

**Nicola Merola**

Franco Moretti

*Un paese lontano. Cinque lezioni sulla cultura americana*

Torino

Einaudi

2019

ISBN 978-88-06-23995-4

Interrogarsi sulle ridotte dimensioni e sul formato inconsueto in cui si presenta *Un paese lontano. Cinque lezioni sulla cultura americana*, di Franco Moretti, per chi conosce la sua attività saggistica precedente, può essere un modo per rimettersi in sintonia con un critico stimato che aveva perso di vista. Per me, anche se l'ho incontrato un paio di volte in tutto, seguendo poi saltuariamente il suo lavoro, è prima ancora una reazione spontanea come chiedere notizie sul suo stato di salute all'amico che si ricordava florido e esuberante e si ritrova smagrito e pensieroso, salvo poi convenire che lo si sente più vicino così. Il lavoro critico di Moretti, vivacemente innovativo sin da quando era precoce e poi tanto ambizioso da soddisfare e esibire una specie di disposizione progettuale permanente, culminata nell'ideazione e nella direzione di una voluminosa opera collettiva (*Il romanzo*, 2001-2003), einaudiana come quasi tutte le sue pubblicazioni italiane, è scandito da titoli incisivi e fortunati in ragione anche del loro largo respiro e della loro perentorietà: *Il romanzo di formazione* (1986 e 1999), *Opere mondo* (1994 e 2003), *Segni e stili del moderno* (1997), *Atlante del romanzo europeo* (1997), *La letteratura vista da lontano* (2005) e *Il borghese* (2017).

All'inizio l'indagine sulla letteratura, con la più ampia e gratificante esperienza del suo funzionamento (i classici della modernità senza discriminazioni nazionali, con gli intrecci, le passioni e i personaggi che resistono nella memoria dei lettori), sostituisce la ricerca analitica di ciò che lo rende possibile in astratto e nel concreto della critica condiziona la fruizione o la giustifica *a posteriori*. All'altezza invece della realizzazione della collettanea sul *Romanzo*, in cui già solo il reclutamento di un così gran numero di prestigiosi collaboratori rende conto della qualità e del rilievo culturale dell'impresa, è la moltitudine degli autori e delle opere che eredita la vitalità delle idee e dei personaggi e che con essa prende corpo, prima di essere coniata, la formula del *distant reading*, della *Letteratura vista da lontano*. Dopo che la nuova prospettiva gli ha suggerito di considerare nel pubblico della letteratura e di coinvolgere nella definizione della sua identità anche la critica, Moretti ha capito di poter sostituire le tautologie analitiche del riduzionismo linguistico con il potenziamento altrettanto astratto e produttivo, ma meno prevedibile, degli approcci estrinseci ricavati dalle scienze umane, e che, evidenziando e incrociando la cronologia e le coordinate geografiche delle opere letterarie, su di esse poteva apprendere qualcosa che altrimenti, prima di quest'ultimo straniamento, gli sarebbe sfuggito, benché ci fosse da sempre, come l'indizio risolutore nei romanzi polizieschi.

La sua presa di distanze dal formalismo linguistico a lungo dominante non ha in effetti comportato un cambiamento di obiettivo, ma – pur puntando dove non si sarebbe creduto sulla promozione critica delle coincidenze, cioè l'utilizzazione di una causalità allargata simile a quella che rende significativa la contiguità in un testo letterario, e estendendo ai discorsi sulla critica appunto una prerogativa di quelli che concernono la finzione e non contemplano la casualità – non è consistita in un tradimento della lettura, cioè del complemento indispensabile e della giustificazione della causalità allargata e dell'esclusione del caso. Quando Moretti opportunamente ce lo ricorda, sa bene che in ciò consiste la differenza tra spiegazione e interpretazione, o tra storia e mito, ma non ha alcuna remora ad annunciare che ormai l'interpretazione è stata soppiantata dalla più comprensiva

spiegazione. Tant'è vero che si spinge fino a correggere, sempre in chiave statistica e in nome di generalizzazioni crescenti, i tradizionali repertori, e non solo il canone, con l'intera produzione letteraria documentabile, e finisce per far valere l'efficacia esplicativa di grafici e cartine in ragione forse della loro continuità estetica rispetto alla comunicazione letteraria.

Con il libretto ora recensito Moretti, che si mostra giunto alla sua seconda maturità, non rinuncia a un'ambizione fuori del comune, ma la pone sotto la doppia insegna dell'offerta preziosa di una primizia interdisciplinare (le venti illustrazioni non sono decorative) e dell'esperimento didattico, sacrificando alla conseguente e dichiarata opzione saggistica il suo cavallo di battaglia, cioè l'impianto di audaci ipotesi storiografiche e la vistosa mobilitazione degli strumenti necessari, dalle nozioni enciclopediche ai grafici, alle carte e agli alberi che le declinano in una maniera non discorsiva. Legando il suo nome alla perlustrazione delle rubriche appena menzionate e messe a disposizione della comunità scientifica come cantieri aperti e evitando di presentare i propri contributi, anche quando erano ugualmente discorsivi, come letture concorrenziali, Moretti aveva inteso di restituire alla letteratura il più vasto orizzonte del quale la critica formalistica e in particolare la pratica del *close reading* l'avevano privata e di ripristinare, dentro di esso, la compiuta identità alla letteratura conferita dal suo pubblico. Pazienza, se il ripristino ammetteva la conversione delle valenze liberate dal coinvolgimento della lettura in una estremistica e peraltro legittima riabilitazione dei connessi dati statistici.

Non direi che in questo modo Moretti abbia voltato le spalle alla teoria della letteratura. Lui avrà i suoi buoni motivi per identificarla senz'altro con il *close reading* formalista e per ridimensionarla, ma non è meno teorico il piano sul quale può essere generalizzato lo sviluppo contrastivo di ogni ragionamento in merito («Ogni argomento si divideva in due, rivelando un'antitesi sottostante. [...] il conflitto emergeva ovunque come il meccanismo di fondo della storia letteraria», p. 7), né il sottinteso della citazione ibseniana di poco dopo, dove si stabilisce un nesso rivelatore: «Amiamo entrambi misurarci con materiali difficili [...] e andiamo avanti finché non li abbiamo completamente sotto controllo» (p. 10). La battuta non vuol dire, come si potrebbe supporre, che è la difficoltà riscontrata che richiede un controllo maggiore, ma che sono le pretese di controllo eccessive, implicite nella aleatorietà delle ipotesi, a incontrare difficoltà proporzionate o, meglio ancora, più coerentemente, ad averne bisogno. Moretti almeno non ragiona così, quando ritiene superata una letteratura concepita come «l'ininterrotta catena di autori e opere dove la continuità era così forte da rendere superflua ogni spiegazione» (p. 6), e si prepara a spiegare problemi che solo la critica continua a sollevare, ma non per questo esistono di meno.

Le dimensioni ridotte di *Un paese lontano* dipendono dall'origine di queste *Cinque lezioni*, che sono il concentrato o più probabilmente l'anticipazione dell'integrale proposta del ciclo che in origine ne comprendeva venti e rispondeva all'esigenza di rimediare alle inadeguate competenze storico-letterarie di una classe di studenti universitari (quelli di Stanford, dove Moretti ha a lungo insegnato e ideato questa «introduzione generale a dieci secoli di letteratura inglese e americana», p. 4), in linea con l'esperienza maturata di fronte a quelli di Salerno, dove aveva insegnato prima. L'opzione saggistica fa tesoro dell'occasione didattica e veste coerentemente i panni dell'umiltà, a partire dalla paradossale ammissione che, per essere realistico, l'insegnamento deve nutrire ambizioni esagerate: «Troppo, in troppo poco tempo? Sì; ma appunto a questo serve l'università – a sfidare quel che passa per ragionevole», (p. 4). Le unità aristoteliche perseguite ritagliando ogni unità didattica, novanta minuti di lezione, su un tema individuato e con uno svolgimento tendenzialmente autosufficiente, sono imposte sia dalla scelta del saggio che dall'insegnamento, come ne dipendono la convinzione che, dovendo cominciare ogni volta da capo, bisognasse giocare al rialzo, affidando cioè a una rapida premessa le indispensabili nozioni di base delle quali ormai la maggior parte degli studenti sembra essere sprovvista al di qua e al di là dell'oceano e scommettendo sull'efficacia dell'esercizio critico condotto su una base di questo tipo, senza

sottrarsi alla ricchezza dei riferimenti culturali e alla complessità dei problemi, che ne divengono implicazioni.

È in forza di questo privilegio, invece eminentemente saggistico, che la lettura di *Un paese lontano* si raccomanda a un pubblico più vasto di quello della critica letteraria o di quello ancora più ristretto degli studiosi di letteratura americana. Lo stesso si può dire delle apparenti, continue concessioni al *close reading* ripudiato, se la promozione dei singoli dettagli a appoggi dell'argomentazione, e non a sintomi rivelatori, e il loro valore indiziario sono sanciti più dal punto d'arrivo che da quello di partenza e con un supplemento di buona volontà (*lucus a non lucendo*). Poiché la prima figura, a non computare la foto di copertina, riproduce gli appunti preparatori della lezione su Whitman e Baudelaire, ci è dato di prendere atto di ciò l'autore, «a seconda dell'ispirazione (chiamiamola così) del momento» (p. 21), è riuscito a «trasformare [...] in un che di scritto» (p. 19), nei due tempi distinti che si aggiungono a quello più lungo della preparazione: la lezione, in cui della scrittura sono anticipate, come le tracce di Pollicino, l'esplicitazione e la verifica interna, e la scrittura finale, che interagisce con un uditorio più severo.

L'idea di una «egemonia culturale americana» (p. 16) sul Moderno è tutt'altro che pacifica, ma non peregrina. Si respinge per prevenzione ideologica e si può non condividere perché se ne colgono soprattutto i limiti. Moretti propone tuttavia argomenti validi, a partire dalla constatazione difficilmente contestabile del primato americano nel campo cinematografico, in associazione con quella «che la funzione sociale della letteratura fosse migrata al di fuori della letteratura» (p. 15), all'inseguimento del «piacere» tanto frequentemente invocato da *Un paese lontano*, ma inammissibile senza un adeguato avviamento formativo, come quello del cinema stesso. Ecco perché non sarò mai d'accordo con l'idea che ci sia «qualcosa di assurdo nel trasformare un oggetto di piacere in un lavoro» (p. 22), espressa molto meno sobriamente da altri censori, ma smentita dall'alternativa dell'ostinata inappetenza manifestata dagli studenti già nel corso di quell'avviamento, quando bisogna convincerli persino a leggere e poi a preferire, quand'è possibile, l'accesso diretto ai testi letterari alle scorciatoie di ogni tipo.

Agli studenti Moretti saggiamente non si accontenta di indicare la conflittualità «come il meccanismo di fondo della storia letteraria», ma la ritrova nelle «tre dimensioni interconnesse della forma [...]: l'uso del linguaggio e della retorica; il contesto storico del suo emergere; e il tipo di piacere estetico che sembrava promettere ai contemporanei. Tecnica, società e piacere: il “come”, “perché” e “a che scopo” della letteratura» (p. 7). Viene così offerta più una guida alla articolazione della critica letteraria, o una descrizione riassuntiva delle linee cui si sono ispirati i suoi procedimenti – e quindi proprio un sinonimo banalmente induttivo del cosiddetto piacere estetico in quanto approccio rituale al feticismo –, che la spiegazione di un piacere (figurarsi) universalmente condiviso.

Meriterebbero analitiche considerazioni le competenze brillantemente esibite dalla varietà dei temi e delle discipline esercitate, che vanno dai confronti da comparatista Whitman-Baudelaire, Hemingway-Stein-Joyce, a quelli cinematografici tra i western di Ford e Sergio Leone e i film noir come *Il terzo uomo*, *La signora di Shanghai*, *Il grande sonno*, al più breve capitolo a fondo monografico incentrato su *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, a quello infine sui pittori, in cui tra l'olandese Vermeer e l'americano Hopper come tra i loro connazionali Rembrandt e Warhol si stabiliscono intriganti analogie. Troppo per il mio rispettoso accostamento da semplicista e troppo virtuosisticamente motivato perché mi lasci tentare dalla sbocciata.

È da vispa Teresa che, tra uno svolazzo e l'altro, mi soffermo soltanto sulla morale conclusiva del capitolo sul western-noir e sull'impressione che ho ricavato da quello sui pittori. La prima discende dall'insostituibile ruolo della violenza («è il momento della verità: il momento della forza», anzi di «un certo tipo di violenza», presentato «come *legittimo* [...] innanzitutto perché limitato – come nell'episodio più stilizzato di questi film: il duello –, e «giustificato dal suo autocontrollo», pp. 73, 75 e 77), che, trasferendosi nel noir, perde quell'originale «che di definitivo» (p. 83) e diventa «solo

il primo passo di una serie infinita di mosse e contromosse dettate dall'interesse del momento», in un percorso «sempre pronto a sacrificare la logica di lungo periodo ai vantaggi immediati» (p. 84). Non a caso, Moretti stesso distingue i due generi, dopo averli avvicinati per lo stesso motivo che li divarica all'origine (il vettore cinematografico e la corrispondente fortuna), in base al loro diverso ruolo nell'americanizzazione della modernità planetaria e nella rappresentazione della violenza. A me sarebbe piaciuto che la giustificazione della violenza venisse circoscritta in un altro modo, alla sua variante *western* riconoscendo sempre una decisiva specificità, ma quella di una pragmatica interpretazione della giustizia e della sua doverosa applicazione da parte degli individui, in nome e con la copertura del senso dell'onore, e quindi nel rispetto della proporzionalità tra offesa e reazione, tranne che per la superiore lealtà che è l'aprioristico attributo di quest'ultima. Così infatti emergerebbe l'affinità con la legittimazione che, dalle origini omeriche ai giorni nostri, l'uso della forza e delle armi ha ottenuto nella cultura letteraria. Il discrimine è l'obbedienza a un codice cavalleresco che va oltre quello noto come tale e fuori della letteratura e del cinema (dove riappare nella codificazione implicita e esplicita della *detection* finzionale) sopravvive come spirito sportivo, pur senza troppa fortuna nel mondo dello sport reale, dove però almeno continua a rendergli omaggio l'ipocrisia delle istituzioni. Che sia benedetta. Non foss'altro, perché in questo modo, più che le efferatezze delle finzioni dei nostri giorni, si salvano, cioè passano inosservate, le peggiori ignominie tramandate da tutta la nostra cultura, solo eccezionalmente condannate senza appello e, con una stranezza alla quale siamo abituati, ma che non dovrebbe essere ammessa, solo per la concomitanza con i comportamenti riprovevoli dei loro autori. *Lasciva nobis pagina, proba vita*. Prima di divenire qualsiasi altra cosa, non si possono che definire a modo loro ipocrite le aperture di credito e le indulgenze senza le quali non leggeremmo nemmeno la posta che ci arriva. Con l'aggravante che, in molti casi, all'ipocrisia non rinunciamo neppure in un secondo momento, perché altrimenti non continueremmo neppure a leggere o a osservare ciò che avevamo cominciato. A voler stringere, è la mancanza di questa fiducia preliminare la causa principale dell'inappetenza dei lettori, meno delusi che diffidenti. Per farsene persuasi, basta pensare all'efficace promozione che a un libro, allo stesso modo di quanto avviene per un ristorante, assicura una pubblicità, una recensione o il nome dell'autore, se si tratta di un personaggio noto. Anche per assaggiare un formaggino ci vuole una scommessa, se non un atto di fede.

Non voglio dire che c'è dell'ipocrisia nell'attenzione critica che Moretti dedica a pittori di grande notorietà, con l'ambizione di dirne qualcosa di essenziale e di nuovo. Mi limito a sottolineare l'analogia tra i problemi sollevati da questo incontro con i pittori e la singolarità, già segnalata, che costituirebbe lo specifico della letteratura o qualcosa di simile, salvo poi a scoprire che le arti figurative, anzi l'esperienza corrispondente, si ribellano di per sé, in quanto a essa completamente estranee, alla verbalizzazione, allo sviluppo temporale e alla linearità cui sembrano naturalmente destinate le osservazioni giudicate interessanti nella critica letteraria. Il capitolo intitolato «Amsterdam, New Amsterdam», coglie perciò autonomamente, con le preoccupazioni di un critico letterario, in pittori secenteschi universalmente apprezzati come Vermeer e Rembrandt una strada alternativa verso la linearità, limitandosi a ritenere interpretabili gli interni con personaggi caratterizzati fin dal titolo, grazie al recupero di due dimensioni, la profondità dello spazio in cui succede qualcosa di intuibile, ma non classificato a priori dai riferimenti alla mitologia o alle Scritture e quindi aperto a una successione di eventi da ricostruire volta per volta, nel caso di Vermeer; e, nel caso di Rembrandt, la temporalità in cui si svolgono le variazioni degli autoritratti del pittore, a riscontro delle sue diverse età. Nelle opere di Edward Hopper e Andy Warhol, la formula di «Una vita privata senza vita; e giù in strada, una sfera pubblica senza pubblico», che quasi applica all'opera del primo la diagnosi di David Reisman e della sua *Folla solitaria* (trad. it., Bologna, il Mulino, 2006), trae profitto dalla proiezione sugli spazi per alludere al tempo sospeso e all'azione mancante, mentre la serialità di Warhol, dei suoi barattoli di zuppa Campbell e delle sue Marilyn nello stesso acrilico progressivamente sfumate, ancora più ellitticamente rappresenta lo

spazio come un vuoto riempito da soggetti irrilevanti e il tempo come una degenerazione della memoria. In una specie di staffetta, le didascalie sono demandate all'osservatore finale.