

A New Literary History of America

Anna De Biasio, Emanuele Zinato

Emanuele Zinato

I.

Nel corso del secolo che ci sta alle spalle sono stati avanzati dubbi a più riprese 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.

A New Literary History of America, a cura di G. Marcus e W. Sollors, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2009

2.

In oltre mille pagine la *New Literary History* 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 Walzer (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,

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

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 azione» 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

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

nozione del sé;⁴ 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 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 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 dei 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

⁴ 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.

nella predicazione e nei sermoni della tradizione medievale cristiana: la brevità e veridicità, la retorica pedagogica della persuasione, la finalità didattica e morale.⁵

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.⁶ 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 Ricoeur, 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 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 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,⁷ difendendo l'intellettuale universale nell'epoca della sua decadenza. La marginalità

⁵ Cfr. J. Le Goff, C. Brémond e J.C. Schmitt, *L'exemplum*, Brepols, Turnhout 1996, pp. 36-37.

⁶ Cfr. C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2001.

⁷ E.W. Said, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Feltrinelli, Milano, 1995.

diventa così una forza⁸ 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».⁹

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”.¹⁰

⁸ «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).

⁹ *Ivi*, p. 27.

¹⁰ «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 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).

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 evoca 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 trasfigura 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 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 risulta il più adatto a condensare in un emblema la vocazione allegorica di questa *New Literary History*: New Orleans inondata diventa una sineddoche della 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).

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 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»¹¹ 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.¹² 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

¹¹ I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. VII.

¹² Cfr. M. Belpoliti, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005.

mordere nel vuoto. Il terreno suona cavo: nell'«assedio del presente»¹³ la memoria è sempre più usurata e la storia letteraria come autocoscienza di una nazione, nel contesto della globalizzazione, sembra divenuta inapplicabile e impossibile.

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.¹⁴

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

¹⁴ «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).