



HAROLD BLOOM

IL CANONE AMERICANO

Lo spirito creativo e la grande letteratura



HAROLD BLOOM

IL CANONE AMERICANO

Lo spirito creativo
e la grande letteratura

BUR saggi
Rizzoli

Proprietà letteraria riservata

© 2015 by Harold Bloom LLC c/o Writers' Representatives LLC,
New York.

First published in the U.S. In English by Spiegel & Grau

© 2016 Rizzoli/RCS Libri S.p.A., Milano

© 2017 Rizzoli Libri S.p.A./BUR Rizzoli

ISBN 978-88-17-09322-4

Titolo originale dell'opera:

The Daemon Knows. Literary Greatness and the American Sublime

Traduzione di Roberta Zuppet

Edizione italiana a cura di Chicca Galli

Prima edizione Rizzoli 2016

Prima edizione BUR Saggi marzo 2017

Seguici su:

Twitter: @BUR_Rizzoli

www.bur.eu

Facebook: / Rizzoli Libri

IL CANONE AMERICANO

Per mia moglie Jeanne

*e per John T. Irwin
e l'irriverente Bricuth*

La tradizione autentica resta nascosta;
solo la tradizione in declino [*verfallende*]
si imbatte [*verfällt auf*] in un soggetto,
ed è soltanto nel declino
che la sua grandezza diventa visibile.

GERSHOM SCHOLEM,
Zehn unhistorische Sätze über Kabbala

Perché questi dodici?

Questo libro è dedicato ai dodici creatori del sublime americano. Si può discutere che siano gli unici autori del canone americano, del quale potrebbero far parte anche Edgar Allan Poe, Henry David Thoreau, Edith Wharton, Theodore Dreiser, Edwin Arlington Robinson, Willa Cather, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, William Carlos Williams, Marianne Moore, Ralph Ellison e Flannery O'Connor, senza voler includere autori successivi.

Se la mia selezione appare più essenziale, è perché questi scrittori rappresentano lo sforzo incessante di trascendere l'uomo senza rinunciare all'umanesimo.

Thomas Weiskel, mio amico e mio ex studente, morto tragicamente nel vano tentativo di salvare la figlioletta, ha lasciato come testimonianza la feconda opera *The Romantic Sublime* (1976). «Sublime umanistico è un ossimoro» ci ammonisce la sua massima. I miei dodici maestri del sublime confermano forse la sua tesi?

Il sublime americano di Ralph Waldo Emerson e Walt Whitman è volutamente autocontraddittorio. Nel 1830 o nel 1855 non si poteva essere un Adamo nella prima mattina della sua autocreazione, senza alcun passato alle spalle, nemmeno nella concezione americana.

Weiskel offre una sintesi concisa di ciò che il sublime letterario afferma:

Il principale assunto del sublime è che l'uomo può trascendere l'umano, tanto nel sentimento quanto nella parola. Se esista

qualcosa al di là della dimensione umana – Dio o gli dei, il demone o la natura – è oggetto di profondi disaccordi. Se qualcosa, e che cosa, definisca la sfera dell'umano è quasi altrettanto incerto.

A eccezione di T.S. Eliot, nessuno dei miei dodici crede in Dio o negli dei e, quando parlano della «natura», alludono all'Adamo americano. Questo Adamo, una visione emersoniana, è il dio-uomo del Nuovo mondo. Si è creato da sé e, se mai ha peccato, lo ha fatto nell'atto della creazione iniziale. Ciò che si cela oltre l'uomo è, per quasi tutti questi autori, il demone, descritto e definito in questo volume.

Il comune denominatore di questi dodici – seppure velato in Eliot – è l'apertura all'intrusione demonica. Henry James, maestro della propria arte, si congratula tuttavia con il proprio demone per i suoi più grandi romanzi e racconti. Emerson era il saggio di famiglia del clan James, che comprende Henry James senior e il romanziere e psicologo-filosofo William, il cui saggio *Le energie degli uomini* è un inno al demone.

Ho abbinato queste dodici figure in giustapposizioni prive di schema unitario. Parto da Walt Whitman e Herman Melville perché sono le forme gigantesche (un'espressione di William Blake) della nostra letteratura nazionale. *Moby Dick* (1851) e il primo *Foglie d'erba* (1855) hanno l'aura e il potere evocativo dell'epica omerica e, in questo senso, condividono la supremazia tra i nostri scrittori immaginativi.

Esatti contemporanei nel tempo e nello spazio, Whitman e Melville devono essersi incrociati spesso sulle strade di New York, e assistettero alle medesime conferenze di Emerson, ma non manifestarono il minimo interesse reciproco. Whitman aveva letto *Taipi*, un'opera giovanile di Melville, ma nulla di più. Melville, dopo *Moby Dick* privo di un suo pubblico, era invidioso delle autopromozioni di Whitman e del briciolo di notorietà che ne scaturiva.

Eviterò confronti diretti tra *Moby Dick* e *Foglie d'erba*, se non in alcuni punti, benché anche quei pochi possano essere ridondanti, poiché Melville e Whitman inaugurano la quadruplica metafora americana della notte, della morte, della madre e del mare, che per noi è diventata imperitura.

Ralph Waldo Emerson ed Emily Dickinson si conobbero quando lui tenne una conferenza ad Amherst e cenò e pernottò dal fratello della poetessa. I riferimenti a Emerson nelle lettere della Dickinson sono nostalgici e spiritosi, mentre le poesie contengono una scaltra critica del filosofo. Qui li inserisco nello stesso capitolo perché Emerson è il padre immaginativo più vicino alla Dickinson, come Walter Pater lo fu per Virginia Woolf. In comune hanno un potere della mente che supera quello di chiunque altro nella nostra letteratura.

Il rapporto di Nathaniel Hawthorne con Henry James è un legame di influenza diretta, perciò li accosto pur sapendo che il secondo disapproverebbe la mia scelta. Per ragioni di spazio illustrerò i quattro principali *romances* di Hawthorne, ma un numero di racconti inferiore al dovuto. Emerson, il compagno di passeggiate di Hawthorne, contamina profondamente Hester Prynne e le altre eroine del collega, e la sua impronta è altrettanto marcata su Isabel Archer e sulle successive protagoniste di James. Anche l'Henry James spettrale, per esempio quello dell'*Angolo prediletto*, è un'emanazione di Hawthorne.

Mark Twain e Robert Frost hanno poco in comune, ma sono gli unici grandi maestri con un pubblico popolare. Entrambi dissimulano e si muovono su due livelli, lasciando intuire significati più profondi solo agli occhi di un'élite.

Con Wallace Stevens e Thomas Stearns Eliot entra in gioco una relazione complessa: una polemica condotta dal primo contro il secondo. Senza dubbio l'eclissi di *Harmonium* da parte della *Terra desolata* fu una delusione per Stevens, ma l'elemento personale era secondario rispetto all'opposizione tra un umanesimo naturalistico, simile a quello di Sigmund Freud, e un neocristianesimo virulento. Il conflitto è più profondo. Stevens ed Eliot sono entrambi discendenti di Whitman; ciò si rivelò una seccatura, ma anche un incentivo per il veggente di *Harmonium*, mentre Eliot negò totalmente quel tratto comune fino agli ultimi anni, quando Whitman, Milton e Shelley furono riammessi nel canone eliotiano.

William Faulkner e Hart Crane, il mio preferito in assoluto, sono qui affiancati perché ciascuno spinge al limite la lingua americana. Metto a confronto questi titani in modo implicito

e, spero, ingegnoso, alla luce dell'autentica tradizione condivisa dei loro precursori americani. Gli unici progenitori che hanno in comune sono Melville ed Eliot, cui Faulkner aggiungerebbe forse Hawthorne e Mark Twain. La formidabile stirpe di Crane comprende Whitman e *Moby Dick*, Emerson e la Dickinson, Stevens ed Eliot, e una panoplia di altri poeti americani da William Cullen Bryant e Edgar Allan Poe a William Carlos Williams.

Whitman, il nostro poeta nazionale, reclama una grandezza analoga. Fra tutti gli scrittori americani classici, Melville è l'unico ad avere i contorni di una possibile sublimità. Che cos'è il sublime americano, e come si distingue da quello britannico ed europeo continentale? In termini semplicistici, il sublime in letteratura è stato associato a esperienze straordinarie che esprimono la versione secolare di una teofania: la sensazione di qualcosa di pervasivo che trasfigura un momento, un paesaggio, un'azione o un'espressione naturale.

L'America, la Terra della sera, predilige sublimità più drastiche rispetto a quelle dell'Europa, splendori improvvisi come l'«angolo di luce» della Dickinson o le aurore di Stevens. Entrambi sono illuminazioni della discontinuità; a una prima lettura, Wordsworth nella regione dei laghi e Shelley sul Monte Bianco sono più tradizionali di loro o di noi. È vero, Shelley e Wordsworth si sono allontanati dalle immense cavalcate letterarie magnificamente esplorate nel mio testo preferito di critica moderna, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948) di Ernst Robert Curtius, tradotto in inglese nel 1953, che riscontra una profonda continuità da Omero fino addirittura a Goethe. Il critico William Hazlitt osserva che Wordsworth sembra ricominciare da capo, su una *tabula rasa* della poesia. Sebbene tra Goethe e Wordsworth ci sia sicuramente un salto, non si tratta di un abisso insuperabile. Entrambi sono ossessionati da Shakespeare, un'ansia aggravata – nel caso di Wordsworth – da Milton. Shelley, classico come Goethe, aveva il triplice fardello dell'ansia dell'influenza di Shakespeare, Milton e Wordsworth. Un poeta romantico inglese aderisce alla tradizione omerica non per scelta, bensì per le contingenze di ambizioni durature e personali, mentre i più grandi romantici americani – Whitman