidare dell'efficacia dei metodi troppo razionali e preferisce seguire le visioni e le voci che i testi — grazie alla sua ormai proverbiale memoria¹⁴ ed erudizione — gli evocano. E davanti a una poesia, come per Percors davanti agli enigmatici personaggi che si incontrano su *Lucifer*, le domande rivelatrici sono quasi sempre "Chi è il nemico? Da chi cerca di difendersi costui?"

A sua volta intrappolata in questa dialettica conflittuale, ogni scrittura critica — che Bloom definisce *prose poetry*¹⁵ — si trova ad essere più o meno inconsapevolmente sovradeterminata da un'intrinseca volontà di revisione nei confronti delle interpretazioni che la precedono. "No one is ever happy about being influenced," ammonisce Bloom, "poets can't stand it, critics are nervous about it, and all of us as students necessarily feel that we are getting or have gotten rather too much of it."¹⁶ Da un simile punto di vista, perfino una mislettura tesa a dimostrare l'inevitabilità dell'errore implicita in ogni possibile lettura (incluso se stessa) come per esempio quella che fa de Man di *The Triumph of Life* in "Shelley Disfigured",¹⁷ se a un livello tropologico e filosofico mostra di essere interessata al problema della verità e del significato, a un livello più profondo, che per semplicità potremmo definire psicologico, si comporta esattamente (anche se in modo più raffinato) come tutte le altre mislettature: cerca di imporre, o meglio di difendere, la propria originalità.

Il rapporto tra la decostruzione e Bloom ha in questo senso un immediato equivalente nella differenza — individuata dallo stesso Bloom — tra Nietzsche e Emerson riguardo alla definizione di "tropo":

[...] the difference can be defined, and it is this: for Nietzsche the trope is an error, albeit necessary and valuable; for Emerson, the trope is a defense, a life-enhancing defense.¹⁸

E, come abbiamo già avuto occasione di sottolineare, è proprio nel carattere "rivitalizzante" della teoria dell'influenza che meglio si intravede la ragione dell'avversione di Bloom nei confronti dei "cugini

di Yale", i quali, limitandosi a considerare la sola dimensione testuale per individuarne i punti di cedimento, rischiano di ricondurre la critica letteraria all'atmosfera arida e asettica tipica del formalismo più radicale.

Sospetto marxista e sospetto poststrutturalista in Greenblatt

Penso si possa tranquillamente affermare che il principale problema del *new historicism*, da quando Greenblatt lo ha "inavvertitamente" così battezzato, — "I've never been very good at making up advertising phrases of this kind",¹⁹ ha dichiarato non senza una certa ironia — sia quello di essere continuamente costretto a difendere il proprio carattere di novità. In quale dei due termini — *new* vs *historicism* — risiede il carattere distintivo rispetto alle teorie e alle pratiche che lo precedono?

Se optiamo per *new*, l'opposizione si deve riferire a un non meglio definito *'old' historicism*, nel qual caso la differenza fondamentale sarebbe quella descritta nel primo capitolo tra sineddoche e chiasmo, cioè tra una teoria che vede la storia della letteratura come parte della "storia generale" e un approccio più complesso che invece considera il rapporto tra le due "storie" come una relazione dialettica, un intreccio di reciproche influenze, enfatizzando quindi non solo la storicità dei testi ma anche la testualità della storia. Ma, come si è visto nel terzo capitolo, questa distinzione teorica diventa, nella pratica concreta dell'analisi testuale, assai più sfumata: le variazioni indotte da un'opera letteraria sull'evoluzione storica di una società sono quasi sempre impercettibili e la stessa analisi estetica dei testi storici, per quanto affascinante, sembra essere applicabile con efficacia solo a un insieme ridotto di documenti, risultando quindi non sempre convincente e generalizzabile.

Se invece adottiamo *historicism* come termine di contrasto, l'antagonista palese diventa il *new criticism*, quindi un movimento ben definito e immediatamente distinguibile dal *new historicism*. Questa seconda scelta è infatti quella per la quale preferisce optare Greenblatt: "The phrase New Historicism was coined not in relation to historicism but in relation to New Criticism."²⁰

Il sospetto di Greenblatt nei confronti del New Criticism e più in generale contro la tendenza all'astoricità della critica moderna è in parte assimilabile a quello di Bloom, avendo come bersaglio l'idealizzazione della sfera artistica. Ma, mentre ciò che Bloom non può ammettere è soprattutto l'idealizzazione del concetto di tradizione, Greenblatt concentra il suo intento demistificatorio sulle singole opere d'arte, adottando a questo proposito una posizione decisamente marxista. E' indicativa, in questo senso, l'affinità di alcuni presupposti del *new historicism* con la critica che uno studioso indubbiamente marxista come Terry Eagleton muove al "feticismo" moderno per l'oggetto artistico inteso come "a mysteriously autotelic object, free of all contaminating truck with the real."²¹

Da questo punto di vista, il *new historicism* può essere considerato una risposta poststrutturalista al formalismo, risposta che si propone come alternativa rispetto alla decostruzione: ne accetta la coerenza cristallina, ma al tempo stesso ne rifiuta le conseguenze più estreme, cercando una via d'uscita dall'abisso dell'aporia nel recupero della prospettiva storica e marxista, come indica chiaramente Greenblatt dopo aver reso esplicito il suo debito nei confronti di Barthes e Derrida:

But New Historicism was also for me an attempt to think my way out of the aporia, the undecidable. I did not deny the existence of aporia, but I wanted to express my conviction that in any given lived situation, there were multiple determinations, choices, structures already in place. However much these structures were always also breaking down, it wouldn't do to think that you had reached the end of an analysis when you had at last discovered a point of undecidability or indeterminacy.²²

In modo ancora più evidente di quanto non sia in Bloom, anche per Greenblatt il sospetto verso la decostruzione si manifesta soprattutto come timore — timore che l'attività critica e la stessa letteratura, al termine dell'implacabile analisi retorica e filosofica cui la decostruzione sembra decisa a sottoporle, non abbiano più nulla da offrire se non una sterile illeggibilità. Volendo tentare una formula, quella di Bloom e

Greenblatt verso la decostruzione è una forma di sospetto nei confronti del sospetto stesso, o perlomeno delle sue possibili conseguenze.

Ma se Bloom può disporre di una teoria creata *ad hoc*, originale persino nella terminologia, per Greenblatt il problema diventa: come conciliare il recupero dell'approccio storico-marxista, per quanto mediato dall'opera di Foucault, con l'irreversibile superamento del determinismo imposto dalla nuova consapevolezza epistemologica insita nel poststrutturalismo?

La contraddizione diventa evidente pensando, per esempio, al ruolo storico e sociale da assegnare al capitalismo. Mettendo a confronto il punto di vista di Fredric Jameson (per il marxismo) e di Jean-François Lyotard (forse in modo un po' improprio, per il poststrutturalismo), quindi la concezione del capitalismo da una parte come agente di separazione e demarcazione — per esempio tra la sfera artistica e il resto della realtà — e dall'altra come elemento di indiscriminata unificazione, distruttore dell'identità, Greenblatt giunge ad ammettere la loro incompatibilità. Ma va oltre:

The problem is not simply the incompatibility of two theories — Marxist and poststructuralist — with one another, but the inability of either of the theories to come to terms with the apparently contradictory historical effects of capitalism. In principle, of course, both Marxism and poststructuralism seize upon contradictions: for the former they are signs of repressed class conflicts, for the latter they disclose hidden cracks in the spurious certainties of logocentrism. But in practice Jameson treats capitalism as the agent of repressive differentiation, while Lyotard treats it as the agent of monological totalization. And this effacement of contradiction is not the consequence of an accidental lapse but rather the logical outcome of theory's search for the obstacle that blocks the realization of its eschatological vision.²³

Pur rifiutando le conclusioni totalizzanti di Jameson e Lyotard, Greenblatt sottolinea la necessità di sfruttare le intuizioni di entrambi — il sospetto marxista verso il potere individualizzante e quello poststrutturalista verso il potere uniformante — per analizzare una realtà che contiene al proprio interno la contraddizione. Un risultato di questo complesso approccio sono, per esempio, le considerazioni sulle opposte

funzioni di *King Lear* in rapporto alla società elisabettiana di cui si è discusso nel terzo capitolo: mantenimento dell'ordine da una parte, ma al tempo stesso produzione di discorsi potenzialmente sovversivi. In un certo senso, quella di Greenblatt può essere considerata una particolare forma di decostruzione — quindi di ricerca e amplificazione delle contraddizioni intrinseche al fenomeno che si studia — che ha per oggetto non più i testi ma l'intera società.

Sia in Bloom che in Greenblatt, il sospetto che le acque del testo siano più torbide di quanto immaginato dagli strutturalisti e più densamente popolate di quanto suppongono i decostruzionisti diventa dunque l'atteggiamento al tempo stesso cognitivo ed emozionale che li spinge a oltrepassare i rigidi confini formali del testo stesso. Ma, come vedremo più avanti, questi presupposti comuni conducono a due conclusioni decisamente opposte: in Bloom, l'esaltazione e la strenua difesa del suo personalissimo canone, che risulta comunque straordinariamente simile al canone di tutti; in Greenblatt, al contrario, la messa in discussione dell'idea stessa di canonicità, anche se Shakespeare, per quanto demitizzato, ne esce più rinvigorito di prima.

Dubbio ed evoluzione in Greenblatt: da "resonance" a "wonder"

Mentre la proclamazione dei propri sospetti e della propria diffidenza verso le interpretazioni altrui, nonché verso quell'infido individuo che è il linguaggio, sembra essere diventato il passatempo preferito dei critici — e non solo americani, — molta più cautela circonda l'ammissione dei propri dubbi, dei punti meno sicuri della propria teoria e del proprio metodo. E' quindi necessario, per tentare di individuarli, seguire percorsi indiretti: anzitutto, analizzando le principali obiezioni che vengono mosse "dall'esterno"; quindi, osservando se e in che modo queste obiezioni sono recepite da Bloom e Greenblatt, cioè cercando di cogliere il movimento evolutivo delle loro teorie, i cambiamenti principali.

Fino a questo punto abbiamo infatti considerato l'opera di Bloom e ancor più quella di Greenblatt senza considerarne, a parte rare eccezioni,

la dimensione temporale, creando quindi una falsa impressione di simultaneità. Eppure, benché entrambi siano ancora in piena attività, è già non solo possibile ma addirittura necessario distinguere, per quanto in modo grossolano, alcune fasi della loro produzione critica.

Greenblatt dichiara di provare stupore quando gli capita di assistere a discussioni su "the early Greenblatt",²⁴ come è normale considerando la sua giovane età. D'altronde, dovendo accostare opere così diverse come, per esempio, *Renaissance Self-Fashioning* e *Marvelous Possessions*, è importante chiedersi se la differenza stia semplicemente nell'argomento oppure se, negli undici anni che le separano, qualcosa di più profondo non sia cambiato.

Una parziale risposta ci viene fornita dallo stesso Greenblatt nel saggio "Resonance and Wonder",²⁵ un vero e proprio testo cerniera tra gli studi più propriamente sociologici e letterari degli anni '80 e quelli più recenti, decisamente orientati all'antropologia e all'analisi della risposta estetica nei testi storici. In questo saggio Greenblatt, partendo dalla scomposizione dell'effetto di un prodotto artistico in due elementi distinti — "risonanza" e "meraviglia" — giunge a una conclusione che può almeno in parte essere letta come un tentativo di prendere le distanze dallo stesso *new historicism*, o perlomeno di introdurre un deciso ampliamento di prospettiva.

Ma procediamo con ordine, e vediamo cosa si intende con i termini *resonance* e *wonder*. Greenblatt, per maggior chiarezza, li introduce riferendosi non a testi letterari ma a "surviving visual traces", cioè a quei manufatti più o meno artistici che si possono osservare nei musei:

By resonance I mean the power of the object displayed to reach out beyond its formal boundaries to a larger world, to evoke in the viewer the complex, dynamic cultural forces from which it has emerged and for which as metaphor or more simply as metonymy it may be taken by a viewer to stand. By wonder I mean the power of the object displayed to stop the viewer in his tracks, to convey an arresting sense of uniqueness, to evoke an exalted attention.²⁶

E' immediatamente evidente che il concetto di "risonanza" definisce praticamente l'intero campo di interessi del *new historicism*: limitandoci a Greenblatt, i suoi saggi sulla formazione dell'identità nel rinascimento e sul rapporto dialettico-commerciale tra la società elisabettiana e il teatro di Shakespeare possono essere considerati un ampio studio sulla risonanza — fisicamente, il vibrare alla stessa frequenza di due corpi distinti ma in interazione tra loro — tra il mondo formale del testo e le forze culturali del contesto in cui si inserisce. Molto più difficile da rintracciare è invece l'interesse del *new historicism* per la meraviglia, per il potere magico che alcuni "prodotti artistici" sembrano possedere proponendosi come fenomeni inspiegabili, unici. La meraviglia, così come la descrive Greenblatt, appartiene più al dominio di Bloom — almeno del Bloom più recente — che a quello del *new historicism*. Infatti, lo scopo di "Resonance and Wonder" è proprio quello di rivalutarne l'importanza, sottraendola al monopolio della critica formalista:

Wonder has not been alien to literary criticism, but it has been associated (if only implicitly) with formalism rather than historicism. I wish to extend this wonder beyond the formal boundaries of works of art, just as I wish to intensify resonance within those boundaries.²⁷

La seconda parte di questo programma, cioè la ricerca di elementi di risonanza nelle opere d'arte canoniche, corrisponde più o meno a quanto Greenblatt ha compiuto nel corso degli anni '80. *Marvelous Possessions*, occupandosi esclusivamente di testi non letterari, pare invece inaugurare la realizzazione del primo proposito.

Ora che abbiamo tracciato le linee di una fase di cambiamento abbastanza radicale nel pensiero di Greenblatt, possiamo chiederci: quali ragioni, a parte i propri interessi personali, possono averlo indotto a seguire questa nuova direzione? Le critiche che gli sono state mosse negli anni '80 e che alcuni — Bloom in testa — continuano a muovergli, hanno come principale bersaglio due caratteristiche del *new historicism*: l'impressione generale di *déjà vu* e un eccessivo determinismo la cui

conseguenza immediata, come ben sintetizza Edward Pechter, è l'impovertimento della capacità che i testi — soprattutto i cosiddetti "testi canonici" — hanno di sorprendere, di destare stupore:

New historicist criticism is a criticism of recognition, of knowing again what one knew before. It is criticism that systematically deprives the text of its capacity to surprise, and who wants to go to a theater where there are no surprises?²⁸

Uno studio come *Marvelous Possessions* invece, occupandosi di testi ai quali nessun lettore "normale" si rivolgerebbe per trovarvi diletto, ribalta la situazione: concentrandosi esclusivamente su quello che potremmo chiamare il secondo movimento del chiasmo neostoricista — ossia la ricerca della testualità nella storia — non solo evita il rischio di "rovinare" i capolavori della letteratura con spiegazioni troppo causali, ma anzi recupera la dimensione puramente estetica di testi da sempre relegati al rango di documenti storiografici. D'altronde, già nei saggi su Shakespeare l'effetto paradossalmente più interessante della critica di Greenblatt è quello di portare al centro dell'attenzione brani che in teoria avrebbero solo una funzione introduttiva ed esplicativa, se non addirittura decorativa.

Alla luce di queste considerazioni, possiamo tornare a domandarci, come già abbiamo fatto nel terzo capitolo citando Guido Fink, il motivo dell'assenza di *Hamlet* nell'opera di Greenblatt. E' possibile che Greenblatt abbia cominciato a dubitare dell'effettiva capacità della critica letteraria di continuare ad occuparsi dei grandi capolavori canonici senza intaccare il loro fascino e continuando comunque a dire qualcosa di nuovo? Esiste il rischio che l'eccessiva sedimentazione di interpretazioni conduca a una "critica dell'esaurimento", al tempo stesso esaurita ed esauriente, condannata cioè ad annichilire se stessa e il fascino dei testi di cui si occupa?

Non credo che Greenblatt sia più preoccupato di quanto non lo siano in generale tutti i critici da simili interrogativi, come del resto dimostra ampiamente nella sua recente intervista.²⁹ Ma certo la svolta di

Marvelous Possessions e la crescente attenzione per la componente "meraviglia" a discapito della più solidamente storica "risonanza" lasciano supporre che gli attacchi rivolti al *new historicism* non siano caduti, almeno nel suo caso, completamente nel vuoto. L'introduzione a *Marvelous Possessions* termina con queste parole:

The displacement enables us to recover the wonder that is latent in our own practices, a wonder that has become flattened by familiarity and yoked depressingly to the ordinary, half-visible regulation of class and status in which museums, movies, paperback books, and schools all play a part. This is the utopian moment of travel: when you realize that what seems most unattainably marvelous, most desirable, is what you almost already have, what you could have — if you could only strip away the banality and corruption of the everyday — at home.³⁰

A parte il tono moralistico, le tracce del morbido determinismo storico d'orientamento marxista presenti nei precedenti saggi di Greenblatt sono qui completamente dissolte, lasciando libero il terreno a quello che è certamente il suo talento maggiore: "making strange what has become familiar". Parafrasando Pechter, Greenblatt sembra ormai muoversi verso una critica magari non rigorosamente letteraria ma tesa ad amplificare sistematicamente la capacità che i testi hanno di sorprendere il lettore.

Poeta come poeta, poeta come testo o poeta come persona?

Considerando ora l'attività critica di Bloom, le fasi che meglio potrebbero scandirla sono molto semplici da individuare, e si possono descrivere sinteticamente indicando in successione i tre punti focali sui quali si è concentrata la sua opera di rivalutazione, se non addirittura di vera e propria celebrazione: visione, revisione e canone. In tutti e tre i periodi, i detrattori non si sono mai fatti attendere, gli attacchi sono stati spesso feroci e certo hanno trovato terreno assai meno duttile e fertile che in Greenblatt:

I'm very used to this. In my early years, I didn't like the sort of reviews and reactions I got. Then I went through a very long period, [...] when I positively welcomed it; when I felt that, after all, these mental

defectives were doing my work for me. But I find that, in the last five years, I don't give a damn one way or the other.³¹

Stando così le cose, l'ipotesi che il coro di critiche che hanno accolto le opere di Bloom possa avere anche solo insinuato qualche dubbio sul suo metodo e le sue teorie sembra essere alquanto remota. Ma qualcuno c'è stato — certo meno "mentally defective" degli altri, perfino secondo lo stesso Bloom — che pare aver ottenuto un effetto non trascurabile: penso cioè a Paul de Man e alla sua ormai famosa recensione di *The Anxiety of Influence* apparsa in *Comparative Literature* nel 1974.

Quelle sette paginette, che apparentemente iniziano e terminano con un elogio sperticato della coraggiosa opera scritta dal collega e amico di Yale, in realtà contengono al loro interno riflessioni tali da mettere costantemente a repentaglio la coerenza dell'intero sistema teorico bloomiano. Con la sottile malizia del retore navigato, Paul de Man apre la sua *review* con queste parole: "Like most good books, Harold Bloom's latest essay is by no means what it pretends to be."³² La recensione prosegue poi trasformando passo dopo passo *The Anxiety of Influence* nel libro che, secondo de Man, Bloom avrebbe dovuto — se non addirittura voluto — scrivere. Per una teoria partorita da una visione,³³ un'accoglienza come questa di de Man può essere estremamente pericolosa, soprattutto tenendo conto della sua autorevolezza. "Les paroles d'amour, qui sont toujours les mêmes, prennent le goût des lèvres dont elles sortent", scriveva Maupassant. E un giudizio non propriamente amoroso uscito dalle labbra di "don Paul" — "the best critic and best human being I've known in my life"³⁴ — deve avere avuto un gusto piuttosto amaro per il giovane Bloom.

La critica di de Man, come già si è detto nel secondo capitolo, è rivolta essenzialmente al fatto che in *The Anxiety of Influence* l'influenza è a tutti gli effetti una relazione tra soggetti, non tra testi:

In some respect this is a step backward. Just when we were about to free poetic language from the constraints of natural reference, we return to a scheme which, for all its generality, is still clearly a relapse into a psychological naturalism.³⁵

Considerando che negli ultimi vent'anni — cioè dalla *review* di de Man fino a *The Western Canon* — Bloom ha sempre continuato a oscillare, con un'ambiguità a volte imbarazzante, tra posizioni opposte, sottolineando il suo interesse esclusivo per i *poets as poets* (quindi facendo mostra d'aver accolto la provocazione di de Man) per poi contraddirsi subito esaltando l'importanza del fattore umano (come abbiamo visto descrivendo il suo sospetto verso i decostruzionisti), penso di poter affermare che la recensione del 1974 abbia colto nel segno, insinuando in Bloom un dubbio non semplice da dissipare.

Infatti, se nel secondo capitolo si è messa in evidenza l'attenzione posta da Bloom nell'evitare qualsiasi riferimento alla biografia degli autori o al contesto storico, è altrettanto vero che il suo rifiuto verso un'analisi puramente linguistica della poesia lo ha portato in certe occasioni addirittura a sancire la necessità della contestualizzazione, come in questo passaggio su Milton:

Totally blind since early in 1652, when he was only forty-four, he had suffered the public burning of his books in the late summer of 1659, and actual arrest and imprisonment that autumn and early winter, when his life may well have been jeopardized, which would have cost him and us *Paradise Lost*. Any mode of criticism, be it domestic or imported, that would defraud us of this true context of his meanings must at last be dismissed with a kind of genial contempt. Perhaps there are texts without authors, articulated by blanks upon blanks, but Milton, like the Jahvist and like Freud, has the radical originality that restore our perspective to the agonistic image of the human which suffers, the human which thinks, the human which writes, the human which means, albeit all too humanly, in that agon that strong poet must wage, against otherness, against the self, against the presentness of the present, against anteriority, in some sense against the future. Even Milton is an inter-poet, but not less an author thereby.³⁶

Forse come citazione è troppo lunga, ma considerando che si pone in contrasto praticamente con tutto quanto si è affermato su Bloom nel corso dei primi quattro capitoli di questa tesi, mi è parso importante concederle un po' di spazio: in fondo, è un po' la misura del dubbio che permea l'intera teoria dell'influenza. Comunque, a parte gli sporadici brani come quello citato, ciò che più conta è che per Bloom si è trattato

di un dubbio molto produttivo: l'incerta localizzazione della figura del poeta, in bilico tra uomo e testo, è infatti alla base della duplicità — non solo terminologica — delle *revisionary ratios*: figure retoriche e difese psicologiche. Questa duplicità, lungi dall'essere semplicemente una fonte di incoerenza, è forse la principale ricchezza dell'intera teoria, ciò che permette a Bloom di muoversi con estrema elasticità dall'analisi testuale più puntuale (una tra tante, quella sul tropo delle foglie da Isaia a Milton e ancora da Milton a Wallace Stevens) agli accostamenti più audaci, come quello tra Freud e lo Jahvista in *The Breaking of the Vessels*.

Occorre infine dire che, se Bloom pare essere poco permeabile alle critiche che gli giungono *dall'esterno*, è viceversa molto sensibile nei confronti della propria autocritica, — in linea con il suo motto, "The only critical wisdom I know is that there is no method except yourself" — e soprattutto non esita a renderne partecipe il lettore. Bloom ama illustrare le proprie teorie "in divenire", non nascondendo per esempio lo shock dell'impatto con Shakespeare dopo anni dedicati allo studio del romanticismo,³⁷ usando locuzioni temporali del tipo "and increasingly I find...",³⁸ o addirittura ammettendo di aver sbagliato e domandandosene il motivo, come in questa significativa riflessione su Keats:

In reading Keats as having been a revisionist of Romance, I need to commence by revising the way I have read him in the past [...] This canonical or Bloomian misreading traced a kind of cycle, in which Keats went from Romantic subjectivism to a kind of "Modernist" reaction against Wordsworthian internalization, only to discover at last that the Wordsworthian mode was the authentic and inescapable one for the would-be strong poet.[...]

So once I would have thought, but now no more. I don't know if I have submitted to a new control, but I do think my sense of how poems make us read them has undergone a distress in which the reader's soul too is humanized, and made more aware of the necessity of error. Keats could not read Milton or Wordsworth without troping what he read, and we do the same to Keats.³⁹

Come aveva intuito Paul de Man, il precursore che più sembra preoccupare Bloom "is not Frye, or Bate, or contemporary rivals, but Bloom himself."⁴⁰

Incertezze poststrutturaliste e performance postmoderna

C'è un aspetto anomalo nel Bloom incerto e disponibile all'autocritica che abbiamo appena descritto: pare non nutrire alcun dubbio sulla condivisibilità delle proprie intuizioni. Se riconsideriamo lo schema presentato in fig. 2, per esempio, le domande che immediatamente un lettore si porrebbe sono: chi stabilisce i termini delle relazioni? Come essere certi che l'angoscioso precursore di Milton sia proprio Spenser, dal momento che la vera influenza non si manifesta né attraverso echi distinguibili né tantomeno con tracce lessicali, sintattiche o semantiche visibili, ma solo come assenza?

Bloom dà l'impressione di ritenere domande come queste non solo superflue, ma addirittura fuorvianti, confermando così l'immagine di critico gnostico che vuole dare di sé: lui stesso stabilisce i termini delle relazioni, e la sua sensibilità soggettiva non richiede altre garanzie. Lo spettro formalista delle varie *affective and intentional fallacies* sembra ormai un'inibizione superata, un'inutile e dannosa limitazione in grado di produrre solo letture deboli. Il problema non si pone più in termini di vero e falso, oggettivo e soggettivo, ma assume la forma più metaproblematica delle grandi questioni massimaliste: cosa vuol dire essere un critico letterario in un'era in cui ormai più nessuno legge? Come e perché insegnare la letteratura?⁴¹ René Wellek, in un appassionato articolo contro la decostruzione e i mille altri rivoli della critica poststrutturalista, si sente in dovere di difendere alcune certezze:

There is an author, there is a work of art, distinguishable from trash, there is a correct and plausible interpretation, there is a literature with an inevitable relation to reality, as otherwise literature would only be a language game. Literature tells us about man, nature, society and the meaning of life. It has a cognitive, social, and ethical function.⁴²

Ma questa dichiarazione, all'orecchio di molti, suona ormai come un ricordo pieno di nostalgia. Greenblatt, molto più scettico, fotografa la situazione con queste parole: "That English and American literary studies have undergone a series of transformations in the last several decades is obvious; what to make of them in one's own teaching and research is less clear."⁴³ Quale posizione prendere di fronte allo stato di precarietà in cui versano gli studi umanistici?

Sia Greenblatt che Bloom adottano, come contromisura alla crisi poststrutturalista, un atteggiamento straordinariamente affine ai loro rispettivi metodi critici: Greenblatt cercando nuovi approcci, nuovi territori oltre le soglie canoniche dell'analisi letteraria, tentando al tempo stesso di recuperare sia la dimensione storica che quella etica annullate dallo strutturalismo; Bloom, al contrario, ergendosi a unico difensore del valore e della priorità estetica della letteratura canonica, "holding his finger in the dike, single-handedly keeping the flood waters from overcoming the great rich lands of literature."⁴⁴ Ma in queste contromisure è possibile rintracciare alcuni elementi che lasciano trasparire la generale incertezza sulla quale si fondano.

A dire il vero, se con il termine "incertezza" vogliamo indicare la condizione di perplessità del critico riguardo alla sua funzione e a quella della critica e della letteratura in generale, una rapida lettura delle opere di Bloom dovrebbe essere sufficiente a chiunque per candidarlo a rappresentante della più assoluta certezza. Ogni sua affermazione pare voler insinuare che l'unica attività umana degna di attenta considerazione è la letteratura. La filosofia di Nietzsche, la psicoanalisi di Freud, la visione della storia di Giambattista Vico, la cabala di Mosheh Cordovero e Isaac Luria, persino le fantasie gnostiche di Valentino sembrano rivelare il loro senso più profondo se riferite, più che alla condizione e al destino dell'uomo, all'interpretazione di testi poetici. O almeno questo è ciò di cui Bloom vorrebbe convincere il lettore, lasciandolo però spesso in balia di una generale impressione di confusione e incongruenza.

Utilizzando la mislettura al contrario, però, e cioè provando a leggere Bloom sostituendo la parola "persona" alla parola "poesia", è sorprendente notare come l'intera teoria dell'influenza acquisti solidità e chiarezza. L'operazione non è del tutto illegittima, essendo più volte suggerita dallo stesso Bloom: "A new poem is not unlike a small child placed with a lot of other small children in a small playroom, with a limited number of toys, and no adult supervision whatever."⁴⁵ Simili paragoni sono tutt'altro che rari, e Bloom vi fa ricorso proprio quando teme che il lettore non riesca a immaginare la realtà concreta che dà origine all'angoscia dell'influenza. Alla domanda fondamentale del pragmatico Bloom, "what *is* the use of poetry or the use of criticism?", viene così la tentazione di rispondere con le parole usate dallo stesso Bloom per giustificare ai suoi studenti l'utilità del suo modello interpretativo psico-tropo-cabalistico:

In a love affair, as in a poem or a film, there are always crises, significant disjunctions in which meaning appears to be collected. I remember, some years back, distributing photocopies of one of my early maps of misprision or misreading to a startled and properly skeptical Yale graduate seminar, to whom I observed that even if the Kabbalistic chart proved useless for interpreting poems, it would still be highly serviceable for plotting the vicissitudes of their love affairs.⁴⁶

Naturalmente Bloom sta scherzando, ma se consideriamo la sua strenua opposizione al decostruzionismo come al *new historicism*, si comincia a intravedere quello che, soprattutto nelle sue opere più recenti, pare essere diventato un vero e proprio spettro, da esorcizzare a qualsiasi costo: il rischio che, sotto gli affilati coltelli della critica accademica e tra l'indifferenza dell'intera società contemporanea, la letteratura diventi sempre più una specie in via di estinzione. "We are losing now," ci aggiorna Bloom con tipico stile da bollettino di guerra, "and doubtless we will go on losing, and there is a sorrow in that, because many of the best students will abandon us for other disciplines and professions, an abandonment already well under way."⁴⁷

Per arginare l'emorragia — non solo il deflusso degli studenti ma anche, più letteralmente, la perdita di linfa vitale nella critica e nella letteratura — diventa allora necessario un intervento radicale, che paradossalmente nega i più fermi principi dello stesso Bloom: se il solo fascino estetico — l'arte per l'arte — pare non essere più sufficiente, occorre trovare nuove relazioni, nuove metafore e nuove forme di persuasione in grado di restituire all'arte quel carattere di immanenza, di concreto *Da-sein*, che solo può garantirne la sopravvivenza. Anche a costo di parlare di psicologia, più che di testi poetici.

Se definiamo "difensiva" la posizione di Bloom, quella di Greenblatt potrebbe essere chiamata "esplorativa". La scelta di questi due termini, oltre a riferirsi direttamente ai peculiari interessi dei due critici, mette subito in evidenza la maggior fiducia nutrita da Greenblatt nelle sorti della critica. Infatti, pur dichiarandosi "painfully aware of all of the ways in which a literary critic is ill-equipped to deal with a text such as Columbus's letter to Santangel,"⁴⁸ Greenblatt non si lascia intimidire dalle linee di confine che separano letteratura e documenti storiografici, *high* e *low*, testi canonici e aneddoti autobiografici.

Ma è proprio l'eterogeneità delle scelte a rendere la sua ricerca non così diversa da quella di Bloom, a mettere cioè in evidenza l'incertezza comune. "Conventional in my tastes, I found the most satisfying intensity of all in Shakespeare",⁴⁹ ci rassicura Greenblatt. Ma è davvero l'intensità di *Twelfth Night* ciò che "Fiction and Friction"⁵⁰ comunica al lettore? Riuscirebbe lo Shakespeare di Greenblatt a mantenere viva l'attenzione senza l'insperato ausilio dell'ermafrodita Marin le Marcis?⁵¹

"What can be witnessed here is a shift from method to performance as a source of authorization",⁵² sintetizza con chiarezza Winfried Fluck a proposito della prosa di Greenblatt, e lo stesso si potrebbe dire per Bloom. Lungi dall'essere un fattore necessariamente negativo, la prevalenza della *performance* sul metodo è comunque perlomeno il segno di una notevole incertezza riguardo al potere di affascinare che la letteratura è in grado di conservare quando diventa oggetto di

interpretazione, inquietudine certo impensabile nella critica fondata sul *close reading* o più generalmente in critici appartenenti a un'età ancora incontaminata dai corrosivi sospetti del poststrutturalismo. Ce lo immaginiamo un Erich Auerbach preoccupato che la sua analisi stilistica possa togliere fascino all'incontro tra Dante e Farinata?

Una parziale conferma, se mai ce ne fosse bisogno, del fatto che nella critica di Greenblatt i documenti storiografici non hanno solo lo scopo di aiutare il lettore a vedere il contesto storico con occhi nuovi ma anche una funzione performativa, ci viene dalla sua predilezione — in larga misura condivisa anche dal più austero Bloom — per gli aneddoti autobiografici, come nota John Toews:

If Greenblatt's books are full of historical anecdotes that intend to shock the reader into a recognition of radical cultural difference, they are equally full of more personal anecdotes that draw the self-fashioning of the past into constant relation to the author's own self-fashioning. Greenblatt's construction of his own subjectivity takes place within the process of reconstructing the otherness of the other but also in deconstructing this otherness as a contingent invention of both the other and himself.⁵³

Come ogni interprete che si rispetti, anche Greenblatt, interpretando, scopre e modella la propria soggettività. Lo stesso si può certamente dire a proposito di Bloom, la cui prosa è stata fin dagli esordi caratterizzata da una forte componente retorica e ricca di considerazioni personali. Per quanto divergenti siano le loro posizioni — soprattutto sulla *querelle* tipicamente americana circa l'importanza del canone — entrambi cercano di non soccombere alla crisi poststrutturalista assumendo un atteggiamento simile e, sotto molti aspetti, tipicamente postmoderno: affidandosi non tanto a un "metodo" quanto piuttosto alla *performance*.

Conclusione: la voce dei morti e i pappagalli di Flaubert

Sospettosi nei confronti del formalismo, dello strutturalismo, del decostruzionismo. Esitanti circa la solidità e la coerenza delle proprie teorie. Incerti riguardo al destino della critica e della letteratura. Alla

luce di questo sconcertante punto di vista, si può ora capire un po' meglio il raccoglimento affettivo di cui si parlava nel primo capitolo a proposito delle due citazioni iniziali, quelle che coglievano Bloom e Greenblatt intenti a percepire la voce dei morti. Certo le "modalità di ascolto" sono opposte. Tanto per dare loro un tocco di concretezza, è sufficiente considerare la diffidenza di Bloom verso un oggetto come il televisore e viceversa l'entusiasmo di Greenblatt per le tecniche multimediali e i CD-ROM, diffidenze e entusiasmi personali utilizzati per attaccarsi reciprocamente.⁵⁴

In particolare, nelle letture di Bloom la voce dei grandi artisti del passato ritorna nell'unico modo che è lecito attendersi dal critico che ha introdotto il termine *apophrades* nell'analisi letteraria: con i colori dell'efebo, cioè di Bloom stesso. L'ascolto di Greenblatt, invece, ricorda straordinariamente l'avventura di Geoffrey Braithwaite, il simpatico critico dilettante di *Flaubert's Parrot*⁵⁵ che, partito alla ricerca del pappagallo imbalsamato — manufatto squisitamente neostoricista — usato da Flaubert durante la stesura di *Un cœur simple*, finisce per trovarne due, poi altri tre, a un certo punto addirittura una cinquantina. Greenblatt, allo stesso modo, si ritrova sommerso da una moltitudine di voci, una delle quali è certo la sua. Diverse modalità e diversi orientamenti, dunque, ma entrambi rivolti verso i testi del passato e alla ricerca di quella densità interpretativa che Gadamer descrive con queste parole:

Nulla come lo scritto ha il carattere di pura traccia dello spirito, e nulla però come esso è rimandato allo spirito comprendente. Nella sua decifrazione e interpretazione accade un miracolo: la trasformazione di un oggetto estraneo e morto in qualcosa che ha per eccellenza il carattere della vicinanza e della familiarità. Nessun altro modo in cui la tradizione ci perviene dal passato è paragonabile a questo.⁵⁶

Per ritornare un'ultima volta alla perplessità, tra i tanti interrogativi che questa tesi lascia in sospeso ce n'è uno che mi incuriosisce in modo particolare: il modello teorico di Bloom, oltre ad avere un sicuro valore euristico, è anche l'adeguata descrizione di un fenomeno "reale"? Ben

consapevole di essere tutt'altro che uno *strong critic*, credo di poter tranquillamente ammettere che durante la stesura di questo lavoro non ho mai provato un'angoscia che non sia quella dell'incompetenza. Ma c'è un piccolo aneddoto personale, forse non tanto in linea con Gadamer, che però mi ha fatto riflettere, e in omaggio allo stile autobiografico di Greenblatt lo utilizzerò per concludere la tesi.

In settembre mio figlio Francesco è entrato in prima elementare. Qualche giorno dopo l'inizio della scuola, durante il consueto pranzo domenicale, la nonna non ha saputo resistere alla tentazione di chiedergli: "E allora, ti piace scrivere?" Francesco ha cercato di tenere alto l'onore della famiglia con un poco convinto "Sì". Ma dopo averci pensato un istante, con il più sincero entusiasmo ha aggiunto: "Però preferisco cancellare!"

Note

¹.Paul de Man, "The resistance to theory" (in *Modern Criticism and Theory*, a cura di David Lodge, London: Longman, 1988; prima pubblicazione in *Yale French Studies*, 63, 1982), pp. 363-364

².cfr. Roman Jakobson, "Linguistic and poetics" (in *Modern Criticism and Theory*, cit.; prima pubblicazione in *Style and Language*, a cura di Thomas Sebeok, 1960, che raccoglie gli interventi alla conferenza omonima tenutasi alla Indiana University nel 1958)

³.W. K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley, "The intentional fallacy" (in *Modern Criticism and Theory*, cit., p. 335; prima pubblicazione nel 1946, ristampata poi in W. K Wimsatt, *The Verbal Icon: studies in the meaning of poetry*, 1954)

⁴.Howard Felperin, *The Uses of the Canon* (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. vi

⁵.Jacques Derrida, "Structure, sign and play in the discourse of the human sciences" (contributo dell'autore a 'The Languages of Criticism and the Sciences of Man', conferenza tenutasi alla Johns Hopkins University, Baltimore, nel 1966)

⁶.cfr. Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford U. P., 1975), cap. 3

⁷.ibid., p. 60

⁸.Claude Bremond, "La logica dei possibili narrativi" (in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano: Bompiani, 1969; prima pubblicazione in *Communications*, 8, 1966), p. 102

⁹.Stephen Greenblatt, *Learning to Curse* (New York, London: Routledge, 1990), p. 2

¹⁰.Harol Bloom, *Kabbalah and Criticism* (New York: Seabury Press, 1975), p. 103

¹¹.cfr. T.S. Eliot, "Tradition and the individual talent" (in *20th Century Literary Criticism*, a cura di David Lodge, London: Longman, 1972; prima pubblicazione del 1919)

¹².Harold Bloom, *The Flight to Lucifer* (New York: Vintage Books, 1980)

¹³.cfr Harold Bloom, *Agon* (New York: Oxford U. P., 1982), p. 222: "Still, I do not deny the book *all* merit. It does get better as it goes along, and towards its close can be called something of a truly weird work..."; ma alcuni anni dopo, in un'intervista rilasciata a Robert Moynihan (e pubblicata in Robert Moynihan, *A Recent Imagining*, Hamden, Connecticut: Archon Book, 1986, pp. 3-47), a proposito di *A Flight to Lucifer* Bloom ha dichiarato: "Oh, I want to forget about it. If I could get it out of the libraries, I would. It is now out of print, and I would never do anything to bring it back. I think that I shall stick to writing literary criticism."

¹⁴.cfr. Imre Salusinszky, *Criticism in Society* (London: Methuen, 1987), p. 58

¹⁵.Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (New York: Oxford U. P., 1973), p. 95

¹⁶.Harol Bloom, *Kabbalah and Criticism*, cit., p. 103

¹⁷.cfr Paul de Man, "Shelley Disfigured" (in Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984), pp. 117-118: "... we impose, in our turn, on the senseless power of positional language the authority of sense and meaning. But this is radically inconsistent: language posits and language means (since it articulates) but language cannot posit meaning; it can only reiterate (or reflect) it in its reconfirmed falsehood. Nor does the knowledge of this impossibility make it less impossible." E ancora, portando alle estreme conseguenze Heidegger: "We can therefore not ask why it is that we, as subjects, choose to impose meaning, since we are ourselves defined by this very question."

¹⁸.Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism*, cit., p. 118

¹⁹.Stephen Greenblatt, "Towards a Poetics of Culture" (in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, cit.), p. 146

²⁰.cfr. Margaret A. Gallucci, "Interview with Stephen Greenblatt" (intervista non ancora pubblicata, riportata in appendice in questa tesi), p. 136

²¹.Terry Eagleton, "Capitalism, modernism and postmodernism" (in *Modern Criticism and Theory*, cit.; prima pubblicazione in *New Left Review*, 1985), p. 392. Eagleton, allo scopo di mostrare la sterilità del tentativo *moderno* di salvare l'arte dalla serializzazione fagocitante del consumismo,

prosegue con queste parole: "Brooding self-reflexively on its own being, it distances itself through irony from the shame of being no more than a brute, self-identical thing. But the most devastating irony of all is that in doing this the modernist work escapes from one form of commodification only to fall prey to another. If it avoids the humiliation of becoming an abstract, serialized, instantly exchangeable thing, it does so only by virtue of reproducing that other side of the commodity which is its fetishism. The autonomous, self-regarding, impenetrable modernist artefact, in all its isolated splendour, is the commodity as fetish resisting the commodity as exchange, its solution to reification part of that very problem."

²².cfr. Margaret A. Gallucci, "Interview with Stephen Greenblatt", cit., p. 138

²³.Stephen Greenblatt, "Towards a Poetics of Culture", cit., p. 151

²⁴.cfr. Margaret A. Gallucci, "Interview with Stephen Greenblatt", cit., p. 136

²⁵.Stephen Greenblatt, "Resonance and Wonder" (in Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, cit.)

²⁶.ibid., p. 170

²⁷.ibid.

²⁸.Edward Pechter, "The New Historicism..." (in *P.M.L.A.*, 102, 3, 1987), p. 302

²⁹.cfr. Margaret A. Gallucci, "Interview with Stephen Greenblatt", cit.

³⁰.Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions* (Oxford: Clarendon, 1991), p. 25

³¹.Imre Salusinszky, *Criticism in Society*, cit., p. 49

³².Paul de Man, "Book Reviews: *The Anxiety of Influence*" (in *Comparative Literature*, 3, 1974), p. 269

³³.cfr. il sogno di Bloom, nel secondo capitolo di questa tesi.

³⁴.Imre Salusinszky, *Criticism in Society*, cit., p. 67

³⁵.Paul de Man, "Book Reviews: *The Anxiety of Influence*", cit., p. 272

³⁶.Harold Bloom, *The Breaking of the Vessels* (Chicago, London: Chicago U. P., 1982), p. 82

³⁷.cfr. Harold Bloom, *The Western Canon* (New York: Harcourt Brace, 1994), p. 49

³⁸.per esempio, per illustrare il passaggio dalla teoria dell'influenza alla Cabala, in Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism*, cit., p. 101

³⁹.Harold Bloom, *Poetry and Repressions* (New Haven, London: Yale U. P., 1976), pp. 114-115

⁴⁰.Paul de Man, "Book Reviews: *The Anxiety of Influence*", cit., p. 270

⁴¹.cfr. Guido Armellini, *Come e perché insegnare letteratura* (Bologna: Zanichelli, 1987)

⁴².René Wellek, "Criticism in the university" (in *Partisan Review*, 53, 4, 1986), p. 533

⁴³.Stephen Greenblatt e Giles Gunn, *Redrawing the Boundaries* (a cura di Stephen Greenblatt e Giles Gunn, New York: The Modern Language Association of America, 1992), p. 1

⁴⁴.Margaret A. Gallucci, "Interview with Stephen Greenblatt", cit., p. 12

⁴⁵.Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism*, cit., p. 121

⁴⁶.Harold Bloom, *Agon*, cit., p. 49

⁴⁷.Harold Bloom, *The Western Canon*, cit., p. 18

⁴⁸.Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions*, cit., p. 23

⁴⁹.Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988), p. 1

⁵⁰.Stephen Greenblatt, "Fiction and Friction" (in Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., pp. 66-93)

⁵¹.cfr. *ibid.*, pp. 73-86

⁵².Winfried Fluck, "The Americanization of History in New Historicism" (in *Monatshefte*, 84, 2, 1992), p. 225

⁵³.John E. Toews, "Stories of Difference and Identity: New Historicism in Literature and History" (in *Monatshefte*, 84, 2, 1992), p. 204

⁵⁴.cfr. Harold Bloom, *The Western Canon*, cit., p. 65: "Close reading may not have ended with my generation, but it has certainly been eclipsed in the generations after us. Is it irrelevant that I was nearly forty before I first owned a television set? I cannot be sure, yet I sometimes wonder if a critical preferences for context over text does not reflect a generation made impatient with deep reading.";

cfr. Margaret A. Gallucci, "Interview with Stephen Greenblatt", cit., p. 146: "... the computer and the CD-ROM are about to change the way in which we can teach... The text can break down, be interrupted, be disturbed. You can click in and out... things are going to change in ways which are going to be more to my liking than to Harold Bloom's."

⁵⁵.Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* (London: Jonathan Cape, 1984; Picador, 1985)

⁵⁶.Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo* (trad. it. di Gianni Vattimo, Milano: Bompiani, 1983; ed. orig. *Wahrheit und Methode*, 1960), p. 201

Appendice

"Interview with Stephen Greenblatt" (condotta da Margaret A. Gallucci)

L'intervista che segue mi è stata gentilmente inviata da Stephen Greenblatt come risposta, devo dire più che esauriente, ad alcune mie domande. Trattandosi di un testo ancora non pubblicato (almeno fino al dicembre 1995) ma di notevole rilevanza per l'argomento di questa tesi, ho ritenuto opportuno riportarlo integralmente in appendice, soprattutto in considerazione del fatto che in più punti l'ho utilizzato come fonte di chiarimenti e citazioni. Vorrei infine cogliere quest'occasione per ringraziare Stephen Greenblatt per la grande disponibilità dimostrata.

ALLEGORIA: INTERVIEW WITH STEPHEN GREENBLATT

Conducted by Margaret A. Gallucci, Lecturer, Department of Italian Studies,
University of California, Berkeley

MG: Readers of Allegoria are well acquainted with the term "historicism". The Italian critical tradition has never been without strong historicist orientations, whether idealist or Marxist. There are of course older forms of historicism. What do you as a representative figure of New Historicism see as the movement's distinguishing feature? Do you agree that New Historicism is a movement in American criticism? In any case, what is the *quid novi* of your criticism in relation to older positions that maintain that cultural production is contingent upon history?

SG: I will pick up one thread because you have asked a whole series of questions intertwined with each other. New Historicism is a movement whose meaning is in part shaped by the highly institutionalized character of American literary criticism. I still recall my astonishment at seeing for the first time that the Job

List of the Modern Language Association — the place where graduate students look to see what positions are available in universities throughout the United States — included advertisements for people who "specialized" in New Historicism. I had a slightly eerie sense of being very close, uncomfortably close, to the institutionalization of knowledge. Something that existed for me as an intellectual experiment, a restless, amorphous, wide-ranging tendency of a miscellaneous group of people, suddenly had become something that could be advertised in a job list and presented as a "field." And I have in recent years frequently had the strange experience of encountering the adjective "Greenblattian" or seeing discussions of "the early Greenblatt." Quite apart from the personal weirdness of that experience, I have gained a deepened sense of how much of our intellectual enterprises, conducted as if we were free agents, is bound up with the structure and interests of institutions, in this case educational institutions.

There is nothing new in that sense, of course — it is long been understood that institutional histories and intellectual histories are closely linked — but it is important to stress this link here because in answer to your question about the relationship of new historicism to other historicisms, you should understand that my work was a response to the dominant practice of literary interpretation in American institutions in the 1960s. The phrase New Historicism was coined not in relation to historicism but in relation to New Criticism. I and many of my generation had been to university, both as undergraduates and graduate students, at the triumphant moment of American high formalism. Yale was the cathedral of what we might call High Church New Criticism, and historicism, Marxist but not only Marxist, was regarded as bankrupt and antiquated. You only have to look at Wellek and Warren's "Short History of Literary Criticism" or at the criticism of William Wimsatt to realize how thoroughly the dominant figures ruled out of court any attempt to understand literature from an historical perspective or as an historical phenomenon. We were taught many things and taught them with passion and intelligence, but we were not encouraged to ask the question, "What do you really mean by the term literature? How does it get formed? Whose interest does it serve? Is it around always or is it the creation of particular forces at a particular time?" Questions like these were rarely asked, except in purely formal terms, so that in the 1970's when New Historicism was taking shape, it was taking shape against the background not of prior historicism but of New Criticism. This is not to say that New Historicism doesn't have a relation to Marxism or that I and other people were not aware that one could ask, as you do, what is the *quid novi*, what is new and original

about this critical approach in relation to older Marxisms, but the originating sense of novelty or freshness had to do with the institutional context. You can't understand the origins of New Historicism in a vacuum, and it is difficult to understand it principally in the context of European intellectual life in the period; you have to understand it first of all in the context of the American academy and specifically of the literary criticism taught in American colleges and universities.

So we were wrestling with New Criticism, trying at once to absorb it and violate it. But, of course, as an aspect of this struggle we were reading Marx and people like Lukacs, Gramsci, Adorno, and Benjamin. For me the distinguishing feature of New Historicism in its early years was that, even as we were studying Marxism, we were alert to and interested in the implications of post structuralism. In our case, this principally meant the work of Foucault who from the mid-70's on was coming regularly to Berkeley. The first time Foucault was here, he offered a seminar on Zola. Someone — I can't remember who it was — said the seminar looked interesting, and I went. There was almost no one there, maybe five people in all, and in fact, Zola was not mentioned in the course of the semester. The first meeting I attended was about the medieval church's response to masturbation, and I remember going away in a state of amazement. I tried to get my friends to go and found that at first they were mildly skeptical, thinking I had taken leave of my senses, but gradually a number of us began to attend the seminar and to grapple with the implications of Foucault's genealogical method. This grappling had an important effect on New Historicism's attempt to engage with Marxist historicism, for it enabled us to open our work to the kinds of questions that post-structuralists were asking.

MG: What would you say was the influence of Foucault on your own work?

SG: Frank Lentricchia and others have written about this influence, both on me and on New Historicism in general. They talk about Foucault's influence as having to do with a kind of preemptive pessimism, and of course I know what they mean. Foucault argued that certain forms of disciplinary power served not only as constraints upon but also as enabling conditions for cultural expression. This argument seemed important to understand and develop, and I'll return to it. But in fact Foucault was most significant not for his pessimism but for his relentless questioning and for his liberating refusal to accept the well-worn answers. Take for example his early work on the relation between interiority and the medieval confessional. His point was that the procedures developed

and codified in the manuals for confessors were not simply attempts to colonize the inner lives of men and women. Rather the whole apparatus of inquiry, he argued, virtually invented these inner lives, enabling them to be the subject of speech and writing. You could read that argument as pessimistic, but for me what mattered wasn't the potentially gloomy conclusions one might draw from it but rather the notion that there was a more complex, more subtle, and more disturbing relation between institutions and what looks like an escape from all institutions — for example, the dark recesses of the psyche. Similarly, Foucault taught us that there was a hidden link between history and what look like ahistorical phenomena, such as fear or sexual desire. That is, Foucault made possible a more radical historicizing of life experience than I had ever known or thought possible. His work re-opened questions that I suppose I could have encountered by means of a radical reading of the very early Marx — I think of the discussion in the *Economical and Philosophical Manuscripts* about the relation between economic organization and emotional experience or family structure — but Foucault seemed to be making good on what were only hints in Marx, hints from which the Marxist tradition had distanced itself.

MG: So, just to sum up a little bit, you think New Historicism was a reaction to New Criticism?

SG: It was certainly a reaction to American New Critical formalism. It was also a reaction in a more complex sense to structuralism and the first signs of post structuralism.

MG: What elements of post structuralism?

SG: A reaction both in the sense of influence and tension. I have already spoken of the influence, most apparent in my indebtedness to Foucault's *The Order of Things* and *Discipline and Punish*, to Barthes's *Mythologies*, and to Derrida's "Critical Inc.," "White Mythologies," and his critique of Lévi-Strauss in *Of Grammatology*. But New Historicism was also for me an attempt to think my way out of the aporia, the undecidable. I did not want to deny the existence of aporia, but I wanted to express my conviction that in any given lived situation, there were multiple determinations, choices, structures already in place. However much these structures were always also breaking down, it wouldn't do to think that you had reached the end of an analysis when you had at last discovered a point of undecidability or indeterminacy. That discovery was only the beginning, I felt, only the enabling condition for subsequent explorations of the cultural, institutional, and psychic use of the indeterminate. Otherwise, you

were back — albeit with more sophisticated terms — in the New Critical celebration of the formal, unresolvable ambiguity of high art. And it seemed pointless to attempt to escape from New Criticism only to return to it under a different name.

MG: Would you say that New Historicism was from its inception more Foucaudian than Marxist?

SG: Well, in the 70's I did not believe that there was a radical antimony, just as in Althusser's texts of the period there did not seem to be a fundamental opposition between scientific Marxism and Lacanianism. This ecumenical accommodation of Marxism and Post-structuralism was one of the lures of the New Left. I know that there is a subsequent history in which they have come to seem much more antipathetic, but at the time I thought that Foucault was not incompatible with a certain reading of Marx. In large part this reflects the strange phenomenon of Left Nietzscheanism, a very unstable position but one that continues to exert an immense attraction.

MG: Are you saying that the originating moment of New historicism was the 70's?

SG: Absolutely. This was for me at least the matrix out of which it came and more specifically the American 1970's, and even more specifically Berkeley in the early 1970's. Of course, speaking personally, there were several prior stages that led up to the intellectual and political impact of Berkeley in the 70's. I went from Yale to Cambridge where I studied with Raymond Williams, and that was the first revelation, since, as I've said, Marxist thought and, more generally, historicizing thought about literature had been marginalized in the early 60's at Yale. I was not prepared for how powerful, suggestive, and important Williams' thought about literature was. (Williams is an interesting person to mention here precisely because in the end he pulled very much away from Althusser — a rift in Marxist cultural thought that has not been healed — but this rift occurred long after my encounter with him.)

I came back to Yale in the late 60's determined to try something other than the strictly formalist reading of literature that I had been trained to do. I felt a kind of political and ethical obligation to create something different, and I felt too a desire not to be bored out of my wits! Both the sense of obligation and the desire only intensified in the strange and wonderful Berkeley of 1969-70. Berkeley was completely exploding: everything was up for grabs, or so it seemed, everything was being rethought, institutionally and intellectually. I

attended endless rallies and long impassioned discussions of what we called the "reconstitution" of the university. And I formed, with Cathy Gallagher, Michael Rogin and a few others a study group in which we read Marx and Althusser and Lacan and others and tried to figure out what we could do to radicalize our own critical practice.

MG: Is New Historicism a movement in American criticism?

SG: I do think of New Historicism as very American, and others, usually when they are trying to be hostile to New Historicism, have said that it is very Californian — as if being from California meant that it was automatically self-indulgent or fraudulent. If New Historicism does have something to do with California, it may be that it reflects the views of people who are displaced, uprooted, and in an ironic and contingent relation to their own cultural traditions. But it would be easy to exaggerate the sense of New Historicism as "local knowledge." Fortunately, the boundaries of the world are not very rigid.

MG: What is the *quid novi* of your criticism?

SG: The claim that something is absolutely new is always wrong. I once got a genial letter from the great German theorist Hans Robert Jauss, along with a essay whose basic argument was that anything interesting in the work I had done had already been anticipated by Hans Robert Jauss and that everything wrong was my own responsibility. I understood that that Professor Jauss meant this as a compliment; and far be it for me to say that anything I have done has never been seen before on the face of the earth. At the same time three things made New Historicism if not radically new, at least rather different: 1. it responded creatively to a crisis in representation; 2. it responded creatively to a crisis in ideology; and 3. it took seriously a set of materialist questions, including questions about the history of the body, that had been ignored or ruled out by Marxism and New Criticism alike.

MG: To which Marxist thinker, or group of thinkers, do you find yourself closest?

SG: As I've said, my own decisive experience with Marxism came at Cambridge in the mid-1960's when I studied with Raymond Williams. Before then I had only encountered Marxist criticism in the crude form that it is to be found in the work of someone like Christopher Caudwell. Caudwell tried, like a scholastic philosopher, to line up a particular class formation with a particular form of expression, as if they were perfectly symmetrical and as if artists were automa-

ta, so for me to encounter the rich, nuanced, humane, complex, morally subtle figure of Raymond Williams was quite overwhelming. My intense admiration never really abated, even though I came to realize that Williams himself and his followers were embattled in a fierce way with intellectual developments in which I was also interested, with post-structuralist Marxism of various kinds which I first encountered through the work of Althusser and Macheray.

MG: You mentioned the Marxist reading group at Berkeley in the early 70's. Was Gramsci an influence at that time?

SG: Not at first — the main continental thinkers tended to be German and French — but we read from the Prison Notebooks and, of course, the idea of hegemony soon became one of the dominant ideas in American criticism in the 1970's.

MG: Some of your earlier work seems influenced by Gramsci's notion of hegemony. For example, your article "Fiction and Friction" argues that the authorities force the hermaphrodite to choose to be a man or a woman. Is that a fair assessment?

SG: Perhaps. I am hesitating only because I think what's interesting to me about Gramscian hegemony is that it's extremely difficult to pin down and would be difficult to identify with a highly self-conscious legal decision such as the one I wrote about. At moments hegemony seems to function as the ideological imposition of the upper classes on the lower classes, of the rulers on the ruled, but at other moment it is powerful precisely because it can almost never be identified, strictly speaking as orthodoxy. It works rather as what Bourdieu calls doxa: those things that remain below the surface of formal ideological interpolation. Gramsci became important to me the more I became interested in all that eludes ideological domination or imposition. Have you ever seen birds sit on a wire? They set at a precise distance from one another, a distance that presumably is, as it were, hard-wired in them. Particular societies seem to implant comparable rules that govern how their members place their bodies in relation to other bodies and regulate a wide range of other modes of behavior and exchange. It seems to me Gramsci is important first for an understanding of such hidden rules and second for an understanding of the relation of intellectuals to them.

MG: There are two notions that appear in your writing that, it seems, are crucial to your position: "social energy" and "self-fashioning". Would you explain what you mean by them?

SG: I wrote two books, one about each. If I could explain them in a sentence or two, I shouldn't have written the books. But I can at least tell you what I was grappling with. Roughly speaking, by "social energy" I was trying to understand the life of art; by "self-fashioning" I was trying to understand the art of life.

MG: Readers of *Allegoria* would be familiar with what you are calling "the art of life" as evidenced in texts from the Italian Renaissance such as Giovanni Pico della Mirandola's *De dignita homini* or Castiglione's *Libro del Cortigiano*. Did these texts influence your formulation of "self-fashioning" in any way?

SG: Absolutely. Both texts very much so. Pico's *Oration* is perhaps the most perfect Renaissance articulation of the absolute malleability of human identity, and Castiglione's *Courtier* is probably the most influential depiction of a social role that could be self-consciously learned and performed. Of course, there already existed a well-developed medieval sense of social roles but the notion that you could adopt an identity, practice it, play it, and gracefully hide the fact that it was a role, this notion seemed to the English sixteenth-century something new and important. I should add that Machiavelli, too, was important in this regard, especially the Machiavelli of the *Prince*.

MG: What is your position in relation to the current debate on the canon? Especially on Harold Bloom?

SG: Harold Bloom was one of my teachers at Yale, one indeed who meant a great deal to me. He is a marvelous critic whose passionate commitment to art, although it has taken an increasingly extravagant, zany, self-dramatizing form, is nonetheless extraordinary. Bloom is now making a practice of attacking feminists, Marxists, New Historicists and others as the School of Resentment. Bloom's very powerful criticism is evidently fueled by his imagining that he is holding his finger in the dike, single-handedly keeping the flood waters from overcoming the great rich lands of literature. It seems a bit much, doesn't it? But it's probably true in my case that I am less a believer in kingdom of high art if by that we understand a set of monuments clearly demarcated from everything else by the oedipal struggle of literary genius. I don't think that my skepticism is motivated by resentment; rather I simply find the isolation of canonical literary texts artificial and misleading. I like to explore the relation between such texts and others, and I seek to show that there are many ways, beyond a handful of precious objects, in which creativity is manifested in

culture. Indeed those objects would not have come to exist at all, had they been the impossibly lonely summits that Bloom makes them out to be.

MG: But don't you yourself do most of your work on canonical texts?

SG: I believe that the reason such texts as Shakespeare's plays have become canonical is that they interrogate at the most rigorous and passionate level the dominant means of representation, that is to say, the culture's means of making the world. If I am interested in the general phenomenon of self-fashioning, for example, which I do not see strictly speaking as a literary act, I spend a lot of time talking about literary characters like Othello because I think that Shakespeare's play is deeply in touch with what it means to create a certain kind of self. You can see that creation going on in lots of other places in Renaissance English culture, but it is explored with an intensity in Othello that is rarely found elsewhere.

I should add that, unlike Harold Bloom, I believe it's a good thing that students are asking "so what? why do we read this stuff?". I don't think that religious genuflection is the best response to a work of art. It's better to shrug your shoulders and ask yourself, "So why am I doing this?"

MG: Why the Renaissance as the preferred site for New Historicist inquiry?

SG: It isn't any longer. There is a lot of New Historicist work being done with other periods. For the most part, the original emphasis on the Renaissance was accidental and contingent: it happened to be something I was working on, and it happened that some other like-minded people were working on it as well, and then my work did have some influence, starting with my field. But there was also a bigger claim that perhaps had something to do with the focus on the Renaissance. I'm not sure I quite believe it any more, but I told myself that the Renaissance was the preferred field precisely because if you were interested in how the modern world was put together, there was no better period to examine its formation. Better yet, since in the early 1970's we felt that the modern world order was coming apart, it seemed particularly appropriate to examine the way it had been initially formed. I wouldn't want to put this Burckhardtian argument too hard. Still, I think it is significant that the two principle areas in which there has been the most New Historicist work so far in American academic life are the Renaissance and Romanticism. I think that those are the two privileged sites because in effect the field divides between those who think that the

modern world originated in Romanticism and those who think that it originated in the Renaissance.

MG: What does New Historicism have to contribute to feminism? to various brands of post structuralism that are concerned with power, dominance, and marginality?

SG: I've thought of it more as a reverse. I've thought of feminism as having contributed enormously to New Historicism, as a kind of mode of how to be engaged in the world and at the same time to have a set of scholarly objects and interests. I myself don't have an account of what we would contribute to feminism. Let feminists tell me. But in relation to post structuralism New Historicism has been a bit like Emilia Pia in Castiglione. Remember, she's the one who pulls at Bembo's robe and says "Don't get so carried away that your soul takes leave of your body." New Historicism has had a way of pulling at the great coat of post-structuralism saying "Don't forget history, don't forget social relations, don't forget power, don't forget colonialism, don't forget violence, don't forget the body." Insofar as post-structuralism has a tendency to float away from reference, to float away from the body, to float away from the conviction that words actually do refer to a world, New Historicism has perhaps made a salutary contribution.

MG: If there is any one thing that seems to characterize New Historicism it is the juxtaposing of aesthetic and cultural "registers". Can this be regarded as a reformulation of the superstructure/structure dialectic? How does it differ?

SG: The relationship between the aesthetic and the cultural, whatever it is, cannot be mapped topographically in the old Marxist terms of superstructure and base. Culture does not subtend the aesthetic. There is a more integrated, less causal, less transparent relation between the aesthetic and cultural. But surely Italian Marxists are no longer adhering to this topographical model of cultural production, a model now seems exhausted. Of course, the fact that it seems exhausted may only mean that we are about to witness a powerful resurgence. And after all, if Caudwell seems like a dead-end, there is real force in the critical work, say, of Lucien Goldmann. In Goldmann too, however there is a slightly disagreeable way of saving the phenomenon, of making sure that things line up: the right set of economic relations matching the right set of aesthetic articulations. Under a pressure of a more anthropological historicism, this match has come to seem less tenable.

MG: What do you mean by anthropological?

SG: You have to take into account all of culture's modes of world creation, not how a culture is producing certain material goods alone, but how culture is shaping its whole life-world.

MG: Your recent work seems to be taking a more anthropological turn. Is that true?

SG: Roughly speaking that is true. But as I have written recently, there are real differences between the interests of anthropological and those of literary criticism or cultural criticism. I think that they are fellow travelers but only up to a point. And I've tried to write about at what point they begin to diverge.

MG: And who would you say has influenced you? Geertz?

SG: Certainly originally Geertz and also Bourdieu, especially the Bourdieu who worked on Algeria and wrote the Outline of a Theory of Practice. Also a diverse group of anthropologists, ethnographers, folklorists. To take one example, there is the work of an Australian ethno-historian Greg Denning. He has written two amazing books that more people should know: one is called Islands and Beaches about the Marquesas and another, even more remarkable, is called Mr. Bligh's Bad Language and is an account of the Mutiny on the Bounty. These are fabulously nuanced anthropological, ethno-historical, historiographical studies of a life-world at a given moment, and of its breakdown.

MG: To what extent does biography figure into the New Historicist reconstruction of the conflicts and forces that make up the "cultural moment"?

SG: People often lament the fact that in the case of Shakespeare the main documents that have survived are real estate deeds, records of law suits, and a last will and testament, but I think that we should think more about deeds, records, and wills and less about conventional topics of biography.

MG: So it would be learning about a writer through a variety of textual evidence?

SG: By studying a set of social relations and government documents and not by assuming that there is a personal history entirely independent of a social, political, cultural, institutional history.

MG: *Allegoria* is very concerned with how literature is taught in the schools (high schools). With the emphasis placed on present needs and concerns, is it really possible to teach literature within its historical context?

SG: I have a slight reservation about the phrase "to teach literature in its historical context" because it implies a less disturbed, less radical perspective than I would like ultimately to see. I do think that one of the reasons that New Criticism worked is that it's extremely easy to teach in the schools, because it insists that all you need are a set of isolated objects. Since New Criticism was focused on a set of short lyrics, it was simplicity itself: you could hand out a couple of short lyrics. A more nuanced, cultural, historical approach it's harder to do, but I think it's happening now. It's happening partly because books are being created that present culture in a much more contextual way and partly too because the computer and the CD-ROM are about to change the way in which we can teach at the high school and junior high school level as well as at the university level.

MG: Could you give an example of what this might look like?

SG: I think at first it's going to look strange, more like [Peter Greenaway's film] *Prospero's Books* than like the traditional "art in its historical context." We are beginning to be able to conjure up the hidden web of relations that link culture and society and to recover too a sense of how peculiar and quasi-magical books actually are.

MG: Wow! So it would incorporate new technologies, more visual things?

SG: Yes, more visual things. A sense that the text is not a secure printed object with a neat membrane which doesn't break down. The text can break down, be interrupted, be disturbed. You can click in and out. It involves the necessity, in effect, of hypertext. The transformation will not happen in the next five minutes, but it's clear that we are at the brink of some momentous changes in the cultural objects. I do not mean, by the way, that books as we know them will be replaced by computers. One representational technology doesn't, strictly speaking, replace the other. The advent of the typewriter didn't mean that no one wrote with a pen anymore. And the computer didn't mean that no one wrote with a typewriter, although I no longer have a typewriter in my office. But things are going to change in ways which are going to be more to my liking than to Harold Bloom's.

Bibliografia

In generale, ho cercato di riportare per tutte le opere elencate l'eventuale traduzione italiana. Per quanto riguarda i testi di Bloom e Greenblatt, articoli e commenti apparsi su libri o riviste americane e successivamente raccolti nelle opere qui elencate non sono stati inseriti nella bibliografia.

Opere di Harold Bloom

- *Shelley's Mithmaking*, New Haven: Yale U. P., 1959.
- *The Visionary Company*, Garden City (N.Y.): Doubleday, 1961.
- *Blake's Apocalypse*, Garden City (N.Y.): Doubleday, 1963.
- Commentary on David V. Erdman's Edition of *The Poetry and Prose of W. Blake*, Garden City (N.Y.), Doubleday, 1965.
- *Yeats*, New York: Oxford U. P., 1970.
- *The Ringers in the Tower. Studies in Romantic Tradition*, Chicago: Chicago U.P., 1971.
- *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford U. P., 1973 (*L'angoscia dell'influenza*, Milano: Feltrinelli, 1983).
- *A Map of Misreading*, New York: Oxford U. P., 1975 (*Una mappa della dislettura*, Milano: Spirali, 1988).
- *Kabbalah and Criticism*, New York: Seabury Press, 1975 (*La Kabbalà e la tradizione critica*, Milano: Feltrinelli, 1981).
- *Poetry and Repression*, New Haven: Yale U. P., 1976.
- *Figures of Capable Imagination*, New York: The Seabury Press, 1976.
- *Wallace Stevens: The Poems of our Climate*, Ithaca (N.Y.): Cornell U. P., 1977.
- *The Flight to Lucifer: A Gnostic Fantasy*, New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1979.
- "The Breaking of the Form", in AA.VV., *Deconstruction and Criticism*, New York: Seabury Press, 1979.
- *The Breaking of the Vessels*, Chicago: Chicago U. P., 1982 (*I vasi infranti*, trad. it. di Gino Scatista, Modena: Mucchi, 1992).
- *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York: Oxford U. P., 1982 (*Agone. Verso una teoria del revisionismo*, Milano: Spirali, 1985).
- *The Strong Light of the Canonical*, The City College Papers, n. 20, 1987 (*Kafka, Freud, Scholem*, Milano: Spirali, 1989).

- *Poetics of Influence*, New Haven: Schwab, 1988.
- *Ruin the Sacred Truths*, Cambridge MA: Harvard U. P., 1989 (*Rovinare le sacre verità*, trad. it. di Claude Beguin, Milano: Garzanti, 1992).
- *The Book of J translated from the Hebrew*, New York: Grove Weidenfeld, 1990 (*Il libro di J*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, Milano: Leonardo, 1992).
- *The American Religion. The Emergence of the Post-Christian Nation*, New York: Simon & Schuster, 1992 (*La religione americana: l'avvento della nazione post-cristiana*, trad. it. di Serena Luzi, Milano: Garzanti, 1994).
- *The Western Canon*, New York: Harcourt Brace, 1994.

Harold Bloom ha inoltre curato e commentato numerosissime edizioni antologiche di critica e letteratura. In particolare, per le serie *Modern Critical Views*, *Modern Critical Interpretations* e *Major Literary Characters*, tutte della Chelsea House Publishers di New York, Bloom ha scritto nel corso degli anni '80 decine di commenti su singole opere e autori. Riporto soltanto i volumi che ho utilizzato per la tesi e alcuni suoi saggi usciti in italiano:

- *William Shakespeare: The Tragedies*, New York: Chelsea House Publishers, 1985.
- *John Milton's Paradise Lost*, New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- *Hamlet*, New York: Chelsea House Publishers, 1990.
- "Da J a K, ovvero: il perturbante dello Jahwista", trad. it. di D. Ward e G. Scatasta, in *Studi di Estetica*, n. 4/5 1984.
- "Dal topos al tropo, dalla sensibilità al Romanticismo", trad. it. di G. Scatasta, in *Intersezioni*, V, 2, agosto 1985.
- "Postfazione" a Pseudo Longino, *Il Sublime*, trad. it. di M. P. De Angelis, Palermo: Aesthetica, 1987.
- "Emerson e Whitman: il sublime americano", trad. it. di Lilly Vallana, in *La via al sublime*, Firenze, Alinea, 1987.
- "Un legislatore non riconosciuto: Wordsworth e la poesia moderna", trad. it. di G. Scatasta, in *Modernità dei Romantici*, Napoli: Liguori, 1988.
- "L'originalità di Amleto", trad. it. di P. Prezavento, in *Hamlet. Dal testo alla scena*, Bologna: CLUEB, 1990.
- "Per un'analisi del carattere. Amleto", trad. it. di A. Violi, in *Il piccolo Hans*, 71, autunno 1991.

Opere di Stephen Greenblatt

- *Three Moderns Satirists: Waugh, Orwell, and Huxley*, New Haven: Yale U. P., 1965.
- *Sir Walter Raleigh. The Renaissance Man and His Roles*, New Haven: Yale U. P., 1973.

- *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago: Chicago U. P., 1980.
- 'The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance', in *Genre*, 15, 1982.
- 'Exorcism into Art', in *Representations*, 12, Fall 1985.
- *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988.
- *Learning to curse: essays in early modern culture*, New York, London: Routledge, 1990.
- *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford: Clarendon Press, 1991 (*Meraviglia e possesso: lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, trad. it. di Giovanni Arganese e Marco Cupellaro, Bologna: Il Mulino, 1994).

Stephen Greenblatt ha inoltre curato le seguenti raccolte di saggi critici:

- *Allegory and Representation*, Baltimore, London: John Hopkins U. P., 1981.
- *Representing The English Renaissance*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988.
- *Redrawing the Boundaries*, New York: The Modern Language Association of America, 1992.
- *New World Encounters*, Berkeley: University of California Press, 1993.

Opere di altri autori consultate o citate

L'elenco che segue raccoglie alcune opere non strettamente inerenti l'argomento di questa tesi ma che comunque ho avuto occasione di citare o, più semplicemente, opere che mi hanno fornito idee e opportunità di confronto. Non compaiono invece, pur essendo spesso citati nel corso della tesi, i saggi critici del '900 raccolti nei due volumi curati da David Lodge (v. sez. successiva).

AA. VV., *L'analyse structurale du récit*, numero speciale di "Communications", 8, Paris: Editions du Seuil, 1966 (*L'analisi del racconto*, trad. it. di Luigi del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, Milano: Bompiani, 1969).

Abrams, Meyer H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York: Oxford U. P., 1953 (*Lo specchio e la lampada*, trad. it. di Rosanna Zelocchi, Bologna: Il Mulino, 1976).

Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (*Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino: Einaudi, 1956).

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris: Editions du Seuil, 1973 (*Il piacere del testo*, trad. it. di Lidia Lonzi, Torino: Einaudi, 1975).

- Bradbrook, Muriel C., *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge: Cambridge U. P., 1935.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano: Bompiani, 1979.
- Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge (MA): Harvard U. P., 1980 (*C'è un testo in questa classe?*, trad. it. di Mario Barenghi et al., Torino: Einaudi, 1987).
- Foucault, Michel, *Scritti letterari*, trad. dal francese di Cesare Milanese, Milano: Feltrinelli, 1971.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton: Princeton U. P., 1957 (*Anatomia della critica*, trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino: Einaudi, 1969).
- Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, 1960 (*Verità e metodo*, trad. it. di Gianni Vattimo, Milano: Bompiani, 1983).
- Hartman, Geoffrey H., *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- Hartman, Geoffrey H. (a cura di), *Midrash and Literature*, New Haven: Yale U. P., 1986
- Hastings, James (a cura di), *A Dictionary of the Bible*, Edinburgh: T. & T. Clark, 1092).
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response*, 1978 (*L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. di Rodolfo Granatei, Bologna: Il Mulino, 1987).
- Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1969 (*Perché la storia della letteratura?*, trad. it. di Alberto Vàrvaro, Napoli: Guida editori, 1989).
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris: Les Editions de Minuit, 1979 (*La condizione postmoderna*, trad. it. di Carlo Formenti, Milano: Feltrinelli, 1981).
- de Man, Paul, *Allegories of Reading*, New Haven, London: Yale U. P., 1979.
- de Man, Paul, *The Rethoric of Romanticism*, New York: Columbia U. P., 1984.
- Miller, J. Hillis, *The Ethics of Reading*, New York: Columbia U. P., 1987 (*L'etica della lettura*, trad. it. di Paolo Prezzavento e Gino Scatista, Modena: Mucchi, 1989).
- Morin, Edgar, *La connaissance de la connaissance*, Paris: Editions du Seuil, 1986 (*La conoscenza della conoscenza*, trad. it. di Alessandro Serra, Milano: Feltrinelli, 1989).
- Nietzsche, Friedrich, *Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874 (*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano: Adelphi, 1979).
- Perelman, Ch. e Olbrechts-Tyteca L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, 1958 (*Trattato dell'argomentazione*, trad. it. di Carla Schick et al., Torino: Einaudi, 1966).

- Picardi, Eva, *Linguaggio e filosofia analitica*, Bologna: Patron, 1992.
- Ricoeur, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris: Editions du Seuil, 1969 (*Il conflitto delle interpretazioni*, trad. it. di Rodolfo Balzarotti, Francesco Botturi, Giuseppe Colombo, Milano: Jaca Book, 1977).
- Selvini Palazzoli, Maria et al., *I giochi psicotici nella famiglia*, Milano: Cortina, 1988.
- Tillyard, E. M. W., *The Elizabethan World Picture*, London: Chatto & Windus, 1943.
- Watzlawick, Paul et al., *Pragmatic of Human Communication*, New York: Norton, 1967 (*Pragmatica della comunicazione umana*, trad. it. di Massimo Ferretti, Roma: Astrolabio, 1971).

Opere su Bloom, Greenblatt e in generale sulla critica nordamericana contemporanea

Monografie e raccolte

- Allen, Graham, *Harold Bloom: a poetics of conflict*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Brown M., Fortunati V., Franci G. (a cura di), *La via al sublime: sei saggi americani*, Firenze: Alinea, 1987.
- Bruss, Elizabeth W., *Beautiful Theories*, Baltimore, London: The John Hopkins U.P., 1982.
- Butler, Cristopher, *Interpretation, Deconstruction and Ideology*, Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Caravetta, Peter e Spedicato, Paolo (a cura di), *Postmoderno e letteratura*, Milano: Bompiani, 1984.
- Crisafulli Jones L. M., A. De Paz, V. Fortunati, G. Franci (a cura di), *Modernità dei romantici*, Napoli: Liguori, 1988
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell U. P., 1982 (*Sulla Decostruzione*, trad. it. di Sandra Cavicchioli, Milano: Bompiani, 1988).
- De Bolla, Peter, *Harold Bloom. Towards historical rhetoric*, London, New York: Routledge, 1988.
- Felperin, Howard, *The Uses of the Canon*, Oxford: Oxford U. P., 1990.
- Fink, Guido e Morisco, Gabriella (a cura di), *Memoria e tradizione nella cultura ebraica americana*, Bologna: CLUEB, 1990
- Fite, David, *Harold Bloom: The Rhetoric of Romantic Vision*, Amherst, The University of Massachussets Press, 1985.

- Franci, Giovanna e Fortunati, Vita (a cura di), *L'ansia dell'interpretazione*, Modena: Mucchi, 1989.
- Gilbert, Sandra e Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, London: Yale U. P., 1979.
- Gorak, Jan, *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London: Athlone Press, 1991.
- Lentricchia, Frank, *After the New Criticism*, London: Athlone Press, 1980.
- Lodge, David (a cura di), *20th Century Literary Criticism*, London: Longman, 1972.
- Lodge, David (a cura di), *Modern Criticism and Theory*, London: Longman, 1988.
- Mileur, Jean-Pierre, *Literary Revisionism and the Burden of Modernity*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985.
- Segre, Cesare, *Notizie dalla crisi*, Torino: Einaudi, 1993.
- Tempera, Mariangela (a cura di), *Hamlet. Dal testo alla scena*, Bologna: CLUEB, 1990.
- Thomas, Brook, *The New Historicism and other old-fashioned topics*, New Jersey: Princeton U. P., 1991.
- Veese, H. Aram (a cura di), *The New Historicism*, London, New York: Routledge, 1989.
- Veese, H. Aram (a cura di), *The New Historicism. Reader*, London, New York: Routledge, 1994.

Articoli

- Dubrow, Heather, "Friction and Faction: New Directions for New Historicism", in *Monatshefte*, 84, 2, 1992.
- Eco, Umberto, "Lo strano caso della *intentio lectoris*", in *alfabeta*, 84, maggio 1986.
- Fluck, Winfried, "The *Americanization* of History in New Historicism", in *Monatshefte*, 84, 2, 1992.
- Fortunati, Vita, "Il lettore sublime", in *Studi di estetica*, n. 1/2, 1984.
- Fortunati, Vita, "Le metafore della lettura", in *In forma di parole*, VI, 4, 1985
- Franci, Giovanna, "Sulla soglia dell'attimo. La sublime finzione della letteratura", in *Studi di estetica*, n. 1/2, 1984.
- Franci, Giovanna, "Le verità eterne del desiderio", in *In forma di parole*, VI, 4, 1985
- Hirsh, James, "Morgan, Greenblatt, and audience response", in *Studies in the literary imagination*, 26, 1, Spring 1993.
- de Man, Paul, "Book Reviews: *The Anxiety of Influence*", in *Comparative Literature*, 3, 1974 (ripubblicato nella seconda edizione di De Man, Paul, *Blindness and Insight*).
- Manning, Peter J., "Placing Poor Susan: Wordsworth and the New Historicism", in *Studies in Romanticism*, 25, Fall 1986.

- Mccallum, Pamela, "Negotiating Greenblatt's Shakespeare: New Historicism and *Shakespearean Negotiations*", in *Canadian Review of Comparative Literature*, Spring 1991.
- Petcher, Edward, "The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama", in *P.M.L.A.*, 102,3, 1987.
- Seamon, Roger "Poetics against Itself: On the Self-Destruction of Modern Scientific Criticism", in *P.M.L.A.*, 102,3, 1987.
- Skelley, Steven J., "Harold Bloom, Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present", in *Paragraph*, 14, 1991.
- Toews, John E., "Stories of Difference and Identity: New Historicism in Literature and History", in *Monatshefte*, 84, 2, 1992.
- Wellek, René, "Criticism in the University", in *Partisan Review*, 53, 4, 1986.
- Wyatt, David, "Bloom, Freud, and *America*", in *The Kenyon Review* 6, 3 1984.

Interviste

- Moynihan, Robert, *A recent Imaging*, Hamden, Connecticut: Archon Book, 1986.
- Salusinszky, Imre, *Criticism in Society*, London: Methuen, 1987.
- Margaret A. Gallucci, "Interview with Stephen Greenblatt" (intervista non ancora pubblicata, riportata in appendice in questa tesi).