

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253112>

“Il massimo di diversità nel minimo spazio”. Per una *Weltliteratur* dei romanzieri nell’età contemporanea

Simona Carretta

Abstract • L'articolo analizza il contributo offerto da alcuni romanzieri contemporanei al dibattito sulla letteratura mondiale. Nei loro saggi critici, autori come Milan Kundera, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier e Adam Thirlwell hanno ribadito la vocazione transnazionale del romanzo, sotto il magistero di Cervantes. Interpretando le loro ipotesi alla luce di un preciso quadro teorico e ricostruendo il dibattito critico da queste sollevato, l'obiettivo dell'articolo è dimostrare la massima pertinenza dell'approccio comparatistico allo studio di un genere quale il romanzo. Inoltre, si vedrà come i romanzieri rispondano al pericolo di una nuova involuzione nazionale degli studi letterari, rintracciando nel confronto con i media un'occasione per ripensare gli strumenti e gli obiettivi caratteristici del romanzo come genere.

Parole chiave • Romanzo; Genere; Letteratura mondiale; Comparatistica; Saggio

Abstract • This article examines the contribution made by several contemporary novelists to the debate on World Literature. In their critical essays, authors such as Milan Kundera, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier and Adam Thirlwell have reaffirmed the transnational vocation of the novel under the guiding influence of Cervantes. By interpreting their hypotheses within the framework of a precise theoretical model and reconstructing the critical debate they have generated, the aim of the article is to demonstrate the strong relevance of the comparative approach to the study of a genre such as the novel. It will also show how novelists respond to the risk of a renewed nationalization of literary studies, identifying in their engagement with other media an opportunity to rethink the tools and aims that define the novel as a genre.

Keywords • Novel; Genre; World Literature; Comparative Literature; Essay

Ledizioni 

“Il massimo di diversità nel minimo spazio”. Per una *Weltliteratur* dei romanzieri nell’età contemporanea

Simona Carretta

I. Lo sguardo dei romanzieri

Lo scopo di questo articolo è dimostrare la massima pertinenza dell’approccio comparatistico allo studio di un genere quale il romanzo, a partire da una serie di osservazioni espresse dagli stessi romanzieri. A cavallo tra XX e XXI secolo, autori come Alejo Carpentier (1904 -1980), Carlos Fuentes (1928 - 2012), Milan Kundera (1929 - 2023) e, tra i più recenti, Adam Thirlwell (1978 -) nei loro saggi hanno sostenuto lo statuto sovranazionale del romanzo e la conseguente necessità di comprenderlo nell’ambito del “*grande contesto*” (Kundera, 2005, p. 47) della letteratura mondiale.¹

Prima di addentrarci in questa analisi sarà innanzitutto opportuno precisare a quale nozione di romanzo fanno riferimento gli autori che chiameremo in causa e quale può essere la ragione di esplorare la critica degli scrittori al fine di comprendere la funzione comparatistica di questo genere.

Nato svariati secoli dopo la poesia e il teatro, il romanzo è stato spesso considerato un genere al limite.² Per Claudio Guillén sarebbe il suo carattere moderno a renderlo, insieme al saggio, tra i generi più affascinanti da studiare: “Non ci deve sorprendere il fatto che gli specialisti si occupino soprattutto di quei generi ‘nuovi’ la cui crescita e il cui sviluppo, da alcuni secoli a questa parte, pongono i problemi più suggestivi da un punto di vista storico e teorico. Alludo ai generi letterari principalissimi che, con Montaigne e Cervantes, sorsero durante quell’epoca essenziale per il rinnovamento dei modelli [...]” (Guillén, 2008, p. 216).³ Se si accetta di ritenerlo un genere “in divenire” (Bachtin, 2001, p. 449), aperto a continue riformulazioni, risulta utile rivolgersi alla critica sviluppata al riguardo dai romanzieri.⁴ Questa a sua volta si può intendere come una variante della critica saggistica, che

¹ Si tratta di scritti saggistici concepiti per occasioni diverse. Di Carpentier esamineremo alcuni estratti delle sue conferenze, da poco riuniti insieme ai testi giornalistici nell’antologia *L’età dell’impazienza. Saggi, articoli, interviste (1925-1980)* (Carpentier, 2022). Di Kundera in particolare tre dei suoi quattro volumi saggistici: *L’arte del romanzo* (1986) (Kundera, 2003), *I testamenti traditi* (Kundera, 2000) e *Il sipario* (2004) (Kundera, 2005). Di Fuentes il saggio celebre *Geografia del romanzo* (1993) (Fuentes, 1997). Di Thirlwell alcuni estratti del saggio *Mademoiselle O* (2007) (Thirlwell, 2010).

² Secondo la ricostruzione di Michail Bachtin, ad esempio, il romanzo nasce con Rabelais e la sua “preistoria” si rintraccia nei dialoghi socratici e nella satira menippea (IV e III sec. a. C.).

³ Ai riferimenti bibliografici segnalati nella stessa sede da Guillén, tra cui spiccano gli studi sul romanzo di Ian Watt (1976), Thomas Pavel (2015) e Franco Moretti (1997), aggiungiamo, in una prospettiva utile per questo articolo, almeno quelli di Guido Mazzoni (2011) e Lakis Progudis (2021).

⁴ La critica degli scrittori è stata studiata dapprima in ambito francofono, a partire dalla definizione di Albert Thibaudet, che nel 1930 ha per la prima volta opposto la cosiddetta “*critique des maîtres*” alla critica generalista dei giornalisti e alla critica accademica (cfr. Thibaudet, 1988). In particolare,

muove sempre da prospettive particolari.⁵ Lo stesso Bachtin aveva notato che, libere da pretese di esaustività, le ipotesi sul romanzo espresse dai romanzieri partecipano a loro volta “al vivente divenire del romanzo come genere” (ivi, p. 451) e colgono aspetti salienti “della posizione particolare del romanzo nella letteratura, posizione che non è commensurabile con quella degli altri generi” (*ibidem*).

L’orientamento asistemático che più comunemente contraddistingue la critica espressa dagli autori si deve al fatto che, quando assume le funzioni del critico, uno scrittore le esercita a sostegno della sua poetica. Ciò non significa che le intuizioni maturate in questo contesto non possano rivelarsi utili per delle analisi più generali. Nel Prologo al *Punto cieco* (2016), un saggio che raccoglie i testi delle sue cinque conferenze tenute a Oxford,⁶ Javier Cercas si preoccupa innanzitutto di fugare i sospetti di legittimità che talvolta sono riversati sugli scrittori-critici. Pur non condividendo l’idea, avallata dal senso comune, secondo cui i migliori critici sarebbero gli scrittori, per Cercas non si può negare che ogni vero scrittore è anche un buon critico e che il dibattito intrattenuto da ogni scrittore con sé stesso finisce spesso per sfociare in un dibattito sulla letteratura in quanto tale (Cercas, 2016, pp. 15-22). Più di recente, anche Giovanni Bottiroli ha ricordato gli “autori che hanno saputo proporre letture raffinate dei testi senza appoggiarsi a una strumentazione esplicita [...] casi rari, la cui possibilità nasce peraltro da una scelta implicita, il primato dello stile, e dalla fascinazione per ciò che è essenziale nell’esperienza estetica [...]” (Bottiroli, 2018, p. 34). Il fatto che questa menzione figuri in un testo che perora il ritorno alla teoria non stupisce se si pensa che, nel primo Novecento, la teoria della letteratura si era alimentata di un dialogo continuo tra gli artisti e i critici, nel cui alveo avevano preso vita i primi orientamenti del Formalismo e dello Strutturalismo. Allo stesso modo, è probabile che in un periodo quale è il nostro, in cui anche la teoria subisce una nuova crisi di legittimazione (cfr. Bertoni, 2018, pp.13-42), questa non potrà rivitalizzarsi se non favorisce il ritorno a un confronto ravvicinato con le opere letterarie che non esclude lo sguardo portato su di esse dai loro autori. La possibile influenza esercitata, sul piano della riflessione comparatistica, dalle ipotesi critiche dei romanzieri al centro di questo studio è peraltro comprovata dal fatto che alcune di queste sono già state in parte commentate dagli studiosi.⁷ Approfondendo alcuni nodi di tale dibattito ed estendendolo al confronto con altri romanzieri, il presente articolo preciserà le cause che permettono di ritenere il romanzo un oggetto di elezione per gli studi comparatistici, pur nel contesto della continua ridefinizione dei confini tra i generi, il cui effetto oggi conduce spesso a privilegiare lo studio di determinate forme espressive di cui si evidenzia il carattere ibrido (si pensi ad esempio al successo riscosso da formulazioni

sulla critica dei romanzieri si invita a consultare il monografico de “L’Atelier du roman”: *La critique a-t-elle besoin des romanciers? (IV)*, 83, pp. 21-73. Tra i gruppi di ricerca che hanno valorizzato l’apporto dei saggi scritti dai romanzieri alla comprensione di questo genere, si segnala il NOVA-NOV (Novelists on the Art of the Novel), attivo presso l’Università McGill di Montréal: <https://www.mcgill.ca/tsar/>, ultimo accesso: 25 ottobre 2025.

⁵ Per un bilancio sulle diverse declinazioni del saggio vedi ad esempio il monografico di “Ticontre”: *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, curato da Federico Bertoni, Simona Carretta e Nicolò Rubbi, 9, pp. 1-278: <https://teseo.unitn.it/ticontre/issue/view/108>, ultimo accesso: 25 ottobre 2025.

⁶ Conferenze tenute nell’ambito della Weidenfeld Visiting Professor in Comparative Literature, una cattedra che negli anni è stata occupata da vari critici e scrittori, tra i quali George Steiner, Gabriel Josipovici, Amos Oz, Roberto Calasso, Umberto Eco, Mario Vargas Llosa e James Wood.

⁷ In Italia cfr. ad esempio Coletti (2011), riguardo ai saggi su Kundera; su Kundera e Fuentes cfr. Rizzante (2018) e Sinopoli (2002).

come quella di *non-fiction novel*) e che, talvolta, non sono neanche più inquadrare in riferimento a un genere ma identificate direttamente come “scritture”.

La selezione dei quattro romanzieri al centro di questo articolo permette di precisare l’accezione di romanzo qui considerata; come si è osservato, si tratta di precisazioni sempre necessarie quando si vuole affrontare una qualsiasi valutazione critica di questo genere proteiforme. Carpentier, Kundera, Fuentes e Thirlwell (come altri romanzieri del Novecento) condividono una concezione simile di romanzo, corrispondente a una delle sue storie possibili:⁸ una storia del romanzo nata nell’era moderna con Rabelais e Cervantes e che questi autori intendono come una tradizione. Per Fuentes, ad esempio, la “tradizione di La Mancha”, presieduta da autori come Cervantes, Sterne e Diderot, si oppone alla “tradizione di Waterloo”, ossia del romanzo realista alla maniera di Balzac (Fuentes, 2001). Fuentes rivendica la sua appartenenza alla prima; e questo nonostante la grande importanza assunta per la sua formazione da Balzac, un romanziere che Kundera invece non menziona nei suoi saggi. I modelli seguiti dagli esponenti di questa “tradizione” non sono infatti sempre i medesimi. La loro scelta di richiamarsi tutti al comune magistero di Cervantes è dovuta più alla sensibilità maturata verso dei valori estetici comuni che allo stabilirsi di influenze reciproche dirette. È vero che Thirlwell – il più giovane tra i quattro romanzieri che prendiamo in esame – ha accolto le idee di Kundera sul romanzo.⁹ Carpentier però non conosceva Kundera e lo stesso Kundera ha descritto come una sorpresa inattesa l’aver ritrovato, nel romanzo *Terra nostra* (1975) di Fuentes, lo stesso espediente dell’incontro tra tempi storici diversi, da egli stesso impiegato nei suoi primi romanzi. Ben più che a una semplice coincidenza, attribuisce questa comune scelta estetica a una logica intrinseca alla stessa storia del romanzo, la quale avrebbe assegnato ai romanzieri di uno stesso periodo “lo stesso compito” (Kundera, 2000, p. 23). Fuentes, Kundera, Carpentier e Thirlwell hanno tutti valorizzato un tipo di romanzo che, libero dalle convenzioni della verosimiglianza, dell’illusione cronologica o della trama ‘unilineare’, ha rintracciato ogni volta nuove strategie formali per il trattamento dei temi e dei motivi narrativi. Questo comune richiamo al romanzo di una stessa “tradizione” non implica un rintanamento in schemi già collaudati, al contrario. Ricordando il modo in cui il romanziere brasiliano Machado de Assis elabora le sue più audaci invenzioni reinterpretando la lezione di Laurence Sterne, Thirlwell scrive:

Una tradizione non è creata dalla ripetizione; non è mantenuta attraverso una riproduzione nel segno della comprensività. Una tradizione è una successione di opere più complessa, in cui certi elementi vengono mantenuti mentre altri servono da spunti per nuove variazioni (Thirlwell, 2010, p. 135).

In altre parole, un’espansione, anche geografica, del romanzo non potrebbe concepirsi senza il riferimento alla sua storia, e viceversa: “Dopotutto, se Laurence Sterne va a finire in Brasile, non sarà più con Laurence Sterne che avrete a che fare. Avrete a che fare con una cosa del tutto diversa. È questo che vuol dire tradizione” (ivi, p. 136). Di conseguenza, per nessuno dei quattro romanzieri al centro di questo articolo ha realmente senso parlare di romanzi ‘nazionali’. Nella prospettiva di analisi da questi sviluppata, il romanzo matura i suoi caratteri distintivi nel vivace humus degli scambi culturali che interessano i vari paesi

⁸ Cfr. l’ultimo volume sul romanzo di Thomas Pavel, che per la versione inglese, poi tradotta in italiano, ha scelto il titolo *Lives of Novel. A History* allo scopo di sottolineare il carattere necessariamente parziale insito in ogni ricostruzione della storia di questo genere letterario (Cfr. Pavel, 2015).

⁹ Oltre ad essere citato più volte in *Mademoiselle O*, il nome di Kundera figura anche nel primo romanzo di Thirlwell, *Politics* (2003).

europei nei primi secoli dell'era moderna, fino a superare i confini della stessa Europa. Cominciamo però dall'inizio.

2. Una staffetta transnazionale

Uno dei motivi per cui questi romanzieri affermano lo statuto transnazionale del romanzo è legato alla loro ipotesi sulla sua origine, che non sarebbe riconducibile a un paese in particolare, ma direttamente all'Europa. Kundera sviluppa questa analisi principalmente nei *Testamenti traditi*, e la avvia precisando la sua nozione di romanzo europeo:

Per circoscrivere esattamente l'arte di cui parlo, la definisco romanzo europeo. In tal modo non voglio dire: romanzi scritti in Europa da europei, bensì: romanzi che appartengono a una delle storie, ossia a quella del romanzo, iniziata in Europa all'alba dei Tempi moderni. Ci sono anche altri romanzi, naturalmente: il romanzo cinese, quello giapponese, il romanzo dell'antichità greca, ma essi non hanno alcun rapporto di continuità evolutiva con la storica impresa nata con Rabelais e Cervantes (Kundera, 2000, pp. 35-36).

Si tratta di un brano che permette a Kundera di chiarire la definizione, più caustica, già presentata nell'*Arte del romanzo*.¹⁰ In quella sede aveva ribadito l'unicità del romanzo europeo rispetto a quello sviluppato da altre civiltà: "Per la ricchezza delle sue forme, per l'intensità vertiginosamente concentrata della sua evoluzione, per il suo ruolo sociale, il romanzo europeo (così come la musica europea) non ha eguali in nessun'altra civiltà" (Kundera, 2003, p. 207). È per dichiarazioni come queste che diversi studiosi, tra i quali Pierluigi Pellini, hanno respinto la visione kunderiana del romanzo, ritenendola "ottocentesca" e chiusa verso la "letteratura globale e lo sviluppo degli studi post-coloniali" (Pellini, 2022, p. 106). Va però riconosciuto che lo scrittore ceco attribuisce a questa tradizione del romanzo un'estensione che supera i confini dell'Europa. Alle considerazioni sulla nascita europea del romanzo Kundera aggiunge che, più o meno dalla seconda metà dello scorso secolo, i suoi migliori frutti sono maturati "*al di sotto del trentacinquesimo parallelo*" (Kundera, 2000, p. 37). Nonostante le sue origini più circoscritte, il contesto in cui si sviluppa la storia del romanzo ipotizzata da Kundera sarebbe allora quello mondiale.

L'ipotesi riguardante la nascita europea del romanzo è ugualmente sostenuta dal romanziere cubano Alejo Carpentier, inventore del *real maravilloso* e studioso attento dei rapporti tra vecchio e nuovo continente. Carpentier pone le basi di questa riflessione in un articolo dedicato ai *Problemi dell'attuale romanzo latinoamericano* (1967):

È sempre possibile che un grande romanzo nasca in un certo paese e in una determinata epoca. Ciò non significa che in quel paese e in quella determinata epoca il romanzo esista davvero. Per parlare di romanzo è necessario che ci sia uno *stile romanzesco* (Carpentier, 2022, p. 209).

Carpentier muove da una riflessione riguardante il romanzo antico, greco e latino. Si rende conto che la comparsa di opere come il *Satyricon* di Petronio o *La storia vera* di Luciano di Samosata nel I e II secolo d.C. non è bastata a permettere di riconoscere in questo periodo l'affermarsi di una storia del romanzo degna di questo nome. Casi isolati, "senza predecessori né continuatori conosciuti" (ivi, pp. 209-210), queste opere non hanno

¹⁰ Questa definizione è presentata all'interno del dizionario delle *Sessantacinque parole*, corrispondente alla Sesta Parte del saggio (Kundera, 2003, pp. 206-207).

avuto la forza di installare un nuovo genere. “Se si fossero scritti solo *I dolori del giovane Werther* di Goethe e *l'uomo che ride* di Victor Hugo – continua Carpentier – oggi non si potrebbe parlare di letteratura romantica” (ivi, p. 210). Perché nascesse una storia del romanzo era necessaria l'opera di molti romanzieri di diverse generazioni che, in un territorio più o meno circoscritto, da Carpentier individuato a cavallo tra la Spagna e la Francia tra il XVI e il XVIII secolo, riuscisse a imporre uno stile romanzesco (ivi, pp. 210-211).

L'invito a considerare l'importanza rappresentata da una cooperazione di diversi paesi, per permettere a un genere come il romanzo di affermarsi, ci avvicina alla comprensione del secondo motivo per il quale Kundera ritiene il romanzo una creazione europea. Questo è dovuto alla configurazione della stessa Europa: un continente che, almeno nei primi quattro, cinque secoli dell'era moderna, ha riunito paesi contraddistinti da diverse religioni, razze e culture. Il riscontro di questa varietà induce Kundera a coniare, in riferimento all'Europa, la formula del “*massimo di diversità nel minimo spazio*” (Kundera, 2005, p. 43).¹¹ Per Kundera questa formula rappresenta un ideale in quanto esprimerebbe la caratteristica che avrebbe permesso all'Europa di favorire la massima fioritura delle sue arti. Ciò vale anche per il romanzo:

Durante le varie fasi della storia del romanzo, nazioni diverse si sono per così dire passate il testimone: prima l'Italia con Boccaccio, il grande precursore; poi la Francia di Rabelais; poi la Spagna di Cervantes e del romanzo picaresco; nel Settecento fu la volta del grande romanzo inglese con l'intervento, sul finire del secolo, del tedesco Goethe; l'Ottocento appartiene invece, interamente, alla Francia, pur tenendo conto dell'ingresso del romanzo russo, negli ultimi trent'anni del secolo, e della comparsa, subito dopo, di quello scandinavo. Viene, poi, il Novecento e la vicenda mitteleuropea con Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz... [...] Come se nel suo percorso la storia del romanzo destasse l'una dopo l'altra le diverse parti dell'Europa, confermando la specificità di ciascuna e al tempo stesso inserendole tutte in una comune coscienza europea (Kundera, 2000, pp. 36-37).

È sulla base di queste considerazioni, al centro dei *Testamenti traditi*, che Kundera sviluppa l'ipotesi della transnazionalità del romanzo: “il romanzo francese, il romanzo inglese o il romanzo ungherese non sono in grado di creare ciascuno una propria storia autonoma, ma fanno tutti parte di una storia comune [...]” (ivi, p. 36).

È interessante notare che in un articolo dedicato alla letteratura europea e pubblicato nello stesso anno del saggio di Kundera, il 1993, anche Franco Moretti ricorre all'immagine della corsa a staffetta per alludere allo sviluppo transnazionale che sarebbe stato assunto in generale dalla letteratura. Lo studioso ricorda che l'idea di una sorta di passaggio del testimone è già evocata da Curtius; questi la impiega per sottolineare il diverso contributo apportato di volta in volta dai singoli stati nazionali al rafforzamento della fondamentale unità della letteratura europea.¹² Ma se, per Curtius, la ‘corsa’ si arresta a Goethe, per Moretti è

¹¹ Cfr. anche Remo Ceserani, che nel saggio *Per una mappa della storia letteraria d'Europa* (2006) dichiara di preferire “un'Europa delle differenze e del multiculturalismo a un'Europa dell'unità e dell'omogeneità”, sottolineando la necessità di stabilire frontiere flessibili se si intende trattare della “letteratura europea” (Ceserani, 2024, pp. 49-50).

¹² Cfr. Curtius: “Ma già dal 1300 il primato letterario era passato all'Italia, con Dante, Petrarca, Boccaccio e col primo periodo rinascimentale. Il Rinascimento esercita la sua azione come ‘italianismo’ sulla Francia, sull'Inghilterra, sulla Spagna. All'inizio del Cinquecento incomincia il periodo aureo della letteratura spagnola, che si imporrà per più di un secolo sulle altre letterature europee [...]. Dall'egemonia italiana e spagnola la Francia si emancipa solo al principio del Seicento, per assumere essa stessa il primato che non le viene più conteso fino al 1780 circa. Nel frattempo, in

la stessa immagine della staffetta che non sembra più adeguata per esprimere lo sviluppo della letteratura dal XX secolo in poi: “Non è più il momento della staffetta continentale, dove la fiaccola dell’invenzione, pur passando di mano in mano, resta pur sempre una sola. Con il Novecento, giunge l’ora della *polarizzazione*: ricerche simultanee e opposte [...]” (Moretti, 2020, p. 27).

Come si è visto, anche per Kundera la ‘staffetta del romanzo’, dal Novecento in poi, diventa intercontinentale, giungendo sotto il “trentacinquesimo parallelo”. Kundera però non vi rinuncia, ossia non rinuncia alla possibilità di interpretare lo sviluppo del romanzo, anche su scala mondiale, secondo una precisa traiettoria. Il romanziere ceco riprende il discorso sullo statuto transnazionale del romanzo nella seconda delle sette sezioni in cui è suddiviso *Il sipario*, intitolata, in omaggio a Goethe, “*Die Weltliteratur*”.¹³ In questa sede, ritorna sull’immagine della corsa a staffetta, che stavolta adopera per descrivere lo sviluppo di tutte le arti europee.¹⁴ Proprio il confronto con un’arte come la musica gli suggerisce l’idea che quello di Goethe sia un altro testamento tradito: “Siamo soliti considerare la musica, in maniera del tutto naturale, nell’ambito del grande contesto: sapere quale era la lingua materna di Orlando di Lasso o di Bach non ha grande importanza per un musicologo; un romanzo, invece, a causa del legame con la sua lingua, è studiato in tutte le università del mondo nell’ambito del piccolo contesto nazionale” (Kundera, 2005, p. 47).¹⁵ Kundera cita il celebre passo di Goethe tratto dalla conversazione con Eckermann del 31 gennaio 1827: “La letteratura nazionale non rappresenta più granché ai giorni nostri, stiamo entrando nell’era della letteratura mondiale (*die Weltliteratur*) e spetta a ciascuno di noi accelerare tale evoluzione” (ivi, p. 48).

Concepito da Goethe al culmine della sua maturità artistica, nel corso dei frequenti scambi intrattenuti con amici stranieri e traduttori, il concetto di *Weltliteratur* è stato generalmente inteso nel significato di una letteratura aperta a un dialogo che supera le barriere nazionali, per la quale ad esempio è possibile che un critico come Carlyle riuscisse a esprimere su Schiller giudizi più penetranti dei tedeschi.¹⁶ Sarebbe questa l’accezione di

Inghilterra si è sviluppata, dal 1590 in poi, una grande poesia nazionale che però richiama l’attenzione del Continente solo nel XVIII secolo. La Germania non aveva mai potuto, fino allora, competere con le grandi potenze letterarie della Romania. La sua grande ora giunge solo all’epoca di Goethe [...]” (Curtius, 2022, pp. 53-54).

¹³ Il concetto di *Weltliteratur* viene fatto risalire a Goethe, sebbene l’idea di una letteratura universale circolasse già nel XVIII secolo, nella formulazione di ‘Repubblica delle Lettere’. Il termine era comunque stato precedentemente impiegato dallo scrittore tedesco Christoph Martin Wieland (1733-1813), ma è stato Goethe a imporlo all’attenzione pubblica nell’accezione che oggi gli riconosciamo. Per un approfondimento del concetto goethiano di *Weltliteratur* si rimanda a: Ceserani, 2012, pp. 41-51; Guillén, 2008, pp. 73-84; Sinopoli, 2010, pp. 55-116; Cometa, 2014, pp. 19-33. Si consiglia inoltre il saggio di Erich Auerbach, recentemente ripubblicato in italiano, *Filologia della Weltliteratur* (1952) (in Auerbach, 2022, pp. 55-72).

¹⁴ “Tutte le nazioni d’Europa vivono lo stesso destino comune, ma ognuna lo vive in modo diverso, in base alle proprie esperienze specifiche. È per questo che la storia di ogni arte europea (pittura, romanzo, musica, ecc.) appare come una corsa a staffetta in cui le varie nazioni si passano il testimone” (Kundera, 2005, p. 44).

¹⁵ Per un commento di questo passo cfr. anche Coletti, che lo cita per promuovere l’utilità di liberare lo studio della letteratura da vincoli troppo rigidi di carattere linguistico e nazionale (Coletti, 2011, p. 14).

¹⁶ Il riferimento è a un altro passo delle conversazioni di Eckermann con Goethe, datato il 15 luglio 1827 (Eckermann, 2008, p. 202), in cui Goethe loda la biografia di Schiller pubblicata da Carlyle e

Weltliteratur che, secondo Kundera, viene tradita dagli specialisti che riducono la letteratura universale a una semplice “giustapposizione di letterature nazionali” (*ibidem*). La storia invece avrebbe offerto numerosi esempi a dimostrazione che la *Weltliteratur* goethiana è il vero motore che muove la letteratura, e in particolare il romanzo:

Eppure Rabelais, sempre sottovalutato dai suoi compatrioti, non è mai stato capito così profondamente come da un russo: Bachtin; Dostoevskij da un francese: Gide; Ibsen da un irlandese: G.B. Shaw; James Joyce da un austriaco: Hermann Broch; l'importanza universale della generazione dei grandi nordamericani – Hemingway, Faulkner, Dos Passos – è stata rivelata in primo luogo da alcuni scrittori francesi (‘In Francia sono il padre di un movimento letterario’ scrive Faulkner nel 1946 lamentandosi della sordità che incontra in patria). Questi pochi esempi non sono bizzarre eccezioni alla regola; no, sono la regola: la distanza geografica allontana l'osservatore dal contesto locale e gli permette di abbracciare il *grande contesto* della *Weltliteratur*, il solo capace di mostrare il *valore estetico* di un romanzo, vale a dire gli aspetti sino allora sconosciuti dell'esistenza sui quali il romanzo ha saputo far luce; la novità della forma che ha saputo trovare” (Kundera, 2005, p. 48).

Questa idea del romanzo come ponte di un dialogo che oltrepassa differenze linguistiche si ritrova ugualmente in *Mademoiselle O* (2007), in cui Thirlwell per dimostrare che “Il romanzo è una forma d'arte internazionale” (Thirlwell, 2010, p. 13) ricostruisce con sagacia e umorismo la rete di coincidenze, di incontri, di rapporti più o meno acclarati che si celano dietro la storia di alcuni tra i più grandi capolavori della storia del romanzo. Tra i numerosi aneddoti riportati vi è quello su un giovane James Joyce, che rientrando in treno da Parigi a Dublino scopre per caso il romanzo *I lauri senza fronde* di Dujardin, decisivo nella gestazione dell'*Ulisse*. Thirlwell legge questo aneddoto come un'allegoria: la prova che la storia della letteratura è “su scala ridotta, locale, minuscola, e internazionale” (ivi, p. 114).

Insistendo sui vantaggi di giudicare un'opera letteraria lontano dal contesto d'origine, in questo brano del *Sipario* Kundera sembra inoltre avvalorare l'importanza della condizione di “out of place” (Said, 1983, p.8), che per Said aveva contribuito alla grandezza di un'opera come *Mimesis* (1946), il saggio realizzato da Auerbach durante l'esilio a Istanbul. Il brano del *Sipario* permette anche di chiarire una ragione ulteriore, forse la più importante, che induce Kundera a ribadire il carattere transnazionale del romanzo. Tale ragione è legata alla sua fiducia nella nozione di “*valore estetico*”, che trae da Jan Mukařovský,¹⁷ e alla conseguente riflessione sul modo in cui un romanzo può conseguire tale valore in base al raggiungimento del suo specifico obiettivo conoscitivo. Questo coinciderebbe con lo svelamento di aspetti sconosciuti dell'“esistenza”,¹⁸ che i romanzieri conseguirebbero grazie

si intrattiene in genere sull'importanza delle relazioni tra intellettuali di nazionalità diversa. Come ricorda Franca Sinopoli, questa è solo una delle molte ricorrenze, riscontrate su documenti databili tra il 1801 e il 1831, in cui Goethe insiste sul concetto di *Weltliteratur* (cfr. Sinopoli, 2010, p. 66).

¹⁷ A Mukařovský è dedicata la voce *Valore* in *Sessantacinque parole*: “Lo strutturalismo degli Anni Sessanta ha messo tra parentesi la questione del valore. Eppure il fondatore dell'estetica strutturalista dice: ‘Solo la supposizione del valore estetico oggettivo dà un senso all'evoluzione storica dell'arte’ (Jan Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico in quanto fatti sociali*, Praga, 1934). Interrogare un valore estetico vuol dire: cercare di circoscrivere e definire le scoperte, le innovazioni, la luce nuova che un'opera getta sul mondo umano” (Kundera, 2003, pp. 211-212).

¹⁸ Cfr. la definizione di *Romanzo* che figura in *Sessantacinque parole*: “La grande forma della prosa in cui l'autore, attraverso degli io sperimentali (i personaggi), esamina fino in fondo alcuni grandi temi dell'esistenza” (ivi, p. 205).

a un continuo rinnovamento del loro repertorio formale.¹⁹ La storia del romanzo, che Kundera intende come storia della “*successione delle [sue] scoperte*” (Kundera, 2003, p. 19), quindi secondo un preciso orientamento, si iscrive in un contesto transnazionale anche perché le caratteristiche che consentono a un romanzo di produrre queste “*scoperte*” si basano più sull’architettura compositiva che su questioni prettamente linguistiche e dunque la loro valutazione non può che basarsi su un confronto che supera i contesti locali.

Per i romanzieri della tradizione di Cervantes il lavoro del romanziere non si riduce all’esposizione di una storia. Carpentier ha scritto ad esempio che il grande merito di *Don Chisciotte* è stato di essere stato il primo romanzo a spingersi “*al di là della storia narrata*” (Carpentier, 2022, p. 211) e ad aver concepito il personaggio come “uno strumento di ricerca dell’uomo” (ivi, p. 286). Non limitare il romanzo al racconto di storie ma assegnargli un obiettivo conoscitivo significa lavorare sulla forma, sulla sua polifonia, intesa come moltiplicazione dei registri e dei generi, oltre che delle stesse linee narrative; quindi sostituire un’unità tematica all’unità d’azione. In questo modo, facendo convergere prospettive molteplici intorno a un tema, il romanzo sembra integrare nella sua struttura formale la logica che ne avrebbe ispirato la nascita: diventa un concentrato del “*massimo di diversità nel minimo spazio*”, che per Kundera era il DNA dell’Europa.

Si potrebbe rintracciare su questa base una sorta di analogia tra le attitudini del romanziere e del comparatista. Lo stesso gesto di esaminare un problema a partire da prospettive e contesti molteplici caratterizza il lavoro del comparatista, che per instaurare dei confronti tra le diverse letterature o tra i diversi codici della comunicazione ha bisogno di un orizzonte teorico di riferimento o di ciò che Earl R. Miner chiamava “norme di comparabilità” (Miner, 1997, p. 165). Tra romanzieri e comparatisti si stabilisce allora un rapporto vitale, di reciproca ispirazione.

3. Locale e universale

All’Europa del “*massimo di diversità nel minimo spazio*” oggi si sostituisce però uno scenario più uniforme, che livella le differenze tra i paesi nel nome di una comune rispondenza a dei criteri finanziari. A una simile analisi perviene ad esempio George Steiner, nella conferenza del novembre 2003 tenuta al Nexus Institute di Amsterdam. Per il critico, “Il genio dell’Europa è quello che William Blake avrebbe definito ‘la santità dei minimi particolari’” (Steiner, 2006, p. 53). Negli ultimi decenni, però, sotto “la marea detergente, esponenziale dell’anglo-americano” (ivi, p. 54) e dei valori globalizzati, l’Europa va incontro a un’omologazione che rischia di provocarne la morte spirituale: “Perirà se dimentica che ‘Dio si trova nei dettagli’” (*ibidem*).

Il quadro descritto ha dato lo sprone a un ritorno dei proclami sulla ‘morte del romanzo’. Questo sembra aver incentivato l’avanzamento di una massiccia produzione narrativa, basata su uno schema unilineare, che affrettando lo scioglimento finale appare come il

¹⁹ Si tratta di un obiettivo che Kundera definisce in funzione delle circostanze storiche che avrebbero permesso al romanzo di affermarsi in Europa, a cavallo tra XVI e XVII: spingendo l’uomo “nei tunnel delle discipline specializzate”, la Rivoluzione scientifica avrebbe limitato la possibilità di afferrare la connessione tra le diverse sfere del sapere e tra il sapere e la vita. Per Kundera, il romanzo nasce per colmare questo bisogno conoscitivo, in un modo che la scienza non potrebbe eguagliare. Si aggiunge che il romanziere ceco presenta questa ipotesi nelle prime pagine del suo primo saggio, *L’arte del romanzo*, a margine di un suo commento della celebre conferenza di Husserl sulla crisi dell’umanità europea, tenuta a Vienna nel 1935 (Kundera, 2003, pp. 15-19).

corrispettivo della corsa verso il progresso riscontrata nel nostro angolo di mondo occidentale.²⁰ Si tratta di un fenomeno regressivo, accentuato dalla nuova concorrenza con i mezzi di informazione, che rischia di inficiare la buona salute della comparatistica favorendo una lettura dei testi come documenti di analisi sociologiche, spesso limitate a dei contesti locali.

Nel capitolo conclusivo di *Linguaggio e silenzio* (1967), lo stesso Steiner compiangere il romanzo come un “genere [che] sta perdendo gran parte della sua funzione vitale” (Steiner, 2022, p. 315) a causa della sua competizione con le nuove forme documentarie, le quali rischiano di sottrargli il compito che – secondo il critico – era stato per secoli il suo patrimonio esclusivo, ossia la presa sulla realtà.²¹ Cogliendo forse in anticipo i primi segni del *narrative turn*, la tendenza culturale che avrebbe impresso una logica narrativa alle diverse rappresentazioni della vita, anche al di fuori della letteratura, Steiner si chiede se gli scrittori saranno in grado di competere con i nuovi mezzi di conoscenza diretta e di riproduzione grafica: “Il mondo è a tavola con noi, le sue cerimonie e i suoi disastri sono resi con fantastica completezza e intensità. Perché volgersi alla finzione – a meno che non sia una fuga?” (ivi, p. 313).

Il rischio però è che nella competizione ingaggiata con i media gli scrittori cedano all’illusione di poter offrire della realtà un’immagine diretta, senza filtri, rinunciando allo straniamento messo in atto dalla letteratura. È il difetto di cui risentono alcune scritture dell’io, che anche Walter Siti stigmatizza in un articolo, pubblicato su “Domani”, in cui confronta il tipo di romanzo discusso da Milan Kundera con le nuove forme narrative: “È la commozone immediata della vittima quella che si cerca nei romanzi e nei podcast [...] Più il protagonista-testimone è etichettabile, più viene percepito come ‘autentico’” (Siti, 2023, p. 14).

Sempre Steiner, però, mentre sembra condannare il romanzo a una morte annunciata, scorge allo stesso tempo i germi della sua rinascita in un piccolo gruppo di opere: romanzi dalla struttura complessa, come *La morte di Virgilio* (1945), in cui Broch affida la sua indagine del mondo a un’architettura formale basata su una “logica contrappuntistica”, in grado di sovvertire “la struttura temporale e le progressioni lineari su cui si basa normalmente la narrativa” (Steiner, 2022, pp. 315-316). Ciò sembra indicare che la via migliore per garantire al romanzo la sua sopravvivenza nella giungla delle nuove forme narrative è quella di insistere sui suoi mezzi specifici; in altre parole, di fare ciò che solo il romanzo può fare. Carlos Fuentes muove da premesse simili nel saggio *Geografia del romanzo* (1993).²² Nel primo capitolo, *È morto il romanzo?*, la domanda posta dal titolo viene riformulata nella seguente: “Che cosa può dire il romanzo che non possa essere detto in nessun altro modo?” (Fuentes, 1997, p. 12). Secondo l’autore messicano, nel potenziamento dei media che si verifica a partire dagli anni Cinquanta i romanzieri colgono l’occasione per un allargamento ulteriore delle frontiere della loro arte che investe sia le modalità della sua circolazione che le questioni di poetica. Per Fuentes, il processo di saturazione delle notizie libera il romanzo dall’asservimento a una funzione cronachistica e gli apre una nuova strada:

²⁰ Per un approfondimento sul rapporto di influenza reciproca sviluppatosi all’inizio del XXI secolo tra i media e le diverse produzioni narrative, non solo letterarie, cfr. il saggio pubblicato da Christian Salmon nel 2008, *Storytelling. La fabbrica delle storie* (Salmon, 2008).

²¹ Cfr. Steiner: “Essendo legato alla realtà secolare, il romanzo fece dell’informazione reale uno dei propri espedienti principali” (Steiner, 2022, p. 313).

²² Per un approfondimento riguardante la ricezione critica di questo saggio si rimanda al volume collettaneo *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, curato da Danielle Perrot-Corpet e Lise Gauvin (Perrot-Corpet, Gauvin, 2011).

[...] inaugurerò anche una nuova geografia del romanzo, abbattendo la frontiera artificiale fra ‘realismo’ e ‘fantasia’ e collocando i romanzieri, al di là delle loro nazionalità, nel mondo comune dell’immaginazione e della parola.

Né guelfi né ghibellini, o, in generale, i cittadini della nazione del romanzo hanno costituito, contro le previsioni sulla morte del romanzo, una delle più brillanti costellazioni di tutti i tempi si tratti di William Styron, Joan Didon, Toni Morrison, Nadine Godimer, V. S. Naipaul, Salman Rushdie e Julian Barnes, per quanto riguarda l’universo di lingua inglese; Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso o Julián Ríos, per quanto riguarda la lingua spagnola; o, in Europa, Italo Calvino, Milan Kundera, Günther Grass, Thomas Bernhard e György Konrád; in Africa, Naghib Mahfouz, Sonallah Ibrahim, Chinua Achebe, o Breyten Breytenbach, e, in Asia, Kobo Abe, Anita Desai o Bei Dao (ivi, pp. 18-19).

L’universalità del romanzo contemporaneo è sostenuta da Fuentes sulla base di varie ragioni. Nel momento in cui scompaiono alcuni dei centri culturali che nei secoli scorsi avevano avuto un ruolo dominante, come quello rappresentato dall’Europa, per Fuentes “tutti siamo eccentrici, che è, forse, l’unico modo attuale di essere universali” (ivi, p. 19). Il respiro universale caratterizza il romanzo anche dall’interno: il principio del “*massimo di diversità nel minimo spazio*” che ne muove la composizione raggiunge in questo periodo i suoi esiti forse più maturi. Per Fuentes la polifonia del romanzo può trovare nel confronto con l’era dell’“informazione istantanea” uno stimolo ulteriore a inglobare i diversi linguaggi, per trasformarsi nell’ “arena dove tutti si possono incontrare”.²³

Queste riflessioni anticipano più direttamente di altri capitoli del saggio (dedicati ciascuno a un diverso romanziero, collocato da Fuentes nella sua ‘geografia’) la definizione di *Weltliteratur* posta in conclusione: “La ‘letteratura mondiale’ di Goethe alla fine riacquista il suo vero senso: è la letteratura delle differenze, la narrazione delle diversità, che, però, solo così confluiscono in un unico mondo [...]” (ivi, p. 167). Come scrive Pageaux, che commenta queste pagine di Fuentes, si tratta di “una bella lezione di vero comparatismo” (Pageaux, 2003, p. 143). In generale, da Fuentes e Kundera, come da Carpentier e Thirlwell, quella di Goethe è recepita come una lezione da applicare nel concreto e declinata nella sua accezione più ampia: esprime un’idea di *Weltliteratur* che, a partire da un primo impulso europeo, abbraccia i diversi continenti, pur senza negare la specificità di ciascuno.²⁴ Questo sembra confermato da Guillén, ricordando che nessuno ha insistito più di Gabriel García Márquez sulla peculiarità della realtà latinoamericana; ma che, quando

²³ *Il futuro futuro* (2023) di Thirlwell – che Fuentes non ha fatto in tempo a leggere – è uno degli ultimi esempi che materializza questa possibilità del romanzo. Céline e le sue amiche Marta e Julia si muovono con disinvoltura nell’alta società, in un periodo storico che sembra corrispondere a quello della Rivoluzione francese. Vengono fatti circolare su di loro dei pamphlet anonimi, di carattere ingiurioso. Le tre comprendono che l’unico modo di riabilitarsi agli occhi della società è di rivolgersi a degli scrittori disposti a riscrivere la loro storia. Ma dove conoscere questi scrittori? Questa ricerca è il motore dell’avventura che spinge Céline a un viaggio che oltrepasserà i confini geografici e quelli della verosimiglianza, conducendola in America e anche sulla luna. Ma è lo stesso Settecento raccontato da Thirlwell a risultare poco verosimile. Questo non solo per la presenza di evidenti anacronie; ma perché il motivo narrativo delle false accuse che colpiscono la protagonista sembra adombrare il mondo di internet e delle *fake news*. Come si legge nella prima pagina: “Passano i secoli, ma tutto accade nell’attimo presente” (Thirlwell, 2024, p. 11).

²⁴ È significativo che, nel saggio *Cervantes all’alba di oggi* (1977), Carpentier citi la massima di Miguel de Unamuno: “Dobbiamo cogliere l’universale nelle viscere del locale e l’eterno in ciò che è circoscritto e limitato” (Carpentier, 2022, p. 287).

gli si chiedeva quali fossero i suoi modelli, rispondeva: “Il mio maestro William Faulkner”. Per il comparatista, ciò proverebbe che: “Nel corso dei secoli proprio gli scrittori, secondo quanto sappiamo a partire dalla *Poetica* di Aristotele, sono stati senza dubbio coloro i quali più profondamente hanno sentito la tensione fra il particolare e il generale” (Guillén, 2008, p. 39); o fra il locale e l’universale.

Bibliografia

- Auerbach E. (2022), *Filologia della Weltliteratur*, in Id., *Letteratura mondiale e metodo*, trad. di Ruberl V., Aglan-Buttazzi S., con un saggio di Mazzoni G., Milano, Nottetempo, pp. 55-72.
- Bachtin M. (2001), *Estetica e romanzo*, trad. di Strada Janovič C., introduzione di Platone R., Torino, Einaudi.
- Benvenuti G., Ceserani R. (2012), *La letteratura nell’età globale*, Bologna, il Mulino.
- Bertoni F. (2018), *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci.
- Bottiroli G. (2018), *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)*, “Comparatismi”, 3, pp. 3-37, trad. it. in <https://www.giovannibottiroli.it/it/letteratura/stili-e-regimi-di-senso/94-ritorno-alla-letteratura.html>, ultimo accesso: 25 ottobre 2025.
- Carpentier A. (2022), *L’età dell’impazienza. Saggi, articoli, interviste (1925-1980)*, trad. e cura di Rizzante M., postfazione di Gallego Roca M., Milano-Udine, Mimesis.
- Cercas J. (2016), *Il punto cieco*, trad. di Arpaia B., Milano, Guanda.
- Ceserani R. (2024), *Un’idea diversa dell’Europa. Otto saggi sull’identità transnazionale europea*, Lazzarin S., Pellini P. (a cura di), postfazione di Laghezza B., Macerata, Quodlibet.
- Coletti V. (2011), *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino.
- Cometa M. (2014), *Weltliteratur. Una nozione desueta*, “Narrativa”, 35-36, pp. 19-33, <https://journals.openedition.org/narrativa/1110#quotation>, ultimo accesso: 25 ottobre 2025.
- Curtius E.R. (2022), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. di Luzzato A., Candela M., Antonelli R. (a cura di), Macerata, Quodlibet.
- Eckermann J.P. (2008), *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, trad. di Vigliani A., Ganni E. (a cura di), Torino, Einaudi.
- Fuentes C. (1997), *Geografia del romanzo*, trad. di Dapelo L., Milano, Nuova Pratiche Editrice.
- Fuentes C. (2001), *Machado de La Mancha*, Fondo de Cultura Económica de España.
- Guillén C. (2008), *L’uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, trad. di Gargano A., Gaiba C., Bologna, il Mulino.
- Kundera M. (2000), *I testamenti traditi*, trad. di Daverio M., Milano, Adelphi.
- Kundera M. (2003), *L’arte del romanzo*, trad. di Marchi E., Ravano A., Milano, Adelphi.
- Kundera M. (2005), *Il sipario*, trad. di Rizzante M., Milano, Adelphi.
- Mazzoni G. (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- Miner E.R. (1997), *Gli studi comparati interculturali*, in Gnisci A., Sinopoli F. (a cura di), *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi, pp. 145-181.
- Moretti F. (1997), *Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi.

- Moretti F. (2020), *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, Episcopo G. (a cura di), Roma, Carocci.
- Pageaux D. (2003), *Nascite del romanzo*, trad. di Misitano M., Proietti P. (a cura di), Palermo, Sellerio.
- Pavel T. (2015), *Le vite del romanzo. Una storia*, trad. di Biagi D., Tirinanzi de Medici C., a cura e con una postfazione di Rizzante M., Milano-Udine, Mimesis.
- Pellini P. (2022), *La letteratura europea fra nostalgia e utopia. Appunti su un dibattito desueto*, "Allegoria", 85, pp. 97-119.
- Perrot-Corpet D., Gauvin L. (édd.) (2011), *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier.
- Proguidis L. (2021), *I misteri del romanzo. Da Kundera a Rabelais*, a cura e con un saggio di Carretta S., Milano-Udine, Mimesis.
- Rizzante M. (2018), *L'albero del romanzo. Un saggio per tutti e per nessuno*, Pavia, Effigie.
- Said E.W. (1983), *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press.
- Salmon C. (2008), *Storytelling. La fabbrica delle storie*, trad. di Gasparri G., Roma, Fazi editore.
- Sinopoli F. (2002), *I generi letterari*, in Gnisci A. (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, pp. 87-110.
- Sinopoli F. (2010), *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, in Gnisci A., Sinopoli F., Moll N., *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Mondadori, pp. 55-116.
- Siti W. (2023), *L'ambiguità del romanzo è promessa di conoscenza*, "Domani", 23 novembre, p. 14.
- Steiner G. (2006), *Una certa idea di Europa*, trad. di Ponte di Pino O., prefazione di Vargas Llosa M., Milano, Garzanti.
- Steiner G. (2022), *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, trad. di Bianche R., Milano, Garzanti.
- Thibaudet A. (1988), *La fisiologia della critica*, Ghini G. (a cura di), Firenze, Alinea.
- Thirlwell A. (2010), *Mademoiselle O*, trad. di Cravero R., Parma, Guanda.
- Thirlwell A. (2024), *Il futuro futuro*, trad. di Buzzi A., Milano, Feltrinelli.
- Watt I. (1976), *Le origini del romanzo borghese*, Del Grosso Destreri L. (a cura di), Milano, Bompiani.