



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 1 2016

ISSN 2465-1060
[online]

“LIKE A NOVEL”

CROSSING PERSPECTIVES BETWEEN
KNOWING, STORY AND DIGRESSION

Edited by Matteo Bensi and Matteo Marcheschi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Pisa), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



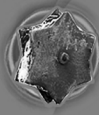
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editors: Matteo Bensi, Matteo Marcheschi



DR ADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 1 2016

ISSN 2465-1060
[online]

“LIKE A NOVEL”

CROSSING PERSPECTIVES BETWEEN
KNOWING, STORY AND DIGRESSION

Edited by Matteo Bensi and Matteo Marcheschi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Il ritorno della realtà: dal romanzo alla storiografia

Davide Bondì

Abstract

La questione del realismo nel romanzo contemporaneo chiama in causa una riflessione sulla temporalità che collima e s'intreccia con un recente programma di ricerche storiografiche. La relazione linguaggio-realtà sfuma nella relazione linguaggio-passato, e proprio dal secondo punto di vista è possibile approdare a conclusioni interessanti anche per il primo. Nel suo rapporto con il passato, il linguaggio tende infatti a superare se stesso, trasformandosi da strumento di produzione del significato a medium di produzione della presenza. Attraverso strategie regressive interne alla narrazione, miranti a peculiari sollecitazioni estetiche, ci troviamo così di fronte al tentativo paradossale di far "affiorare" il passato nel presente.

1. Realtà e linguaggio nel romanzo

Nella rosa dei finalisti del *National Book Critics Circle Award del 2010* è entrato un testo di David Shields, apprezzato da autori del calibro di *J. M. Coetzee e Jonathan Safran Foer*. Il libro di Shields ruota attorno al rapporto di linguaggio e realtà. *Reality Hunger: A Manifesto*¹ contiene centinaia di citazioni di cui non viene indicata la fonte, se non in un elenco bibliografico giustapposto al dattiloscritto dopo la prima stesura. La frammentazione della trama e della voce narrante, che mina l'idea stessa di paternità del testo, è ricondotta da Shields a un nuovo bisogno di realtà, come se la pagina diventasse un proscenio in cui ciò che è accaduto si presenta da sé. Per restituire la complessità della realtà, il romanzo (*novel*) deve erodere i contorni dell'io e spingersi fino a destrutturare la narrazione stessa. Così Shields, con una mossa non troppo originale, estremizza un'idea, quella della funzione mascherante del linguaggio e della narrazione, tanto comune, quanto priva di fondamento filosofico. In una direzione, per certi versi diversa, è andata la letteratura "realistica" della seconda metà del Novecento, incarnata da personalità ben più rilevanti come Truman Capote e Leonardo Sciascia. A queste grandi opere s'ispirano, a mio parere, i romanzi-saggio di Roberto Saviano, del collettivo Wu Ming, di Giancarlo De Cataldo e tanti altri in Italia e in Europa².

Per scrittori come quelli appena citati il "bisogno

1 Il libro è stato prontamente tradotto in italiano: Shields D. (2010).

2 Cfr. Saviano R. (2006), De Cataldo G. (2002), Wu Ming (1999).

di realtà” è più prosaicamente, ma con esiti letterari più alti, ricondotto a una focalizzazione del romanzo su temi, questioni ed eventi della vita civile, politica e sociale ovvero, secondo la definizione che ne dà il critico Angelo Guglielmi, su “*fatti*”³. L’aderenza alla realtà, qui è garantita “dal riferimento della trama al fatto storico certificato” e dunque “protetto da possibili falsificazioni”⁴. Javier Cercas, docente di letteratura spagnola all’università di Gerona, nel prologo di un romanzo-saggio, dedicato al tentativo di golpe che minacciò la tenuta delle istituzioni spagnole il 23 febbraio 1981, ad esempio, si chiede se non è d’obbligo per un romanzo di questo tipo “rinunciare a certi privilegi del genere letterario e cercare di rispondere alla realtà”. Spinto da questo bisogno, continua l’autore:

mi immersi nelle profondità del groviglio di ricostruzioni teoriche, ipotesi, incertezze, dietrologie romanzesche, falsità e ricordi inventati che avvolgono quella giornata [...] lessi tutti i libri che trovai sul 23 febbraio e sugli anni che lo precedettero, consultai giornali, riviste dell’epoca, m’immersi negli atti del processo, intervistai testimoni e protagonisti. Parlai con politici, militari, guardie civili, spie, giornalisti, con persone che avevano vissuto in prima linea la politica degli anni del passaggio dal franchismo alla democrazia e avevano conosciuto Adolfo Suárez, il generale Gutiérrez Mellado e

3 “Il ritorno alla realtà è una frase di comodo, con la quale si intende rilevare che oggi lo scrittore, stanco di rivolgersi a una cerchia di esperti o comunque di lettori molto avveduti, vuol tornare a essere comprensibile, dico leggibile, e riprovare nel romanzo di fatti”, Guglielmi A. (2010), p. 20.

4 *Ibidem*, p. 23.

Santiago Carrello [...] cominciai ben presto a capire che mi stavo addentrando in un labirinto di specchi di memorie quasi sempre discordanti, un meandro senza alcuna certezza acquisita né documenti, dove gli storiografi erano transitati superficialmente, ma soprattutto che la realtà del 23 febbraio era di portata tale da risultare al momento inestricabile [...] compresi infine che gli eventi del 23 febbraio possedevano in sé tutta la forza drammatica e il potenziale simbolico che esigiamo dalla letteratura e compresi che, sebbene io fossi uno scrittore di romanzi, per una volta la realtà mi importava più della finzione letteraria o mi importava troppo per volerla reinventare sostituendole una realtà alternativa, perché nulla di quanto io potessi immaginare del 23 febbraio sarebbe potuto risultare più complesso e persuasivo, della pura realtà del 23 febbraio⁵.

In questo caso è la complessità e la persuasività stessa degli accadimenti a costringere l'autore ad abbandonare l'invenzione letteraria e dedicarsi al "racconto" dei fatti⁶. Quel che è accaduto appare a Cercas, dopo le indagini d'archivio e le testimonianze ascoltate, più drammatico e misterioso d'una creazione poetica. Il presupposto di queste riflessioni, e ciò vale anche nei casi dei romanzi-saggi di Truman Capote, Leonardo Sciascia o Roberto Saviano, è la sottovalutazione dell'elemento linguistico a fronte di una sopravvalutazione di quello documentaristico e testimoniale. Non che quest'ultimo rimandi a un

⁵ Cercas J. (2009), pp. 21-22.

⁶ *Ibidem*.

mondo cristallino; ma quel che non è comprensibile è tutto interno al reale stesso, non ha più a che fare con il linguaggio. La realtà è avvertita come complessa, opaca, problematica, intrinsecamente letteraria e, al limite, incomprensibile, mentre il linguaggio – sia che lo si dislochi dal lato dell’invenzione retorica sia che lo si concettualizzi come elemento oscurante – rimane esterno a essa. Del linguaggio così non è sondato il valore costruttivo, d’interpretazione e di mediazione dell’esperienza; né viene prestata attenzione alle tensioni ideologiche e all’elemento soggettivo *già in atto* nella ricerca documentaristica e nell’acquisizione di testimonianze. Manca, insomma, l’interrogazione che ha tormentato storici e filosofi della storia a partire dagli anni sessanta e il bisogno di realtà è vincolato a una concezione ingenua di realismo, benché vi sia un’adeguata consapevolezza – antica nella letteratura d’invenzione almeno quanto Shakespeare – della porosità intrinseca, della consistenza aerea, della tendenza all’inverosimile di quel che accade.

Lo storico della letteratura italiana Giulio Ferroni ha sottolineato, a mio giudizio opportunamente, il pericolo della divaricazione di mondo e linguaggio e la vanità dei richiami a una realtà purificata e resa nella sua nudità:

se risaliamo indietro fino all’origine, agli stessi tentativi iniziali di richiamare in causa la realtà, di narrare il mondo con le sue contraddizioni, i suoi conflitti, le sue esuberanze e i suoi splendori, le sue falle e le sue lacerazioni, ci rendiamo conto che per loro stessa natura essi comportavano una coscienza interna della spinta costruttiva che li

animava: dentro lo stesso proposito di narrazione del mondo, dentro la stessa visione della vita “da dopo”, del personaggio “tel qu’en lui-même enfin l’éternité le change”, agiva l’evidenza della proiezione, del lavoro, dell’artificio, dell’inevitabile deformazione che comportava quel chiamare in causa la realtà esterna. E ciò faceva entrare, perfino in narrazioni più apparentemente legate alla cultura ufficiale e ai sistemi di dominio, una insorgente carica critica, una spinta ad interrogare i confini tra la realtà e l’invenzione e ad uscire dai loro rispettivi limiti [...] a chiamare in causa la responsabilità della parola: responsabilità dell’autore, e del suo linguaggio, della sua invenzione, di fronte a se stesso, di fronte al lettore, di fronte al mondo e al suo destino⁷.

Nelle esperienze suddette della letteratura contemporanea, invece, abbiamo da un lato un’exasperazione senza tatto e priva di senso storico, come quella riscontrata in Shields, del rifiuto del linguaggio, della trama, della voce narrante; dall’altro, sebbene con esiti letterari anche altissimi e in alcuni casi una notevole carica etica, una marcata inconsapevolezza della problematicità del rapporto di linguaggio e realtà.

Un altro modo di intendere il “ritorno al reale”, un modo che ha più affinità con il discorso sviluppato dalla storiografia e dalla filosofia della storia contemporanee, è toccato in alcuni romanzi recenti di autori tedeschi. La biografia di Günter Grass del 2006, ad esempio, mostra in che senso nel romanzo

⁷ Ferroni G. (2010), pp. 105-106.

e nella storiografia vengano emergendo problemi e temi affini⁸. Nei romanzi che precedono *Sbucciando la cipolla* (2006), Grass produce una letteratura drammatica e grottesca, collocata in un mondo storico sin troppo concreto, nel tessuto di vissuti e d'esperienze comuni a una generazione e a un secolo. Il tamburo di latta evoca, deformandolo, il mondo della Germania nazista, in cui Oskar Matzerath è cresciuto o non ha voluto crescere⁹. *Con sbucciando la cipolla*, il rapporto di memoria e invenzione è invertito: non è più l'invenzione linguistica a ristrutturare le memorie di Günter o di Oskar, a inserirsi nel mondo osceno del nazifascismo per renderlo esprimibile, ma è la memoria a prendere il sopravvento e rivendicare la partecipazione del giovane Grass, come volontario e non come coscritto, alla decima divisione delle SS. La differenza sostanziale con i romanzi-saggi di Capote, Cercas, Saviano sta nel fatto che qui la "realtà" non è colta attraverso il linguaggio dei documenti, ma nel suo intreccio inestricabile con il linguaggio del ricordo¹⁰. Per questo Grass abbandona la terza persona, e il romanzo, per approdare alla voce biografica. "La tentazione di camuffarsi dietro la terza persona rimane allettante, oggi come in passato" – si legge – "ma quello che iniziò, quello che terminò, è

8 Grass G. (2006).

9 Grass G. (1959).

10 Un'interpretazione di questa tematica è data in: Ginzburg N. (1963), p. 172: "Luoghi fatti e persone sono, in questo libro, reali", "non ho inventato niente", scrive Ginzburg. Ma poco oltre: "ho scritto soltanto quello che ricordavo [...] la memoria è labile e i libri tratti dalla realtà non sono spesso che esili barlumi e schegge di quanto abbiamo visto e udito". Realtà, dunque, e memoria, bisogno di verità e linguaggio del ricordo. Il romanzo di Ginzburg, in questo senso, anticipa alcuni temi proposti di da Günter Grass.

possibile definirlo con precisione? Per quanto mi riguarda, s^ì¹¹. Si tratta della precisione della memoria e dei ricordi personali¹².

Il tema del superamento dei limiti del linguaggio è riarticolato nei romanzi e nei racconti di Wienfried G. Sebald, in una forma che ha molti punti di contatto con il discorso storiografico¹³. Al riguardo, non è necessario prendere in esame i dispositivi narrativi e l'incorporazione nel testo di foto e immagini, basta riportare le vicende della sua opera più importante.

Jacques Austerlitz, il professore di storia dell'architettura che vive a Londra e porta il nome della trionfale battaglia che sancì la vittoria delle truppe napoleoniche sulla Terza coalizione antifrancese, considera ormai la lingua “nella sua intera articolazione”, “l'ordine sintattico delle singole parti, la punteggiatura, le congiunzioni e persino i nomi degli oggetti comuni”, come una “città avvolta da una nebbia impenetrabile”. Non intende più nemmeno le parole che ha scritto, i significati che ha attribuito alle cose¹⁴. Questo stato di disorientamento gli pare il sintomo di una sopravvanzante malattia, “come se in lui avesse preso piede qualcosa di ottuso e caparbio,

11 Grass G. (2006), p. 4.

12 La funzione attribuita alla memoria come guida per l'interpretazione del sé e della realtà è tra i motivi più rilevanti del romanzo novecentesco. I sette volumi di *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust rappresentano, naturalmente, l'incarnazione poetica di maggior valore di questo motivo, la cui espressione teorica più importante è probabilmente la filosofia di Bergson. L'indagine dei rapporti tra centralità della memoria e storia della letteratura e della filosofia del Novecento, come s'intenderà, non può essere presa in esame nemmeno per cenni, perché richiederebbe una trattazione interamente centrata sull'argomento.

13 Faccio riferimento soprattutto a Sebald W. G. (2001) e Sebald W. G. (1993).

14 Sebald W. G. (2001), p. 137.

che, a poco a poco, avrebbe paralizzato tutto”¹⁵. Dopo aver ridotto a cenere tutti i suoi scritti e ripulito da libri e documenti le sale del suo appartamento, la malattia non accenna a passare.

Non è dunque il linguaggio la malattia di Austerlitz; quale allora?

Si tratta della “presenza del passato” che infesta la sua esperienza del presente in ogni istante. “Non ho mai posseduto alcun tipo di orologio”, rivela il protagonista, “l’orologio mi è sempre sembrato qualcosa di mendace per antonomasia, forse perché, per un impulso interiore, mi sono sempre ribellato al potere del tempo, escludendomi dai cosiddetti eventi temporali”¹⁶. Il tempo per Jacques Austerlitz non trascorre; l’orologio è solo un illusorio artificio per mascherare il fatto “che il tempo non passa, non sia passato” o, per meglio dire, “che tutti i punti temporali esistono simultaneamente gli uni accanto agli altri”. Il che, conclude il protagonista, “dischiude la desolante prospettiva di una miseria imperitura e di una sofferenza senza fine”¹⁷.

La malattia storica di Austerlitz non è provocata dalle *architetture* del linguaggio, come pareva in un primo momento. Il male ottuso, caparbio e paralizzante che lo sta per vincere dipende semmai dall’ineguatezza del linguaggio a elaborare l’esperienza. Il *vissuto inespreso* è la parte più intima del nostro essere, quella con cui siamo sempre in contatto, il passato che non passa.

15 *Ibidem*, p. 136.

16 *Ibidem*, p. 113.

17 *Ibidem*.

L'approdo di Sebald introduce dunque un termine medio tra dimensione del linguaggio e della realtà, vale a dire *l'esperienza*. La resa della realtà attraverso il linguaggio rimanda alla mediazione temporale, giacché il mondo di cui bisogna render conto, almeno che non si tratti di numeri o rapporti logici, deve sempre essere *rievocato dal passato*. Alcuni esiti del romanzo realistico contemporaneo chiamano allora in causa una riflessione sulla temporalità che, come si vedrà subito, collima e s'intreccia con un recente programma di ricerche storiografiche. La relazione linguaggio-realtà è in questo caso mutata nella relazione linguaggio-passato, e proprio dal secondo punto di vista è possibile approdare a conclusioni interessanti anche per il primo. Nel suo rapporto con il passato il linguaggio tende infatti superare se stesso, trasformandosi da strumento di produzione del significato a *medium* di produzione della presenza. Detto altrimenti, attraverso un rapporto paradossale del linguaggio con sé stesso, bisogna far "apparire" il passato e dunque la presenza del mondo.

2. Realtà e linguaggio nella storiografia: effetti di presenza

Nel 1973, Jean Starobinski dà alle stampe un testo sulla rivoluzione francese di grande originalità: *1789. Les Emblèmes de la raison*¹⁸. Come risulta dal titolo, lo studioso svizzero centra la narrazione, su l'anno "che

¹⁸ Userò di seguito la traduzione italiana: Starobinski J. (1973).

divide la storia politica dell'Europa"¹⁹. Il 1789, tuttavia, non è scelto in riferimento alla storia politica. Il libro mira piuttosto all'indagine della "vita degli stili" e, in proposito, nel 1789 non si può "collocare alcun grande evento della storia dell'arte, nessuna manifestazione significativa"²⁰. "Parlare del 1789" in questo senso – si legge – "significa osservare il manifestarsi della Rivoluzione [...] cercare di capirla nel suo apparire"²¹. Edifici, quadri, opere liriche "erano retti da un'intenzione di lungo respiro che non doveva nulla alla febbre di quelle ardenti giornate", essi "sembrano invitarci a interpretarli *indipendentemente dal contesto* che la storia ha dato loro"²². Così Starobinski ritiene essenziale per la sua ricerca confrontare, senza contestualizzare, "lo stile dell'evento rivoluzionario con quello delle opere d'arte apparso nella stessa epoca". "Tanto viva" – scrive – "è la luce dispiegata dalla Rivoluzione, che non c'è fenomeno contemporaneo che essa non illumini"²³. Anche il lettore, immersosi tra le righe, è illuminato dalla stessa luce, riportato al 1789, nel freddo di quell'inverno, a passeggiare nel desolato giardino di Bernardin de Saint-Pierre:

Quello del 1788-1789 fu un inverno di gran freddo. A Venezia gelò la laguna; la si traversava a piedi [...] A Parigi, la Senna fu ingombra di ghiacci. [...] In Francia il raccolto dell'estate precedente era stato cattivo. Il popolo soffriva,

19 *Ibidem*, p. 11.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*, p. 12. Enfasi mia.

23 *Ibidem*.

era inquieto, si agitava [...]. La primavera fu tardiva. Ascoltiamo Bernardin de Saint-Pierre (*Vœux d'un solitaire*): “Il primo maggio di quel 1789 scesi in giardino, all'alba, per vedere lo stato in cui si trovava dopo quel terribile inverno in cui il termometro era sceso, il 31 dicembre, fino a 19 gradi sotto zero. Camminando, pensavo alla disastrosa grandine che, il 13 luglio, aveva percorso tutto il regno. Entrando non vidi più cavoli, né carciofi, né gelsomini bianchi, né narcisi; quasi tutti i miei papaveri e i miei giacinti erano morti; i fichi si erano estinti, e anche i laurotini, che di solito fiorivano in gennaio. La maggior parte dell'edera aveva i rami secchi e il fogliame color ruggine...” [...] Leggendo questo testo, crediamo per un istante di trovarci al di qua della storia, in un regno esiguo situato al margine degli eventi²⁴.

Fosse mancata questa considerazione della voce narrante, l'effetto d'immedesimazione del lettore sarebbe stato totale.

Il commento di Starobinski però è significativo: indica che il testo è costruito con una tecnica mista di grande originalità. Per buona parte della narrazione, l'autore evita le ordinarie contestualizzazioni e introduce direttamente il lettore in alcuni spazi viventi: la laguna veneziana, le rive della Senna, il giardino di Bernardin de Saint-Pierre. All'interno di questi spazi, il lettore muove privo di coordinate temporali, e ripete immaginativamente le percezioni degli agenti storici, si trova in un mondo del passato, per dir così,

²⁴ *Ibidem*, pp. 15-16.

a portata di mano: “crediamo per un istante di trovarci al di qua della storia”.

Questo effetto esperienziale è il portato di una scelta stilistica precisa non dichiarata nelle pagine iniziali, ma perseguita con maestria fino all'ultima. La scrittura è inframezzata da dipinti del tempo, da fotografie di stampe e manifesti, che restituiscono i “volti” delle città, della campagna, dei protagonisti, per offrire un supporto alla narrazione, in un gioco di rimandi sinestetici. Le sezioni del testo introducono il lettore ogni volta in un diverso ambiente, in un libretto scritto da Lorenzo da Ponte e musicato da Mozart; in un quadro che ritrae il giuramento di *Jeu de Paume* del 20 giugno, quando i deputati del Terzo Stato si costituiscono in Assemblea generale e promettono di non separarsi prima di aver dato una costituzione alla nazione; al cospetto di un ritratto di Barère che chiede alla Convenzione la condanna di Luigi XVI. Alla fine di ciascun capitolo è data una sezione, con i discorsi diretti di chi ha preso parte o vissuto quelle vicende. Lo scopo, nel complesso, è produrre un effetto di vicinanza spaziale e percettiva dei mondi trascorsi e ridurre così la distanza temporale.

L'insieme di queste operazioni stilistiche è certo controbilanciato dai commenti dell'autore, e tuttavia, come Starobinski enuncia nel passo su riportato, la voce narrante non propone contestualizzazioni, ma rendiconti delle esperienze culturali dei protagonisti.

A proposito della tendenza al neoclassicismo degli artisti, ad esempio, Starobinski osserva:

Questi artisti leggono con passione Winckelmann e Mengs. L'entusiasmo che li

muove è accompagnato da una riflessione: essi ritornano all'antico – alla scultura greca, alla pittura vascolare, all'architettura romana – ritornano a Mantegna, Raffaello, a Michelangelo, al Correggio: ma questo ritorno non è, per loro, un capriccio del gusto, una preferenza d'impulso; è una decisione ragionata, una scelta meditata. Dopo un secolo che considerano segnato dalla disordinata esaltazione dei valori sensibili e delle gioie epidermiche, essi si attribuiscono la missione di riportare l'arte sotto il dominio del pensiero²⁵.

Il libro di Starobinski, ancora costruito con una tecnica mista che alterna effetti di presenza a interpretazioni, è sintomatico di una sensibilità teorica e di uno stile narrativo che viene diffondendosi tra gli storici. Buona parte delle scelte stilistiche elaborate dallo studioso svizzero le ritroviamo in alcune ricerche storiografiche nate sul solco della nuova storia culturale, ma orientate a un diverso paradigma concettuale. Tra queste una posizione di primo piano è occupata da alcuni testi di Hans-Ulrich Gumbrecht.

Gumbrecht, formatosi alla scuola di Koselleck, dopo aver fatto ricerca per molti anni nell'ambito della letteratura comparativa e dei *media*, ha tentato di elaborare una teoria degli studi storici avversa alla tradizione ermeneutica. La sua impresa esprime una disaffezione profonda per la tradizione umanistica invalsa nelle università occidentali, per la "logica cartesiana" ereditata dall'intera tradizione illuministica e post-illuministica. Con un tono assieme accademico-

²⁵ *Ibidem*, pp. 115-116.

co e contro-culturale, autobiografico e cattedratico, l'autore fa convergere i suoi interessi per la danza, la musica, l'arte, i giardini zen, con una raffinata critica, ricca di riferimenti filosofici e religiosi, della coincidenza di "cultura" e "interpretazione" ("l'identificazione o attribuzione di significato"), una coincidenza che oscura gli aspetti materiali, sensibili e percettivi della cultura stessa. Il punto d'arrivo delle sue meditazioni è offerto in un libro del 2004 lanciato dal cuore dell'accademia statunitense²⁶. Non tutto, in questo libro, è costruito attraverso un'argomentazione rigorosa e i risultati teorici a cui l'autore perviene sono deboli sotto più profili, come testimoniano le critiche ad esso rivolte sia dai narrativisti sia dagli indirizzi epistemologico ed ermeneutico²⁷. In *Production of Presence*, tuttavia, l'autore tenta di portare a consapevolezza le tendenze di contestazione della filosofia del linguaggio che abbiamo visto emergere in diversi contesti della vita culturale dell'ultimo scorcio del secolo scorso. Qui, interessa soprattutto l'impatto della teoria della presenza sulla scrittura storica e, di converso, l'impatto del nuovo stile storiografico sulla teoria della presenza. Proprio la pratica storio-

26 Gumbrecht H.-U., (2004). Gumbrecht è *Albert Guérard Professor in Literature* presso la Stanford University e, nella stessa sede, è professore di francese, italiano e letteratura comparativa. Ricordo che anche Hayden White dal 1995 insegna nella medesima istituzione con la carica di *Bonsall Professor* di letterature comparative. Pertanto, i due grandi rivali percorrono quotidianamente, o dovrebbero quotidianamente percorrere, gli stessi corridoi. Tra le cariche di Gumbrecht in istituzioni internazionali è giusto almeno ricordare quella di *Directeur d'études associé* alla Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales e *Professeur attaché* al Collège de France.

27 Cfr. Kramer L. (2009). Si veda anche Bevir M. (2009). L'ultimo capitolo del libro di Gumbrecht è interamente dedicato alle critiche o alle richieste di chiarimento sollevate dai colleghi che lo avevano avuto in lettura cfr. *To Be Quiet for a Moment: About Redemption* in Gumbrecht, H.-U. (2004), pp. 133-152.

grafica è stata il veicolo che ha condotto Gumbrecht alla strada maestra di un ripensamento complessivo del metodo delle scienze umane, mirante a un nuovo realismo.

Al suo stile storiografico Gumbrecht lavora almeno dai primi anni ottanta, e alla fine degli anni novanta giunge a un risultato concreto con *In 1926. Living at the Edge of Time*²⁸. In questo testo, tutte le innovazioni stilistiche atte a produrre un effetto esperienziale immediato sono coerentemente perseguite nella narrazione e dichiarate all'interno delle parti metodologiche²⁹. Diversamente da quanto avviene in *1789* di Starobinski, l'autore purifica la scrittura da ogni aspetto interpretativo e passa in rassegna dettagliatamente le trasformazioni metodologiche messe alla prova nella narrazione.

Traggo un passo dalla voce *Aeroplano* della sezione *Dispositivi*:

Gli aeroplani non hanno né un aspetto fragile né elegante, bensì rozzo. Alcuni di loro raggiungono una stazza imponente, come il Dornier Superwal, un idroplano con due motori Roll Royce di 700 cavalli e un'apertura alare di 28 metri. Le loro eliche di legno sono massicce e sono attaccate per lo più sul muso piuttosto che sulle ali. La maggior parte sono biplani. Nei monoplani le ali sono poste sopra la fusoliera.

28 L'autore stesso ricostruisce questo percorso in Gumbrecht H. U. (1997), pp. 4-17.

29 Queste parti sono dislocate all'inizio del testo, nella sezione *Gebrauchsanweisung* (Istruzioni per l'uso) e alla fine in un denso saggio dal titolo *Als mit dem Lernen aus der Geschichte vorbei war* (*Quando non si trattò più di imparare dalla storia*), Gumbrecht H. U. (1997), pp. 7-13 e 455-491.

Spesso fungono da copertura dei piloti, che siedono o in ristrette cabine di vetro o dietro opachi parabrezza. In quest'ultimo caso, la testa e le spalle del pilota diventano parte della sagoma dell'aeroplano; ma anche se il corpo del pilota è racchiuso nel velivolo, esso rimane visibile. L'aeroplano e il pilota insieme sembrano un centauro con una testa ridotta e un corpo enorme [...] voli, fatti di molte tappe, chiamati "raids", stanno inaugurando nuovi percorsi di lunga distanza, come Parigi-Tehran, Parigi-Pechino, Londra-Sidney, Londra-Città del Capo, Berlino-Lago Bajkal e Spagna-Argentina. Nel contesto di quest'ultimo "raid", ha luogo il primo volo transatlantico: Ramón Franco, il fratello del generale più giovane della milizia spagnola attraversa l'oceano in un idroplano tra Porto Praia e un'isola al largo della costa brasiliana³⁰.

A partire da questa citazione, è possibile mostrare come l'autore tenti di percorrere la traiettoria di una purificazione dello stile narrativo da ogni elemento interpretativo e contestualizzante. Anzitutto Gumbrecht, al contrario di Starobinski, sceglie un anno qualsiasi, una data non gravata dal peso della canonizzazione. Nel 1926 non si registrano eventi che possano essere caricati di un valore di rottura; più che mettere in luce il gioco di continuità e discontinuità con il passato, infatti, qui interessa individuare un momento o, meglio, un ambiente autonomo e ripresentarlo³¹. Lo studioso, in secondo luogo, utilizza sempre il presente descrittivo associato a quello nar-

³⁰ *Ibidem*, pp. 126-127 e 130-131.

³¹ *Ibidem*, pp. 476-480.

rativo. Non solo le *descrizioni* devono far riemergere, quasi fossero a contatto con noi (*Zuhanden*), un mondo di oggetti sommersi dal tempo, ma lo stesso devono fare le *sequenze narrative*. Nell'ultimo periodo del passo citato – “nel contesto di quest'ultimo “raid”, ha luogo il primo volo transatlantico: Ramón Franco, il fratello del generale più giovane della milizia spagnola attraversa l'oceano in un idroplano tra Porto Praia e un'isola al largo della costa brasiliana” – infatti, il presente è utilizzato per produrre un effetto di simultaneità e immediatezza tra l'evento e chi lo legge. La voce narrante tende quasi a scomparire e la focalizzazione è sempre interna, cosicché il lettore, proiettato nello spazio o nell'ambiente dell'anno, ne percepisce le strutture come se vi si trovasse. Anche le *citazioni* sono richiamate con una contestualizzazione minima, come si trattasse di voci, che vissuta l'esperienza diretta degli eventi, ne offrirono immediata testimonianza:

(Ramòn Franco): entro pochi anni ciò che oggi può essere compiuto solo come un raid diverrà comune navigazione, in ragione del grande progresso compiuto dagli aeroplani in un breve periodo. In questo raid abbiamo dimostrato che l'aeroplano può affrontare con successo ogni tipo di clima, incluse le tempeste tropicali³².

Le citazioni, scrive Gumbrecht, devono essere intese come veri e propri frammenti di realtà, secondo il modello della citazione senza autore messo a punto da Flaubert nel *Dictionnaire des idées reçues* (1852-

³² *Ibidem*, p. 131.

1879), la sua “encyclopédie critique en farce”³³. L’opera di Flaubert vanta la virtù speciale della “presentazione”: “per quanto essa non abbia il compito di ripresentare un mondo passato” – scrive l’autore – “non conosco nessun altro testo capace di risvegliare così insistentemente, nei lettori delle epoche successive, l’illusione di aver vissuto dall’interno la realtà quotidiana di un altro tempo”³⁴. E ciò perché le citazioni farsesche o serie, cariche di disprezzo per il conformismo sociale o pietosamente ripiegate sui meccanismi inevitabili della generalizzazione, rimangono in ogni caso immerse nell’anonimato, prive di commento, immediatamente a portata di mano.

Le tecniche su esposte, scrive Gumbrecht, devono far “dimenticare, per lo meno ad alcuni lettori durante la lettura, il fatto che non vivono nel 1926”, lasciano affiorare “alcuni dei mondi del 1926, li ripresentano nel senso di una nuova presentificazione [*Vergegenwärtigung*]”³⁵. In breve, “il libro promana dalla richiesta di “parlare con i morti””, “la richiesta di fare una conoscenza di prima mano di mondi che esistevano prima della nostra nascita”³⁶. Come Friedrich Gundolf, un filologo allievo del circolo di Stefan Georg, aveva suggerito, “gli oggetti culturali dovrebbero essere portati indietro alla vita durante il processo della loro riappropriazione”³⁷. Ma che significa, fuor di metafora, “portare indietro alla vita gli oggetti culturali”? È scontato che il mondo non

33 Cfr. Flaubert G. (1880), p. 11.

34 Gumbrecht H. U. (1997), p. 490.

35 *Ibidem*, p. 8.

36 *Ibidem*, p. 10.

37 Gumbrecht H.-U. (2003), p. 79 e Gumbrecht H.-U. (2004), p. 100.

possa essere recuperato completamente in termini materiali. La materialità del passato che ci rimane è quella delle tracce, siano esse documenti, monumenti, iscrizioni, monete, ruderi, contenuti d'archivio. Ma le tracce possono essere soggette a processi d'interpretazione, possono entrare a far parte di un discorso scientifico che richiede esame comparativo, contestualizzazione, connessione e narrazione oppure possono essere presentate per sollecitare un *vissuto*. Ciò che Gumbrecht, Starobinski e la nuova generazione di storici vuol recuperare è il vissuto stesso del passato. Sollecitando la dimensione percettiva, la *ri-presentazione* storiografica deve causare un *Erlebnis*, un'“esperienza vissuta di carattere estetico” (ästhetische Erleben), un “momento d'intensità”, piuttosto che innescare un processo di comprensione³⁸. Qui non importa, come in Dilthey e Collingwood, che il vissuto ripeta o riattivi le idee e le intenzioni di chi visse nel passato, perché non si tratta di comprendere, qui importa che il vissuto attivi l'orizzonte percettivo dischiuso da quei mondi e ci permetta, secondo l'espressione di Greenblatt, di “parlare con i morti”. La riduzione della distanza, l'eliminazione del contesto e della voce autoriale, le tecniche di presentificazione dei tempi verbali, l'uso della testimonianza anonima, devono condurre a un *effetto* di “simultaneità storica” (*historische Gleichzeitigkeit*), di “rappresentazione sincronica” di quel che è accaduto o, meglio, a un effetto, un'“impressione”, un'“illusione” di presenza del passato³⁹.

38 Gumbrecht H.-U. (2003), p. 84.

39 Gumbrecht H.-U. (1997), p. 10.

Ora, se dall'analisi dei brani passiamo al piano dell'opera, notiamo in che modo la recisa rottura con il modello della storia interpretativa possa essere condotta al livello della struttura del testo. L'autore prende di mira non solo il racconto tradizionale della storia evenemenziale, ma anche le sue evoluzioni nella nuova storia culturale. Sebbene non dichiaratamente, insomma, il vero obiettivo polemico di Gumbrecht, è il racconto nella sua nuova veste, lo *story-telling* radicalmente riformato da Ginzburg, Zemon Davis, Le Roy Ladurie o da storici dello sterminio come Berel Lang e Saul Friedländer. Ginzburg e Davis hanno proposto una rivisitazione dell'unità narrativa attraverso l'integrazione nel racconto stesso dell'esperienza di ricerca, Lang e Friedländer hanno lasciato emergere all'interno della narrazione l'attrito tra materia documentaria, testimonianze e pratiche linguistiche; Gumbrecht, invece, intende rompere l'unità narrativa sovvertendo interamente la struttura generale del testo storico.

1926 è organizzato in 4 sezioni (dispositivi, codici, codici implosi e spazi). Ciascuna sezione è costituita da un certo numero di voci, relative ad ambiti tematici diversi. Nella prima, ad esempio, troviamo le voci "americani a Parigi", "aeroplano", "bar", "grammofono", "ingegnere", "jazz", "orologi"; nella seconda: "immanenza contro trascendenza", "individualità contro collettività", "maschile contro femminile"; nella terza le opposizioni della sezione precedente sono fatte collassare, in modo tale che l'opposizione presente-passato sfumi e si dissolva nell'unità dell'eternità, quella di trascendenza e immanenza nella morte. La

quarta parte, infine, raccoglie un saggio metodologico e un saggio sulla stesura di *Sein und Zeit*.

Il libro è dunque privo di un inizio e di una fine, nel senso attribuito a questi termini in una storia raccontata. Tra le voci da cui è costituito non vi è ordine gerarchico, ma è scelta la semplice sequenzialità alfabetica dei titoli. Tutto è apparentemente dissociato e separato, l'unico elemento che tiene insieme il testo pare il riferimento al 1926. Non è possibile però trascurare il fatto che da ciascun punto del testo o all'interno di ogni voce vi siano rimandi a molti altri punti e a molte altre voci, così che l'unità discorsiva del racconto è sostituita da una forma di unità assai simile a quella dell'ipertesto informatico in cui il lettore, entrato in un ambiente, può costruire da sé i propri percorsi per mezzo di una rete di riferimenti. Anche al livello dell'ossatura generale del testo quindi l'autore persegue l'effetto di sincronicità e simultaneità che abbiamo già messo in luce attraverso l'esame ravvicinato della tecnica narrativa. Da ciò possiamo trarre una prima conclusione.

Il racconto tipico della storiografia evenemenziale è supportato da una precisa istanza metafisica. È infatti strutturato secondo una logica causale del tipo "*post hoc, ergo propter hoc*", una logica applicabile solo a un processo continuo e unitario. "Logica causale di tipo cronologico" e "processo continuo e unitario" sono termini corrispondenti e mutuamente rinforzatesi. Il concetto di *causalità*, per quanto riformato, è mantenuto anche dai narrativisti⁴⁰. Ora, nella sua

40 Ma per i narrativisti i rapporti causali non sono più espressi dal nesso cronologico, giacché l'insistenza sul presente dello storico, sulle forme

storiografia, Gumbrecht non utilizza nessi causali, ma lascia emergere una rete di rimandi sistemici che mira a riprodurre l'esperienza effettiva di chi viveva in quel tempo. A costoro, scrive l'autore, i rapporti tra le cose non si presentavano secondo nessi causali, ma nella forma rizomatica di un insieme di riferimenti incrociati⁴¹. Possiamo allora chiederci: qual è la visione metafisica che supporta questo nuovo modo della narrazione e questa nuova costruzione del testo?

L'autore stesso ci indica in proposito il concetto di simultaneità e sincronicità storica. Entro questo quadro, saltano molti dei concetti tradizionali della storiografia, quello di contesto, di azione, di soggetto e, soprattutto, di interpretazione e rappresentazione degli eventi⁴². Lo storico non deve penetrare le strutture per determinarne il significato, scrive Gumbrecht, ma deve mantenersi sul piano della registrazione superficiale del fenomeno⁴³, la trattazione "deve raggiungere il massimo grado di focalizzazione superficiale e di concretezza"⁴⁴, non bisogna *rappresentare*, ma *ri-presentare la realtà*.

Vorrei molto brevemente segnalare altri esempi di ricerche storiografiche miranti a produrre un effetto di realtà e inquadrabili entro le coordinate metodologiche e stilistiche appena presentate. Lo stesso Gumbrecht indica due testi apparsi rispettivamente nel 1988 e nel 1993, il primo per mano di Jürgen

linguistiche e configurazionali dispiegate a livello proposizionale e testuale, dà luogo alla pluralizzazione delle logiche del racconto.

41 Gumbrecht H.-U. (1997), pp. 479-481.

42 *Ibidem*, pp. 485 e sgg.

43 *Ibidem*, pp. 482-483.

44 *Ibidem*, p. 8.

Kuczynski, l'altro di Jay Fliegelman: *1903. Ein Normales Jahr im imperialistischen Deutschland* e *Declaring Independence: Jefferson, National Language, and The Culture of Performance*⁴⁵.

Jonas Grethlein allunga la lista delle opere degne di nota, costruite secondo il modello esperienziale su detto: *Echolot*, la collezione documentaria data alle stampe da Walter Kemposki (1993-2004), come diario collettivo della Germania nazista tra il gennaio e il febbraio 1943; *Terror und Traum Moskau 1937*, in cui Karl Schlögel presenta un singolo anno seguendo il concetto di spazializzazione della storia discusso da Gumbrecht; *The Years of Extermination* (2007) di Friedländer, costruito interamente attraverso testimonianze al fine di lasciar filtrare la presenza del passato senza contestualizzazioni e spiegazioni, e altre ricerche di Robert Rosenston, Keith Hopkins, Jonathan Walker⁴⁶.

A queste opere, aggiungerei un recente libro di Giulio Busi, direttore dell'Istituto di giudaistica della *Freie Universität* di Berlino: *Vera relazione sulla vita e i fatti di Giovanni Pico conte della Mirandola*⁴⁷. Ogni capitolo di questo "saggio-non-saggio" e "romanzo-non-romanzo", secondo la definizione dell'autore, è delimitato entro precise coordinate geografiche e viene identificato con un mese di un particolare anno: *Mirandola, nel mese di giugno 1468*; *Tra Messina e Napoli, nel mese di agosto 1470*; *Basilea, nel mese di aprile 1485*. All'intestazione del capitolo segue un'immagine tratta da una stampa

45 Cfr. Kuczynski J. (1988) e Fliegelman J. (1993).

46 I riferimenti di questi libri sono dati in Grethlein J. (2010), pp. 329-334.

47 Busi G. (2010).

o da un ritratto dell'epoca, raffigurante in modo assai vivido aspetti o situazioni della vicenda in cui il lettore sta per essere introdotto. Lo spazio nel margine basso della pagina è occupato da una breve descrizione simile a quelle che nei testi teatrali introducono le scene: "Guglielmo Raimondo Moncada continua a cambiar vita. Si è fatto prete, ha terminato gli studi di medicina a Napoli ed è riuscito ad arrivare nientemeno che alla corte di Papa Sisto IV..."⁴⁸:

5

BASILEA
NEL MESE DI APRILE 1485



Guglielmo Raimondo Moncada continua a cambiar vita. Si è fatto prete, ha terminato gli studi di medicina a Napoli ed è riuscito ad arrivare nientemeno che alla corte di Papa Sisto IV⁸¹. Poi è stato costretto a scappare da Roma, e in gran fretta. È andato a insegnare oltralpe, e qui si fa chiamare anche Flavio Mitridate. È stato a Colonia e adesso è a Basilea, ma non vede l'ora di ripartire per l'Italia. Un tizio gli parla di un famoso ladro, Messer Bernardo Massimo. Guglielmo cerca l'appoggio di Rodolfo Agricola, un «barbaro» più istruito degli altri, e s'intrattiene col futuro autore della Nave dei folli.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 37.

Tutto questo (l'intestazione del capitolo, il luogo, la data, l'immagine, la presentazione della scena) ha un impatto disorientante sul lettore, favorisce, per dir così, un'immedesimazione percettiva, crea l'effetto di un andito o di un sipario da cui si accede a un altro tempo. Segue poi la narrazione, priva di contestualizzazioni e commenti, con citazioni riportate in maiuscolo e lo stile tipico del discorso indiretto libero:

Quel tizio stava diventando invadente. Tu l'avevi incontrato? Lo conoscevi? Guglielmo era a disagio e avrebbe voluto andarsene, ma temeva che l'altro si insospettisse. Era stato un errore accettare l'invito dello sconosciuto nella locanda. Aveva pensato di scambiare qualche parola nella lingua del suo paese. Una debolezza pericolosa. Se almeno avesse smesso di nevicare⁴⁹.

Così le vicende di Giovanni Pico della Mirandola e di Flavio Mitridate, un ebreo convertito, errante tra corti principesche e papali, si alternano per i 20 capitoli del testo, fino alla morte del Magnifico Conte, avvenuta in Firenze nel novembre 1494, 6 anni dopo la pubblicazione della bolla papale di condanna delle sue *Conclusiones*. I riferimenti bibliografici, le contestualizzazioni e le interpretazioni, assieme all'intero apparato filologico sono soddisfacenti, ma interamente spostati nelle note che si trovano alla fine del testo. Quasi a suggerire una storiografia della presenza che non rinunci alle nozioni classiche di verità e referenzialità, insomma una storiografia che persegue effetti di presenza attraverso stratagemmi

⁴⁹ *Ibidem*, p. 39.

narrativi, ma per il resto si mantenga saldamente ancorata a una concezione tradizionalistica del “vero”⁵⁰. Nella pagina introduttiva Busi scrive: “*La Vera Relazione* non è un romanzo storico ma nemmeno un saggio accademico”, “il risultato è un esperimento che contamina generi diversi e unisce, anche nella forma, la riscrittura del passato a una nuova stagione d’avanguardia”⁵¹. Quest’esperimento avanguardistico, a mio parere, non è cinto da alcun mistero e, tanto meno, è isolato. Al contrario, ha un nome, rientra entro le coordinate elaborate da Gumbrecht per una storiografia anti-ermeneutica, mirante a produrre effetti di presenza e di realtà.

BIBLIOGRAFIA

- Bevir, M. (2009): *Meaning, Truth, and Phenomenology*, «Making Sense of Presence: Philosophy, History and Politics», ed. by R. Ghosh, «Storia della storiografia», vol. 55, 2009, pp. 29-42.
- Busi, G. (2010): *Vera relazione sulla vita e i fatti di Giovanni Pico conte della Mirandola*, con introduzione e note di un Accademico Virgiliano, Torino: Aragno.

⁵⁰ Gli stratagemmi narrativi qui non sono di poco conto. L'autore riporta dialoghi e pensieri degli attori storici di cui evidentemente non esiste documentazione. Essi sono, tuttavia, compatibili con gli eventi documentati o di cui è rimasta testimonianza. Questa intersezione di letteratura d'invenzione e documentazione conferisce al testo un'ambiguità che fa dubitare sulla sua collocazione. La mia scelta di porlo tra i testi storici, dipende dal fatto che l'intersezione di per sé non esclude il testo dal dominio della storiografia, come mostra il fatto che ritroviamo dialoghi d'invenzione anche nel grande esempio di Tuciddide. Quel che interessa qui è il perseguimento di un effetto di presenza prodotto dall'immedesimazione del lettore con la prospettiva degli attori storici.

⁵¹ Busi G. (2010), p. 7.

- Cercas, J. (2009): *Anatomia di un istante*, tr. non segnalata, Parma: Guanda, 2009.
- De Cataldo, G. (2002): *Romanzo criminale*, Torino: Einaudi.
- Ferroni, G. (2010): *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari: Laterza.
- Flaubert, G. (1880): *Dizionario dei luoghi comuni. Album della marchesa, catalogo delle idee Chic* (1880), introduzione di Giorgio Mirandola, tr. di Anna Paola Boldrin de Michiel, Milano: Mursia, 1989.
- Fliegelman, J. (1993): *Declaring Independence: Jefferson, National Language, and The Culture of Performance*, Stanford (CA): Stanford University Press.
- Ginzburg, N. (1963): *Lessico familiare*, Milano: De Agostini
- Grass, G. (1959), *Il tamburo di latta*, tr. di B. Bianchi, Milano: Feltrinelli, 2007
- Grass, G. (2006): *Sbucciando la cipolla*, tr. di C. Groff, Torino: Einaudi.
- Grethlein, J. (2010): *Experientiality and "narrative reference", with thanks to Thucydides*, «History and Theory», 49, 2010, pp. 315-335.
- Guglielmi, A. (2010): *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Milano: Bompiani.
- Gumbrecht, H.-U. (1997): *In 1926. Living at the Edge of Time*, Harvard: Harvard University Press, 2003.
- Gumbrecht, H.-U. (2003). *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

- Gumbrecht, H.-U. (2004): *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford: Stanford University Press.
- Kramer, L. (2009), *Searching for Something that Is Here and There and Also Gone*. Review Essay on Hans-Urich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, «History and Theory», vol. 48, 2009, pp. 85-97.
- Kuczynski, J. (1988). *1903. Ein Normales Jahr im imperialistischen Deutschland*, Berlin: Pahl-Rugenstein.
- Saviano, R. (2006): *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano: Mondadori.
- Sebald, W. G. (1993), *Gli emigrati*, tr. di A. Vigliani, Milano: Bompiani, 2000.
- Sebald, W. G. (2001), *Austerlitz*, tr. di A. Vigliani, Milano: Adelphi, 2002.
- Shields, D. (2010): *Fame di realtà. Un manifesto*, tr. di M. Rossari, pref. S. Salis, Roma: Fazi, 2010.
- Starobinski, J. (1973): *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, tr. di S. Giacomoni, Milano: Abscondita, 2010.
- Wu Ming (1999): *Q*, Torino: Einaudi.