

Per un *umanesimo* contemporaneo. Michail Bachtin  
e gli sviluppi della teoria del personaggio in  
Michel Houellebecq, John M. Coetzee, Javier Marías e  
Philip Roth

Chiara Lombardi  
Università degli Studi di Torino

---

**Abstract**

Questo contributo intende mettere in luce l'importanza del pensiero di Bachtin e della sua teoria del personaggio nella definizione di un «umanesimo contemporaneo» e nei suoi sviluppi narrativi. Si riferisce perciò, senza pretesa di esaustività, ad alcuni romanzi di Michel Houellebecq, John M. Coetzee, Philip Roth, Javier Marías. A partire dai concetti bachtiniani di dialogismo e di extralocalità, si analizzano le forme dell'intertestualità, i modi dell'ironia e del paradosso, e la simbologia della morte come collocazione del personaggio sull'estrema soglia.

This essay aims at showing the importance of Bakhtin's thought and theory of character in the definition of a «contemporary humanism», by focusing on novels written by Michel Houellebecq, John M. Coetzee, Philip Roth, Javier Marías. Starting from the Bakhtinian concepts of dialogism and extralocality, the essay analyses the treatment of intertextuality, irony and paradox, and the symbol of death as the extreme limit of the character's point of view.

---

**Parole chiave**

Umanesimo (contemporaneo), Personaggio, Bachtin, Letteratura contemporanea, Teoria della letteratura.

**Contatti**

Chiara.lombardi@unito.it

---

**Keywords**

(Contemporary) Humanism, Bakhtin, Contemporary Literature, Theory of Literature.

---

## 1. Un umanesimo contemporaneo?

Il concetto di *umanesimo* è, oggi in particolare, di non facile definizione. Da una parte, infatti, esso si collega alla sua genesi storica, alle origini e ai confini della letteratura europea, e rimanda al periodo della riscoperta dei classici, al farsi autonomo del sapere letterario rispetto alla sfera religiosa, nonché all'istanza spiritualistica che vede in esso il dispiegarsi della libertà dell'uomo e del suo sviluppo come «individuo intellettuale» (Cassirer 8). In questo senso il termine è poi generalmente inteso in accezione positiva, come ideologia dell'uomo e della sua produzione artistico-letteraria, e della storia come «educatrice dell'umanità» (14). Al tempo stesso, tra Ottocento e Novecento, le poetiche di autori

come Leopardi, Dostoevskij, Kafka, Conrad, Lawrence, Woolf, fino a Beckett e al post-moderno, e le filosofie di Nietzsche, Heidegger, Freud e Lacan, pur partendo da presupposti tra loro diversi, hanno contribuito all'affermazione di un pensiero *antiumanistico*, basato sulla sfiducia nell'uomo come essere razionale, su una concezione dello sviluppo storico come parabola di insensatezza, e della Storia come movimento verso il nulla o verso l'essere-che-è-non-più. Così concepito, l'*antiumanesimo* si ridefinisce ulteriormente in rapporto alle grandi tragedie e alle catastrofi storiche del Novecento che hanno rivoluzionato il concetto di dignità umana, di uomo e di ragione (quella kantiana *in primis*), e che hanno portato alla luce la necessità di nuove definizioni dell'*umano* (legate al linguaggio, al discorso, al corpo, al desiderio, alla natura, alla bellezza etc.).<sup>1</sup>

Bisogna considerare, però, che in un'altra accezione l'*antiumanesimo* si riferisce a un fenomeno di disaffezione sociale e istituzionale verso la letteratura, legato a quei fattori politici ed economici che hanno condotto a una diffusa «reificazione» (per dirle con György Lukács e Michail Bachtin) dell'umano. Nella *Prefazione* al saggio del 1963 *L'uomo come fine*, ad esempio, Alberto Moravia definiva l'*antiumanesimo* come «una nostalgia di morte, di distruzione, di dissolvimento», e ne individuava le cause proprio nello «scadimento dell'umanesimo tradizionale»: nell'immobilità, nel «conservatorismo», nella «ipocrisia di fronte agli eventi tragici della prima metà del secolo»; e, al tempo stesso, in fenomeni economici e sociali come il feticismo per l'oggetto e per il denaro: «L'uomo del neocapitalismo con tutti i frigoriferi, i suoi supermarket, le sue automobili utilitarie, i suoi missili e i suoi set televisivi è tanto esangue, sfiduciato, devitalizzato e nevrotico da giustificare coloro che vorrebbero accettarne lo scadimento quasi fosse un fatto positivo e ridurlo a oggetto tra gli oggetti» (Moravia 1-2).

Se l'umanesimo inteso come ideologia dell'uomo dal punto di vista storico ha evidentemente fallito, è però inevitabile (se non doveroso, proprio rispetto a quest'ultima tendenza della società contemporanea) continuare a parlare di umanesimo nei termini di *uomo* e di *letteratura*, intendendoli come fattori che in qualche modo *ci riguardano* e che non possono essere messi tra parentesi. Ricercare una possibile definizione di umanesimo contemporaneo può quindi significare la necessità di difendere la letteratura trovando in essa principi non di affermazione, ma di nuova rappresentazione e di discussione dell'umano. Pur essendo incontestabile, come ha affermato Adorno in *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo* che dopo Auschwitz «non si può più raccontare, mentre la forma del romanzo esige narrazione» (Adorno 38), ed è «barbarico» scrivere poesia – come nel noto aforisma dei *Minima moralia* – tuttavia non si può annientare la necessità di scrivere o di produrre forme d'arte, di fare sentire «la voce dell'umanità» rendendo *sociale* l'universalità del contenuto lirico (40). Quella di un umanesimo autocritico, «antiumanistico», è la posizione espressa da Edward Said in *Umanesimo e critica democratica*, dov'è ribadita la necessità di «criticare l'umanesimo con l'umanesimo» (40), affidando alla letteratura una capacità unica e insostituibile di creare dialogo, di decentrare e scardinare le premesse di ogni ideologia legata al dominio e al potere dell'uomo stesso, di «creare disturbo» (102).

In questo contributo mi propongo di ripensare alle teorie di Michail Bachtin come ad un'importante chiave di lettura per comprendere come la letteratura contemporanea rie-

---

<sup>1</sup> Negli ultimi anni, il concetto di umanesimo è stato ampiamente dibattuto. Oltre al fondamentale Said, si vedano Soper, Davies, Sheehan. Tra gli studi francesi, si segnalano i saggi di Jannaud, Janicaud, Magnard. In Italia, nel 2008, la rivista «Annali di Italianistica» (n. 26) ha dedicato un numero monografico a *Humanism, Posthumanism and Neohumanism*.

sca ad assolvere a questa funzione autocritica. Fin dalle prime pagine di *L'autore e l'eroe*, infatti, molto efficacemente lo studioso russo collega l'uomo e la letteratura in termini di responsabilità, implicitamente stimolando una riflessione sui rapporti tra estetica ed etica. Ma è soprattutto nella teoria del personaggio, e nei concetti di dialogismo ed extralocalità, sviluppati in questo volume e nei saggi su Dostoevskij, che a mio avviso Bachtin dà un contributo fondamentale per una definizione attuale di *umanesimo*, di cui vorrei individuare qualche esempio nella letteratura contemporanea (mi riferirò, senza alcuna pretesa di esaustività, ad alcuni romanzi di Michel Houellebecq, John M. Coetzee, Philip Roth, Javier Marías).

## 2. «L'uomo nell'uomo»: Bachtin tra testo letterario e personaggio

Ha scritto Charles S. Peirce: «La parola o il segno che l'uomo usa è l'uomo stesso» (Ponzio 89; cfr. Peirce, *Semiotica*). In *L'autore e l'eroe*, Bachtin parte dalla centralità del *testo* e dall'analisi del linguaggio come *metalinguaggio*. In virtù della sua natura dialogica e della sua azione *in limine*, sulle soglie, sulle congiunture, come una cicatrice, il testo letterario è definito come un complesso coerente di segni sul quale si può fondare ogni scienza umana (Bachtin, *L'autore e l'eroe* 303).<sup>2</sup> È possibile, si domanda lo studioso, trovare un approccio all'uomo e alla vita sociale che non passi attraverso segni e testi da lui stesso creati?

Affermare la centralità del testo letterario come luogo dialogico per eccellenza non significa fare della letteratura un mezzo elitario e scisso dal contesto culturale ma, al contrario, stabilire le premesse di un legame indissolubile con esso. A tale proposito, un'importante formulazione dei rapporti tra letteratura e cultura ci è fornita nella breve relazione che si intitola *Risposta a una domanda della redazione del «Novyi mir»* (Bachtin, *L'autore e l'eroe* 342). Lo studioso insiste sulla necessità di non trascurare i legami tra i diversi campi della cultura nelle varie epoche, con la consapevolezza che bisogna tenere conto del fatto che «la vita più intensa e produttiva della cultura si svolge proprio ai confini dei suoi singoli campi, e non dove e non quando questi campi si chiudono nella propria specificità» (343). Bachtin chiarisce ulteriormente il concetto in questi termini:

Se non si può studiare la letteratura al di fuori di tutta la cultura di un'epoca, ancora più pernicioso è chiudere un fenomeno letterario alla sola epoca della sua creazione, cioè nell'epoca che le è contemporanea. [...] E invece l'opera affonda le sue radici nel lontano passato. Le grandi opere letterarie sono state preparate dai secoli e nell'epoca della loro creazione non si fa che cogliere i frutti maturi di un lungo e complesso processo di maturazione. Se cerchiamo di capire e spiegare un'opera soltanto partendo dalle condizioni della sua epoca, soltanto dalle condizioni del suo tempo immediato, non penetreremo mai nelle profondità dei suoi significati. [...] Le opere spezzano le frontiere del loro tempo e vivono nei secoli, cioè nel *tempo grande*, e spesso (le grandi opere sempre) di una vita più intensa e piena che nell'età loro contemporanea. [...] l'opera non può vivere nei secoli futuri, se non ha assorbito in sé in qualche modo anche i secoli passati (344).

In sintesi, se l'opera letteraria si forma e si manifesta nell'unità differenziata della cultura di un'epoca, la sua pienezza di rivela soltanto nel *tempo grande*.

---

<sup>2</sup> In Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, il discorso è affrontato nel capitolo *La parola in Dostoevskij* (235-352) dedicato alla *parola* nell'autore russo e all'analisi – metalinguistica, appunto – del suo forte potenziale dialogico. Cfr. Sini.

Queste riflessioni – che a mio avviso sono particolarmente preziose anche per il rapporto tra un’idea sovranazionale, «comparata» di letteratura e la definizione di un umanesimo contemporaneo – rimandano alle teorie, qui e altrove formulate da Bachtin – dell’*intertestualità* e dell’*extralocalità*. I testi, infatti, proprio perché collocati nel tempo grande, esistono sempre in una dimensione intertestuale.<sup>3</sup> Definita nello studio monografico di Graham Allen come «embodiment of otherness»,<sup>4</sup> l’intertestualità si ricollega all’alterità: un testo ne contiene (ne *incorpora*) sempre un altro, molti altri, con cui stabilisce una posizione di dialogo e di conflitto al tempo stesso.

In tutta la sua opera, e nelle ultime considerazioni dell’intervento per il «Novyi mir», Bachtin sostiene la necessità di porsi da una prospettiva *altra* ai fini della produzione e della comprensione creativa: in un altro tempo, in un altro spazio, da un’altra cultura rispetto a quella che si vuole conoscere, perché è così che comincia il *dialogo*:

Nel campo della cultura l’extralocalità è la più possente leva per la comprensione. Una cultura altrui soltanto agli occhi di un’altra cultura si svela in modo più completo e profondo (ma non in tutta la sua pienezza, poiché verranno ancora altre culture che vedranno e capiranno ancora di più) (348).

Pensiamo all’importanza di questo principio nell’opera di Joseph Conrad, o, tra i contemporanei, di John M. Coetzee, ad esempio nel romanzo «allegorico» *Waiting for the Barbarians* (1980) (cfr. Lombardi, *Tra allegoria e intertestualità*), incentrato sul controverso rapporto comunicativo e affettivo tra un magistrato al servizio di un impero senza nome coinvolto nella persecuzione dei barbari, e una giovane donna che ad essi appartiene. Come vedremo, un discorso a parte merita la stessa nozione di «allegoria», che ha già in sé la radice etimologica dell’alterità (dal gr. *-allos* e *agoreuo*) (cfr. Luperini, *Allegoria e metodo della conoscenza in Bachtin e in Benjamin*).

L’extralocalità è un concetto fondamentale nella teoria di Bachtin. Essa sussiste e agisce su più livelli: linguistico e metalinguistico, simbolico, intertestuale e culturale. Torniamo così alle premesse della riflessione di Bachtin, alle prime pagine di *L’autore e l’eroe* dove si partiva dalla necessaria distanza tra autore e personaggio: all’alienazione dell’uno rispetto all’altro al fine di creare dialogo corrisponde la paradossale unitarietà tra arte e vita, «nell’unità della mia responsabilità»; l’una deve rispondere dell’altra: la vita della sua prosasticità, l’arte della sua inattività (3-4).

Il personaggio – maschera fittizia dell’umano, essere costituito di linguaggio, di parola (*wordbeing*) (cfr. Federman 12-13) – è per Bachtin la categoria critica più significativa in cui si concretano queste forme di alterità: l’extralocalità coinvolge infatti il ruolo dell’autore in tutti i momenti dell’eroe (spazio, tempo, corpo, valore e senso) e consiste nella «amorosa rimozione di sé dal campo della vita dell’eroe» (Bachtin, *L’autore e l’eroe* 14). In questo senso, l’autore «deve diventare *altro* rispetto a se stesso, guardarsi con gli occhi di un altro» (15), rinegoziare continuamente la sua esperienza simpatetica con il personaggio. Come è noto, è nei personaggi di Dostoevskij che Bachtin individua l’esempio più compiuto e maturo di questa autonomia dell’eroe dal suo autore, della poli-

---

<sup>3</sup> Sebbene ciò non vada inteso, e perciò indagato, in senso del tutto indeterminato e illimitato: cfr. Bottioli, *Il principio di non-coincidenza in Bachtin*. Bachtin tuttavia non adoperava il termine di intertestualità, coniato, com’è noto, da Julia Kristeva.

<sup>4</sup> «The concept of intertextuality is meant to designate kind of language which, because of its embodiment of otherness, is against, beyond and resistant to (mono)logic. Such language is socially disruptive, revolutionary even» (Allen 45).

fonia di voci e coscienze indipendenti, ognuna delle quali è portatrice di una propria parola che non è mai, neanche con se stessa, definitiva. Coinvolto, all'interno dell'intreccio, in *situazioni limite* (per usare un'espressione di Jaspers), il personaggio *prova* nella coscienza e nel dialogo tra coscienze «l'idea e l'uomo d'idea, cioè «l'uomo nell'uomo» (Bachtin, *Dostoevskij* 138) o forse, per meglio dire, l'umano nell'umano, il dialogo sull'estrema soglia, quello che Bachtin attribuisce a Cervantes e, appunto, a Dostoevskij.

Due sono principalmente le conseguenze della teoria bachtiniana del personaggio: la scoperta che l'autocoscienza e la parola rappresentano atti di libertà, e la lotta contro la *reifizzazione* dell'uomo. I personaggi di Dostoevskij non soltanto si differenziano rendendosi autonomi dal loro autore, ma lottano contro le determinazioni della loro personalità «che compaiono sulla bocca di altri uomini» (81), si sforzano di demolire l'armatura definitiva e quasi mortificante delle parole *altrui*. Più precisamente, attraverso la parola e nel conflitto che si crea nel loro pensiero e nella comunicazione con gli altri, i personaggi di Dostoevskij dimostrano l'insufficienza logica e psicologica del principio aristotelico di identità e non contraddizione:

L'uomo non coincide mai con se stesso. Non gli si può applicare il principio dell'identità  $A=A$ . Per il pensiero artistico di Dostoevskij, la vera vita della persona ha luogo sul punto di questa non coincidenza dell'uomo con se stesso, sul punto in cui egli esce oltre i limiti di tutto ciò che egli è come realtà esteriore spiabile determinabile e prevedibile indipendentemente dalla sua volontà, «esternamente». La vera vita della persona è accessibile soltanto a una penetrazione dialogica alla quale essa si apre liberamente in risposta.

La verità sull'uomo in bocca altrui, non rivolta a lui dialogicamente, cioè la verità *esterna*, diventa un'umiliante e mortificante *menzogna*, se riguarda il suo «sancta sanctorum», cioè, «l'uomo nell'uomo» (81).<sup>5</sup>

Una tale rivendicazione di libertà è spiccatissima anche in altri romanzi; ad esempio in *L'étranger* di Camus (1949), dove il punto di vista del protagonista Meursault entra in conflitto con i giudizi che pronunciano su di lui gli altri personaggi. Si può dire che, in generale, essa caratterizzi il *destino* del personaggio di Ottocento e Novecento: Giacomo Debenedetti, rifacendosi alla fisica di Einstein e Infeld, scriveva che non sono più le *proprietà* del soggetto ma le *possibilità* che contano; più recentemente, Giovanni Bottirolì ha opposto alla concezione *propriataria* del soggetto (e del personaggio) una concezione *modale, flessibile* del personaggio stesso capace di fare emergere i modi di essere, la logica della non-coincidenza, l'intreccio conflittuale degli stili di pensiero (Bottirolì, *Identità rigide e flessibili: per una concezione modale del personaggio* 41-58).

In secondo luogo (e di conseguenza), altra caratteristica e altro effetto della parola di Dostoevskij (e, in generale, della parola romanzesca) per Bachtin è la lotta contro la *reifizzazione* dell'uomo, la difesa «dei valori umani nelle condizioni del capitalismo» (*Dostoevskij. Poetica e stilistica* 85), la presa di posizione – non dichiarata nel contenuto di un'opera ma nel linguaggio, nei suoi stili, nella *parola*, appunto, e «nella sua concreta e viva tonalità» (23) – contro la disumanizzazione, a cui corrisponde la scomparsa del linguaggio come spazio dialogico e affettivo, o di 'conflitto'. È in questo senso che può leggersi, come vedremo, la rappresentazione del *royaume perdu* nel romanzo di Houellebecq *Les particules élémentaires* (1998).

---

<sup>5</sup> Cfr. Bottirolì, *Il principio di non-coincidenza in Michail Bachtin*.

Il dialogismo e la polifonia, infine, mettono indirettamente al centro del discorso il lettore e la sua responsabilità in termini di etica, di *etica della lettura* (cfr. Docherty). La parola del personaggio *esiste*, è presente, e non si sottrae mai, prestandosi al dialogo implicito con l'autore, con gli altri personaggi, ma soprattutto con il lettore. Nessun elemento dell'atmosfera artistica di Dostoevskij può infatti «essere neutrale»:

tutto deve toccare il personaggio nel vivo, provocarlo, stuzzicarlo, persino polemizzare con lui e irriderlo, tutto deve essere rivolto verso il personaggio, indirizzato a lui, tutto deve essere sentito come parola su uno che è presente, e non parola che riguarda un assente, come parola di «seconda» e non di «terza» persona. (Bachtin, *Dostoevskij* 87)

### 3. Alcuni sviluppi contemporanei della teoria bachtiniana: Michel Houellebecq, Javier Marías, John M. Coetzee, Philip Roth

La parola di Dostoevskij anticipa l'esigenza, spiccata in alcuni autori contemporanei, di narrare e di mantenere viva la letteratura a patto che essa ci indichi la strada per un'autocritica, per un dialogo con se stessa come atto creativo. Nei personaggi dello scrittore russo, dall'uomo delle *Memorie del sottosuolo* a Ivan Stavrogin, dal sognatore del breve romanzo *Le notti bianche* al Cristo umano dell'*Idiota* nel quale indirettamente torna – attraverso il personaggio di Myškin e nell'indicazione del quadro di Holbein – l'immagine dell'*Ecce Homo* evangelico, del Cristo come corpo sofferente, umano e flagellato, emerge un personaggio-uomo che addossa su di sé (pantografandole e confondendole nell'atto creativo) le colpe e le responsabilità della sua stessa esistenza e del suo *vergognoso* essere nella Storia.

Il personaggio è la sua parola, e la parola è lo spazio per eccellenza del conflitto, della discussione dell'identità come verità. In questo senso, e vista sotto la lente dello studioso russo, l'opera di Dostoevskij diventa un punto di riferimento fondamentale per questo tentativo di definire un'idea di umanesimo contemporaneo. Il *diventare altri* o, in termini bachtiniani, l'extralocalità si manifesta tanto più oggi nelle diverse pratiche di intreccio e di alienazione del personaggio dall'autore e dalla vita stessa (come nell'*autofiction*), nella costruzione e decostruzione intertestuale, nei travestimenti metaletterari e nell'ironia, e, in generale, nella molteplicità delle prospettive e degli *angoli dialogici* e culturali presentati. (E mi sembra questa un'importante chiave di lettura anche per formulare un giudizio estetico capace di andare al di là della miopia del nostro *essere contemporanei*. Ciò non significa che un bel romanzo, per essere tale, debba presentare necessariamente queste caratteristiche, altrimenti faremmo un torto al genio, ma è difficile pensare che un romanzo che si limita ad affermare la nostra o una univoca identità, che non si pone e non ci pone da una prospettiva *altra*, creando *vuoti* e sconvolgendo il nostro *orizzonte d'attesa*, che non cambia il nostro modo di vedere e di guardare al mondo presente e passato, possa essere davvero un capolavoro o diventare un *classico* per il futuro).

#### 3.1. Ironia e paradosso: Michel Houellebecq

Vorrei cominciare con la prima pagina del romanzo *Les particules élémentaires* di Michel Houellebecq, presentato come «l'histoire d'un homme», una narrazione disvelante e paradossale di tempi «malheureux et troublés»:

Racchiudete tra virgolette basse doppie le citazioni riportate entro il corpo del testo. Se la citazione contiene una seconda citazione, racchiudete questa seconda citazione tra virgolette basse doppie.

Ce livre est avant tout l'histoire d'un homme, qui vécut la plus grande partie de sa vie en Europe occidentale, durant la seconde moitié du XXe siècle. Généralement seul, il fut cependant, de loin en loin, en relation avec d'autres hommes. Il vécut en des temps malheureux et troublés. Le pays qui lui avait donné naissance basculait lentement, mais inéluctablement, dans la zone économique des pays moyen-pauvres; fréquemment guettés par la misère, les hommes de sa génération passèrent en outre leur vie dans la solitude et l'amertume. Les sentiments d'amour, de tendresse et de fraternité humaine avaient dans une large mesure disparu; dans leurs rapports mutuels ses contemporains faisaient le plus souvent preuve d'indifférence, voire de cruauté. (7)

Come è noto, l'intreccio si sviluppa sull'alternanza dei punti di vista di due fratelli, Michel e Bruno Djerzinski, lo scienziato solitario (che a lungo si è accontentato della compagnia di un canarino bianco, ironicamente definito «una bestiola spaurita», *un animal craintif* [15]) e il letterato famelico sessuale. Una dicotomia, questa, soltanto apparente ma sostanzialmente speculare, che a sua volta presenta al suo interno diverse prospettive di rappresentazione e di interpretazione del mondo moderno e della società. La struttura tradizionale della loro vicenda, innanzitutto, a partire dal racconto delle generazioni precedenti – nonni prudenti e una madre *hippy* – è sconvolta dall'effetto paradossale che si viene a creare nel contrasto tra la descrizione minuziosa e scientifica della realtà (con i linguaggi della fisica, della sociologia e della storia, o della psicologia) e la costante ironia di fondo da intendersi secondo la definizione di W.H. Adorno: il «gesto ironico» dell'autore «che si riprende ciò che ha appena detto, si scuote di dosso la pretesa di creare realtà» (Adorno 42). C'è inoltre qualcosa, nello stile di Houellebecq, che appartiene al «sentimento carnevalesco del mondo» di Bachtin, al suo *pathos* della costruzione e della profanazione (Bachtin, *Dostoëvskij* 165).

In questo romanzo non ci troviamo soltanto di fronte alla descrizione desolata di un *royaume perdu*, come si intitola la sua prima parte, perché la *nostalgia* dei personaggi, sempre rigorosamente implicita, mai dichiarata e mai espressa, è qualcosa di tanto ironico, inatteso e antiretorico da scongiurare qualsiasi ipotesi di passatismo stantio (cfr. Filleul); ma assistiamo anche alla continua messa in discussione degli strumenti e degli effetti della narrazione attraverso un *meta-linguaggio* ironico rivolto alla costruzione e alla distruzione di quella *histoire d'un homme* posta apparentemente al centro del discorso e in prima posizione. È la parola, lo stile (o, meglio, il conflitto di stili), la costruzione del personaggio in Houellebecq – al di là di ogni dichiarazione programmatica di impegno e da ogni scontata critica contro la decadenza della società – che trova forza per esprimere pericoli analoghi a quelli che individuava Bachtin nella lettura del mondo di Dostoevskij: il capitalismo come reificazione, la chiusura della comunicazione, la «de-sentimentalizzazione» del mondo (per usare un'espressione di Pasolini), l'imporsi del discorso ideologico e di potere come discorso monologico per eccellenza, il progressivo annullamento delle distanze tra «coscienza ufficiale» e «coscienza non ufficiale». <sup>6</sup> Michel e Bruno non sono eroi della resistenza alla decadenza (dei valori e dei costumi), ma personaggi che, indipendenti da ogni centralità autoriale, hanno assorbito il monologismo disumanizzante del discorso sociale fino a tipizzarlo; al tempo stesso, però, attraverso il filtro dell'eccesso e del difet-

---

<sup>6</sup> Cfr. Petrilli, *Bachtin e Freud: inconscio, segno, ideologia*, in P. Jachia – A. Ponzio 25-42.

to, della distorsione sessuale e razionale quale cifra psicologica dominante, e dell'ironia quale cifra retorica, hanno stabilito un conflitto, un continuo punto di rottura che prelude alla previsione catastrofica finale (utopica e distopica al tempo stesso) di una nuova umanità (o dis-umanità) asessuata e immortale.

### 3.2. Le forme dell'intertestualità: Coetzee e Marías

Veniamo all'intertestualità, di cui vorrei parlare a proposito dei romanzi di Javier Marías e di John M. Coetzee (che a Dostoevskij dedica il romanzo *The Master of Petersburg*, 1994, e le riflessioni contenute nel saggio *Confession and Double Thoughts*, 1985).

Nell'opera di Marías il debito verso i grandi autori della letteratura (e del cinema) è riconosciuto fin dai titoli. Essi traggono spesso ispirazione, ad esempio, dal teatro di Shakespeare: *Corazón tan blanco* (1992) cita *Macbeth* (II.iii.64-65), mentre *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) traduce un passo del *Richard III* (V.iii); *El hombre sentimental* (1986) riprende *Otello* non nel titolo ma a partire dalla messa in scena dell'opera verdiana nella storia e nei personaggi che ruotano intorno a un cantante d'opera. Quel che è più interessante, però, come è lo stesso Marías a evidenziare nelle ultime pagine di *Mañana en la batalla piensa en mí*, è che la traccia intertestuale può e deve risultare fuorviante; o, meglio, che «le forme cariche di senso» in Shakespeare, i suoi «tesori di senso» celati nel linguaggio e nei molteplici generi e forme della comunicazione verbale e negli intrecci – per riprendere ancora il Bachtin del «*Novyi mir*» (345) – portano allo sviluppo di problemi e significati che, a partire dallo stimolo intertestuale (o dalla *traduzione* vera e propria), ne conservano una traccia quasi casuale e del tutto libera che porta in un'altra direzione, ancora in gran parte inesplorata. Insomma, è senz'altro tradito ciò che il lettore sapeva e si aspettava, mentre entrano in gioco motivazioni e sviluppi eccentrici. Prendiamo *Corazón tan blanco* (1992), che è interessante in questo senso perché il motivo shakespeariano della istigazione all'omicidio si fonde con quello del *voyeurismo* e della confessione da una parte e, dall'altra, con quello, antichissimo ed edipico, della volontà e della dannazione alla conoscenza («No he querido saber, pero he sabido que...» sono le prime parole del romanzo), ma anche della sua casualità, della casualità del male e della difficoltà di orientare e arginare la conoscenza stessa intorno a una possibile verità:

por qué hacer ni no hacer, por qué decir sí o no, por qué fatigarse con un quizá o un tal vez, por qué decir, por qué callar, por qué negarse, por qué saber nada de lo que sucede sucede, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, volcamos toda nuestra inteligencia y nuestros sentidos y nuestro afán en la tarea de discernir lo que será nivelado, o ya lo está, y por eso estamos llenos de arrepentimientos y de ocasiones perdidas, de confirmaciones y reafirmaciones y ocasiones aprovechadas, cuando lo cierto es que nada se afirma y todo se va perdiendo. O acaso es que nunca hay nada (202-203).

A poco tempo dalle nozze, Juan viene a sapere quasi per caso che il padre ha avuto altre due mogli, prima di sua madre, e che una si è suicidata. Ma non è questa l'unica passione o confessione ricevuta, ricercata, origliata per morbosa curiosità o per eccessiva pietà. Il romanzo ne è fittissimo, a partire dalla torbida storia di Guillermo e Miriam, udita per caso in una stanza d'albergo all'Avana, fino a quella di Berta, un'amica di Juan che lo ospita a New York, che risponde ad annunci personali su una rubrica di cuori solitari e

costringe Juan a filmarla nella sua nudità per acconsentire alle oscene richieste dell'uomo che vuole incontrarla. Perché tutti obbligano tutti («Todo el mundo obliga a todo el mundo»); e perché ogni negazione è sempre un'offesa e una forzatura («toda negativa es siempre una ofensa y un forcejo» [202]). L'istigazione non si ha soltanto in un omicidio, come accade a Macbeth, che poteva dirsi un uomo felice fino a un'ora prima di uccidere Duncan: è questa l'aporia del romanzo (e dei romanzi) di Mariás, dove è sempre più difficile distinguere non soltanto tra *personaggio* colpevole e innocente, ma tra *parola* innocente e colpevole. Come sembrano suggerire le conclusioni del romanzo, e il ruolo del protagonista che lavora come traduttore, ogni comunicazione (anche nella stessa lingua) è una sorta di traduzione, e ogni traduzione è una sorta di tradimento. La nostra mente è sempre fragile – *brainsick* è la parola shakespeariana su cui riflette Juan – il nostro cuore sempre pronto ad accogliere le seduzioni sussurrate all'orecchio e i veleni che altre bocche e altre lingue vi versano.

La confessione – che in questo romanzo prende diverse forme e, non ultima, quella del romanzo stesso – è una forma di umiliazione che ha però un suo senso sia dal punto di vista estetico che etico. Bachtin la definiva «un atto di non-coincidenza essenziale e attuale» del personaggio con se stesso e, pur ponendola in relazione con una forma di ribellione dell'uomo all'uomo e a Dio, le attribuiva una funzione morale-religiosa (Bachtin, *L'autore e l'eroe* 125-134). A proposito di Dostoevskij e delle *Memorie del sottosuolo*, in *Doubling the Point* John Coetzee afferma l'impotenza della confessione di fronte al desiderio del sé di costruire la sua propria verità. La sua domanda, che parte da Bachtin ma vale anche per Mariás, è: come può il soggetto sapere che le sue scelte sono determinate o non lo sono secondo verità? Come fa a sapere di non essere schiavo di un modello viziato di scelta, del cui disegno è ignaro? L'autocoscienza non è sufficiente a fornirgli delle risposte. La verità stessa è perversa, in quanto si autoalimenta trovando dietro ad ogni motivo un altro motivo, dietro ad ogni maschera un'altra maschera, fino all'ultima causa che rimane oscura.

La confessione come narrazione resta prigioniera in questa forma di paradosso, che però assume una valenza estetica e conoscitiva enorme:

We can test its truth only when it contradicts itself or comes into conflict with some 'outer', verifiable truth, both of which eventualities a careful confessing narrator can in theory avoid. (Coetzee, *Confession and Double Thought: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky* 280)

In Coetzee possiamo mettere la confessione in rapporto all'allegoria – intesa secondo le più recenti teorie (da de Man agli studi post-coloniali<sup>7</sup>) – in quanto entrambe hanno a che fare con la verità e con la narrazione della verità, con la scrittura del sé e della Storia. Nei romanzi dello scrittore sudafricano, l'allegoria è una vertigine di senso, che se da una parte rimanda ai pericoli di un qualsiasi atto interpretativo (la violenza e l'annichilimento), dall'altra permette la fuga da un significato univoco, da una tassativa verità altrui, verso una verità dialogica e polisemica, orientata verso la possibilità. In *Waiting for the Barbarians*, ad esempio, la ricerca della verità (che deve condurre all'affermazione di un indiscutibile *principio di identità* = i barbari sono i nostri nemici) si ricollega alla pratica della tortura, una pratica che allude alla storia recente del Sudafrica adombrata nella vicenda (e alla storia di tutti i totalitarismi: pensiamo a tutta la seconda

---

<sup>7</sup> Cfr. Jameson e de Man. Su Coetzee e sugli studi post-coloniali, si vedano, tra gli altri, Dovey, Attridge, Chantot.

parte di *1984* di Orwell). Il colonnello Joll accusa il Magistrato di complottare con il nemico («treasonously consorting with the enemy» [77]), per avere ospitato a casa sua una ragazza barbara e averla riportata tra i suoi nel deserto. L'interrogatorio prevede che il magistrato traduca delle tavolette di legno rinvenute nella sabbia; alla ragionevole deduzione («reasonable inference») del colonnello Joll che tali strisce contengano messaggi da lui scambiati con altri gruppi («that the wooden slips contain messages passed between yourself and other parties» [110]) segue la risposta del magistrato, il quale dà a quei simboli un significato inventato, uno tra i tanti possibili:

I look at the lines of characters written by a stranger long since dead. [...] I have no idea what they stand for. Does each stand for a single thing, a circle for the sun, a triangle for a woman, a wave for a lake; or does a circle merely stand for «circle», a triangle for «triangle», a wave for «wave»? Does each sign represent a different state of the tongue, the lips, the throat, the lungs, as they combine in the uttering of some multifarious unimaginable extinct barbarian language? Or are my four hundred characters nothing but scribal embellishments of an underlying repertory of twenty or thirty whose primitive forms I am too stupid to see (110-111)?

È insistendo sulla polisemia del significante – sulla fantasiosa reversibilità di un geroglifico sconosciuto – che il magistrato trova una geniale via di fuga, prendendosi chiaramente gioco del suo interlocutore e mettendo in difficoltà il *principium individuationis* su cui poggia la violenza di Joll:

'Now let us see what the next one says. See, there is only a single character. It is the barbarian character *war*, but it has other sense too. It can stand for *vengeance*, and, if you turn it upside down like this, it can be made to read *justice*. There is no knowing which sense is intended. That is part of the barbarian cunning.  
'It is the same with the rest of these slips.' I plunge my good hand into the chest and stir. 'They form an allegory. They can be read in many others. Further, each single slip can be read in many ways. Together they can be read as a domestic journal, or they can be read as a plan of war, or they can be turned on their sides and read as a history of the last years of the Empire – the old Empire, I mean. There is no agreement among scholars about how to interpret these relics of the ancient barbarians. Allegorical sets like this one can be found buried all over the desert' (112).

Come l'allegoria, nei romanzi di Coetzee l'intertestualità presenta una incontestabile doppiezza (non in senso dicotomico, ma problematico al suo interno) che mette in contatto, da una parte, il pericolo della distruzione insito in ogni atto d'amore e di accorpamento (*embodiment*), di scavo e di illuminazione (in termini orfici, con Blanchot<sup>8</sup>); e, dall'altra, il principio di dialogo, discussione e conflitto che l'atto stesso di riportare alla luce tutta una tradizione letteraria e culturale può attivare.

Per lo scrittore sudafricano, inoltre, l'intertestualità classica e occidentale implica il rischio di una forma di superiorità culturale, di colonizzazione dell'altro. Altrettanto rischioso è però il suo annientamento, ad esempio da parte della nuova società del Sudafrica *post-apartheid* votata al consumismo e all'ignoranza. In questo senso, il romanzo *Disgrace* (2000) è molto efficace nel descrivere come la cultura occidentale (in particolare il

---

<sup>8</sup> Blanchot, *Le regard d'Orphée*. Cfr. Marais.

Romanticismo inglese, Byron e Wordsworth) possa essere manipolata e strumentalizzata, come avviene da parte del professor David Lurie nel tentativo di sedurre la studentessa Melanie, ma possa diventare anche il capro espiatorio di un desiderio insensato di distruzione della cultura (rifugiatisi in campagna dalla figlia Lucy, dopo l'allontanamento dall'università, David sarà aggredito e sfigurato da un gruppo di teppisti locali). Il personaggio accoglie così al suo interno una doppia colpa/vergogna: quella nata da una posizione di potere, scontata sulla propria pelle, e quella subita dalla violenza cieca e ottusa dei suoi aggressori. Byron resiste, ma segue l'infame parabola di distruzione del personaggio Lurie: da eroe sublime a musica per cani, triste suono di un banjo che va morendo nella discesa ai propri inferni.

Queste considerazioni ci aiutano anche a capire il significato del *classico* per Coetzee:<sup>9</sup> nella sua persistenza e nelle acquisizioni successive, esso deve sussistere per mettersi in discussione fino a degradarsi, a subire un processo di parodia e di devalorizzazione, deve distruggere la propria aura di autorevolezza ma, al tempo stesso, resistere alla possibilità di essere distrutto. È poi attraverso una particolare forma di duplicazione della voce narrante, quella rappresentata dal personaggio *scomodo* di Elizabeth Costello – personaggio deludente e autore mancato, collegamento e distruzione di entrambe le figure – che i generi letterari tradizionali subiscono un violento scompiglio: l'*autofiction* tradisce le attese romanzesche con continue infrazioni metaletterarie (*Elizabeth Costello*, *Slow Man*); romanzo e saggio si scambiano le regole del gioco e le parti (*Elizabeth Costello*); e persino gli apparati paratestuali sono coinvolti in questa continua, tanto faticosa quanto avvincente, contaminazione (*Diary of a Bad Year*). Niente, come scriveva Bachtin, può più essere *neutrale*. Perfino l'animale (*The Lives of Animals*) entra nel discorso umano proprio in virtù della sua eccentricità e della sua capacità di mettere in discussione l'uomo nella sua posizione di potere e di violenza (cfr. Mulhall).

### 3.3. Morte come extralocalità: Philip Roth

Un ultimo aspetto sul quale vorrei soffermarmi riguarda quell'estrema forma di distanza tra autore e personaggio, di extralocalità, che è la morte. In *L'autore e l'eroe*, Bachtin scriveva: «Il rapporto esteticamente creativo con l'eroe e il suo mondo è un rapporto come con qualcuno che deve morire» (*L'autore e l'eroe* 171). Su analoghe, estreme, premesse si costruiscono sia *Summertime* di Coetzee (2009) – una serie di frammenti e di ricordi disomogenei e, spesso, discordanti, sullo scrittore scomparso John Coetzee (altra forma di *autofiction*) – sia gran parte dell'ultimo Philip Roth, a partire da *The Counterlife* (1986) e soprattutto, in anni più recenti, in quel magnifico inno alla vita che è *Everyman* (2006), ispirato al genere del *morality play*. In questo romanzo la scrittura si fa tanto più intensa e appassionante quanto più intensamente la vita scorre davanti agli occhi del personaggio defunto, e con lui del lettore, attraverso il punto di vista della morte, del buio, nell'abbandono ad amori sorpresi da lontano, come nell'ultimo sguardo alle sensazioni dell'estate («the smell of the salt water»), alla «luce dardeggiante da un mare sempre in moto» («that daylight blazing off a living sea»), al mondo intero colto come su una mappa geografica di internet («the perfect, priceless planet itself [...] the bilion-, the trillion-, the quatrillion- carat placet Earth» [182]). Scrivere dal punto di vista di un personaggio già morto (*Everyman*, appunto), oppure afflitto dalla malattia e dalla dissolvenza metafori-

---

<sup>9</sup> Cfr. Lombardi, *Coetzee e i classici, l'umanesimo, il mito*.

camente spettrale (*Exit Ghost*, 2007, titolo quanto mai shakespeariano), nel deragliamento dei sensi e della memoria per effetto della morfina (*Indignation*, 2008), dalla deformazione fisica e psicologica dopo la poliomielite (*Nemesis*, 2010), significa affidare al personaggio una funzione terribilmente ossimorica: quella di negarsi per poter essere, di cancellarsi per potersi scrivere, di rimuoversi per poter figurare (cfr. De La Durantaye).

Non è la vita in se stessa né la letteratura, però, che vanno cancellate. È la posizione con cui si guarda la vita che va cambiata, e occorre farlo da una posizione *altra* (di nuova rappresentazione e di discussione dell'umano). È questa una delle più grandi lezioni di Bachtin, che ancora oggi dà i suoi frutti migliori, ed è questa una delle possibilità che l'umanesimo (inteso come qualcosa che riguarda l'uomo e la letteratura: la responsabilità e la colpa) ci riserva nella contemporaneità. Non è la letteratura quel fantasma, *something more than fantasy?* – si domanda Philip Roth in *Exit Ghost*. Che cosa significa vivere, se non «forgiare una vita»? Roth, che si ispira a Shakespeare, cita invece Eliot, i versi di *Little Gidding* in cui il poeta, camminando per la strada prima dell'alba, incontra uno spettro che gli dà una profezia sul suo doloroso futuro, «Last year's words belong to last year's language / And next year's words await another voice». «Perché le parole dell'anno scorso appartengono alla lingua dell'anno scorso / E quelle dell'anno venturo aspettano un'altra voce».

«Perché in fondo» – scrive Mariás in un intervento posto in appendice della traduzione italiana di *Un cuore così bianco* e tratto dal volume non a caso intitolato *Literatura y fantasma*, «ciò che è narrabile in un romanzo è ciò che si può dire anche con poche e intercambiabili parole. I romanzi, tuttavia, sono soliti contenere molte parole, e queste, giustamente, non sono mai intercambiabili» (325-326).

## Bibliografia

- “Humanism, Posthumanism and Neohumanism.” *Annali di Italianistica* 26 (2008), numero monografico. Stampa.
- Adorno, Theodor W. *Note per la Letteratura: 1943-1961*. Trad. E. De Angelis, Torino: Einaudi, 1979, I. Stampa.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000. Stampa.
- Attridge, Derek. J. M. *Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. Stampa.
- Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963). Ed. Giuseppe Garritano, Torino: Einaudi, 1968 e 2000. Stampa.
- . *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979). Ed. Clara Strada Janovič, Torino: Einaudi, 1988. Stampa.
- Blanchot, Maurice. “Le regard d'Orphée”. *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955. Stampa.
- . “Lo sguardo d'Orfeo.” *Lo spazio letterario*. Trad. G. Zanobetti, Torino: Einaudi, 1967. 147-151. Stampa.

- Bottiroli, Giovanni. "Identità rigide e flessibili: per una concezione modale del personaggio". *Il personaggio. figure della dissolvenza e della permanenza*. Ed. C. Lombardi. Alessandria: Dell'Orso, 2007. 41-58. Stampa.
- . "Il principio di non-coincidenza in Bachtin." *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino: Einaudi, 2006. 294-335. Stampa.
- Cassirer, Ernst. *Dall'Umanesimo all'Illuminismo. Saggi raccolti a cura di Paul Oskar Kristeller* (1967). Firenze: La Nuova Italia, 1997. Stampa
- Chantot, Anne. "J. M. Coetzee' s Waiting for the Barbarians and Allegory/ies" *Commonwealth. Essays and Studies* 26.1 (2004): 27-35. Stampa.
- Coetzee, John Maxwell. *Doubling the Point. Essays and Interviews*. Ed. D. Attwell, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1992. Stampa.
- . *Waiting for The Barbarians* (1980). London: Penguin, 1982.
- . *Aspettando i barbari*. Trad. Maria Baiocchi, Torino: Einaudi, 2000). Stampa.
- . "Confession and Double Thought: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky." *Comparative Literature* 37.3 (1985): 193-232. Stampa.
- Davies, Tony. *Humanism*. London and New York: Routledge, 1997. Stampa.
- De la Durantaye, Leland. "How to Read Philip Roth, or the Ethics of Fiction and the Aesthetics of Fact." *Cambridge Quarterly* 39.4 (2010): 303-330. Stampa.
- de Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality." *Blindness and Insight: Essays in the Contemporary Rhetoric of Criticism* (1971), London: Methuen, 1983. 187-228. Stampa.
- . *Cecità e visione/Linguaggio letterario e critica contemporanea*. Ed. G. Mazzacurati, A. Palermo, V. Russo, Napoli: Liguori, 1975. Stampa.
- Debenedetti, Giacomo. *Il personaggio-uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento* (1970). Milano: Garzanti, 1988-1998. Stampa.
- Docherty, Thomas. "The Ethics of Alterity: Postmodern Character." *Alterities. Criticism, History, Representation*, Oxford: Clarendon Press, 1996. 36-69. Stampa.
- Dovey, Teresa. *The Novels of J.M. Coetzee: Lacanian Allegories*. Cape Town: Donker, 1988. Stampa.
- Federman, Raymond, ed. *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago: Chicago University Press, 1975. Stampa.
- Ferreccio, Giuliana. "J.M. Coetzee e la confessione". *Il personaggio nelle arti della narrazione*. Ed. F. Marengo. Roma: Storia e Letteratura, 2007. 371-400. Stampa.
- Filleul, François. L' «illimité émotionnel» » dans Les particules élémentaires de Michel Houellebecq. Anticipation nostalgique et utopie poétique. *La Philologie Française à la croisée de l'an 2000*. Granada, APFUE: 83-91. Stampa.
- García, Carlos Javier. "La resistencia a saber y *Corazón tan blanco* de Javier Marías." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24.1-2 (1999): 103-20. Stampa.
- Garin, Eugenio. *Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile* (1947). Roma-Bari: Laterza, 1993. Stampa.
-

- Houellebecq, Michelle. *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion, 1998. Stampa.
- . *Le particelle elementari*. Trad. Sergio Claudio Perroni, Milano: Bompiani, 1998-2007). Stampa.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. Stampa.
- Janicaud, Dominique. *L'homme va-t-il dépasser l'humain*. Paris: Bayard, 2002. Stampa.
- . *L'Envers de l'humanism*. Paris: Seuil, 2007. Stampa.
- Lévinas, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier: Fata Morgana, 1972. Stampa.
- Lombardi, Chiara. "Under the Gaze of Orpheus: J.M. Coetzee and the Writing of the Disaster." *Interférences Littéraires* 4 (2010): 163-182. Stampa.
- . "Coetzee e i classici, l'umanesimo, il mito." *J.M. Coetzee. Percorsi di lettura tra storia e narrazione*. Ed. C. Concilio e G. Ferreccio. Siena: Gorée, 2009. 63-108. Stampa.
- . *Tra allegoria e intertestualità. L'eroe "stupido" di John M. Coetzee*. Alessandria: Dell'Orso, 2006. Stampa.
- Luperini, Romano. "Allegoria e metodo della conoscenza in Bachtin e in Benjamin. Due note e una parentesi." *Bachtin e... Averincev, Benjamin, Freud, Greimas, Lévinas, Marx, Peirce, Valéry, Welby, Yourcenar*. Ed. P. Jachia – A-Ponzio. Bari: Laterza, 1993. 43-56. Stampa.
- . "Gli intellettuali e la critica, l'identità e l'umanesimo nell'età della globalizzazione." *Narrativa* 28 (2007): 25-38. Stampa.
- . "L'identità, l'universale e il nucleo vivo dell'umanesimo." *Allegoria* 49 (2005): 77-85. Stampa.
- Magnard, Pierre. *Questions à l'humanism*. Paris: Cerf, 2000. Stampa.
- Marais, Michel. "Little Enough, Less than Little: Nothing": Ethics, Engagement, and Change in the Fiction of J. M. Coetzee." *Modern Fiction Studies* 46.1 (2000): 159-182. Stampa.
- Mariás, Javier. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Debolsillo, 2007. Stampa.
- . *Un cuore tanto bianco*. Trad. Paola Tomasinelli, Torino: Einaudi, 2005. Stampa.
- Moravia, Alberto. *Prefazione a L'uomo come fine* (1963). Milano: Bompiani, 1972: 1-12. Stampa.
- Mulhall, Stephen. *The Wounded Animal: J.M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*. Princeton University Press: Princeton, 2008. Stampa.
- Peirce, Charles Sanders. *Semiotica* (testi scelti 1931-58) Ed. M. A Bonfantini. Torino: Einaudi, 1980. Stampa.
- Ponzio, Augusto – Jachia, Paolo, eds. *Bachtin e... Averincev, Benjamin, Freud, Greimas, Lévinas, Marx, Peirce, Valéry, Welby, Yourcenar*, Bari, Laterza, 1993. Stampa.
- Roth, Philip. *Everyman*. New York: Houghton Mifflin, 2006. Stampa.
- . *Everyman*. Trad. Vincenzo Mantovani. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.
- Said, Edward. *Umanesimo e critica democratica* (2002). Milano: Il Saggiatore, 2007. Stampa.

- Sheehan, Paul. *Modernism, Narrative, and Humanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Stampa.
- Simonsen, Karen Margrethe, "Corazón tan blanco. A Post-Postmodern Novel by Javier Marías." *Revista Hispánica Moderna* 51.1 (1999): 193-212. Stampa.
- Singer, Peter (ed. and introd.). *J. M. Coetzee and Ethics: Philosophical Perspectives on Literature*. New York, NY, Columbia University Press, 2010. Stampa.
- Sini, Stefania. *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*. Roma: Carocci, 2011. Stampa.
- Soper, Katia. *Humanism and Anti-Humanism*. London: Hutchinson, 1986. Stampa.
- Vattimo, Gianni. "La verità e l'evento: dal dialogo al conflitto." *La Stampa* 15 ottobre 2008. Stampa.