

Esperienze che non sono la mia

Vissuto dell'io e memoria dell'altro in Helena Janeczek e Andrea Bajani

Beatrice MANETTI

Per la cultura letteraria postmoderna il concetto di esperienza è stato un fantasma del desiderio e al tempo stesso un oggetto del lutto. La sua trasformazione da dato concreto, immediatamente rintracciabile nell'esistenza di ciascuno, in mitologema riattivabile soltanto ex negativo è forse il lascito più doloroso che la modernità ha approntato per i posteri nelle trincee della prima guerra mondiale. In quel laboratorio antropologico è cominciato, secondo Walter Benjamin, “un processo che da allora non si è più arrestato” e la cui conseguenza più vistosa è stata appunto la caduta delle “azioni dell'esperienza” (Benjamin, 1995: 248). Alla postmodernità sembra non sia rimasto altro che infliggere loro il colpo di grazia ritirandole per sempre dal mercato:

La linea d'ombra di cui ci ha parlato Joseph Conrad nel romanzo omonimo [...] oltre la quale si dischiude precisamente la possibilità di fare esperienza, oltre la quale ci è dato “scoprire” la realtà, ci piaccia o no, ci interessi o no [...] è anche la linea invisibile che potrebbe coincidere con il postmoderno, con l'inizio di quell'epoca in cui all'esperienza diretta delle cose sembra sostituirsi il loro seducente racconto, la loro simulazione e la loro interpretazione infinita (La Porta, 2004: 14-15).

In *La letteratura dell'inesperienza*, Antonio Scurati ha identificato questo momento terminale nel dilagare della cultura di massa e delle tecnologie del visuale e nella mercificazione globale imposta dal tardo capitalismo, che pongono agli scrittori della sua generazione, nati tra la metà degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, il problema di “come trasformare in opera letteraria quel mondo che è per noi assenza di *un* mondo” (Scurati, 2006: 20), dove “l'inesperienza è la condizione trascendentale dell'esperienza attuale [...] la nuova forma di indigenza, il nuovo senso di ‘nullatenenza assoluta’ da cui nascono i romanzi oggi” (34). Per questo Scurati individua come unico genere ancora praticabile nella postmodernità il romanzo storico, “meglio se doppiato da un controromanzo che ne riveli il carattere fittizio” (Donnarumma, 2008: 48): perché nell'era dell'inesperienza “qualsiasi romanzo si scriva, anche il più ferocemente autobiografico, il più ingenuamente attuale, lo si scrive come un romanzo storico” (Scurati, 2006: 78).

Tra le molte obiezioni che sono state mosse a questo assunto¹, la più immediata è che la narrativa italiana degli anni Ottanta e Novanta ha visto in realtà un proliferare di scritture dell'esperienza, in forme e modalità diverse che vanno dal *Bildungsroman* giovanilistico al romanzo generazionale inaugurato e promosso da Tondelli, fino all'esposizione euforica dell'io come consumatore e catalizzatore di eventi adrenalini negli scrittori Cannibali. Ci sarebbe da chiedersi, semmai, che idea di esperienza presuppongano esperimenti di questo tipo. Nella maggior parte dei casi, infatti, si tratta dell'apoteosi narcisistica dell'io-qui-ora o dell'accumulo infinitamente reiterabile di istanti di pienezza autoreferenziale, con la conseguente rimozione di quanto nell'esperienza è da un lato confronto e scontro con i propri limiti, con l'altro da sé e con il mondo esterno, dall'altro lacerazione e lacuna: in altre parole, per la precisione quelle di Calvino nella *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, riprese proprio da Scurati, "la memoria più la ferita che ti ha lasciato" (Calvino, 2005: 1203).

Ma l'obiezione più importante viene proprio dal saggio di Benjamin, di cui Scurati sembra radicalizzare la tesi mentre di fatto ne trascura il nodo fondamentale: e cioè che la grande perdita della modernità non è l'esperienza in sé, ma l'"esperienza comunicabile", quella "che passa di bocca in bocca" e che "è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori" (Benjamin, 1995: 248). Questa sottile distinzione svela la vera natura del senso di orfanità degli scrittori postmoderni, che non si radica nella perdita dell'esperienza in sé, ma nel dissolvimento del suo nesso con la narrazione; e al tempo stesso evidenzia come quel nesso non sia una linea biunivoca inscritta nella storia di una singola esistenza, ma una rete che capta le storie degli altri sia nella direzione orizzontale dei contemporanei sia in quella verticale delle generazioni passate.

È appunto di questa idea di esperienza – transitiva, relazionale, condivisibile – che alcuni autori non solo italiani hanno cominciato di recente a indagare non tanto la possibilità di un recupero pacifico, quanto quella di una riformulazione problematica: e ai testi che intendo prendere in esame, ossia *Lezioni di tenebra* e *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek e *Ogni promessa* di Andrea Bajani, si potrebbero aggiungere almeno *Campo del sangue* di Eraldo Affinati e *Soldati di Salamina* di Javier Cercas. Si tratta di libri molto diversi tra loro, a cominciare dal genere di appartenenza: autobiografico-testimoniale *Lezioni di tenebra*; un ibrido tra fiction, ricostruzione storico-documentaria e riflessione autobiografica *Le rondini di Montecassino*; una storia dichiaratamente d'invenzione, che occulta le tracce delle testimonianze reali nella rielaborazione romanzesca *Ogni promessa*. Ma quello che qui interessa, e che giustifica il loro accostamento, è la questione che

¹ Dei molti contributi che hanno alimentato la discussione sul libro di Scurati segnalo solo quelli di Stefania Lucamante e Alberto Casadei, perché partono da due premesse diametralmente opposte: empirica quella del saggio di Lucamante, che si appella a "tutti i romanzi in cui l'esperienza femminile si permea sul quotidiano – privato e sociale" per ribadire come "la realtà continui inesorabilmente ad avanzare, a essere, e avere il diritto in quanto tale, a essere rappresentabile e rappresentata" (Lucamante, 2011: 363-364); più teorica quella di Casadei, che al generico concetto di esperienza sostituisce, come principio fondante del racconto realistico, l'*Erlebnis*, "ovvero l'esperienza *rivissuta*, che non necessariamente deve coincidere con quella di un testimone diretto: ciò che conta è l'efficacia del rapporto fra il *presupposto* di verità-realtà e la *forma* letteraria in cui esso viene calato" (Casadei, 2007: 26).

mettono a tema, le strategie narrative con le quali la formulano e la risposta che cercano di darle.

In tutti e tre la narrazione mette al centro e prende le mosse dal portatore di esperienza per eccellenza, almeno come lo ha concepito il Novecento, ossia il testimone nel secondo dei tre significati attribuiti al termine da Giorgio Agamben, quello del *superstes*: “Colui che ha vissuto fino in fondo un’esperienza, è sopravvissuto ad essa e può, quindi, riferirla ad altri.” (Agamben, 2005: 139) In *Lezioni di tenebra* il *superstes* è la madre dell’autrice, ebrea polacca scampata ad Auschwitz; in *Ogni promessa* è Mario, il nonno del protagonista, duplicato da una sorta di nonno vicario scoperto per caso dopo la morte del primo, ed entrambi reduci della campagna di Russia; mentre delle innumerevoli storie e figure che si intersecano nelle *Rondini di Montecassino* – soldati, deportati, esuli, tutti trascinati da un capo all’altro del mondo dalla violenza della Seconda Guerra mondiale e dei totalitarismi novecenteschi – citerò soltanto, come parte per il tutto, il soldato maori Charles Maui Hira, veterano del battaglione neozelandese impegnato nella battaglia di Montecassino, e non solo per l’esemplarità della sua vicenda, ma soprattutto perché in lingua maori “*morehu* significava ‘veterano’ per estensione: in origine stava per ‘sopravvissuto’” (Janeczek, 2010: 95).

Il problema è che questi testimoni sono portatori, prima ancora che di un’esperienza, dell’impossibilità o del rifiuto di comunicarla. Ciò che hanno vissuto e cui sono sopravvissuti è e al tempo stesso non è ancora un’esperienza, perché è rimasto incistato nel loro silenzio, “ritratt[o] nei più remoti recessi dell’anima dove logora, opprime e persiste” (Janeczek, 1997: 13). Oppure perché il testimone ne ha elaborato una versione lacunosa, spesso censurata, talvolta mitizzata, come Charles Maui Hira, i cui racconti eroico-avventurosi si fermano regolarmente sulla soglia dell’ombra; o come Olmo, il nonno vicario di *Ogni promessa*, che di sé racconta soltanto quello che si può leggere in qualsiasi libro di storia, forse per dire con le parole degli altri quello che le sue parole non riescono a dire, ma che di fronte alla fotografia di tre soldati che ridono accanto a un giovane russo impiccato ammette a mezza voce di averla scattata lui, per attestarsi subito dopo nella trincea della smemoratezza, come se l’essere rimasto al di qua dell’obiettivo l’avesse escluso non solo dall’immagine ma anche dal ricordo:

Olmo era la persona che aveva preso tutto quello che si vedeva e l’aveva messo dentro il riquadro, il cane, il ragazzo, e Palbero accanto. Poi si era sistemato dietro la macchina, aveva premuto il pulsante ed era rimasto per sempre fuori da quella foto ricordo. Così non mi diceva niente di più, e se insistevo tossiva, diventava rosso su tutta la faccia e gli si abbassava la voce, diceva che ci sono cose che con il tempo uno poi toglie. E quella se n’era andata, mangiata dall’otturatore della macchina fotografica (Bajani, 2010: 134-135).

Silenzi, reticenze, mistificazioni. Ma soprattutto silenzi. La cui impenetrabilità ha il potere di mettere a nudo il più macroscopico dei tanti paradossi dei quali si alimenta la postmoderna nostalgia dell’esperienza: la convinzione che questa coincida col trauma e che l’assenza di trauma sia essa stessa un evento traumatico, o meglio l’unico evento traumatico ormai sperimentabile (Cortellessa, 2008: 137); dimenticando, o facendo finta di dimenticare, che il trauma, nel suo sottrarsi alla coscienza e al linguaggio, è esattamente il contrario dell’esperienza, almeno della benjaminiana esperienza comunicabile (Giglioli, 2011: 7-11).

Da questi testimoni-*superstites*, infatti, non potrebbe cominciare nessun racconto se non ci fossero accanto a loro altri testimoni, intesi questa volta nel senso di *auctores*, coloro cioè, ancora secondo Agamben, che integrano e danno senso all'atto imperfetto o all'incapacità di dire che li precedono (2005: 140). E questi testimoni-*auctores* sono in tutti e tre i casi degli "eredi": figli, come Helena Janeczek in *Lezioni di tenebra*, o nipoti, come Rapata Sullivan nelle *Rondini di Montecassino* e Pietro in *Ogni promessa*, impegnati nel difficile compito – che è anche il motore della narrazione - di ereditare, appunto, quell'esperienza esorbitante e lacunosa non semplicemente ricostruendola, da storici, e neppure rivivendola, da epigoni, ma riconoscendone le tracce sotto le tracce della propria: come in un palinsesto.

Nei libri di Helena Janeczek l'idea di palinsesto si pone addirittura come principio strutturante del racconto: in *Lezioni di tenebra* l'autobiografia dell'autrice è, più che intersecata, sovrascritta sulla biografia della madre, a cominciare dal dato più indiscutibile e intrattabile, quello corporeo:

Io, già da un pezzo, vorrei sapere un'altra cosa. Vorrei sapere se è possibile trasmettere conoscenze e esperienze non con il latte materno, ma ancora prima, attraverso le acque della placenta o non so come, perché il latte di mia madre non l'ho avuto e ho invece una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più (Janeczek, 1997: 10).

Nelle *Rondini di Montecassino* è l'abbazia del titolo a configurarsi come il luogo geometrico nel quale le esperienze dei padri entrano in corto circuito con quelle dei figli: sulla spianata del cimitero, nella sezione dedicata ai soldati neozelandesi, Rapata compie il proprio "atto di fede in quella trama creata a quattro mani" da lui stesso e dal nonno, riconoscendovi "il suo invisibile *moko* facciale" (Janeczek, 2010: 105); e tra le linee del tatuaggio tradizionale con cui i Maori si dipingono sul volto la propria storia, Janeczek rintraccia la cifra rimossa che costituisce il buco nero della sua storia di "figlia della Shoah"²:

I disegni incisi nell'anima sono, a modo loro, astratti più di una mappa, impersonali quanto un documento, e io ora non posso fare a meno di figurarmeli a immagine e somiglianza di un *moko* che confonde nelle sue spire un più recente tatuaggio: uno dei numeri da A-9800 ad A-9806 che mia madre, dopo la guerra, si è fatta togliere dal braccio (Janeczek, 2010:146).

In *Ogni promessa*, invece, il palinsesto funziona innanzitutto come immagine, ciclicamente affiorante in contesti e situazioni ad alta densità simbolica: nell'appartamento di Olmo, ad esempio, dove Pietro ha abitato da ragazzo insieme ai genitori e di cui adesso cerca di ritrovare la pianta originaria "mess[a] a soqquadro da una ristrutturazione" (Bajani, 2010: 56), fino a coinvolgere il nuovo inquilino nel suo stesso spaesamento: "Alla fine Olmo girava per casa spaesato, negli occhi anche un po' di paura, quell'altra casa nascosta sotto, murata viva dentro i suoi stessi muri" (57); o nel corpo di Pietro rivestito della vecchia uniforme di Olmo e immortalato in una fotografia che

² Su questo aspetto particolare della narrativa di Janeczek si veda Lucamante 2008.

settimane dopo [...] era dentro la casa dei miei genitori, in corridoio, mia madre l'aveva incorniciata e messa accanto a quella di Mario. Eravamo tutti e due in uniforme, io con in faccia quella smorfia di sofferenza, le maniche troppo corte, i pantaloni che non arrivavano alle caviglie. A guardarla bene si poteva vedere anche un uomo riflesso, era Olmo che mi faceva la foto (85-86).

Ma più in generale lo si può assumere come chiave interpretativa dell'intero romanzo, che infatti è leggibile anche come una storia di sovraimpressioni, di segni che cominciano a significare solo quando vi si incidono sopra altri segni e viceversa: Olmo si sovrappone a Mario rendendo narrabile la storia di questo attraverso il racconto della propria, Pietro si sovrappone a Olmo tornando in Russia al suo posto. In entrambi i casi l'identità frantumata della postmodernità lascia il posto a un'identità stratificata, la sua temporalità orizzontale a una verticalità temporale recuperata non tanto tramite la conoscenza storica, quanto piuttosto per prossimità empatica.

Come attuano questa saldatura Janeczek e Bajani? Nello stesso modo: trascinando i testimoni-*auctores* in un viaggio, in quell'evento cioè che è stato e resta una delle modalità canoniche del fare esperienza. E conducendoli in luoghi che sono, più che mete geografiche, concrezioni di storia: Auschwitz in *Lezioni di tenebra*, il cimitero di Montecassino nelle *Rondini*, la città di Rossoš, sul fiume Don, dove nell'inverno del '42-'43 passava la linea del fronte orientale, in *Ogni promessa*. Questi viaggi di ricerca sono compiuti non solo in nome di un superstite ma anche, letteralmente, in sua vece: Helena è al fianco della madre nel viaggio di gruppo che la riporta in Polonia dopo mezzo secolo, ma Rapata non può far altro che prendere il posto del nonno appena morto nelle celebrazioni per il sessantesimo anniversario della battaglia di Montecassino, nella consapevolezza che Charles Maui Hira “aveva bisogno di qualcuno del suo sangue che lo assolvesse, qualcuno che garantisse per lui presso le tombe degli antenati caduti contro i *pakeha*, qualcuno che andasse a trovare i suoi compagni morti, qualcuno a cui passare il testimone” (Janeczek, 2010: 37). E nel loro nascere come pellegrinaggi nella memoria altrui finiscono per diventare impercettibilmente un'esperienza propria: ad Auschwitz, Janeczek si affaccia finalmente sulla voragine in cui è radicata la sua origine; a Montecassino, Rapata mette a fuoco il conflitto paradossale che lo costituisce, tra l'identità maori rivendicata dal padre e l'appartenenza neozelandese ambita dal nonno; a Rossoš, Pietro può aggiungere ai brandelli della storia di Olmo il loro rovescio (la memoria altrettanto ferita dei russi) e al tempo stesso rimettere in moto la sua storia, che all'inizio del romanzo è bloccata “come una macchina sul ciglio di un burrone” (Bajani, 2010: 18).

Questi luoghi, nei quali l'esperienza si scopre possibile e comunicabile soltanto come palinsesto, sono essi stessi palinsesti di esperienze, sedimentazioni di morti e di vivi, di passato e presente, di persistenza della memoria e impermanenza del quotidiano. Tracciarne una mappa che li renda conoscibili (e riconoscibili) è difficile. Ci si muove in mezzo a una segnaletica pericolante, tra affioramenti e lacune, sovrapposizioni imperfette e margini che non coincidono, dove le linee della cartina disegnata da Olmo sulla base dei suoi ricordi del 1943 sono irrintracciabili, eppure sottintese, nelle strade di una cittadina

russa del 2009: dove il tempo ha coperto le fosse di Auschwitz di un inverosimile tappeto d'erba e Montecassino è risorta dalle macerie “cancellando tutto quel che era stata, tutto tranne l'abbazia benedettina che da sopra la montagna la guardava, metà farò, metà castello disneyano, e [...] come legame con se stessa e il suo passato doveva bastarle” (Janeczek, 2010: 109-110).

Ma è proprio da questo iato del conoscere, da queste smagliature delle vite proprie e altrui che nasce il racconto: nell'urto contro l'inerzia e l'opacità del reale, nell'incontro con le storie e le memorie degli altri, i testimoni-*auctores* vivono le due esperienze che circoscrivono e quindi danno forma anche alla loro storia, smascherando tutta l'ingenuità della fiducia in un'automatica coincidenza di vissuto individuale e narrazione che è implicita negli epicedi sulla fine dell'esperienza. In un'intervista rilasciata a Giuseppe Genna, Helena Janeczek ha dichiarato che “narrare queste storie, in parte desunte dalla realtà e in parte inventate, e fare coincidere questo racconto con le tracce delle nostre proprie storie è un assunto poetico e anche politico. I racconti degli umani sono di fatto un gesto comunitario” (Genna, 2010). Il gesto del narratore, appunto: che lega l'esperienza intesa come palinsesto a un'idea della letteratura come rammendo di una trama lacerata e restaurazione sempre provvisoria di una continuità tra le generazioni.

Non so se esperimenti come questi inaugurino una nuova stagione dell'impegno, un ritorno alla realtà o una nuova epica. Direi piuttosto che riaprono la possibilità di un confronto con la storia – in particolare con la storia del Novecento come soglia estrema, culmine e sprofondamento della modernità – che non sia né rassegnatamente epigonico, né di riuso consumistico-enciclopedico, né di trasfigurazione in chiave misterico-allegorica, ma genealogico, nel segno della “riappropriazione [...] di una tradizione comune e quindi condivisibile” (Casadei, 2007: 212). E insieme ad essa rilanciano anche l'ipotesi di una funzione etica e conoscitiva del fare letterario, ma in una maniera, come ho cercato di chiarire, problematica, ossia lasciando a vista i vuoti, le vaghezze, i silenzi di ogni testimonianza (di ogni esperienza), che la narrazione riscatta ma che sono anche ciò che oppone resistenza alla narrazione, impedendole di sprofondare nella fantasmagoria delle pseudo-esperienze mediate, o se si preferisce mediatriche. Basta leggere, a questo proposito, uno degli inserti metanarrativi che costellano *Le rondini di Montecassino*, e che fanno di questo romanzo corale anche un piccolo saggio su come tornare a raccontare la realtà:

Importa l'urgenza di conoscere che va oltre uno scopo, che non si illude di poter colmare i vuoti né tantomeno sostituirsi all'esperienza, ma è soprattutto un movimento verso, una tensione con cui cerchi di accorciare una distanza [...] La realtà, la verità di quel che scrivi è un azzardo fondato su un atto di fiducia e di sottomissione alle sue leggi. Credi che esista: per nulla identica e interscambiabile fuori e dentro di te, ma che vi sia una zona in cui la realtà esterna si interseca con quel che hai vissuto, quasi un punto archimedeo da cui estrarla e a cui tornare come a una presa a terra. Nulla di ciò che è umano ti è alieno, ripeti con Terenzio, e una storia vale l'altra, ma solo in questo senso: basta che tu riesca a trattarla come la tua o che la tua valga quella di un altro, qualcosa che devi scoprire, interrogare, imparare a conoscere (Janeczek, 2010: 138).

Su questa strada Helena Janeczek si muove sì in direzione dell'epica, ma non tanto nel senso del *New Italian Epic* di Wu Ming quanto piuttosto in quello di una rivisitazione e rivitalizzazione del genere tradizionale (*Le rondini di Montecassino* si può leggere anche, fatte

le debite proporzioni, come un'*Iliade* e un'*Odissea* multiculturali e globalizzate); detto altrimenti, e tornando a Benjamin, nel tentativo di riconciliare ciò che la dissoluzione dell'*epos* ha diviso - ossia la memoria di molti fatti dispersi, intesa come "elemento musicale" della narrazione, e la reminiscenza "dedicata a un solo eroe, a una sola traversia o a una sola lotta" (Benjamin, 2005: 263) - raccontando storie di individui che non sono un solo individuo e non hanno una sola storia. Bajani persegue una ricerca analoga ma attraverso una strategia narrativa diversa, che sembra rovesciare quasi programmaticamente la proposta operativa di Scurati: allestendo cioè un romanzo autobiografico – nel senso di un'autobiografia del personaggio – che cresce come un rampicante tra i lacerti di un romanzo storico destinato a rimanere in larga misura implicito.

BIBLIOGRAFIA

- E. Affinati, *Campo del sangue*, Mondadori, Milano 1997
- G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)* (1998), Bollati Boringhieri, Torino 2005
- A. Bajani, *Ogni promessa*, Einaudi, Torino 2010
- W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1962, a cura di R. Solmi), Einaudi, Torino 1995, pp. 247-274
- I. Calvino, *Prefazione del 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti* (a cura di M. Barenghi e B. Falcetto), Mondadori, Milano 2005, pp. 1185-1204
- A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007
- J. Cercas, *Soldati di Salamina* (tr. it. P. Cacucci), Guanda, Parma 2002
- A. Cortellessa, *Reale, troppo reale. Lo stato delle cose*, in numero speciale di "Lo specchio - La Stampa", 28 ottobre 2008, pp. 137-138. Poi in "Nazione Indiana", 29 ottobre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale>
- R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in "Allegoria", 20/57 (2008), pp. 26-54
- G. Genna, *Helena Janeczek: siamo ancora capaci di raccontare*, in "Carmilla", 7 maggio 2010, <http://www.carmillaonline.com/archives/2010/05/003465.html>
- D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011
- H. Janeczek, *Lezioni di tenebra*, Mondadori, Milano 1997
- , *Le rondini di Montecassino*, Guanda, Parma 2010
- F. La Porta, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2004
- S. Lucamante, "Figli della Shoah" oppure "figli del popolo ebraico"? *Helena Janeczek ed un problema d'identità generazionale*, in *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale* (a cura di S. Lucamante, R. Speelman, M. Jansen e S. Gaiga), Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, Utrecht 2008 <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000094.article.pdf>
- , *Il primato della tragedia: Io sono loro di Giuseppe Genna ovvero le falle della critica contemporanea*, in *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea* (a cura di H. Serkowska), Transeuropa, Massa 2011, pp. 357-367
- A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardi obliqui, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009