

T
3

Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 23/2025

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: Pietro Taravacci
teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macori (Sapienza) Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviootti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Sezione monografica Memoria. Il presente del passato

A cura di

Daniele Giglioli

Francesca Lorandini

Elsa Rita Dos Santos

Pietro Taravacci

Memoria. Il presente del passato	7
Introduzione	
<i>Daniele Giglioli – Università di Trento</i>	
Francesca Lorandini – Università di Modena e Reggio Emilia	
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
<i>Pietro Taravacci – Università di Trento</i>	
Memoria e oblio della Shoah	15
Tanzcafé Treblinka di Werner Kofler	
<i>Daniele Robol – Università di Bologna</i>	
Guernica, el último viaje (2006)	41
Radioteatro de Laila Ripoll	
<i>Veronica Orazi – Università Ca' Foscari di Venezia</i>	
Il Portogallo come «passato che non passa»	63
La Tetralogia lusitana di Almeida Faria	
<i>Eugenio Lucotti – Universidade de Lisboa / Università Ca' Foscari Venezia</i>	
La escritura del luto paterno y la reconstrucción de la memoria de vida	83
Los casos de Marcos Giralt Torrente e Ricardo Menéndez Salmón	
<i>Carlos Frühbeck Moreno – Università San Raffaele di Roma</i>	
Tempi di percorrenza di Via del Popolo	107
Il Teatro della memoria di Saverio La Ruina	
<i>Angela Albanese – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
La memoria sulle soglie del testo	125
Paratesto e contrabbando di generi in A man dos paíños di Manuel Rivas	
<i>Chiara Albertazzi – Alma Mater Studiorum Università di Bologna</i>	
Memorie Rivisitate nella Poesia di Ana Luísa Amaral	141
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
L'Ecobiografia	159
Materialità e memorialità in Pianura e in Una voce dal profondo	
<i>Irene Cecchini – Università Masaryk di Brno</i>	
«El paisaje es memoria»	181
Ricomposizione della perdita in distintas formas de mirar el agua di julio llamazares	
<i>Ida Grasso – Università della Calabria</i>	
There were always the stories. and they weren't just stories, they were the truth	201
Memoria della terra e verità storica nella poesia di joy harjo	
<i>Lisa Marchi – Università di Trento</i>	
Multiperspective Fictions of Memory and the Implicated Narrator	223
<i>Gabriele D'Amato – Università dell'Aquila - Ghent University</i>	

Sul buon uso della memoria in Antoine Volodine <i>Emiliano Zanelli – Università di Ginevra</i>	243
Il contagio della memoria Mondi possibili e mostri autofinanziati in Cronorifugio di Georgi Gospodinov <i>Luca Diani – Università dell’Aquila</i>	265
Saggi	
La non-fiction metabiografica <i>Marine Aubry-Morici – Università degli Studi Roma Tre</i>	287
Teoria e pratica della traduzione	
Risonanze batailliane negli esordi di Dario Bellezza Prospettive sulle traduzioni di Simona (1969) e Madame Edwarda (1972) <i>Stefano Bottero – Università Ca’ Foscari</i>	309
Reprints	
Lachmann traduttore di Petrarca Su una lettura giovanile dei Rerum vulgarium fragmenta <i>Karl Lachmann a cura di Alessia Sèrluca - Università di Trento) traduzione di Giorgia Voi</i>	335

T
3

Sezione monografica
Memoria. Il presente del passato
A cura di
Daniele Giglioli
Francesca Lorandini
Elsa Rita Dos Santos
Pietro Taravacci

SUL BUON USO DELLA MEMORIA IN ANTOINE VOLODINE

EMILIANO ZANELLI – *Università di Ginevra*

L'articolo intende mostrare la centralità della dialettica tra memoria e oblio all'interno della letteratura post-esotica creata da Antoine Volodine nel corso degli ultimi quarant'anni. Grazie all'analisi di varie opere, tale letteratura viene interpretata come tentativo di rielaborare la fine dei movimenti di emancipazione di matrice comunista e di creare il surrogato di un'azione politica ormai divenuta impossibile: nascendo dall'impraticabilità del presente con il fine di ricostruire le condizioni di possibilità di un'azione futura, essa presenta un carattere transitorio e subordinato, funzionale alla trasformazione della malinconia per un mondo perduto in lutto, e quindi nuova vita.

This article aims at showing the dialectic between remembering and forgetting within the post-exotic literature created by Antoine Volodine over the last forty years. Through the analysis of various works, this literature is interpreted as an attempt to re-elaborate the end of communist-oriented emancipation movements and to create the surrogate of a political action that has now become impossible: arising from the impracticability of the present with the aim of reconstructing the conditions of possibility for action in the future, it presents a transitory and subordinate character, functional to the transformation of melancholy into mourning, and therefore new life.

I INTRODUZIONE

A partire dal 1848, uno spettro si aggira per l'Europa. Nel corso del secolo e mezzo successivo alla pubblicazione del *Manifesto del partito comunista* da parte di Marx ed Engels, questa presenza spettrale ha assunto varie forme, incarnandosi di volta in volta in esperienze ora più ora meno durature, ramificandosi in direzioni anche molto distanti l'una dall'altra – e spesso tra loro in aperto conflitto – ed estendendosi a tutti i continenti; soprattutto, essa ha contribuito a strutturare la vita di milioni di persone. Si è trattato di un vasto universo, che avrà il suo centro di gravità nell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche: la fine di questa esperienza politica ha travolto anche quell'intero universo, disattivando quella tensione verso il futuro –diverso, migliore, fondato sull'uguaglianza – che ne costituiva l'asse portante. Se negli ultimi anni pare essersi attenuata la lettura che vedeva nella fine del socialismo reale una “fine della storia” *tout court*, resta indubbio che all'inizio degli anni '90 sia finita quantomeno *una* storia, e che la caduta del Muro di Berlino e il crollo dell'Unione Sovietica possano essere assunti come momento periodizzante, a sancire la conclusione di un “breve” Ventesimo secolo¹ e l'avvento di un'inedita modalità di rapportarsi al tempo storico: «tutto avviene

¹ I riferimenti sono alle due opere che hanno segnato il dibattito relativo a questo momento di transizione: FRANCIS FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, New York, Penguin 1992, ed ERIC HOBSBAWM, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Londra, Abacus 1995. La nettezza di una simile periodizzazione, tuttavia, è stata di recente complicata da storici che hanno proposto una diversa lettura della Guerra Fredda, non più orientata sull'asse Est-Ovest (URSS-USA), bensì su quello Nord-Sud (Primo Mondo-Terzo Mondo); tale complicazione ha il pregio di porre l'attenzione sulla persistenza del passato nel presente di società il cui sviluppo è stato segnato da conflitti non *freddi* bensì effettivi. Cfr. in questo senso ODD ARNE WESTAD, *The Global Cold War. Third World Interventions and the Making of Our Times*, Cambridge, Cambridge University Press 2005; HEONIK KWON, *The Other Cold War*, New York, Columbia UP 2010; VINCENT BEVINS, *The Jakarta Method: Washington's Anticomunist Crusade & the Mass Murder Program that Shaped Our World*, New York, Public Affairs 2020.

come se non ci fosse più che il presente, sorta di vasta distesa d'acqua agitata dall'incessante incresparsi delle onde».²

Che fare, allora, del passato – di quel passato? Sono stati in molti a interrogarsi sull'eredità che quel secolo ha lasciato ai suoi posteri, e ancora di più sulle possibili rielaborazioni di quella “sequenza rossa” che l'ha attraversato, innervandolo, dall'inizio alla fine: tra le prese di posizione più significative ricordiamo quella di Jacques Derrida, che nel 1993 riprese proprio l'incipit del *Manifesto*, trasformandolo nel punto di partenza di una riflessione sulle persistenze e sui possibili sviluppi di una vicenda che molte voci si affrettavano a definire conclusa – una riflessione, cioè, sugli *spettri di Marx*, articolata nel duplice senso del genitivo: la persistenza di Marx in un mondo che ne decretava la morte e gli spettri da cui l'opera dello stesso Marx era stata attraversata, dalle frequenti evocazioni dell'*Amleto* di Shakespeare fino alla struttura concettuale della forma-merce descritta nella prima sezione del primo libro del *Capitale*.³

A fare i conti con questo passato, con la sua memoria e con gli effetti che la sua sopravvivenza spettrale – di morto che non muore – ha causato al nostro presente, tuttavia, non sono state solo la filosofia o la storiografia: anche la letteratura vi si è provata, con forme e modalità estremamente varie⁴ – e precisamente nel novero di questi tentativi si inserisce l'opera di Antoine Volodine.

2 VOLODINE, IL POST-ESOTISMO E LA STORIA

Chi è Volodine? A colpire maggiormente non sono né il suo aspetto dimesso né i pochi dettagli biografici con cui viene abitualmente introdotto – residente a Orléans, forse di origini russe, di certo vissuto per diverso tempo nel Sud-Est asiatico e abile nel muoversi tra varie lingue (francese, russo, portoghese). Ciò che più smarrisce i presenti è sentirlo parlare con una prima persona plurale cui siamo esortati ad attribuire una portata reale e non sim-

² FRANÇOIS HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme ed expériences du temps*, Seuil, Parigi 2003, p. 28 (traduzione nostra; dove non segnalato altrimenti, le traduzioni sono sempre da attribuire a chi scrive). Sulla stessa linea di Hartog, per quanto sviluppato con finalità e strumentazioni molto differenti, è da collocare il lavoro compiuto da Mark Fisher, a partire dall'assunto per cui «è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo» Cfr. MARK FISHER, *Capitalist Realism*, Winchester, Zero Books 2009, pp. 1-11.

³ JACQUES DERRIDA, *Spectres de Marx*, Parigi, Galilée 1993, in part. pp. 87-127 e 149-150. Per una sintesi efficace del dibattito sviluppatosi su questi temi in Francia, principalmente in ambito filosofico, nella prima metà degli anni '90, cfr. invece LIONEL RUFFEL, *Le dénouement*, Parigi, Verdier 2005, pp. 18-39. Tutte le voci più avvertite, Derrida compreso, non hanno mancato di segnalare la distanza che comunque separava il socialismo reale dal progetto di liberazione che avrebbe dovuto incarnare. Da segnalare in questo senso la posizione espressa da Badiou già nel 1991, secondo cui «Lo spettacolo anarchico, confuso, deplorabile – ma necessario e legittimo, perché *ciò che è morto deve morire* – di questa rovina attesta non già la ‘morte del comunismo’, bensì i temibili effetti della sua mancanza»; cfr. ALAIN BADIOU, *D'un désastre obscur. Sur la fin de la vérité d'État*, Parigi, Éditions de l'Aube 1991, p. 25 (corsivo nostro).

⁴ Una prima riconoscione è stata effettuata, limitatamente alla Francia, nel volume collettivo *L'imagination spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2012, di cui segnaliamo soprattutto gli interventi di DOMINIQUE VIART, *Vers une poétique «spectrale» de l'Histoire*, pp. 37-51 e LIONEL RUFFEL, *Hantise globale*, pp. 67-76. Relativamente a Volodine, per quanto centrato sul solo *Des anges mineurs* (1999) e costruito intorno a una declinazione dello “spettrale” in termini di “precarietà” cfr. ESTELLE MATHEY, *Les voix spectrales chez Antoine Volodine*, «Les Lettres romanes», 2016, vol. 70 n° 1-2, pp. 105-116.

bolica: quando Antoine Volodine prende la parola non è mai solo. Il 25 settembre 2019, ad esempio, era a Ginevra, nell'ambito della cinquantaduesima edizione delle *Rencontres internationales de Genève* dedicata all'idea di *désarroi* (smarrimento, sgomento, sconforto): «Come avete senza dubbio notato, sono passato dall'Io al Noi. È un dato di base del post-esotismo. [...] Quando intervengo in pubblico assumo ruolo di portavoce, e in quanto tale difendo i libri di altri scrittori post-esotici quali Elli Kronauer, Lutz Bassmann, Manuela Draeger e Infernus Iohannes».⁵ In altre occasioni, la postura è ancora più accentuata: «qui, questa sera, quando dirò ‘io’, ciò vorrà dire ‘noi’, quale che sia la frase pronunciata», afferma in una conferenza tenuta l'11 giugno del 2006 presso la Bibliothèque Nationale de France.⁶

Ora, il gruppo di autori di cui Volodine sarebbe portavoce è in realtà ben più ampio: il suo nome è preso all'interno di un intricato sistema di riferimenti reciproci che scorrono attraverso le sue opere; e se in un primo momento potremmo pensare di utilizzarlo come stella fissa per orientarci nella nebulosa, tale tentativo si rivela destinato allo scacco nel momento in cui ci accorgiamo che è la consistenza di questo stesso nome a farsi incerta. Nelle sue prime opere pubblicate da Volodine l'ostensione di questo gioco di specchi era affidata alle quarte di copertina dei quattro volumi apparsi tra il 1985 e il 1988 per Denoël nella collana *Présence du futur*. In questi luoghi egli è alternativamente presentato come

Nato nel 1950. Studi di lettere e di lingue slave. Intende praticare la letteratura alla maniera di un'arte marziale, impegnandosi completamente in ogni libro, come se dovesse essere l'ultimo prima di una morte serena.

Antoine Volodine ha come pseudonimo reale Volup Golpiez.

L'autore cerca le condizioni per una vita terrestre spartana ma degna. Inviare proposte di lavoro di comodo, doni e suggerimenti post-ipnotici alle edizioni Denoël, che trasmetteranno all'autore.

Anche se nato dopo la Seconda guerra mondiale, A. Volodine è stato contattato a partire dal 1986 dai Guardiani dello Schibboleth. Ha inoltre pubblicato tre romanzi nella presente collana, tra cui *Rituel du mépris*.⁷

È chiaro che queste righe sono tutto fuorché informative sull'autore cui si riferiscono. Qui sta la seconda operazione che l'autore compie su sé stesso:

⁵ ANTOINE VOLODINE, *Contourner l'âbime*, in ANTOINE VOLODINE, PASCALE ENGEL E NATHALIE PIEGAY, *Désarroi. Tout autour du gouffre*, Ginevra, Georg 2020, pp. 17-55, qui p. 25.

⁶ ID., *À la frange du réel*, in *Neuf leçons de littérature*, Parigi, Éditions Thierry Magnier 2007, p. 149.

⁷ Cfr. rispettivamente ANTOINE VOLODINE, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Denoël, Parigi 1985, quarta di copertina; ID., *Un navire de nulle part*, Denoël, Parigi 1986, quarta di copertina; ID., *Rituel du mépris*, Denoël, Parigi 1986, quarta di copertina; ID., *Des enfers fabuleux*, Denoël, Parigi 1988, quarta di copertina. A proposito di questa prima tappa “fantascientifica” dell'opera di Volodine, è da segnalare come il primo romanzo è gli ultimi due si aprano con delle epigrafi attribuite a Infernus Iohannes, eteronimo che nel 2022 ha pubblicato *Débrouille-toi avec ton violeur* (L'olivier) e a cui è attribuita anche la funzione di firma “finale” del post-esotismo: “Negli ultimi libri che rimangono da scrivere, l'idea è quella di eliminare qualsiasi firma personale in favore di una singola firma collettiva, che somma tutte le voci e va sotto il nome di “Infernus Iohannes”. Non sarà più possibile distinguere una singola voce dall'altra, ma si affermerà come un'entità collettiva. Non ci sarà più una vera identità”; l'intervista è consultabile online a questo indirizzo: <https://www.doppiozero.com/materiali/antoine-volodine-post-esotismo-in-dieci-domande> [consultato in data 29/08/2024].

dopo essersi dissimulato entro una più ampia compagnie, crea un’ulteriore cortina di fumo intorno alla propria identità, ne sbiadisce i contorni – anche la firma “Volodine” non è altro che uno pseudonimo.

Un simile auto-occultamento, peraltro esibito in piena luce, è funzionale alle intenzioni dello scrittore: spostare l’attenzione da sé, confondere le piste e soprattutto attirare il lettore dentro una fitta rete di riferimenti incrociati e interrelati cui l’autore ha deciso di conferire una coerenza di fondo, da esibire tramite l’apposizione di una precisa etichetta: *post-esotismo* è appunto il nome della dimensione da cui queste voci ci parlano – qualifica nata «quasi casualmente»⁸ nel 1990 per smarcarsi dai tentativi di classificare le prime opere di Volodine dentro un preciso genere letterario e poi strutturarsi in modo sempre più compiuto fino alla definitiva formalizzazione affidata nel 1998 a *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* – l’evidente discrasia del titolo rimanda alla sua posizione effettiva in qualità di undicesimo libro pubblicato da Antoine Volodine. È a quest’altezza, infatti, che la cornice complessiva che funge da supporto alla tela pazientemente tessuta da Volodine negli oltre trent’anni della sua estremamente coerente produzione letteraria trova un’esplicitazione all’interno di un vero e proprio manifesto programmatico. Qui vediamo descritta la scena primigenia da cui originano tutte opere rubricabili come post-esotiche – tanto quelle pubblicate, attualmente quarantasette, quanto le poche ancora a venire. La scena è un carcere:

Gli ultimi giorni, Lutz Bassmann li passò come tutti noi, tra la vita e la morte. Nella cella stagnava un odore di marcio che non proveniva dal suo occupante – per quanto fosse sul punto di crepare e si trascurasse – ma da fuori. Nella città le fogne fermentavano, le banchine del porto emettevano segnali rancidi, i mercati coperti si appestavano come spesso accade in primavera, nel periodo delle alluvioni e dei primi calori. Il mercurio dei termometri non indicava mai meno di 34 o 35 gradi prima dell’alba e si alzava dopo che la notte cominciava a ritirarsi per fare spazio a degli opprimenti grigiori. Macchie di umidità avevano fatto di nuovo la loro comparsa su tutti i muri. Nelle ore che precedono l’alba, in fondo ai polmoni, sotto il letto, sotto le unghie l’oscurità aumentava la sua potenza. Le nubi scoppiavano in cataratte alla minima occasione. Il fragore era un’ossessione per chiunque. Dopo che Bassmann aveva cominciato a sentirsi male, la pioggia non aveva cessato di crepitare sulla facciata della prigione, sbriciolando il silenzio e riempendone lo spazio.⁹

L’ostentato realismo della descrizione presenta un contorno sfocato. Ci viene mostrata una prigione, in una città portuale dal clima tropicale («è toc-

⁸ ID., *L’Écriture, une posture militante*, «La Matricule des Anges», 1997, n°20, p. 21. Volodine non fornisce in alcun luogo una definizione esauriente della categoria da lui inventata, limitandosi, per spiegarla, a descrivere elementi presenti nelle opere da lui stesso pubblicate. Per un tentativo di venire a capo del significato di tale termine, cfr. DOMINIQUE VIART, *Situer Volodine? Fictions du politique, esprit de l’Histoire et anthropologie littéraire du “post-exotisme”*, in ANNE ROCHE (a cura di) *Écritures contemporaines 8, Antoine Volodine. Fictions du politique. Avec un entretien d’Antoine Volodine.*, Parigi-Caen, Minard 2006 pp. 29-67, pp. 53-60. LIONEL RUFFEL, *Volodine post-exotique*, Cécile Defaut, Nantes 2007, p. 32 si limita a notare come la letteratura di Volodine «produca un fantastico di tipo nuovo, che il termine post-esotismo designa». Su quest’ultima osservazione cfr. *infra*, nota 38.

⁹ ANTOINE VOLODINE, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Parigi, Gallimard 1998, p. 9.

cata dalle code dei monsoni»¹⁰) – ma non sappiamo, né mai sapremo, il nome della città o se essa esiste realmente. Dalle pagine seguenti apprendiamo però dettagli ulteriori e determinanti: Bassmann è l'ultimo detenuto di questo carcere, con la cui popolazione – ormai deceduta – condivideva il destino del *prigioniero politico*. La prigione in questione è stata costruita appositamente per loro, reduci sconfitti di rivoluzioni fallite. Al contempo, questi ex-militanti, ex-rivoluzionari, ex-combattenti (l'accento è da porre sulla qualifica di *ex*: su tutto e tutti domina un'atmosfera postuma – gli eventi sono già successi, l'azione è nel passato, ora il tempo si è disteso in un'estenuata attesa della fine; ma, nonostante la sconfitta oggettiva, i prigionieri non sono interiormente vinti) sono tutti scrittori, e lo sono divenuti solo nel corso della detenzione. La composizione delle loro opere – e dunque del *corpus* post-esotico – risponde a un duplice intento: *comunicare* tra loro all'interno delle mura del carcere e soprattutto *ricordare* – ricordare ciò che è stato, la loro vita fuori dal carcere, «nel tempo in cui erano in libertà e scintillavano»,¹¹ e ricordare i nomi dei caduti, il cui elenco si è via via accresciuto fino a lasciare al suo esterno solamente quel Lutz Bassmann i cui ultimi giorni di vita sono narrati nell'opera su cui ci stiamo soffermando e la cui morte significherà quindi il compimento del post-esotismo. Da qui l'esigenza di creare una forma quasi cifrata di comunicazione, la cui funzione principale rimane quella di mantenere in vita il ricordo delle loro storie, delle loro esperienze passate – culminate in uno scacco definitivo e senza appello.

Questa cosa, noi l'avevamo chiamata post-esotismo. Era una costruzione che aveva a che fare con un certo sciamanesimo rivoluzionario e con una certa letteratura, una letteratura manoscritta o imparata a memoria e recitata, visto che di tanto in tanto, nel corso degli anni, l'amministrazione ci vietava di possedere materiale di cancelleria; era una costruzione interiore, una base dove ripiegare, un territorio d'accoglienza segreto, ma che aveva in sé anche qualcosa di battagliero, che partecipava al complotto a mani nude di qualche individuo contro l'universo capitalista e contro le sue ignominie senza numero.¹²

¹⁰ Ivi, p. 12.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² Ivi, p. 17.

La separatezza fisica simboleggiata dal penitenziario si traduce in una presa di distanza politica dalla contemporaneità, che è insieme presa d'atto della transizione da un'epoca a un'altra;¹³ in un contesto di completa separazione dal mondo esterno¹⁴ prende forma una letteratura in cui a dominare sono due tonalità del medesimo, scuro, colore: *sconfitta e posterità* – entrambe declinate in termini assoluti: non c'è rimedio alla disfatta e non c'è scampo alla fine. Rimane solo la scrittura, ultima via di fuga da un presente il cui sbocco non è alcun futuro se non la morte, la reclusione, la follia. Nonostante le condizioni disperate della sua genesi, la letteratura post-esotica non rinuncia tuttavia a ricercare una sua propria formalizzazione, a produrre propri generi letterari, a costruire un proprio canone e a riconoscere generazioni e correnti entro il suo proprio sviluppo, contribuendo così ad allargare il divario tra quanto si scrive *intra* e quanto *extra muros*. Ritroviamo tutto ciò nelle dieci lezioni che compongono *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, corrispondenti all'esplicitazione di altrettante caratteristiche storiche, tematiche o stilistiche e collocate nel testo come corpi estranei – anche graficamente – che interrompono e spezzano la descrizione narrativa del cosmo carcerario in cui è rinchiuso Bassmann, ossia quell'undicesima lezione che altro non è se non il romanzo stesso, l'esecuzione di quelle procedure affrontate nella loro virtualità in ogni lezione.

Ora, alla complessità formale dell'operazione metatestuale compiuta da Volodine – in cui autori e autrici, narratori e narratrici complicano i loro reciproci rapporti in una *mise en abyme* strutturale che porta a collassare la possibilità di una loro distinzione e manifesta l'inutilità di una minuziosa

¹³ Tale separatezza sembra quasi trapassare nell'affermazione di un'alterità assoluta; cfr. ivi, p. 71: “L'idea di una competizione artistica, o ancora quella di un cammino parallelo, non erano più adatte a spiegare la relazione che esisteva tra noi e quanto vi era fuori dal nostro campo. Non c'era più relazione. Abitavamo dei pianeti troppo differenti, troppo distanti l'uno dall'altro perché un contatto potesse avere anche solo una parvenza di esistenza. Già, noi...Perché noi avevamo percorso un cammino molto lungo fatto di isolamento, di ruminazione, avevamo sempre più difficoltà a convincerci che il nostro gruppo e le persone là fuori appartenessero alla stessa comunità”; ID., *Lisbonne, dernière marge*, Minuit, Parigi 1990, p. 173: “Lei si vide [...] china sul progetto fallito di un libro, taciturna, mumificata, separata dalla realtà e persino dalle menzogne riguardanti la realtà”. D'altra parte è già al primo personaggio messo in scena da Volodine, Jorian Mugrave, che viene attribuita come caratteristica principale “un rifiuto di accettare le regole del gioco sociale”: ID., *Biographie comparée...*, cit., p. 15.

¹⁴ Nel porre una stretta correlazione tra esperienza carceraria e genesi della parola letteraria, Volodine si colloca in una costellazione tanto vasta quanto sfuggente. Alla fine del 1995, nella prefazione ad un'antologia del PEN Club dedicata agli “scrittori dal carcere”, Brodskij notava che “il carcere è in sostanza limitazione compensata da eccesso di tempo” e che “tale rapporto [...] ha reso la carcerazione [...] quasi la levatrice della letteratura”: cfr. JOSIF BRODSKIJ, *Prefazione*, in SIOBHAN DOWD (a cura di), *Scrittori dal carcere. Antologia PEN di testimonianze edite e inedite*, Milano, Feltrinelli 1998, pp. 11-17, p. 11 (ed. or.: Internatonal PEN, Londra 1996). Ora, se incrociamo i termini “prigione” e “letteratura” ci troviamo di fronte a una casistica che può includere a) scrittori che si trovano in carcere a causa delle loro opere (questo il caso dominante nell'antologia sopra citata); b) individui che diventano scrittori mentre si trovano in carcere, o che, a posteriori, raccontano la loro esperienza carceraria; c) opere letterarie ambientate, del tutto o parzialmente, in un carcere. Per quanto manchi uno studio sistematico di questo plesso tematico, esso può essere perimetrato ricorrendo a singoli studi. Limitandosi al contesto francese, utilissimi per una circoscrizione della tematica sono: VICTOR BROMBERT, *La prison romantique: essai sur l'immaginaire*, José Corti, Parigi 1975 (trad. it.: Il Mulino, Bologna 1991); JACQUES BERCHTOLD, *Les Prisons du roman (XVIIe-XVIIIe siècle): lecture plurielles et intertextuelles de "Guzman d'Alfarache" à "Jacques le fataliste"*, Droz, Ginevra 2000; ANDREW SOBANET, *Jail Sentences: Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press 2008. Le opere di Volodine, ad ogni modo, in virtù della particolare declinazione del nesso letteratura-prigione sono collocabili in gruppo di opere più ristretto, i cui membri, pur disparati, mostrano affinità: cfr. almeno *The Star Rover* di Jack London, 1915; *Die molussische Katakombe* di Günther Anders, pubblicato nel 1992 ma scritto negli anni '30; *Solitary Confinement* di Christopher Burney, 1951.

ricostruzione dei livelli in cui tali rapporti si articolano, il cui esito sarebbe del resto da riformulare ad ogni nuova pagina pubblicata dall'autore – corrisponde un contenuto per forza di cose costantemente declinato al passato, dal momento che i muri della cella rendono nullo qualsiasi futuro.

Una volta incarcerata, questa armata vinta, questo nocciolo duro dell'equalitarismo ha riversato il suo passato, non ancora spentosi, in forma romanzesca...in forma sfrenata, in forma sontuosa, fantastica, esuberante, in forma folgorante.¹⁵

Non è a partire dal presente che inventano storie e immagini. Le due uniche fonti di creazione poetica sono i sogni e la memoria. Il mondo concreto, il mondo reale non offrono niente al poeta, se non l'angoscianti geometria dei suoi muri nudi. Nell'osservazione del presente non c'è nulla con cui alimentare una qualsivoglia avventura narrativa. I fantasmi, l'onirismo, ma soprattutto la ruminazione sul passato e il passato in generale sono la materia essenziale di tutte le narrazioni post-esotiche.¹⁶

Il passato subisce un incessante processo di rielaborazione, volto a privarlo di ogni connotato accidentale e ad estrarne la sostanza soggiacente. Come in seguito ad un procedimento alchemico, ci troviamo a maneggiare un distillato del XX secolo, precipitato in piena purezza: campi, prigioni, guerre civili, rivoluzioni, processi, esecuzioni, interrogatori, genocidi, pulizie etniche – tutto ben riconoscibile, per quanto sprovvisto di riferimenti storici precisi; non reale, ma sicuramente vero. Da un lato rarefazione, dall'altro proliferazione: questi i due movimenti con cui il post-esotismo riarticola il materiale prelevato da una storia che è la nostra, per trasformarlo in un altro mondo e farlo vivere in una dimensione memoriale. Il frutto di questa operazione non sarà un discorso dalla sintassi concatenata in maniera stringente, ma una molteplicità di posizioni discorsive tenute insieme da una cornice di senso e legate per giustapposizione e paratassi.

¹⁵ ANTOINE VOLODINE, *Le post-exotisme*, cit., p. 25.

¹⁶ ID., *À la frange du réel*, cit., p. 158.

3 DALLA STORIA ALLA MEMORIA

Seguendo un'efficace indicazione di Lionel Ruffel possiamo dire che nei romanzi di Volodine la storia subisce un processo di fabulazione che passa per una progressiva de-referenzializzazione¹⁷. Fatti e personaggi, vicende e luoghi vengono privati dei tratti che li rendono riconoscibili, a partire dal nome, per essere inseriti in un nuovo concatenamento in cui il senso viene loro conferito non già da ciò che storicamente è stato loro contiguo o ad essi in qualche modo collegato, quanto piuttosto da elementi appositamente creati dall'autore e disposti all'interno di quella costruzione romanzesca che, libro dopo libro, aumenta la sua solidità e la sua coesione interna. La macchina finzionale dello scrittore cerca un resto, una traccia, un appiglio qualsiasi che le permetta di mettersi in moto e produrre opere che altro non sono se non «libri costruiti su ciò che resta quando non resta nulla».¹⁸

Se gli elementi che stiamo enumerando sembrano suggerire una visione quantomeno parziale e sicuramente negativa dell'epoca in questione, le intenzioni di Volodine sono in realtà da collocare agli antipodi di tutte quelle letture, storiografiche e politiche, che puntano ad una lettura unidimensionale del XX secolo, ad annullarne la complessità sotto il peso dei milioni di morti che ci ha lasciato in eredità, come se la multiforme complessità dell'accadere storico potesse essere indicizzata a partire da un unico parametro – ad esempio, la violenza. All'interno della prospettiva, tanto conflittuale da risultare quasi manichea, che regge l'etica del mondo post-esotico – vincitori contro vinti, oppressori contro oppressi, sorveglianti contro carcerati, capitalisti contro equalitari; *e viceversa* –, a dominare non è un'anodina constatazione della tragedia, né la disillusione di chi vede nella storia un'ininterrotta teoria di scandali e soprusi, bensì la consapevolezza dolorosa e ineludibile che a monte di quella tragedia vi sono delle precise responsabilità e che qualcosa di differente ha rischiato di darsi, senza però trovare compimento. Se il primo atteggiamento condurrebbe ad anestetizzare il rapporto tra il soggetto e il tempo contemplato, trasformando la memoria in uno sterile processo di og-

¹⁷ Cfr. LIONEL RUFFEL, *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut 2007, pp. 47 e ss. Sul tema cfr. anche DOMINIQUE VIART, *Situer Volodine? Fictions du politique, esprit de l'Histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme"*, in *Écritures contemporaines* 8, *Antoine Volodine. Fictions du politique. Avec un entretien d'Antoine Volodine. Textes réunis par Anne Roche en collaboration avec Dominique Viart*, Parigi-Caen, Minard 2006 pp. 29-67. Il testo di Viart (in part. pp. 47-52) ha il grande pregio di mettere a confronto Volodine con un autore solitamente assente dai riferimenti evocati all'interno degli studi volodiniani, ossia Julien Gracq, che addirittura condividerebbe con il creatore del post-esotismo “affinità di immaginario e di pratica letteraria”, e soprattutto la costruzione, all'interno della propria opera, di un rapporto con la storia “allo stesso tempo cumulativo ed ellittico” (in questo senso imprescindibili sono *Le Rivage des Syrtes*, 1951; *Un balcon en forêt*, 1958). Il riferimento proposto da Viart – e, a quanto ci risulta, non ulteriormente sviluppato da lui o da altri – è in realtà estremamente pertinente, e ha l'effetto di inserire Volodine in una paradossale linea genealogica che, attraverso Gracq, potrebbe risalire fino a Ernst Jünger (*Auf den Marmorklippen*, 1939; *Heliopolis*, 1949; *Eumeswil*, 1977). Per una prima ricognizione cfr. almeno JULIEN GRACQ, *Littérature et histoire*, in ID., *Oeuvres complètes*, Pléiade, Parigi, Gallimard 1995, vol. II, pp. 704-711 e, sul rapporto con Jünger, ID., *Symbolique d'Ernst Jünger*, in ID., *Oeuvres complètes*, cit., vol. I, pp. 976-982; ID., *Sur Ernst Jünger*, in ID., *Oeuvres complètes*, cit., vol. II, pp. 1158-1161. In generale sul rapporto tra Gracq e Jünger, cfr. ROLAND BORNEUF, *Jünger, Gracq et la poétique du roman*, «Études littéraires», 3/3 (1970), pp. 361-371; sul medesimo tema utile anche CAROL J. MURPHY, *Gracq's fictional historian: textuality as history in 'Le Rivage des Syrtes'*, «Romantic Review», 1989, Vol. 80, Fasc. 2, pp. 262-276, in part. pp. 264-266. Il rapporto che Gracq intrattiene con la storia è ampiamente discusso in ÉTIENNE ANHEIM, *Julien Gracq. L'œuvre de l'Histoire*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 65/2 (2010), pp. 377-416.

¹⁸ ANTOINE VOLODINE, *Des anges mineurs*, pp. 217-218.

gettivazione di ciò che è stato, il secondo costringe chi lo vive a mantenere una connessione con la storia che lo precede – declinabile, certo, nei modi più disparati, dall'orgoglio alla vergogna, ma sempre con una consapevolezza: *de te fabula narratur*. Lo spettro che ossessiona Volodine, l'inquietudine che lo muove a tramutarsi egli stesso in figura spettrale, rarefatta e vagante tra i suoi stessi personaggi, non è tanto l'onnipresenza del male, quanto piuttosto l'incessante sconfitta del bene, «lo spettacolo di questo duello incodificabile, tra rivoluzione tradita e rivoluzione impossibile».¹⁹ È precisamente questa la tensione che traspare se proviamo a leggere l'uno di seguito all'altro alcuni componimenti che Lutz Bassmann distribuisce tra le pagine di *Haïkus de prison* (2008):

L'organizzazione si è costituita
attendiamo che sorgano i capi
per odiarli

L'organizzazione si è costituita
ora qualsiasi cosa arrivi
si sarà ognuno per sé

L'organizzazione si è costituita
divergenze sussistono
sugli obiettivi

L'organizzazione si è costituita
un capo già dà consigli
in cambio vuole dello zucchero

L'organizzazione si è costituita
le condizioni oggettive per la rivolta
si fanno attendere

L'organizzazione si è costituita
fatichiamo a distribuire i ruoli
già si parla di dissoluzione

L'organizzazione si è costituita
circola una prima parola d'ordine
non agire prima del segnale.²⁰

Nella cupa ironia di questa prosa spezzata e disarticolata in versi è rappresentato un movimento scomposto e grottesco, lo scatto a vuoto di uno slancio in avanti che inciampa in sé stesso, incapace di strutturarsi in maniera coerente rispetto ai propri presupposti. Sotto un cielo in cui si sgrana unicamente la scala dei grigi, sulle figure scarne dipinte in queste pagine incombe costantemente la minaccia della morte e dell'oblio («All'improvviso durante

¹⁹ ID., *Un navire de nulle part*, cit., p. 43.

²⁰ LUTZ BASSMANN, *Haïkus de prison*, Parigi, Verdier 2008, pp. 9-36, *passim*.

l'appello/penso al giorno in cui più nessuno/griderà il mio nome»²¹) e Volodine-Bassmann può mettere in scena una disfatta che non è possibile imputare ad altri se non a sé stessi e alla propria parte – e da cui si è condotti a un *désarroi* ben tratteggiato:

Il rumore della porta che si richiude
questa volta ancora abbiamo dimenticato di pensare
all'evasione

Giochiamo a scacchi senza scacchiera
io non mi ricordo più
se ho i bianchi o i neri.²²

Con la distillazione dei suoi brevi *haiku*, quest'opera illustra bene il movimento di sottrazione che costituisce il primo momento del processo di fabulazione tramite cui Volodine affronta e rielabora la storia. Per considerare il movimento opposto possiamo invece soffermarci sul romanzo che costituisce un punto di svolta nella carriera di Volodine, *Lisbonne dernière marge* (1990). Come raramente accade, la vicenda possiede un'ambientazione riconoscibile: assistiamo ad incontro che avviene a Lisbona – non la pittoresca città di tram e *azulejos*, bensì una plumbea «punta ovest dell'Europa atlantista»²³ – e coinvolge due amanti, Ingrid Vogel e Kurt Wellekind. Due fattori turbano la loro vicinanza: si tratta molto probabilmente del loro ultimo incontro prima di una lunga, se non definitiva, separazione; essi sono in realtà nemici, dal momento che appartengono rispettivamente a un gruppo terrorista tedesco di estrema sinistra e alla *Sicherheitsgruppe* della polizia del *Land* del Baden-Württemberg. Kurt è incaricato di dare la caccia a Ingrid e assicurarla alla giustizia, ma in nome di quanto li lega le ha in realtà procurato dei documenti falsi e un viaggio di sola andata per il Sud-Est asiatico. L'evocazione dello scenario estremorientale si sovrappone come un fantasma a quello europeo e rimanda ad alcuni dei luoghi volodiniani d'elezione: Hong Kong, Canton, e soprattutto Macao – proprio l'ex colonia portoghese, in cui lo scrittore pare avere effettivamente soggiornato nei primi anni '90, fungerà nel 1996 da esplicita ambientazione per *Le port intérieur* e nel 2009 fornirà addirittura il titolo a *Macau*, singolare commistione di un testo composto di quarantano-

²¹ Ivi, p. 79.

²² Ivi, pp. 49 e 53.

²³ ID., *Lisbonne dernière marge*, Parigi, Minuit 1990, p. 171.

ve brevi capitoli (da poche righe a tre pagine) e di una raccolta di fotografie in bianco e nero scattate a Macao da Olivier Aubert.²⁴

Ingrid Vogel incarna alla perfezione il paradigma dell'eroina post-esotica: militante politica *jusqu'au-boutiste* sconfitta dopo aver fatto esperienza della lotta armata come pratica politica, braccata e ridotta a un'impotenza simboleggiata dalla fuga e dal cambio di identità, eppure ancora combattiva. Soprattutto, militante politica sconfitta che, come ultimo atto prima del silenzio e dell'esilio che la attende «in Cina o in Corea o a Sumatra o sulle isole Komodo»²⁵ e a cui si sta condannando per sopravvivere, decide di *scrivere*, riversando in un romanzo la sua storia – e provocando la preoccupazione di Kurt, timoroso che il loro piano risulti vanificato grazie alle tracce che inevitabilmente un'impresa del genere lascerà. Di contro, la rassicurazione di Ingrid suona come una dichiarazione di principio del post-esotismo stesso:

Un caos oscuro, studiato al millimetro. Nessuno vi si ritroverà, salvo te, mio mastino. Nessuno sospetterà che io avrò scritto una storia vera della nostra epoca, visto? Che io avrò messo in scena te, mio caro mastino. Visto? [...] Tu dimentichi che sono stata forgiata alla scuola della guerra e della clandestinità, dice lei. Non una riga del mio romanzo sarà chiara per i tuoi formidabili specialisti della decifrazione. Le chiavi del mistero non apriranno alcuna porta.²⁶

Il romanzo immaginato da Ingrid possiede non solo un titolo – *Einige Einzelheiten über die Seele der Fälscher* (“Alcuni dettagli sull'anima dei falsari”) – ma anche un vero e proprio testo i cui capitoli interrompono la narrazione principale, che segue invece i due amanti nei loro vagabondaggi per la capitale portoghese e negli ultimi giorni che possono trascorrere insieme, in un'atmosfera sospesa che precede la pressoché definitiva separazione. Due romanzi coesistono nel medesimo volume; il confine che li separa l'uno dall'altro è tracciato in modo chiaro (ogni capitolo del romanzo di Ingrid Vogel è preceduto dal titolo, e, prima dell'*Introduzione*, al lettore viene fornito anche l'indice completo), ma, ancora una volta, sono i contorni dell'insieme a sfumare – sicché, in quanto lettori, finiamo per nutrire nei confronti della vicenda di Ingrid ciò che lei stessa prova riguardo alla sua creazione:

[...] parlava di nuovo di un romanzo fantastico, che talvolta emergeva in lei con una nitidezza allucinatoria tale che poteva consultarlo pagina

²⁴ Cfr. GASPARD TURIN, Macau ou le rétrécissement du territoire ‘post-exotique’, «Revue des Sciences Humaines», 322 (2016), pp 90-104. A Macao è collegabile anche il testo in cui la linea di demarcazione tra realtà e post-esotismo sembra vacillare al massimo grado: MARIA SOUDAIEVA, *Slogans*, Parigi, Éditions de l'Olivier 2004. Si tratta di una raccolta di frammenti scritti da Maria Soudaïeva e tradotti dal russo al francese da Volodine: i due si sarebbero conosciuti proprio a Macao. Ma il nome dell'autrice figurava nel 1998 nell'elenco degli scrittori post-esotici, e frammenti-slogan analoghi a quelli contenuti in questo volume sono parte integrante delle opere di Volodine almeno a partire da *Le port intérieur*. Il profilo biografico dell'autrice, inoltre, sembra quello di un personaggio post-esotico (russo-coreana, nata a Vladivostok nel 1954, seguendo il padre geologo vive in Corea, Cina e Vietnam, sofferenze psichiatriche, fondatrice di un gruppo anarchico, autoesiliata a Macao); cfr. ivi, pp. 9-18, in cui Volodine si esprime sulla vicenda.

²⁵ A. VOLODINE, *Lisbonne dernière marge*, cit., pp. 10-11.

²⁶ Ivi, p. 19 e p. 21.

per pagina; talvolta, al contrario, si dispiaceva di vederlo dissolversi come un sogno.²⁷

Questo *romanzo fantastico* prende la forma di un'antologia commentata composta in un non meglio definito V secolo, in cui sono raccolti testi provenienti da un'epoca precedente e definita come *Renaissance* del II secolo – tra i due momenti sappiamo che ha avuto luogo una catastrofica “guerra nera”. Nelle prime pagine che lo compongono seguiamo una donna di nome Katalina Raspe in una camminata notturna lungo corso Werner-Frankhauser, viale Gerald-Frankhauser, piazza Helmut-Frankhauser, e subito constatiamo come il processo di gemmazione narrativa non si sia ancora arrestato – Katalina, infatti, è una scrittrice, e nella sua borsa vi è un plico contenente il suo ultimo scritto, *Clarté des secrets*. Anche dopo che Katalina Raspe verrà uccisa, al termine della sua camminata nelle ultime righe delle pagine introduttive di *Einige Einzelheiten über die Seele der Fälscher*, estratti della sua opera verranno citati e commentati nei capitoli successivi.

Di nuovo ci troviamo presi in una vertigine di specchi, in un sistema di eco, di voci che chiamano e risposte che giungono distorte: “Strada dell'Arsenale, a Lisbona, le forche abbondano.” – la frase con cui si apre il romanzo di Volodine è l'*incipit* con cui, come apprendiamo nella stessa prima pagina, Ingrid Vogel vorrebbe aprire il proprio. A sua volta, il titolo del romanzo di Ingrid ricorre in un passaggio estratto da *Clarté des secrets* il cui senso è applicabile ben oltre i tempi e i luoghi della *Renaissance*:

I racconti sono dei testi falsificati, dei testi mistificatori, che all'analisi non riveleranno i segreti della guerra nera, i segreti custoditi dai bambini, ma tutt'al più qualche dettaglio sull'anima dei falsari.²⁸

I legami interni alla finzione e ai vari livelli in cui essa si struttura tendono a sostituire i legami tra finzione e realtà. Con un procedimento analogo tanto per le singole opere post-esotiche quanto per l'insieme dell'opera post-esotica nel suo sviluppo diacronico, la materia si fa sempre più spessa e coesa, sino a costituire un oggetto che possiede un'identità autonoma e ambisce a sostituirsi, per effetto di realtà, alla realtà stessa – libro dopo libro, prende corpo un ciclo la cui vita diviene sempre più autonoma e meno dipendente dal reale.²⁹

²⁷ Ivi, p. 19.

²⁸ Ivi, p. 113.

²⁹ Benché la sua natura sia sfuggente, siamo tentati di mobilitare la categoria di opera-mondo. Cfr. FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994 (nel suo studio, Moretti si proponeva di indagare l’“epica moderna”, per costruire una tassonomia capace di includere opere come il *Faust* di Goethe, *Moby Dick*, *l'Uomo senza qualità*, *l'Ulisse* – ma anche l'*Anello* di Wagner – senza che esse vi figurassero alla stregua di eccezioni); sulla stessa scia, pur costruendo un canone più generoso e adottando un approccio più formalista, TIPHAINNE SAMOYAUT, *Excé du roman*, Maurice Nadeau, Parigi 1999; EAD., *La reprise (note sur l'idée de roman-monde)*, «Romantisme», 136 (2007), pp. 95-104. THOMAS CONRAD, *Poétique des cycles romanesque...*, cit., interpreta il ricorso al ciclo come ripresa della forma epica e modo di operare una totalizzazione “aperta” del romanzo.

Nelle pagine di *Lisbonne* vi è, tuttavia, un passaggio che fornisce il punto fisso in base a cui orientarsi nel labirinto post-esotico; si tratta di un nome citato da Kurt quasi *en passant*, che apre però una nera voragine in Ingrid:

E: questa, un'esistenza? E lui: Un esilio sereno, nonostante tutto; preferibile al carcere a vita al quinto piano di Stammheim, no? E lei provò un'angoscia mortale di fronte a questa alternativa e, in strada dell'Arsenale, meditò seriamente di rannicchiarsi alla base di un muro, di inginocchiarsi sul bordo del canale di scolo, tappandosi le orecchie per espellere meglio un pianto pieno di grumi, un rantolo acuto, fino a che i passanti non le si facciano intorno, e si conclude questa sinistra rappresentazione.³⁰

Ciò che fa tremare Ingrid non è il la prospettiva dell'ergastolo, è il nome di Stammheim. La “sinistra rappresentazione” che Ingrid Vogel deve scacciare dai suoi pensieri non è altro che la proiezione fantasmatica di un fatto realmente avvenuto, che trova a sua volta una compiuta trasposizione narrativa nell’*Introduzione* di *Qualche dettaglio sull'anima dei falsari*: la camminata notturna di Katalina Raspe, cui abbiamo già fatto riferimento, ha per metà una riunione clandestina della comune di scrittori di cui fa parte – l’ultimo loro incontro prima della definitiva dispersione del gruppo. Ma, giunta sotto l’edificio che dovrebbe ospitare il consesso, Katalina realizza con orrore che il nemico li ha trovati e che il massacro che proiettava nei suoi peggiori incubi sta già avendo luogo:

Al sesto piano, attraverso la fessura inferiore di una tapparella – dunque essa non è stata abbassata fino a sigillare la stanza, ma in ogni caso abbastanza perché dall’edificio di fronte nessuna possa vederne l’interno – gorgoglia un fiotto di sangue. Sotto la finestra, sul cemento che la fiamma dei riverberi rischiara con violenza, un primo rivolo di sangue nero esita a ramificarsi, esplora il suo cammino ancora timidamente, a tentoni. Tu socchiudi la bocca ma sei una statua tremante, schiacciata sul fondo del peggiore dei tuoi sogni. Un secondo rivolo nasce quasi subito, striscia più rapido in direzione del marciapiede. Poi un terzo, più nutrita. La casa sanguina, tutto sanguina. Uno sbocco di sangue nel cuore della città.³¹

A Stammheim, inoltre, pare riferirsi un ulteriore passaggio, tratto questa volta dal testo-manifesto del 1998, in cui il terrore muto che ha stretto Ingrid Vogel e Katalina Raspe diventa tra le labbra di Ellen Dawkes una furia verbale disarticolata ed esplicita:

Gli autori di questa prosa fondatrice sono morti, giustiziati nelle loro celle!...Impiccati!...Strangolati e appesi!... Con cinture che gli erano state confiscate anni prima!... Il giorno del loro arrivo!... E che per miracolo!...

³⁰ ANTOINE VOLODINE, *Lisbonne, dernière marge*, cit., p. II.

³¹ Ivi, pp. 56-57.

O suicidati con la tanica!... O con un coltello da caccia!... Quando i soli utensili di cui!... Ci autorizzano il possesso!... Sono!... Un cucchiaio e un pettine!³²

Il cerchio si chiude: al penitenziario immaginario in cui marcisce Lutz Bassmann possiamo ora accostare il nome reale di Stammheim, piccolo comune alle porte di Stoccarda dove ha sede il carcere in cui la notte tra il 17 e il 18 ottobre 1977, nel più ampio contesto del drammatico *Deutscher Herbst*, morirono i detenuti Andreas Baader, Jan-Carl Raspe e Gudrun Ensslin; una quarta, Irmgard Möller, sopravvive nonostante diverse coltellate le abbiano lacerato il petto. Un anno e mezzo prima, il 9 maggio 1976, nello stesso luogo era stato rinvenuto il cadavere di Ulrike Meinhof. Tutti e cinque si trovavano in carcere in quanto membri della Rote Armee Fraktion, per tutti e cinque l'autopsia ufficiale parlò di suicidio, lasciando però spazio a numerosi dubbi. La centralità di questo concatenamento storico,³³ in cui si raccolgono molti dei fili e delle contraddizioni che hanno segnato la vita politica delle società europee negli anni '70, è ulteriormente rafforzata dal fatto che tutti i nomi delle scrittrici e degli scrittori presenti nell'antologia immaginaria richiamano nomi di donne e uomini che hanno militato nella Rote Armee Fraktion.³⁴ La presenza di elementi presi dalla storia della RAF non è del resto un caso isolato: in *Songes de Mevlido* (2007) il grande amore del poliziotto Mevlido, ormai persa da vent'anni ma perennemente ricercata, porta il nome di Verena Becker, donna realmente nata in Germania Ovest il 31 luglio del 1952 e appartenente alla cosiddetta "seconda generazione" di membri della formazione tedesca; già nel 1988, invece, *Des enfers fabuleux* conteneva un'intera sezione dedicata a Ulrike Meinhof – costantemente evocata con l'appellativo familiare di Ulke – e alla sua morte a Stammheim, letta come finzione nella finzione, narrazione falsata e non corrispondente al vero.

Ed ecco come tu avevi manovrato davanti a noi, vecchia mia, lo riconoscevi tu stessa, affinché Ulrike non si dibattesse più, e addirittura desiderasse il caos delle fiamme, le bombe incendiarie che la avvolgevano, e affinché per voi nelle vostre memorie non sussistesse più niente di Ulke, Ulrike, se non i frammenti non più ricostituibili di un angelo della guerra, ormai senza convinzione e senza amore.

[...] dietro le finestre di Stammheim, senza speranza di un'alba, muggiva uno spazio nero.³⁵

³² ID., *Le post-exotisme*, cit., p. 34.

³³ Sul tema si possono utilmente consultare STEFAN AUST, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, Knaur, Monaco di Baviera 1989; AGNESE GRIECO, *Anatomia di una rivolta. Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin. Un racconto a più voci*, Milano, Il Saggiatore 2010; CHRISTOPH CORNELISSEN, BRUNELLO MANTELLI E PETRA TERHOEVEN (a cura di), *Il decennio rosso: contestazione sociale e conflitto politico in Germania e in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Bologna, Il Mulino 2012. Utile anche ALBAN LEFRANC, *Si les bouches se ferment*, Parigi, Verticales 2014, opera narrativa dalle tonalità prossime a quelle volodiniane.

³⁴ Katalina Raspe, Gudrun Schubert, Inge Albrecht, Elise Dellwo, Adelhaid Mohnhaupt, Ulrike Siepmann sono autori della *Renaissance*; Ulrike Meinhof, Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin, Ingrid Schubert, Susanne Albrecht, Brigitte Mohnhaupt, Karl-Heinz Dellwo nelle fila della RAF.

³⁵ ANTOINE VOLODINE, *Des enfers fabuleux*, cit., pp. 102-103 e 121.

In definitiva, dunque, possiamo leggere *Lisbonne, dernière marge* da un lato come esplicitazione quasi didascalica del metodo e della posta in gioco della produzione letteraria volodiniana (e, in ciò, accostabile, per il valore esemplare, alla *leçon onze* del 1998) e dall'altro come luogo in cui per l'ultima volta la dimensione del reale e quella della finzione mostrano la loro prossimità, vale a dire il loro mescolamento in un processo di fabulazione il cui risultato è una finzione che si esibisce in quanto tale. Da qui in poi, nella successiva evoluzione dell'opera post-esotica, i due piani si faranno sempre più distanti – come se, più passasse il tempo, più il ricordo della genesi si facesse labile. La chiave della loro composizione allegorica sarà sempre più difficile da reperire, risultando fondata, in ultima analisi, sull'idiosincrasia dell'autore – così come, nelle pagine del romanzo che abbiamo considerato fin qui, la cifratura del messaggio è completamente affidata all'idiosincrasia di Ingrid Vogel, tanto che anche Kurt, al termine dell'opera, si convince dell'incomprensibilità, e quindi della sicurezza, dello scritto di Ingrid.

Poco a poco il poliziotto si era convinto che la sofisticata cornice dell'immaginario di Ingrid non avrebbe autorizzato alcuna trasposizione meccanica sul mondo contemporaneo; le analogie non funzioneranno, o saranno sottratte al loro scopo in occasione dei commenti critici; i testi di Ingrid (o di Gudrun Schubert, o di Elise Dellwo, o di Katalina Raspe, o di Sabine Hausner) non edificheranno, come aveva temuto all'inizio, un infantile sistema di allegorie; descriveranno un mondo parallelo da cui il decifratore, spietato o meno, non saprà estrarre che dei dati universali e poco istruttivi [...].³⁶

L'idiosincrasia è stata elevata a principio organizzativo della finzione: la traiettoria che porta la «regina della mitraglietta» a divenire «regina dell'allegoria»³⁷ è ascrivibile unicamente a colei che la percorre. La sua arma diviene, nel testo, la pura immaginazione, ovvero un uso dell'immaginazione non ancorato ad alcun sistema di riferimenti se non a quello che essa stessa si dà – a susseguirsi sono immagini, sempre più rutilanti e sempre meno denotative,

³⁶ ID., *Lisbonne, dernière marge*, cit., p. 300-301.

³⁷ Ivi, p. 19.

in cui «si leggono dei messaggi che solo potrebbe decifrare un orfano della prateria delle immagini».³⁸

4 CONCLUSIONE

Appoggiandosi sulla distinzione tracciata da Freud tra *lutto* e *melanconia*,³⁹ e al contempo forzandola, nel 2016 lo storico Enzo Traverso ha proposto di leggere la situazione della *cultura di sinistra* – intendendo con tale termine il «vasto continente» costituito da «teorie ed esperienze, idee e sentimenti, passioni e utopie» che hanno messo «il principio di uguaglianza al centro dei loro progetti e delle loro lotte»⁴⁰ – all’indomani della fine del comunismo storico nei termini di un *lutto impossibile*.

Seguendo il modello freudiano, potremmo definire la malinconia di sinistra come il risultato di un lutto impossibile: il comunismo è un’esperienza finita e una perdita insostituibile, in un’epoca in cui la fine delle utopie rende impossibile ogni transfert libidico verso un nuovo oggetto d’amore. [...] Se si abbandona il modello freudiano che attribuisce un carattere “patologico” alla malinconia, diventa possibile concepirla come premessa necessaria di un processo necessario di elaborazione del lutto, un passo che lo rende possibile invece di paralizzarlo, e aiuta quindi il soggetto a diventare nuovamente attivo.⁴¹

Qualche anno più tardi Traverso ha sviluppato queste riflessioni nel quadro di una più ampia ricerca sull’idea di rivoluzione: la posta in gioco di tale memoria «segnata dal lutto»⁴², che diviene «“marrana”, occulta, coltivata

³⁸ Ivi, p. 246. Sulla declinazione dell’immaginazione volodiniana in termini di *fantastico* ci paiono utili da un punto di vista analitico le categorie create da Francesco Orlando. A partire dalla sua concezione della letteratura come formazione di compromesso (cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1992³, p. 211: «Definiamo formazione di compromesso una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto»), Orlando ha tentato una classificazione delle forme del *soprannaturale letterario*, in cui il soprannaturale viene ad esprimere un enigma la cui chiave è da ricercare nella realtà storica sulla base di «una specie di formula di prestito tra il dato storico, sentito come problematico, e il soprannaturale» (ID., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, Einaudi, Torino 2017, p. 114). Nel momento in cui il reale è interamente sostituito dal soprannaturale, tale “formula di prestito” diviene illeggibile, e «il rinvio allegorico che gli dà senso si presenta sotto forma di problema aperto» (ivi, p. 119). Questa ci pare essere precisamente la posizione occupata da Volodine nella tassonomia dei rapporti tra realtà storica e soprannaturale. Se Caillois all’inizio del suo saggio dedicato al fantastico poteva scrivere che «con il fantastico appare un *désarroi* nuovo, un panico sconosciuto» (ROGER CAILLOIS, *De la féerie à la science-fiction*, ora in ID., *Oeuvres*, Parigi, Gallimard 2008, p. 677-701), nel caso di Volodine possiamo ribaltare la sentenza: è con il *désarroi*, con lo smarrimento di un’epoca che deve fare i conti un passato ingombrante, che appare un fantastico nuovo, destinato a prendere il nome di post-esotismo.

³⁹ Cfr. SIGMUND FREUD, *Lutto e melanconia*, in ID., *Opere. Vol. VIII: Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, Torino, Boringhieri 1976, pp. 102-118.

⁴⁰ ENZO TRAVERSO, *Malinconia di sinistra. Una traduzione nascosta*, Milano, Feltrinelli 2016, p. 11.

⁴¹ Ivi, pp. 63-64.

⁴² ID., *Rivoluzione. 1789-1989: un’altra storia*, Milano, Feltrinelli 2021, p. 180.

come una contro-memoria»⁴³, potrebbe consistere nell'«estrarre il nucleo emancipatore del comunismo da questo campo di macerie».⁴⁴ Abbiamo cercato di dimostrare come la produzione letteraria di Volodine e dei suoi molteplici *alias* vada inserita precisamente in questo campo di forze.

«Aveva dimenticato cosa ci facesse per strada», ci viene detto fin dall'inizio a proposito di Bubor Schnulff, protagonista dell'ultimo breve scritto pubblicato da Volodine.⁴⁵ E poco oltre: «La sua memoria non funzionava bene e gli offriva solamente una manciata di sequenze che lui aveva difficoltà a legare l'una all'altra».⁴⁶ Si tratta di una condizione da cui sono accomunate molte delle figure che popolano le pagine post-esotiche, e che in alcuni casi diventa il loro tratto principale: come nel caso di Dondog, che nell'omonimo romanzo vaga per centinaia di pagine in cerca di vendetta, scandagliando invano gli «abissi deludenti della sua memoria»⁴⁷ nel tentativo di ricordarsi chi siano e cosa abbiano commesso le persone di cui si vuole vendicare; o di Breughel, cui la memoria è stata letteralmente asportata tramite una lobotomia.⁴⁸ Frequente è anche lo scenario in cui Schnulff si muove: un oscuro spazio-tempo liminale noto con il nome di *Bardo*, lungo al massimo quarantanove giorni – sette volte sette –, che nel buddismo tibetano separa morte e rinascita a nuova vita⁴⁹. Così è definito da Volodine nell'opera che più direttamente tematizza e mette a punto questo dispositivo:

Cos'è il Bardo?...Non è facile definirlo senza farsi scappare delle grosse sciocchezze. Diciamo che si tratta del mondo prima della vita e dopo la morte. È uno stato fluttuante in cui si risvegliano coloro che sono appena morti. Uno stato o un mondo. Fluttuanti.⁵⁰

Questo stato, o mondo, costituisce il terreno su cui Volodine innalza la sua impalcatura, che nel momento del suo compimento dovrà contare precisamente quarantanove narrazioni – e come tutte le impalcature, una volta esaurita la sua funzione, sparirà per lasciare spazio a un edificio i cui contorni sono ancora difficile da scorgere. A più riprese questo punto è stato chiarito: il post-esotismo sarà terminato «quando sarà stato pubblicato il quarantunesimo libro dell'insieme».⁵¹ Al termine dei quarantanove giorni trascorsi nel *Bardo*, l'anima è chiamata a reincarnarsi o ad uscire definitivamente dal

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Ivi, p. 376.

⁴⁵ ANTOINE VOLODINE, *Un conte morale: Bubor Schnulff*, in PIERRE ALFIERI ET AL., *Contre la littérature politique*, Parigi, La Fabrique 2024, pp. 131-154, p. 133.

⁴⁶ Ivi, p. 143.

⁴⁷ ID., *Dondog*, Seuil, Parigi 2002, p 27.

⁴⁸ Cfr. ID., *Nuit blanche en Balkhyrie*, Parigi, Gallimard 1997.

⁴⁹ Cfr. GIUSEPPE TUCCI (a cura di), *Il libro tibetano dei morti*, Milano, SE 2017.

⁵⁰ ANTOINE VOLODINE, *Bardo or not Bardo*, Parigi, Seuil 2004, pp. 48-49.

⁵¹ ANTOINE VOLODINE, *Contourner l'abîme*, cit., p. 25.

ciclo delle reincarnazioni: in ogni caso, ad abbandonare quel luogo in direzione di un altrove. Dopo le quarantanove opere, calerà il silenzio.

A più riprese, pubblicamente, ho annunciato che l'edificio post-esotico comporterà quarantanove volumi, e che la sua ultima frase sarà: «io mi taccio». Non ho precisato chi pronuncerà questa frase, chi tra i portavoce, chi tra i surnarratori post-esotici, chi tra i personaggi. Non ho detto se colui o colei che pronuncerà queste parole sarà Lutz Bassmann, Manuela Draeger, Elli Kronauer, Infernus Iohannes o Maria Schrag. Ma quel che è certo è che noi taceremo. Silenzio dopo il compimento dell'edificio, dopo l'ultima pietra posata sul nostro edificio romanzesco. Silenzio dopo i testi.⁵²

L'incessante ruminazione del passato ha dunque un termine. L'estenuata malinconia in cui così a lungo ci siamo soffermati muterà finalmente in lutto, e il lutto compirà il suo lavoro, liberando il soggetto a nuovo slancio. In questo senso, alla domanda circa il perché leggere Volodine, perché addentrarsi volontariamente in quello che uno dei suoi primissimi critici definì lapidariamente «labirinto di piombo»⁵³, siamo portati a rispondere: perché il post-esotismo è destinato ad avere una fine, e dal labirinto si uscirà. Quello che a prima vista pareva nient'altro che una costante ripetizione dell'uguale, un movimento circolare che riporta sempre e solo al punto di partenza – come quello compiuto dai protagonisti di *Le nom des singes*, che nel tentativo di abbandonare Puesto Libertad, decadente capitale rivoluzionaria persa nella selva amazzonica, si imbarcano su una piroga per fuggire lungo l'Abacau, salvo poi rendersi conto di essere tornati al punto di partenza⁵⁴ – impossibilitato a sfociare in qualcosa di diverso dal sogno, dall'allucinazione o dal delirio, rivela così una natura transitoria.

Come transitoria, del resto, è per Volodine la letteratura stessa. Se la sua scrittura, infatti, è animata da un'indubbia potenza, e se la letteratura post-esotica certo non si nasconde, bensì sfrutta tutti gli strumenti che ha a disposizione, moltiplica i tavoli su cui giocare e non rinuncia alla propria piena autonomia formale, rifiutando di appoggiarsi ad altre discipline o di mescolare il proprio con altri codici, l'arroganza con cui essa si impone, tuttavia, entra in contraddizione con lo statuto che essa stessa si attribuisce – presentandosi in fondo come un che di postumo, succedaneo, un ripiego sorto da una situazione di impotenza. Lutz Bassmann e i suoi compagni non possono più – realmente – lottare, e dunque scrivono. Tra i generi letterari cresciuti nell'ombra dell'immenso carcere post-esotico, peculiarità del *românce*, è il fatto che il narratore muore perché si vergogna di essere tale: «l'idea stessa di narrazione, troppo poco efficace per trasformare il reale, lo ripugna».⁵⁵ Gli eroi del post-esotismo ribaltano la classica nozione dell'*'écrivain engagé'*: sono sem-

⁵² ID., *Silence pendant les textes, silence après les textes*, «Revue des Sciences Humaines», 322 (2016), pp. 219-232, p. 219.

⁵³ RICHARD SAINT-GELAS, *Faction Antoine Volodine*, «Tangence», 52 (1996), pp. 89-104, p. 89.

⁵⁴ ID., *Le nom des singes*, Paris, Minuit 1994, pp. 207-239.

⁵⁵ ID., *Le post-exotisme*, cit., p. 38.

plicemente *engagés* che, nel momento in cui non possono più essere tali, si fanno scrittori:

Ciò che delle azioni militari non hanno in alcun modo intaccato, le parole degli scrittori non possono minacciarlo né spezzarlo. Noi lo sappiamo. Su questo non coltiviamo alcuna illusione.⁵⁶

Le pagine post-esotiche sono congegnate come complicati meccanismi il cui fine sembra essere unicamente il proprio funzionamento, l'ostensione virtuosistica del proprio movimento, eppure questo sfoggio di autonomia nasconde la profonda coscienza del proprio statuto transitorio e secondo⁵⁷ – ed è in questo modo che la letteratura dispiega tutta la propria efficacia: affermando la propria forma nella maniera più netta possibile, essa adempie a un compito preciso, esaurisce una funzione determinata: uscire dal presente, riaprire la possibilità di un futuro, liberare dallo spettro.

«La prigione immensa gemeva come un battello abbandonato dai topi e dall'equipaggio, e che ancora attendeva un poco prima di inabissarsi»⁵⁸, si legge al termine de *Le post-exotisme en dix leçons*, poco prima che Lutz Bassmann si taccia – eppure, in un mondo come quello post-esotico in cui i contrari non si oppongono, non sapremmo dire con certezza se la nave non stia piuttosto per prendere il largo.

⁵⁶ ID., *Écrivains*, Paris, Seuil 2010, p. 37.

⁵⁷ Cfr. L. RUFFEL, *Le dénouement*, cit., p. 64: «Più che una fede ingenua nei poteri della letteratura, in questi testi si legge una decostruzione di questi stessi poteri mano a mano che essi li mettono in campo».

⁵⁸ ID., *Le post-exotisme*, cit., p. 84.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANHEIM, ÉTIENNE, *Julien Gracq. L'œuvre de l'Histoire*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 65/2 (2010), pp. 377-416
- AUST, STEFAN, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, Monaco di Baviera, Knaur 1989
- BADIOU, ALAIN, *D'un désastre obscur. Sur la fin de la vérité d'État*, Parigi, Éditions de l'Aube 1991
- ID., *L'hypothèse communiste*, Lignes, Parigi 2009
- BASSMANN, LUTZ, *Haïkus de prison*, Parigi, Verdier 2008
- BORNEUF, ROLAND, *Jünger, Gracq et la poétique du roman*, «Études littéraires», 3/3 (1970), pp. 361-371
- CAILLOIS, ROGER, *Oeuvres*, Parigi, Gallimard 2008
- CONRAD, T., *Poétique de cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Garnier, Parigi 2016
- CORNELISSEN, CHRISTOPH, BRUNELLO, MANTELLI E PETRA TERHOEVEN (a cura di), *Il decennio rosso: contestazione sociale e conflitto politico in Germania e in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Bologna, Il Mulino 2012
- DERRIDA, JACQUES, *Spectres de Marx*, Parigi, Galilée 1993
- DETUE, FRÉDÉRIK E LIONEL RUFFEL (a cura di), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Parigi, Garnier 2013
- FISHER, MARK, *Capitalist Realism*, Zero Books, Winchester 2009
- FORTIN, JUTTA E JEAN-BERNARD VRAY, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne 2012
- GRACQ, JULIEN, *Oeuvres complètes*, Pléiade, Parigi, Gallimard 1995
- GRIECO, AGNESE, *Anatomia di una rivolta*, Milano, Il Saggiatore 2010
- HARTOG, FRANÇOIS, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Parigi, Seuil 2003
- LEFRANC, ALBAN, *Si les bouches se ferment*, Parigi, Verticales 2014
- MATHEY, ESTELLE, *Les voix spectrales chez Antoine Volodine*, «Les Lettres romanes», 2016, vol. 70 n 1-2, pp. 105-116
- MORETTI, FRANCO, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994
- MURPHY, CAROL J., *Gracq's fictional historian: textuality as history in 'Le Rivage des Syrtes'*, «Romanic Review», Vol. 80, Fasc. 2 (1989), pp. 262-276
- Neuf leçons de littérature, Parigi, Éditions Thierry Magnier 2007
- ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1992³
- ID., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, Torino, Einaudi 2017
- OUELLET, PIERRE, *Identités narratives. Mémoire et perception*, Canada, Les presses de l'université Laval 2002
- ROCHE, ANNE, *Écritures contemporaines 8. Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen, Minard 2006
- RUFFEL, LIONEL, *Le dénouement*, Parigi, Verdier 2005
- ID., *Volodine post-exotique*, Cécile Defaut, Nantes 2007
- SAINT-GELAIS, RICHARD, *Faction Antoine Volodine*, in «Tangence», 52 (1996), pp. 89-104
- ID., *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Parigi, Seuil 2011
- SAMOYAUT, TIPHAIN, *Excès du roman*, Maurice Nadeau 1999

- EAD. *La reprise (note sur l'idée de roman-monde)*, «Romantisme», 136 (2007), pp. 95-104
- SOUDAÏEVA, MARIA, *Slogans*, Parigi, Éditions de l'Olivier 2004
- SOULÉS, DOMINIQUE (a cura di), *Antoine Volodine et la constellation «post-exotique»*, «Revue des Sciences Humaines», 322 (2016)
- EAD., *Antoine Volodine, l'affolement des langues*, Losanna, PUS 2017
- TODOROV, TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, Seuil 1970
- VOLODINE, ANTOINE, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Parigi, Denoël 1985
- ID., *Un navire de nulle part*, Parigi, Denoël 1986
- ID., *Rituel du mépris*, Parigi, Denoël 1986
- ID., *Des enfers fabuleux*, Parigi, Denoël 1988
- ID., *Lisbonne, dernière marge*, Parigi, Minuit 1990
- ID., *Le nom des singes*, Parigi, Minuit 1994
- ID., *L'Écriture, une posture militante*, «La Matricule des Anges», 1997, n°20, p. 19-22
- ID., *Nuit blanche en Balkhyrie*, Parigi, Gallimard 1997
- ID., *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Parigi, Gallimard 1998
- ID., *Des anges mineurs*, Parigi, Seuil 1999
- ID., *Bardo or not Bardo*, Parigi, Seuil 2004
- ID., *À la frange du réel*, in *Neuf leçons de littérature*, Parigi, Éditions Thierry Magnier 2007
- ID., *Songes de Mevlido*, Parigi, Seuil 2007
- ID., *La littérature du murmure*, in *Devenirs du roman*, Parigi, Naïve 2007
- ID., *Silence pendant les textes, silence après les textes*, «Revue des Sciences Humaines», 2016, 322, pp. 219-232
- ID., *Contourner l'âbime*, in VOLODINE, ANTOINE, PASCALE ENGEL E NATHALIE PIEGAY, *Désarrois. Tout autour du gouffre*, Ginevra, Georg 2020, pp. 17-55
- WAGNER, FRANCK, *Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique*, «Études littéraires», 33/1 (2001), pp. 187-199



PAROLE CHIAVE

Volodine, memory, revolution, post-exoticism, literature

NOTIZIE DELL'AUTORE

Emiliano Zanelli ha studiato filosofia e lingue orientali nelle università di Padova e Venezia. Insieme a Chiara Collamati e Mauro Farnesi Camellone ha curato il volume *Filosofia e politica in Ernst Bloch. Lo spirito dell'utopia un secolo dopo* (Quodlibet, 2019), tradotto i *Problemi di filosofia morale* di Theodor W. Adorno (ETS, 2023) e sta lavorando alla traduzione del *Materialismusproblem* di Ernst Bloch. Attualmente collabora con la cattedra di armeno dell'Università di Ginevra.



COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMILIANO ZANELLI, *Sul buon uso della memoria in A. Volodine*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.