

A New Literary History of America

Anna De Biasio
Emanuele Zinato

Anna De Biasio

Per avere un termine di paragone bisognerebbe sforzarsi di immaginare una storia della letteratura italiana che ospiti, accanto a saggi su Dante, Ariosto e Manzoni, contributi sulle interviste a Moana Pozzi, sull'alluvione del 1966 e sui brevetti di Guglielmo Marconi – o ancora, sull'inaugurazione del primo Museo del Risorgimento, sulla messa a punto della Seicento, sulla creazione del corpo dei Bersaglieri, sul caso dello Smemorato di Collegno, sulla diffusione della romanza da salotto, sui film di Alberto Sordi (gli esempi fittizi si riferiscono agli ultimi due secoli, ma si potrebbe provare ad estenderli a epoche precedenti); il tutto pubblicato da Einaudi o Laterza. Difficilmente pensabile in Italia, si tratta di un'operazione sperimentale anche nel panorama statunitense (come sottolinea l'aggettivo “nuovo” nel titolo), garantita però dal prestigio della più importante casa editrice universitaria del paese e dal contributo di decine di voci autorevoli attive in diversi ambiti del mondo culturale, non solo accademico. Un esperimento che più che come provocazione si propone in termini di novità metodologica o meglio di «riesame», come si legge nell'*Introduzione*, «dell'esperienza americana vista attraverso una lente letteraria» (p. xxiv). Ma quali sono le implicazioni dell'uso dei termini “esperienza” e “letterario” in un simile contesto?

Non c'è dubbio che questa *New Literary History of America* sia un vistoso effetto della quarantennale penetrazione della *Theory* nell'accademia statunitense, che come è noto ha sovvertito le tradizionali nozioni sia di letteratura sia di storia letteraria. La prima non è più pacificamente intesa come insieme di testi (scritti) caratterizzati da specifiche tecniche e con-

suetudini, dotati di valore artistico e facenti parte di una tradizione da preservare e trasmettere. La seconda non coincide più con la descrizione, lungo un asse diacronico, della produzione letteraria rappresentativa di una determinata nazione o società. Insieme a questi capisaldi sono ovviamente venuti meno convenzionali principi ordinatori del genere storiografico quali le grandi sintesi basate su periodizzazioni, correnti filosofico-stilistiche (Romanticismo, Modernismo, ecc.) e generi letterari, oppure le serie di profili sugli autori e le opere: in una parola il contestatissimo, ormai pressoché decomposto, e infinitamente ricomposto, “canone”.

Nei duecentoventi saggi brevi che compongono il volume, disposti in sequenza (micro)cronologica – un anno particolare, oppure mesi diversi dello stesso anno nell’arco di cinque secoli – circola un’idea di letteratura così ampia da far cadere non solo le distinzioni tra produzione alta e popolare, tra autori maggiori e minori, ma anche tra scrittura e oralità, tra linguaggio e forme comunicative non verbali, fino a includere oggetti del tutto estrinseci come manufatti e invenzioni tecnologiche. Accanto a medaglioni su autori classici come Melville, Hawthorne, Faulkner e Hemingway, troviamo “voci” dedicate a mappe geografiche (la prima in cui compare il termine “America”, del 1507), ai blues, alla nascita del telefono, della radio, del cinema, dei fumetti, dei cartoni animati; a dispute filosofiche, discorsi presidenziali, scuole di pittura, sentenze giudiziarie, monumenti alla memoria, associazioni. Chiude simbolicamente la rassegna il contributo di un’artista visiva, Kara Walker, che ha espresso attraverso immagini, non parole, l’impatto ancora tutto da valutare dell’elezione di Barack Obama alla Presidenza. Un ambizioso inventario che si propone di rendere giustizia a tutta l’incommensurabile varietà dell’America, nella tradizione delle *Foglie d’erba* whitmaniane?

L’intento alla base del progetto, affermano i curatori, è stato quello di fissare dei «punti nel tempo e nell’immaginazione in cui qualcosa è cambiato, in cui una nuova idea o una nuova forma hanno cominciato a esistere»; lo scopo non era distruggere un canone né crearne uno nuovo, bensì

mettere in moto varie forme dell’*American Speech*, così che diverse forme, e persone che si esprimono in tempi diversi talvolta in modi radicalmente diversi, possano essere udite parlare le une con le altre. Di qui questa storia largamente culturale – una storia dell’America nel quale letterario significa non solo ciò che è scritto ma anche ciò che è detto, ciò che è espresso, ciò che è inventato, in qualsivoglia forma. L’attenzione è rivolta all’intera gamma delle cose che sono state create in America, o per essa, o a causa di essa [...] *Made in America*. (p. xxiv)

Attratta dal modello orale più che da quello scritto, la *New Literary History* si offre come una grande cassa di risonanza dei molteplici discorsi – dove *speech* significa contemporaneamente linguaggio, modo di parlare

e discorso – pronunciati nel tempo, interessanti perché portatori di un germe di novità e in qualche misura “riascoltabili” grazie a un’operazione di recupero che punta a restituirne l’immediatezza, la dialogicità, la multiformità (categorie sulle quali sarà necessario tornare). Più ancora che orale, il polo di riferimento sembra addirittura massmediale, suggerisce il cinema, la radio, la televisione, la pubblicità (*made in America*), con il loro flusso onnipresente di messaggi audio/video in grado di rendere a noi prossimo qualsiasi tipo di evento. In questo intreccio di voci idee e forme, la letteratura appare lontana, un discorso fra tanti. Perché dunque non chiamare il volume *A New Cultural History of America*, come sarebbe stato più ovvio? Uno dei due curatori, il critico musicale Greil Marcus, ha dichiarato che la definizione di “storia culturale” sarebbe suonata troppo alla moda, con il rischio che l’opera venisse percepita come «intellettualmente *soft*».¹ La scelta del titolo segnala dunque una presa di posizione, che da un lato sembra investire sul valore simbolico che distingue la tradizione letteraria dall’inflazionata etichetta del “culturale” (o quantomeno sull’effetto di non pertinenza generato dall’accostamento con il contenuto), dall’altro estremizza alcune delle dinamiche che hanno segnato il successo dei Cultural Studies.

Galassia notoriamente scivolosa ed eterogenea, i Cultural Studies mutano dalla *Theory* – a sua volta mobile area di riflessione, stretta alleata del decostruzionismo – il rifiuto di costituirsi come oggetto, metodo o formazione disciplinare autonoma. Si propongono piuttosto come una nuova modalità di interrogazione dei prodotti culturali del presente e del passato, «l’intero modo di vita di una popolazione» secondo una nota definizione di Raymond Williams (e tipicamente culturalista è infatti l’ansia di inclusività che caratterizza la *New Literary History*). L’importante è non isolare l’oggetto di studio, ad esempio letterario, considerandolo veicolo di valori permanenti da enucleare attraverso un atto critico che si vuole oggettivo e disinteressato; è necessario riportare tale oggetto all’interno della rete di pratiche, istituzioni, soggetti, vale a dire delle condizioni materiali e simboliche che l’hanno prodotto e lo rendono fruibile, in modi sempre diversi a seconda dei contesti in cui di volta in volta è posto: ecco quindi che la letteratura si interseca con la storia, la sociologia, i *gender studies*, gli studi sulla *popular culture*, gli *ethnic studies*. In generale, più che sui significati, l’attenzione si concentra sui meccanismi di interpretazione che generano e legittimano i significati, che per i Cultural Studies sono sempre rapporti di potere da smascherare.

Non va infatti dimenticato che a monte dell’emergere del modello culturalista vi sono le grandi mobilitazioni dei movimenti di liberazione degli anni Sessanta – femminista, nero, gay, postcoloniale – così come le

1 P. Cohen, *The Essence of America in 1095 Pages*, in «The New York Times», 22 settembre 2009.

proteste contro la guerra in Vietnam. Prima penetrate tra gli studenti, poi consolidatesi in un corpo docente sempre più multiculturale e politicamente progressista, le rivendicazioni militanti sono diventate parte integrante delle mutate domande poste alle rappresentazioni culturali, sia nel senso di far trasparire i rapporti di dominanza e subordinazione operanti in testi e contesti, sia nel senso di dare visibilità ai gruppi dei subalterni. Si tratta di un mutamento sociale e istituzionale di gigantesca portata, che per la prima volta ha posto alle leve del potere simbolico soggetti da sempre esclusi, dai quali non si poteva più pretendere un'adesione incondizionata ai vecchi paradigmi umanistici.²

Non riconoscendosi più nella visione della storia e letteratura insegnata dalle generazioni precedenti, i nuovi agenti del campo accademico hanno iniziato a metterla sotto processo in quanto espressione della prospettiva parziale di una ristretta élite (bianca, borghese, maschile ed eterosessuale). Uno dei frutti di questa apertura autoriflessiva nel segno del pluralismo e del dissenso è la diffusione del sospetto – sano alle radici ma dagli esiti talvolta paranoici o peggio conformistici – verso qualsiasi forma di “essenzialismo”, ritenuto una copertura per particolari appropriazioni strategiche volte a mantenere inalterato lo *status quo*. Da tempo, ad esempio, un riconosciuto vertice della storiografia letteraria come *Rinascimento americano* (1941) di F.O. Matthiessen viene discusso come operazione orientata a promuovere, per fini di consenso ideologico, la fusione di una certa idea di America (democrazia, idealismo, progresso) con una certa idea di arte (simbolica, metafisica, tragica). Per porsi come “essenza” della letteratura americana, il quintetto di autori di capolavori riunito da Matthiessen deve tacere sulle altre Americhe, escludendo una varietà di conflitti e contraddizioni sociali, razziali e di genere (non solo *gender* ma anche genere letterario).

La *New Literary History* radicalizza questo modello di studio interdisciplinare e contestualista, improntato all'accoglienza delle differenze, di ispirazione militante. Non solo, com'è prassi ormai consolidata, vi trovano ampio spazio le tradizioni sommerse bandite dai canoni pre-anni Sessanta come le *slave narratives*, la letteratura sentimentale femminile, quella nativa, per ragazzi, di consumo, ecc., tendenzialmente poste in relazione dialettica con le figure più canoniche (come nel brillante raffronto tra *Via col Vento* e *Absalom, Absalom!*, di Carolyn Porter). Si moltiplicano a dismisura gli spaccati contestuali utili a gettare luce sui fenomeni letterari e a mostrare le reciproche contaminazioni; i primi acquistano un'esistenza autonoma al pari dei secondi, mentre per contro i riferimenti incrociati presenti in entrambi riducono le differenze nel trattamento dei rispettivi oggetti: il saggio dedicato agli Alcolisti Anonimi cita a piene mani dalla

2 T. Eagleton, *The Significance of Theory*, Blackwell, Oxford 1990, p. 30.

letteratura *hard boiled*, quello su *The Confidence-Man* legge il romanzo di Melville alla luce di un celebre caso della Corte Suprema, l'affondamento del Titanic fa da sfondo alla carriera drammaturgica di Eugene O'Neill, il racconto del terremoto di San Francisco entra ed esce dalla rappresentazione fattane da Jack London, e così via. L'effetto di ibridazione è accentuato dalla idiosincratica scelta di affidare molte delle voci a non specialisti: non solo romanzieri, poeti o sceneggiatori, ma anche professori di letteratura inglese che scrivono su *memoirs* di argomento militare, o esperti di fotografia che si occupano di Blues.

I riferimenti autobiografici, uno stile giornalistico-creativo e una marcata tendenza all'attualizzazione sono tratti ricorrenti nelle voci, così che se ne ricava un'impressione di immediatezza solitamente estranea a questo genere di discorso. Contro ogni pretesa di distacco e neutralità, si mettono in rilievo punti di osservazione inediti, si riallacciano i legami personali tra chi scrive e gli oggetti di cui scrive. Va detto però che in molti casi la libertà accordata agli estensori fa emergere le prospettive più politicamente orientate con una trasparenza che appare francamente incongrua (non a caso qualcuno ha parlato della messa in scena di una sorta di «dramma multiculturalista»³). Nell'incisivo quanto polemico *tour de force* sulle *Avventure di Huckleberry Finn*, il romanziere afroamericano Ishmael Reed approfitta per rimarcare, con riferimento a un recentissimo fatto di cronaca, che «i neri, non importa se siano senz'altro o professori universitari, sono costantemente sotto sorveglianza da parte di grandi magazzini, banche e polizia». Nel (meno stimolante) contributo sulla scrittura sul confine con il Texas, Norma E. Cantù si ricava uno spazio per denunciare «la violenza, manifesta e occulta, perpetrata in Texas contro i messicani e i neri dopo [l'assedio di Alamo] – una violenza proseguita per tutta la mia infanzia, sotto forma di pratiche scolastiche discriminatorie e di opprimente povertà nel Texas del Sud, che dura sino a oggi». E ancora, scrivendo delle memorie del generale Ulysses Grant, James Dawes dedica metà del saggio al confronto tra la concezione delle pratiche di tortura durante la Guerra civile e quella dell'era Bush, condannando con forza la regressione verso una visione politica primitiva da parte del precedente governo. È questa, ci si chiede, la sede più opportuna per difendere cause del tutto condivisibili, ma che poco hanno a che fare con la ricostruzione di determinati fenomeni del passato?

Nel loro insieme, i costanti richiami al presente, la componente conflittuale e la miriade di contributi autosufficienti che riflettono altrettanti punti di vista, mostrano in azione i principali elementi che hanno presie-

3 Mark Bauerlein, in dialogo con Priscilla Wald, ha criticato la prospettiva «emotiva e partigiana» che permea la *New Literary History*, definendola un «dramma dell'emergenza multiculturalista» (*Is This Literary History?*, in «The Chronicle Review», 1 novembre 2009).

duto al rinnovamento delle storie letterarie recenti: *discontinuità, contingenza e complessità*. Come è stato osservato, essendo impossibilitati a dispiegare l'orizzonte storico-letterario lungo una traiettoria evolutiva coerente, questi sostituti di modelli epistemologici più solidi lo trasformano in una sequenza potenzialmente illimitata di eventi a sé stanti, segmenti di una rete di discorsi che non ha origine né fine, ma può essere attraversata in una molteplicità di direzioni.⁴ È un'immagine della (in)capacità esplicativa della storiografia che appare in sintonia con la definizione di modernità come «struttura di incertezza» e come «frammentazione orizzontale» dello spazio sociale in sottoinsiemi autoreferenziali:⁵ non potendo prescindere dalla consapevolezza della relatività e della complessità dei sistemi di osservazione, la condizione epistemologica tipicamente moderna è tale da non riuscire a pervenire ad alcuna realtà comune dotata di oggettività.

Le due maggiori storie letterarie precedenti alla *New Literary History* rappresentavano già dei notevoli passi in questa direzione. L'antesignana *Columbia Literary History of the United States* (1988), organizzata in saggi autonomi, era programmaticamente costruita sull'impossibilità di offrire una visione unitaria del passato letterario nazionale, ed esplicitava la natura provvisoria, personale e retorica dei resoconti critici (esemplificata dalla coesistenza di differenti angolature prospettive sui medesimi autori e le medesime problematiche, come le quattro "origini", in competizione tra loro, della cultura letteraria americana: quella dei nativi americani, degli anglicani nel Sud, degli esploratori nel Sud-Ovest e dei puritani nel Nord-Est).⁶ Analogamente, la *Cambridge History of American Literature* (1994-2005), in otto volumi, individuava nella disseminazione interdisciplinare l'origine della svolta decentralizzante e pluralistica nella concezione di storia letteraria, ormai definitivamente destabilizzata dalla rivendicazione neostoricista circa «la storicità del testo e la testualità della storia».⁷ L'unica risposta possibile in un panorama così mutato veniva identificata in una «polifonia di narrazioni su larga scala», ovvero di ampi saggi indipendenti su argomenti e periodi parzialmente sovrapposti. Quasi delle storie nella storia, il cui punto di forza, senza intaccare il rigore e la profondità dell'impianto della ricerca, consisteva dichiaratamente nella capacità di persuasione retorica piuttosto che in un'autorevolezza di carattere oggettivo. Pur ospitando un archivio letterario eterogeneo, tuttavia, entrambe le

4 C. Iuli, *Effetti teorici. Critica culturale e nuova storiografia letteraria americana*, Otto, Torino 2002, p. 202.

5 La definizione è del sociologo Niklas Luhman, citato *ivi*, p. 172.

6 *The Columbia Literary History of the United States*, a cura di E. Elliott, Columbia University Press, New York 1988.

7 *The Cambridge History of American Literature*, a cura di S. Bercovitch, Cambridge University Press, New York 1994-2005.

opere rimanevano di fondo fedeli a una nozione della letteratura come testimonianza scritta, così come a quella di “testi” e “autori”.

La *New Literary History* si spinge oltre, grazie al concorso di una varietà di fattori, alcuni dei quali strategici e contingenti. Da un lato la presenza alle spalle di questi due autorevoli esemplari storiografici, recenti e innovativi ma non al punto da offrirsi come strumenti di rottura, ha lasciato il margine per un’operazione più sperimentale e persino eccentrica, però senza ambizioni egemoniche (la speranza dei curatori è che il volume risulti «informativo e insieme *divertente*», dove l’ultimo aggettivo è una palese strizzata d’occhio alla cultura dello spettacolo e dell’intrattenimento). Dall’altro, il considerevole spazio direttamente o indirettamente destinato alla produzione cinematografica, musicale e in generale ai mezzi della comunicazione di massa è il sintomo di un’accresciuta percezione dell’importanza dei canali alternativi alla letteratura nella creazione e trasmissione di sapere, immagini del mondo, modelli comportamentali, atteggiamenti mentali o della sensibilità. Questa percezione, oggi dominante, non era forse così chiara nel decennio (1985-1995) in cui furono progettate la *Columbia* e la *Cambridge*, o comunque non in modo da incidere significativamente sulle linee-guida del progetto. Detto questo, è probabilmente sul piano dell’impostazione strettamente storiografica che si misura la maggiore distanza tra questa e le precedenti storie letterarie, e in particolare nel rapporto con l’antifondazionalismo di marca neostoricista.

Sebbene citasse la contaminazione tra storia e testualità come la questione più spinosa (*vexed issue*) attorno a cui ruotano gli studi letterari odierni, la *Cambridge Literary History* non sottoscriveva uno specifico programma. Si limitava piuttosto a sottolineare un dato acquisito dal paradigma culturalista, originariamente teorizzato dal neostoricismo, circa la natura discorsiva di storia e letteratura: come la storia è accessibile soltanto in forma testuale e non veicola verità immutabili, così i testi letterari sono inseriti in una rete di pratiche materiali e convivono in stretta prossimità con altri testi e immagini, senza possedere rispetto a essi una differenza ontologica. Al contrario, pur senza esplicitare la propria affiliazione, *A New Literary History* appare per molti aspetti un’attualizzazione di specifici presupposti neostoricisti, così come recentemente richiamati da Stephen Greenblatt e Catherine Gallagher sotto le poliedriche insegne di Herder, Geertz, Auerbach, Williams e Foucault.⁸ Opponendosi alla delimitazione del potere creativo ai soli oggetti artistici, i neostoricisti inseguono le tracce dell’“energia sociale” che circola all’interno e all’esterno delle co-

8 In quello che è il libro-manifesto del *New Historicism*, a trent’anni dalla fondazione della rivista «Representations», Greenblatt e Gallagher ricostruiscono analiticamente le affiliazioni teoriche della “scuola”: da Clifford Geertz viene mutuata la nozione di cultura come testo da interpretare partendo da un aneddoto empiricamente “denso”; da Erich Auerbach la selezione di un fram-

siddette opere d'arte sotto forma di conflitti, tensioni, ansie, angosce. Con auspicati esiti "democratizzanti", vengono cancellate demarcazioni e gerarchie tra testo e contesto, tra evento e rappresentazione, tra centro e margine:

Proprio a causa della mancanza di una ben determinata tipologia di oggetti, il *new historicism* diventa una storia delle possibilità: se da un lato è profondamente interessato al collettivo, rimane legato al valore della singola voce, dello scandalo isolato, la visione idiosincratca, l'abbozzo provvisorio.⁹

Si è visto come lo stesso senso dell'inesauribilità dell'archivio e dell'interpretazione percorra anche la *New Literary History*, assieme allo sguardo rivolto alla particolarità. La seduzione del dettaglio è rintracciabile nei gangli più vitali del progetto, a cominciare dalle scansioni temporali in base a cui sono suddivise le voci. Non grandi campate per periodi o secoli ma un anno preciso, o diversi mesi nell'arco di un anno, segnalati da un giorno speciale («1666, July 10», «1950, November 28»). Dal flusso magmatico della storia non si tenta più di isolare paradigmi generali, linee di tendenza o rapporti di causa ed effetto, ma di riaffermare un momento distinto, apparentemente anonimo, per ricostruire con movimento induttivo una serie di implicazioni di più ampia portata; restituendone, al tempo stesso, la natura accidentale, il senso di realizzazione solo di alcune, tra le tante, possibilità. Come negli influenti modelli di Geertz o Foucault, la forma privilegiata è l'aneddoto («Nel suo secondo giorno a New York, dopo aver abbandonato il Tuskegee Institute in Alabama al termine del primo anno, Ralph Ellison incontrò Langston Hughes e Alain Locke fuori dallo YMCA di Harlem»: p. 710), mentre in molti casi il registro è marcatamente narrativo. Un esempio fra tanti:

Nel 1903, W.C. Handy [padre del Blues] stava sonnecchiando in una stazioncina a Tutwiler, Mississippi, in attesa di un treno che era in ritardo di nove ore. Fu svegliato da un nero cencioso che suonava "la musica più stramba che avessi mai sentito", punzecchiando la chitarra con un coltello allo scopo di produrre uno strano, slittante gemito, e cantando qualcosa che aveva a che fare con l'"andare là dove la [ferrovia] del sud taglia il Cane [Giallo]". (p. 478)

Il microevento recupera il passato in base a minute coordinate spazio-temporali, arricchendo il racconto dei fatti con connotazioni concrete e vivide, che mutuano alcuni stratagemmi della narrazione romanzesca. Al

mento creativo emblematico di un contesto molto più esteso; da Raymond Williams la ricerca nei testi letterari delle possibilità incompiute e fallimentari della storia (*counterhistory*); da Michel Foucault il recupero di elementi nel momento della loro espulsione dall'archivio storico (cfr. i capitoli «The Touch of the Real» e «Counterhistory and the Anecdote» in C. Gallagher, S. Greenblatt, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2000).

9 *Ivi*, p. 16.

centro degli aneddoti non vi sono mai figure isolate, bensì interazioni tra due o più persone, attori maggiori e minori, a smentire ogni residuo mito circa il potere demiurgico dell'individuo eccezionale sul corso della storia. All'opposto, come si è detto, si enfatizza la normalità, la quotidianità, e al tempo stesso la casualità, di incontri capaci di imprimere un segno nella storia culturale; un esempio, emblematico fin dal titolo, di questa tendenza storiografica che si fonde con la scrittura creativa è *Un incontro casuale* (2004) di Rachel Cohen, una ricostruzione delle esistenze intrecciate di artisti e intellettuali americani tra Otto e Novecento che mescola saggio biografico, critica letteraria e romanzo.¹⁰

Ecco quindi che il «riesame dell'esperienza americana vista attraverso una lente letteraria», evocato dai curatori come ispirazione per la *New Literary History*, acquista un significato ulteriore. *Letterario* non segnala soltanto il collasso delle distinzioni tra letteratura e cultura, ma anche l'integrazione dell'elemento creativo, del racconto ricco di effetti, all'interno del resoconto documentario e critico. Analogamente, la categoria dell'*esperienza* si smarca dalla sfera dell'intimità del soggetto per essere riportata dentro la rete degli scambi sociali, avvicinandosi a quelle che Raymond Williams ha definito come «strutture del sentire». Situate sulla linea di tensione tra l'individuale e il collettivo, tra le «articolazioni egemoniche» e il «vissuto», le «strutture del sentire» si configurano come tracce embrionali, semiconscie, dell'esperienza vissuta da una comunità, distinta dall'organizzazione istituzionale e ideologica della società, eppure a essa inestricabilmente legata.¹¹ Secondo Williams, uno dei più efficaci veicoli dell'esperienza così riconcentualizzata è proprio la letteratura, che la *New Literary History* cerca di rinvigorire attraverso l'uso di un mezzo almeno parzialmente letterario come l'aneddoto.

Sebbene non sia presente in tutti i contributi, l'aspetto forse più affascinante di questo lavoro è proprio il codice narrativo che dà la sensazione di potersi calare nell'*hic et nunc* delle storie, intravedendo persone in carne e ossa e non mere funzioni sul grafico della storia letteraria. La valorizzazione delle vite come delle date evidenzia efficacemente, se mai ce ne fosse bisogno, i limiti e l'intima aridità degli approcci "scientifici" alla letteratura, che fossero il *New Criticism* o lo strutturalismo. All'illusione di un'opera d'arte autonoma, regolata da leggi interne, viene dunque sostituito un più corretto senso della relazionalità e interdipendenza dei fenomeni, così come della loro irriducibile multidimensionalità. Oggi è molto più chiaro rispetto al passato che per avere una adeguata compren-

10 R. Cohen, *A Chance Meeting: Intertwined Lives of American Writers and Artists*, Random House, New York 2004; trad. it. *Un incontro casuale*, Adelphi, Milano 2006.

11 R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977; trad. it. *Marxismo e letteratura*, Laterza, Bari 1979, pp. 169-178.

sione di un capolavoro come *La lettera scarlatta* è necessario collocare Hawthorne nella rete dei suoi rapporti con gli intellettuali e artisti di metà Ottocento, tenere in considerazione il mercato editoriale dominato dai romanzi popolari femminili, misurare le aspettative del pubblico dei lettori e la ricezione dell'opera, ricostruire l'enciclopedia dell'autore, e così via.

Una delle perplessità suscitate dalla *New Literary History* riguarda piuttosto i criteri di accumulazione degli "eventi" considerati utili a illuminare un'epoca, e insieme le condizioni della loro fruibilità. Si prendano ad esempio gli anni Sessanta del Novecento, i cui saggi sono rispettivamente dedicati a *Psycho*, i *Giants*, il discorso inaugurale di John F. Kennedy e *Catch-22*, il suicidio di Ernest Hemingway, *Song to Woody* di Bob Dylan, un saggio del critico cinematografico Manny Farber, *Letter from Birmingham Jail* di Martin Luther King, *For the Union Dead* del poeta Robert Lowell, un discorso di Ronald Reagan, un articolo sul razzismo della letteratura per l'infanzia, *L'autobiografia di Malcom X*, *The Armies of the Night* di Norman Mailer, l'arte concettuale in poesia e pittura, un dibattito televisivo tra William F. Buckley Jr. e Gore Vidal, le *Poesie complete* di Elizabeth Bishop, una convegno a Berkeley sull'esperienza asiatico-americana, un reportage sul massacro di My Lai in Vietnam.

Di fronte a un quadro così ricco ed eterogeneo la sensazione è quasi di smarrimento. L'archivio della cultura, specie della cultura contemporanea dominata dai *mass media*, si presenta incredibilmente affollato, una gigantesca macchina impegnata a proiettare a getto continuo miti, immagini, personaggi, esperienze, linguaggi, ognuno ugualmente degno di attenzione, ognuno a reclamare uno spazio nella *Hall of Fame* della (nostra) memoria. Tornano in mente le considerazioni di Philip Roth sulla realtà americana di metà Novecento – ma ormai non solo americana – come costante e inarrivabile sfida alla fantasia creativa: «L'attualità supera di continuo il nostro talento, e la cultura rigurgita quasi quotidianamente figure che fanno invidia a qualsiasi romanziere».¹² Oppure quelle più recenti di Jonathan Franzen alle prese con un irrealizzabile programma di Romanzo Sociale Contemporaneo («Stavo torturando la storia, stiracchiandola perché ospitasse un numero sempre maggiore di quelle cose-del-mondo che interferiscono con l'impresa della scrittura. [...] Avevo già inserito la farmacologia contemporanea e la Tv e la razza e la vita carceraria e una dozzina di altre *voci*; come sarei riuscito a ironizzare anche sull'enfatizzazione di Internet e sul Dow Jones, lasciando spazio per la complessità dei personaggi e dell'ambientazione?»¹³). O ancora l'espe-

12 Ph. Roth, *Writing American Fiction*, in Id., *Reading Myself and Others*, Vintage, New York 2001, pp. 167-168.

13 J. Franzen, *Perchance to Dream: in the Age of Images, a Reason to Write Novels*, in «Harper's», aprile 1996, pp. 35-54; trad. it. *Perché scrivere romanzi?*, in Id., *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, Einaudi, Torino 2003, pp. 55-96: p. 65 (enfasi mia).

rienza, a noi anche più vicina, della lettura non-lineare tipica dei salti da un sito all'altro del *web*. Sono così tanti e così diversi, viene da chiedersi mentre si registrano blocchi di informazioni minuziosamente specificate, i contesti il cui valore è necessario non perdere di vista? E per contro, paradossalmente, perché fermarsi a questi? Anche senza essere esperti della cultura degli anni Sessanta, alcune assenze nella rassegna sopra riportata balzano vistosamente agli occhi. Perché escludere, ad esempio, testi-evento come *The Feminine Mystique* (1963) di Betty Friedan e *The Group* (1963) di Mary McCarthy, entrambi cruciali nell'avviare il dibattito che qualche anno dopo sfocerà nella rivoluzione sessuale?

L'arbitrarietà della selezione dei materiali è chiaramente uno dei difetti maggiori di una storia letteraria che sposa così radicalmente il modello dell'enciclopedia contestualista, non opponendo resistenza al caos della storia ma addirittura in parte riproducendolo al suo interno. L'assenza di principi di organizzazione e di connessioni tra i vari contributi ne fanno peraltro un problematico strumento di orientamento. Se *A New Literary History* risulta ricca di interesse e stimolante per chi ha delle competenze acquisite e desidera approfondire aspetti, allargare la prospettiva, trovare aggiornamenti, lo studente o il principiante si trovano di fronte a un oggetto frammentario e disomogeneo, che rende difficile l'individuazione di percorsi di senso coerente.

Studenti, peraltro, di cosa? L'a-specialismo, una delle maggiori provocazioni di questo progetto, si rivela anche uno dei suoi maggiori limiti. Nella sua versione di storia letteraria (e non di storia della comunicazione), *A New Literary History* si rivela pesantemente deficitaria, poiché disinteressata ad affrontare qualsiasi approccio alla letteratura come fenomeno immanente, più indirettamente condizionato dalle dinamiche della produzione e del consumo. Molto scarsi, se non pressoché assenti nei saggi sono i rilievi sugli usi della lingua, sullo stile, sulle convenzioni retoriche, sul genere letterario, così come, prevedibilmente, sulle trasformazioni in senso diacronico di temi, proprietà retoriche e generi dei testi. Una volta che il letterario viene assorbito nella funzione sociale, esso cessa di esistere come discorso specifico, dotato di particolari attribuzioni che lo distinguono da altri discorsi. I romanzi non si differenziano dai diari, dagli articoli giornalistici, dalle orazioni politiche, dalle cronache di viaggio e da altri testi ancora, nemmeno da quelli prodotti con mezzi diversi dalla scrittura, tutti ugualmente privati delle loro caratteristiche e dei loro codici statutari per confluire nel calderone indiscriminato dei "discorsi"; caratteristiche e codici che naturalmente non smettono di essere presenti e di navigare il campo letterario, ma dei quali in questo modo si perde la visibilità e l'impatto.

L'opzione in favore di una teoria discorsiva del sapere ampia e duttile, sottoscritta da questa come da altre storie culturali, si rivela perciò «priva degli strumenti concettuali adeguati a tracciare con esattezza i confini tra

oggetti di discorso non uguali». ¹⁴ Allo stesso modo, il disegno storiografico sottostante appare intellettualmente manchevole:

La forma enciclopedica è deficiente dal punto di vista intellettuale. Le sue spiegazioni degli eventi del passato sono frammentarie, talvolta reciprocamente contraddittorie, e sono accompagnate dall'ammissione di inadeguatezza. È un approccio che preclude una visione del proprio oggetto. Poiché aspira a riflettere il passato in tutta la sua molteplicità ed eterogeneità, non organizza il passato, e quindi non è storia. ¹⁵

Non si auspica certo il ritorno a una visione unitaria e teleologica del passato, del resto impossibile considerando lo scetticismo che circonda i concetti di storia e tradizione, la proliferazione dei settori (inter)disciplinari, l'aumento e la diversità delle domande poste ai testi letterari *anche* in quanto specchi dei cambiamenti storici e sociali. ¹⁶ La sfida, semmai, sarebbe rappresentata da una storia letteraria che inglobi una prospettiva consapevole della complessità e della molteplicità dei campi di produzione sociale e al tempo stesso non rinunci a rendere conto della specificità prodotta dal sapere letterario; una storia che non prescindia dalla definizione delle differenze tra "letterario" ed "extra-letterario" ma teorizzi questa stessa distinzione come il risultato di dinamiche sociali e istituzionali, i cui effetti si insinuano nella *forma* dei testi medesimi, in sé meritevole di attenzione.

Anna De Biasio

14 Iuli, *Effetti teorici*, cit., p. 195.

15 D. Perkins, *Is Literary History Possible?*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1992, p. 127.

16 Un passo nella direzione di coniugare l'attenzione allo specifico letterario a una prospettiva interdisciplinare e multipolare sembra essere stato compiuto dal nuovo *Atlante della letteratura italiana* in tre volumi per Einaudi, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Einaudi, Torino 2010 (è uscito finora il primo dei tre volumi: *I. Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. De Vincentiis). Sebbene condivida con la *New Literary History of American* il carattere narrativo dei saggi, l'enfasi sulle peculiarità spazio-temporali e il tentativo di ricostruire il contributo delle diverse voci letterarie all'interno di un racconto corale, l'*Atlante*, nelle intenzioni dei curatori, si sforza di superare l'ideologia del frammento per ricomporre le «elaborazioni micrologiche» di benjaminiana memoria in «un disegno se non sensato, quantomeno unitario» (cfr. la *Conversazione con Sergio Luzzatto*, in «Fahrenheit», Radio 3, 27-10-2010).

Emanuele Zinato

1.

Nel corso del secolo che ci sta alle spalle, a più riprese sono stati avanzati dubbi sulla legittimità della storia letteraria, conseguenza diretta di una delle più robuste asserzioni della moderna teoria della letteratura: il postulato dell'autonomia della sfera estetica. Ciò non ha impedito che questo genere di scrittura critica abbia prodotto, nel medesimo arco cronologico, capolavori assoluti come la *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis o *Mimesis* di Auerbach; tuttavia nella seconda metà del Novecento, fra semiologia e poststrutturalismo la storia letteraria sembrava definitivamente caduta in disgrazia. Negli ultimi trent'anni, però, tendenze di derivazione nietzschiana e foucaultiana hanno riportato al centro del discorso, soprattutto negli Stati Uniti e in tutta l'"anglosfera", una forma ibrida di storiografia culturale, mentre i variegati approcci degli *Studies* e, soprattutto, del *New Historicism* decostruivano la letteratura in una genealogia di poteri. L'uscita nel 2009 di *A New Literary History of America*, a cura di Werner Sollors e Greil Marcus, è un effetto di questo clima culturale che prevede, tra l'altro, una risemantizzazione dello stesso termine *Theory*: inteso non più come punto d'intersezione fra critica letteraria, semiotica ed estetica, ma come area di discussione sempre più eclettica e interdisciplinare. Di questa monumentale riflessione sull'America vista in tutte le sue sfaccettature (letteratura, storia, politica, società, cinema, jazz, musei, musical, radio e fotografia) sono possibili due opposte letture e interpretazioni: una che riconduce la nuova opera, in termini di critica dell'ideologia, nell'alveo del postmodernismo; una, opposta, che la valorizza come esempio di storiografia allegorica e immanente.

2.

In oltre mille pagine la *New Literary History of America* narra l'America dalla sua apparizione nelle cartografie cinquecentesche (*The name of "America" appears on a map*, p. 1) sino all'elezione presidenziale di Barak Obama, rappresentata dalle immagini dell'artista afro-americana Kara WalkerWalzer (pp. 1045-50). Dal punto di vista della critica dell'ideologia, si potrebbe agevolmente descrivere l'opera come una "americanizzazione" discorsiva della storia letteraria: leggerezza, polverizzazione, affastellamento. Ovvero come un vasto *collage* casuale di *dream* e di realtà, di desideri e di colpe americane che, come scrivono Sollors e Marcus nell'introduzione, sintetizza una sorta di «essence of America». Un vasto catalogo che, accanto alle sezioni dedicate a grandi autori come Emily Dickinson (p. 322), John Dos Passos (p. 622) o Philip Roth (p. 1025), allinea, con pari dignità e rilevanza testuale, notizie sulla pornostar Linda Lovelace (p. 973), sull'uragano Katrina (p. 1039) e sul film hip hop *Wild Style* (p. 1002). La forma

del *collage* è data insomma innanzitutto dai “topics” storici, culturali, filmici e letterari, posti in ordine cronologico: alcuni canonici, come la Dichiarazione d’Indipendenza (p. 98), la presidenza Lincoln (p. 333), le poesie di Walt Whitman (p. 306) o *The Birth of a Nation* di Griffith (p. 531); altri desunti dagli ambiti delle differenze o dalla cultura dei consumi – non solo dunque dalle scuole del “risentimento” (*Postcolonial* o *Queer Studies*) ma anche da quelle pop e transmediali (*Fashion* o *Body Studies*): le culture sommerse dei nativi o i jeans Levi’s, l’impatto di *Via col Vento* o delle canzoni blues di Mamie Singer.

Il completo “sdoganamento” dell’immaginario *popular* e intermediale, del resto, è garantito dal diverso ambito disciplinare dei due curatori: Werner Sollors è un professore che insegna *African American Studies* all’Università di Harvard e che si è occupato, oltre che di *Ethnic Modernism*, anche di critica tematica, di cui ha registrato tempestivamente il «ritorno»;¹ Greil Marcus è invece un critico rock che ha studiato Elvis Presley, i Rolling Stones e i collegamenti fra i Sex Pistols, l’avanguardia Dada e i situazionisti.

3.

La struttura polverizzata e la forma del catalogo o del *collage* assunta dal volume costituiscono una calcolata mossa retorico-discorsiva: il libro include più di duecento contributi di scrittori, artisti e critici (alcuni dei quali molto noti nel panorama culturale statunitense, come Gis Jen, Richard Schickel, Sarah Vowell, Jonathan Letham, Bharati Mukherjee, Walter Mosley, Michael Tolkin e Camille Paglia), e mira a costituire nel suo insieme una narrazione plurivoca della plurale identità americana. Piero Boitani, nella presentazione del volume all’Università Ca’ Foscari di Venezia il 20 gennaio 2010, ha parlato, evocando le *Lezioni americane* di Calvino, della «incredibile velocità» narrativa di questa *History of America*. Rapidità e leggerezza basterebbero da sole a porre l’intera operazione sotto le insegne del postmodernismo.

Non è questa la sede per dar conto delle diverse declinazioni dell’ideologia postmodernista, quanto del loro convergere nel disegnare un universo sociale segnato dalla smaterializzazione e interamente mediato da immagini. Qualcosa di analogo aveva formulato Guy Debord nel 1967 nella *Società dello spettacolo*, parafrasando Marx ed equiparando merce visiva e merce materiale: «il capitalismo nella sua forma ultima si presenta come una immensa accumulazione di spettacoli, in cui tutto ciò che era direttamente vissuto è allontanato in una rappresentazione». Per restare all’ambito italiano, anche Carlo Michelstaedter aveva a suo tempo insegnato che la falsificazione e l’occultamento attuati dalla «rettorica in azio-

1 W. Sollors, *The Return of Thematic Criticism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1993.

ne» sono resi operativi mediante una rimozione della violenza sociale, del dolore corporeo e dell'esperienza della morte, a favore della legittimazione del dominio, «comune convenienza» in cui ognuno è «schiavo e padrone ad un tempo».² Occorrerebbe quindi non limitarsi alla descrizione del panorama visibile, per dar voce alla specie nascosta sotto l'individuo, ai rapporti sociali celati sotto i segni: non può essere un caso che l'assassinio del presidente J. F. Kennedy, il 22 novembre 1963, e gli attentati dell'11 settembre 2001 non compaiano in *A New Literary History of America*.

4.

Il modello della *New Literary History of America* è narrativo e panretorico: l'opera non mostra soluzione di continuo fra testo letterario e contesto storico-culturale, e la storia intera vi è accessibile solo in forme testuali e diegetiche. L'evidente eclettismo dell'operazione consiste nel far convivere, nel catalogo, il modello secondo il quale le "forme metafisiche" della storiografia occidentale assumono vesti finzionali e i cambiamenti delle convenzioni narrative modificano la nozione del sé;³ l'indagine archeologica di Foucault, che decostruisce le forme discorsive del dominio; infine, un'idea di razionalità aperta, non costrittiva, per molti aspetti raffrontabile all'"agire comunicativo" di Apel, Habermas e Riedel. Una retorica democratico-liberale, che ipostatizza la "libertà di parola" e finisce per riscrivere la storia dell'Occidente sotto il segno popperiano della *Società aperta e i suoi nemici*. Attraverso l'onnipresenza del *discorso* (è *speech* il termine-chiave più utilizzato in quest'opera) si accederebbe in tal modo a un territorio dal quale la violenza è bandita e l'ambito della ragionevolezza, in fondo, non verrebbe mai abbandonato.

5.

Tuttavia, accanto al modello pan-narrativo vi è in quest'opera un vero e proprio trionfo della forma saggistica, antiaccademica e attualizzante: *A New Literary History of America* è composto da duecentoventi saggi brevi disposti in ordine cronologico. I cinquecento anni di storia americana sono così fissati in microstellazioni di oggetti/eventi/testi di cui si riporta minuziosamente mese e anno di accadimento. I due curatori dichiarano esplicitamente di aver voluto «fissare dei punti nel tempo e nell'immaginazione». Alla forma del microsaggio, privo di note a pie' di pagina e corredato solo da una brevissima *Bibliography* finale, si accompagna

2 C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1982, pp. 119 e 173.

3 H. White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, in *On Narrative*, a cura di W. Mitchell, University of Chicago Press, Chicago 1981, pp. 1-23; Ch. Taylor, *Sources of the Self*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

l'idea di un'assoluta eteronomia del discorso letterario: da un lato, i fatti artistici e culturali spesso vengono introdotti da una *tranche de vie* (a esempio: «On Novembre 28, 1950, a one-man show of paintings by Jackson Pollock...», p. 809); dall'altro, fra forme dell'immaginario e eventi di cronaca la permeabilità e l'andirivieni sono pressoché costanti (per narrare e interpretare, ad esempio, il terremoto di San Francisco, alle pp. 503-507, si ricorre non solo a un testo di Jack London ma anche a film di genere catastrofico, da *San Francisco* del 1936 a *The Day After* del 1983). Tutti i brevi saggi compresi nell'opera, dunque, sono ibridi di argomentazione e narrazione. Se, nella cultura occidentale, quest'uso dell'apologo nella pratica argomentativa è di lunghissima durata (Aristotele, *Retorica*, 1393 b), sul piano dei generi e delle strategie discorsive i microsaggi di *A New Literary History* conservavano tracce delle funzioni specifiche che l'*exemplum* assolveva nella predicazione e nei sermoni della tradizione medievale cristiana: la brevità e veridicità, la retorica pedagogica della persuasione, la finalità didattica e morale.⁴

6.

Il saggismo come forma discorsiva pedagogica, come si sa, è intimamente legato a una figura di locutore oggi del tutto desueto, l'intellettuale complessivo. Inoltre l'operazione dello storiografo-filologo, da Lorenzo Valla in poi, in Occidente è consistita di una combinazione fra retorica e prova, e non è stata mai pura dimostrazione e nemmeno pura finzione.⁵ La *New Literary History*, mentre ripropone funzioni culturali e discorsive didattico-persuasive, si pone esattamente a cavallo fra le due dimensioni del *vero* e dell'*invenzione*. Se le ricerche in campo storiografico, a partire dalla fine del secolo scorso, hanno più volte insistito sulla natura verbale e discorsiva della storia (da *Metahistory* di Hayden White, che ha analizzato l'intreccio narrativo nei resoconti storiografici, a *Temps et récit* di Paul Ricœur, che ha messo in luce come nelle stesse procedure dell'intreccio presenti nel discorso storiografico avvenga l'ibridazione fra la dimensione finzionale del racconto e quella conoscitiva della spiegazione), gli studi postcoloniali e di genere hanno posto, dal canto loro, la questione della revisione del canone occidentale in modo *culturologico*: la letteratura, considerata una parte della cultura, è stata in sé vista foucaultianamente come una grammatica del potere, occidentale o maschile, come documento di un paradigma o di un discorso ideologico dominante.

Come si può giustificare, in questa complessiva decostruzione, la voce dell'intellettuale-saggista che fonda la partitura discorsiva di quest'opera? Una strenua difesa della funzione dell'intellettuale umanista viene proprio

4 Cfr. J. Le Goff, C. Brémond e J.C. Schmitt, *L'exemplum*, Brepols, Turnhout 1996, pp. 36-37.

5 Cfr. C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2001.

da uno dei più rilevanti teorici dei *Postcolonial Studies*, curiosamente mai nominato nella *New Literary History*: Edward Said. In *Cultura e imperialismo*, il suo libro sul nesso fra espansione coloniale e romanzo europeo, e in una delle prestigiose «Reith Lectures», pubblicate in Italia con il titolo *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Said ha tradotto nel contesto attuale il discorso gramsciano,⁶ difendendo l'intellettuale universale nell'epoca della sua decadenza. La marginalità diventa così una forza⁷ e la «funzione rappresentativa» della letteratura viene riabilitata nella riflessione intellettuale: per Said «gli intellettuali sono individui che hanno, come vocazione, l'arte di rappresentare».⁸

7.

A New Literary History of America ha uno statuto ambiguo: procedendo per frammenti apparentemente irrelati, mira a collegare i dettagli in una costellazione. Ciò che nella narrazione può sembrare isolato, incompleto o perfino banale sembra ambire sempre a una rappresentazione allegorica della totalità. Oltre ai numerosi microsaggi dedicati a nomi canonici della cultura americana (che vengono comunque affrontati di sbieco, partendo da cortocircuiti col presente o da un aneddoto del passato), ve ne sono molti altri dedicati al “rimosso” sociale: lo spazio vasto occupato dai *Native Americans* (pp. 168-169, pp. 205-210, pp. 160-164, pp. 415-420, pp. 221-224, pp. 964-965), a cui viene raffrontata anche la scrittura dei canonici Faulkner (p. 224) e Hawthorne (p. 272); i documenti delle prime relazioni anglo-indiane scritti ai tempi dei Padri Pellegrini, come *A Key into Language of America* di Roger Williams (p. 30); i racconti degli schiavi che fondano il genere della *slave narrative* (p. 249); i racconti dei massacri in Vietnam (p. 963). Se la forma dell'atlante, mappa o catalogo, ottenuto dal collage di molti contributi (formula attualmente assai praticata: basti pensare al *Romanzo* a cura di Franco Moretti) allude inevitabilmente alla mimesi della polverizzazione e smaterializzazione del reale, il microsaggismo attualizzante e il cortocircuito fra testualità letterarie e altre testualità e culture può ricordare le scelte discorsive di quegli scrittori, critici nei confronti del postmodernismo, come Sciascia o Saramago, o come lo stesso Don DeLillo, che, con una scrittura sospesa tra documento e invenzione, hanno opposto “impostura” a “impostura”.⁹

6 E.W. Said, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Feltrinelli, Milano, 1995.

7 «L'intellettuale che si riconosce nella condizione di esule non obbedisce alla logica delle convinzioni date, ma è pronto alle avventure del coraggio: a rappresentare il cambiamento, a essere sempre in cammino e non acquietarsi mai» (*Ivi*, pp. 59-74).

8 *Ivi*, p. 27.

9 «La storia è un'invenzione. Come la impariamo a scuola, la storia è solo una serie di avvenimenti raccontati secondo un certo filo per giustificare il fatto che non abbia potuto essere altrimenti: tutto è stato così per una sorta di fatalità. Ma se cerchiamo insignificanti episodi, piccole cose di cui non si parla per niente e le mettiamo nella storia che si racconta, allora queste inezie possono

8.

Occorre, a questo punto, chiedersi quale sia la totalità a cui allude lo statuto pluridiscorsivo o allegorico dell'opera curata da Sollors e Marcus. Credo che il senso ultimo di questo lavoro si possa cogliere in alcune significative assenze e presenze: a esempio, la grande rilevanza assunta nell'*explicit* dalla rappresentazione dell'uragano Katrina e dell'elezione di Obama, da un lato, l'esclusione dell'assassinio di Kennedy e dell'11 settembre dall'altro.

In conclusione al volume, il saggio sull'uragano che si è abbattuto nel 2005 su New Orleans, provocando l'evacuazione di un milione e mezzo di persone e segnando la crisi della presidenza Bush, è l'unico a esser firmato (come l'introduzione) da entrambi i curatori (pp. 1039-1044). Ad esso, dunque, viene data, poco prima della sezione visiva dedicata alla vittoria di Obama, una funzione esemplare. La struttura del testo fonde nel montaggio, come di consueto, elementi dell'immaginario e dati di realtà: inizia infatti citando un racconto di Faulkner, *Old Man* (1937), un romanzo della scrittrice afroamericana Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (1937) e il romanzo *White-Jacket* (1850) di Melville. Faulkner ha evocato la Grande Alluvione del Mississippi del 1927 come evento «al tempo stesso ordinario e biblico, che simultaneamente disintegrava il regolare andirivieni degli individui e li iniziava a un rituale della storia» (p. 1039); Zora Neale Hurston ha trasfigurato l'Uragano Okeechobee del 1928 in un uomo bestiale che si libera dalle catene e devasta le cose che le persone hanno costruito (p. 1040); Melville, infine, nel resoconto dell'ultimo suo viaggio di ritorno a New York, parla dell'America come dell'«arca delle libertà del mondo» (p. 1040). Con la tipica vocazione al cortocircuito temporale che contraddistingue l'intera opera, i due curatori danno poi voce a uno dei padri fondatori degli Stati Uniti, Thomas Paine, che in *Common Sense* (1776) aveva proclamato che l'America «ha il potere di ricominciare il mondo da capo» grazie a una situazione «che non si verificava dai tempi di Noè» (p. 1040); ma osservano anche, per contrappunto, che la visione di Paine trascura le parole irate pronunciate da Dio prima di inondare il mondo («Distruggerò l'uomo che ho creato»). L'archetipo biblico così mobilitato risulta il più adatto a condensare in un emblema la vocazione allegorica di questa *New Literary History*: New Orleans inondata diventa una sineddoche dell'intera nazione e dell'intero genere umano in epico e tragico conflitto con le forze della Natura: «La faccia cui la nazione si trova di fronte, o la faccia da cui la nazione distoglie lo sguardo» (p. 1042).

far saltare tutto come una cartuccia di dinamite inserita nella crepa di un muro compatto. Quella che si legge è la storia dal punto di vista degli uomini. Se la si narrasse dal punto di vista delle donne risulterebbe molto diversa. Così da quello degli schiavi in luogo dei padroni. Ciò che lo scrittore deve fare è guardare la storia in ogni angolo, raccontarla da tutti i punti di vista» (J. Saramago, intervista a cura di M. Passi, in «l'Unità», 3 ottobre 1990).

Ogni dettaglio che rappresenta l'uragano si presta in tal modo a diventare emblema o *figura* di ogni catastrofe ulteriore: come la foto del «New York Times» in cui una donna cerca di nutrire il suo cane traumatizzato, mentre in un angolo un cadavere galleggia a faccia in giù (p. 1043). La potenza biblica della Natura adirata demistifica la retorica del potere: quando Bush giunge in elicottero per un *tour* nei luoghi colpiti dalla sciagura, la senatrice Landrieu ha la rivelazione dello stato delle cose. Si accorge cioè che si tratta di una posticcina messa in scena, come in un film di Hollywood: «Avevano messo su gli arredi scenici e il minuto dopo che se ne erano andati li avevano smontati. Tutti i camion con i cassoni ribaltabili erano spariti. Tutta la gente della Guardia Costiera era sparita. Era un posto vuoto dove si vedeva solo una piccola gru. È stata la cosa più triste che abbia mai visto in vita mia. Da allora sono una donna diversa» (p. 1044).

Sollors e Marcus concludono il loro saggio (e l'intera *New Literary History*) con la presa di coscienza di questa donna, che grazie a Katrina «aveva visto il paese, gli Stati Uniti d'America, in tutta la sua potenza, l'aveva visto così com'era, ne aveva letto i simboli, visto la sua storia, la sua (di lei) storia, che si svolgeva davanti ai suoi occhi, il passato e il presente. Aveva visto il paese, e l'aveva visto scomparire» (p. 1044). L'uragano buca la *fiction*, permette di smontare la macchina dei simboli e la scena della retorica. Apre inoltre lo spazio alla vittoria di Barak Obama: seguono infatti i *tableaux* in bianco e nero di Kara Walker e in uno di essi si legge «The era of no Black president is over» (p. 1046). A Katrina, insomma, viene delegato il compito di condensare in un'immagine biblica tutti i possibili naufragi e tutte le potenzialità della nazione. L'uragano, dunque, è a sua volta l'oggetto di una rappresentazione: attraverso l'insistenza sugli archetipi del diluvio e dell'arca, il lettore è indotto a pensare all'intero *collage* di saggi della *New Literary History* come a un'Arca culturale.

9.

Sollors e Marcus delegano quindi alla catastrofe naturale il compito, allegorico, di offrire una rappresentazione straniata della contemporaneità americana. Compiono un'operazione simile anche con la vittoria di Barak Obama: un evento che non costituisce l'oggetto di un microsaggio conclusivo ma che, proprio perché affidato alle sole immagini di Kara Walker, risulta narrato in modo militante.

Anche nei primi anni Sessanta, durante la presidenza Kennedy, era stato assegnato alla letteratura e alla cultura il compito di rappresentare la nazione: durante la cerimonia di inaugurazione del mandato presidenziale, Robert Frost aveva recitato una poesia, *The Gift Outright*, in cui il «dono totale» e il mito della frontiera erano intesi come dimensione

epica, dai risvolti sacrificali. Tuttavia è stata la violenza storica, e non quella biblica degli uragani e dei terremoti, a uccidere Kennedy dopo soli due anni: mentre Don DeLillo ha dichiarato che nessuno dei suoi libri, da *Libra* (1988) a *Underworld* (1997), avrebbe potuto esser scritto prima dell'assassinio di Kennedy, questa catastrofe storica risulta pressoché assente in *A New Literary History*.

Ma è soprattutto l'11 settembre il Grande Assente di quest'opera: al fotogramma del *Falling man*, l'uomo che cade dal World Trade Center mentre le torri bruciano, Sollors e Marcus preferiscono quello, apparso sempre sul «New York Times», della donna che si ostina a proteggere il proprio cane tra le devastazioni dell'uragano Katrina. Questo *spostamento* (anche in senso freudiano) dalla storia alla natura suggerisce probabilmente la volontà di porre l'intero catalogo di microsaggi sotto le insegne dell'epica e di raffigurare, come suggeriva Calvino, l'intera società «come collasso, come frana, come cancrena»¹⁰ nei tempi in cui anche il più celebre cronotopo americano, quello della *strada*, si è trasformato in profondità: nel romanzo di Cormac McCarthy *The Road* (2006) un uomo e un bambino, padre e figlio, spingono un carrello lungo una strada americana, in uno scenario distrutto da un'apocalisse nucleare, abitato da bande di disperati e predoni.

10.

È stato detto che il nostro è un «tempo penultimo»: non il tempo della fine, ma piuttosto il tempo di una fine che non finisce di finire, in cui le catastrofi che si manifestano s'iscrivono come possibilità e non come distruzione definitiva.¹¹ Ci si dovrebbe chiedere quali possano essere, in un simile contesto, le forme e i compiti di una ricostruzione storiografica della letteratura.

In un saggio degli anni Settanta dal titolo *The Fall of Literary History*, René Wellek aveva riassunto il processo di disaffezione nei confronti della storia letteraria iniziato in Europa nel primo Novecento, approdando scetticamente alla negazione di legittimità e attuabilità pratica della storia letteraria. Un analogo processo di disgregazione e disaffezione è da tempo in atto nelle scuole e nelle università: i tentativi di costruire storie letterarie per generi e per temi, accostando la vicenda dei gruppi intellettuali alla storia delle forme dell'immaginario, sembrano mordere nel vuoto. Il terreno suona cavo: nell'«assedio del presente»¹² la memoria è sempre più usurata e la storia letteraria come autocoscienza di una nazione, nel contesto della globalizzazione, sembra divenuta inapplicabile e impossibile.

10 I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. VII.

11 Cfr. M. Belpoliti, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005.

12 Cfr. C. Giunta, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, il Mulino, Bologna 2008.

In una simile situazione, anche in Europa la provocazione di Sollors e Marcus va probabilmente raccolta, non respinta: se una storia letteraria è praticabile, nelle condizioni di non sequenzialità cognitiva e di deperimento della scrittura-lettura, questa dovrà essere interdisciplinare e microsaggistica, costruita dal montaggio e attraverso tagli verticali che congiungano di continuo il passato e il presente per porli, come diceva Benjamin, in reciproca combustione. Il tracciato cumulativo e lineare deve essere interrotto per lasciare spazio a una forma saggistica così agile da coesistere con le modalità di fruizione conoscitiva e di giudizio imposte, *link* dopo *link*, da Google.¹³

Quanto ai compiti: oltre al problema di dar conto del rimosso culturale, oggi davanti allo storiografo vi è anche la grande questione del dialogo col passato, della memoria e del rapporto fra generazioni; una questione capitale, che il postmodernismo non trasceso vieta a questa *New Literary History* di assumere per intero. Alle figure bibliche del diluvio e dell'arca, probabilmente occorrerebbe accostare quella di Enea in fuga da Troia con Anchise e Ascanio. E forse anche l'immagine della partenza di Democrito da Abdera: una città fondata da coloni greci, distrutta dai traci, rifondata dai fuggiaschi all'invasione persiana, inospitale nei confronti di Democrito stesso, primo fra gli "intellettuali" cosmopoliti e materialisti a esser ritenuto un folle.

13 «Al cuore di Google si trova l'algoritmo PageRank che Brin e Page scrissero mentre erano studenti a Stanford negli anni Novanta. Notarono che ogni volta qualcuno con un sito Web pone un link a un altro sito, costui esprime un giudizio, dichiara che considera quel sito importante. In seguito realizzarono che mentre ogni link contiene un po' di intelligenza umana, tutti i link insieme contengono una grande quantità di intelligenza – molto di più, in effetti, di quanto qualsiasi singola mente possa possedere. Il motore di ricerca di Google scava in questa intelligenza, link dopo link, e la usa per determinare l'importanza di tutte le pagine del Web» (N. Carr, *The Big Switch: Rewiring the World, from Edison to Google*, Norton, New York 2008; trad. it. *Il lato oscuro della rete. Libertà, sicurezza, privacy*, Etas, Milano 2008).