

Né Terra, né Cielo: *Volver al mundo* di J. Á. González Sainz

STEFANO BALLARIN
Università Ca' Foscari

1. BREVE SINOSI

Una donna di nome Bertha arriva da Vienna a El Valle – “que está mitad en el noroeste de Soria, mitad en cualquier sitio, mitad en la realidad mitad sólo en el relato” (González Sainz, 2006a: 51) – per cercare di capire le circostanze della morte e della vita inquieta di Miguel, l'uomo con cui ha condiviso un intenso periodo della sua vita. Bertha diventa la destinataria dei racconti di Anastasio e Julio, gli amici più intimi di Miguel, e a volte narra lei stessa la sua parte di storia. Oltre a queste voci principali, tutti gli abitanti del paese sembrano coinvolti nel fornirne frammenti che gettano la verità in un gioco di chiaroscuri. Il tempo della narrazione copre circa una settimana: Bertha arriva al paese la vigilia del funerale per partire qualche giorno dopo. In questa cornice, le lunghe conversazioni tessono una storia di respiro molto ampio: il racconto generazionale di un gruppo di amici durante gli anni 70 e la Transizione. L'infanzia edenica di Miguel, Julio, Gregorio e Anastasio nel paese natale si rompe con l'apparizione di Enrique Ruiz de Pablo, affermato poeta e professore, che con la sua poderosa retorica distrugge la rappresentazione del mondo a cui i giovani erano abituati. Ruiz de Pablo appartiene a una fantomatica Organizzazione nazionalista clandestina di estrema sinistra nella cui orbita entrano i ragazzi quando si trasferiscono a Madrid per iscriversi all'università – meno Anastasio, che rimane a El Valle. Il destino per ognuno di essi si decide nel passaggio dalle teorie utopiche alla pratica dell'assassinio.

2. DELL'ABBANDONO

*Volver al mundo*¹ è il secondo romanzo di una trilogia sul nichilismo. Il primo tassello, *Un mundo exasperado*,² si iscrive in quella che González Sainz ritiene la vena del grande romanzo della nostra epoca:

el individuo en su aislamiento, en la cima de su autoconciencia y, al mismo tiempo, en la de su descomposición, el individuo en su más radical desorientación a fuerza de orientaciones, en la irracionalidad a fuerza de racionalidades, en el vacío más absoluto a fuerza de rellenos, de posibilidades e ideas y deseos con que se llena continuamente todo. (González Sainz, 2006a: 50)

In *Un mundo exasperado*, l'azione è ridotta a mera incoazione, bloccata dalle aporie in cui sboccano inevitabilmente le speculazioni del protagonista. Nel romanzo di cui

¹ J. Á. González Sainz, *Volver al mundo*, Barcelona, Anagrama, 2003.

² Idem, *Un mundo exasperado*, Barcelona, Anagrama, 1995, XIII Premio Herralde de Novela.



ci occupiamo, invece, il nichilismo è ormai assunto come un punto di partenza obbligatorio dal quale cercar di fondare l'azione e la riflessione. La terza parte, secondo i piani dell'autore, dovrebbe proporre o cercare una via d'uscita dal nichilismo³. Diceva González Sainz di *Volver al mundo*, quando mancava poco alla pubblicazione:

[...] il romanzo cerca di raccontare il destino di tutto un gruppo di amici, di una tragica generazione (la gioventù degli anni Settanta) che ha consumato tanti abbandoni, pulsioni, ricerche, menzogne, ferite e cerca un nuovo modo di vivere tra ribellione e accettazione, libertà e destino, sradicamento e legami... Un romanzo ampio, con echi classici, da tragedia - il coro, il destino - un addio a molti cattivi maestri, una meditazione sul tempo e i suoi demoni, sui diversi modi di ritornare o non ritornare alla propria Itaca; un libro sul senso del limite, che mescola narrazione, poesia e pensiero.⁴

Volver al mundo è per il genere una proposta di recupero della complessità e della totalità. L'impegno di tessere assieme i distinti saperi e codici era una delle sfide che Italo Calvino assegnava alla letteratura del nuovo millennio (Calvino, 1993: 123) e che González Sainz accetta. Nel romanzo l'azione è un'isola che sporadicamente emerge dal mare delle digressioni - descrizioni, riflessioni - coagulandosi attorno ad alcuni climax di grande tensione emotiva. Questa è solo una delle caratteristiche che avvicinano il testo alla categoria delle *opere mondo*, come Franco Moretti ha denominato l'epica moderna, dove "le digressioni sono divenute esse stesse lo scopo principale dell'Azione epica" e sono una tecnica che cerca "di far stare tutto il mondo dentro un unico testo" (Moretti, 2003: 46).

La narrazione inizia con una voce anonima, in terza persona, la quale non aspira all'onniscienza né al monopolio del racconto e si rivela ben presto solo una voce tra le tante, condividendo con esse un punto di vista limitato. Ciò di cui invece sembra padrone questo narratore, è dello sguardo mitico che estende sulla materia narrata e, inoltre, a lui tocca dare il tono e scegliere lo stile, un *grande stile*, che si manterranno uniformi per tutto il testo. Il tono avvicina *Volver al mundo* all'elegia, la quale si confà a quella che è forse la matrice tematica profonda del romanzo, una lunga riflessione sull'*abbandono* nei molteplici significati della sua complessa costellazione semantica: abbandono come /solitudine/, /orfanezza/, /disarmo/; come /rinuncia/, /abdicazione/, /dimissione/; come /diserzione/, /ripudio/, /rottura/; o come /fuga/, /deriva/, /allontanamento/. Insomma, una profonda riflessione sulla *perdita* che prende inizio da quella concreta di una morte ma il cui archetipo è la perdita dell'*innocenza*. Dopo la morte di Dio e il tramonto della metafisica, ogni fondamento sostitutivo si rivela un fragile castello di carte. Allo stesso modo, l'etica e la morale non sanno più dove afferrarsi: ogni appello a un qualche valore suona anacronistico e, inoltre, la tecnica s'incarica da sola di mostrarne l'inefficacia. Nessuno può impedire

³ Scrive l'autore: "en esa tercera parte, que será también una historia de terrorismo, debiera decantarse un profundo sí a la vida, debiera desprenderse, si soy capaz de ver cómo y si así lo quiere también la escritura, un claro espaldarazo de vigor vital, de alegría de vivir no sólo a pesar de los pesares sino justamente por todos los pesares. Ésa debiera ser la declinación final o ése es por lo menos el reto." (González Sainz, 2006a: 51)

⁴ Si legga la conversazione con Claudio Magris: "In un mondo senza senso il romanzo diventa favola", *Corriere della Sera*, 23 aprile 2003.

che la tecnica faccia quello che è in suo potere fare e l'uomo – le sue leggi – devono sempre prendere posizione su ciò che non può non succedere (Galimberti, 1999). *Volver al mundo* ci presenta allora due uomini: Miguel, il quale ha sperimentato sulla propria pelle cosa vuol dire il nichilismo contemporaneo; e il suo amico Anastasio, per il quale Dio non è ancora morto, quand'anche Dio sia solo “el aire de las sámaras” (III, 1, 477)⁵, cioè il rispetto per il sacro. Anastasio diventa una sorta di confessore per Miguel, ma quest'ultimo sembra cercare qualcosa di differente da una comprensione o da un'assoluzione, come sembra suggerire l'amico:



muchas cosas me tenían que ser por fuerza incomprensibles, y entonces yo manifestaba un asombro o un recelo moral que es lo que a lo mejor él iba buscando [...]. *Buscaba mi estupor, mi estupor inocente y como inaugural a mis años, como él decía medio burlándose, igual que quien busca algo que ha perdido y sabe, aunque sin querer acabar de darse por vencido, que no lo ha de volver a encontrar.* (I, 3, 26, corsivo mio).

Allo stesso tempo, il romanzo è un avvertimento del pericolo che le perdite, i vuoti che si creano nell'animo umano o in cui l'uomo può venir risucchiato, “se llenan muchas veces de basura” (II, 3, 172). In misura maggiore quando la voglia di riempire detti vuoti è associata a quella “inclinación a la ceguera”, per dirla con l'autore, che così spesso ha accompagnato l'abbraccio tanto dell'ideologia come dell'utopia rivoluzionaria (González Sainz, 2006b)⁶.

3. CONTESTO

Anche in Spagna, pur non essendo certo ricordata come un centro del 68, arriva forte il vento che spira dagli altri paesi, e in quell'anno si succedono scioperi, contestazioni, occupazioni nelle università. Nel 68, mentre a Aránzazu, nel País Vasco, Koldo Mitxelena promuove i lavori della “Academia de la Lengua” per unificare il basco, e nello stesso luogo si trasferiscono a lavorare artisti come Aresti o lo scultore Oteiza (Gracia – Ruiz Carnicer, 2001: 359), membri dell'ETA incontrano appartenenti del PCE e delle Comisiones Obreras (ricordiamolo, entrambi ancora fuorilegge) per stabilire un'azione comune contro il regime che però, dal punto di vista pratico, non dà luogo a particolari risultati (*Enciclopedia del 68*, 137).

Il 1968 è un anno chiave anche per il terrorismo etarra. Il 7 giugno, a Guipúzcoa, ETA fa la sua prima vittima: Francisco Javier Etxebarrieta Ortiz uccide la guardia civile José Pardines Arcay che aveva fermato per un controllo l'auto in cui viaggiava con il compagno Iñaki Sarasketa. Come sappiamo, terrorismo in Spagna è sinonimo di Euskadi Ta Askatasuna o ETA, (“Paesi Baschi e Libertà”), più o meno come in Italia è sinonimo di Brigate Rosse. Ma pure lì, come in Italia, i gruppi che negli anni Settanta passarono alla lotta armata furono vari. Di fatto, quando in *Volver al mundo* Ruiz de Pablo convince i giovani discepoli affinché appoggino “lo que debía haber sido una línea autónoma y libertaria en el ámbito de un nacionalismo desestabilizador del

⁵ Data la stretta connessione con l'epica, d'ora in avanti utilizzerò la notazione: (Parte, Capitolo, Pagina) per le citazioni riferite a *Volver al mundo*.

⁶ Il saggio è una riflessione su *Alla cieca* di Claudio Magris, di cui González Sainz è anche traduttore allo spagnolo.

sistema como era el del norte" (II, 15, 301), se vogliamo trovare un modello, un referente nella realtà, dobbiamo quindi pensare non ad ETA ma ai CAA, i Comandos Autónomos Anticapitalistas⁷. Questi nacquero come "scissione acrata" dall'ETA e vicini, come ideologia, all'*autonomia operaia* sia francese che italiana. Di fatto, di Enrique Ruiz de Pablo sappiamo che aveva trascorso lunghi soggiorni in Francia e Italia, aveva partecipato al congresso di Bologna del 1977 e nella sua soffitta di casa a El Valle facevano bella mostra le foto con Guattari, Deleuze e Toni Negri, i principali riferimenti intellettuali dell'autonomia. (II, 25, 411-12). I CAA furono infatti attivi soprattutto alla fine degli anni Settanta e all'inizio, degli anni Ottanta. La prima loro vittima è del 1978.⁸ Anche i fratelli maggiori dell'ETA, in quel periodo, raggiungono il momento di maggior virulenza negli attentati, arrivando a un centinaio di vittime nel 1979 e a ben 124 nel 1980 (Tusell, 1998: 781).

Uno dei più bei ritratti del clima che si respira nel paese proprio nel cambio di decade l'ha scritto chi allora era un militare di leva nei Paesi Baschi: Antonio Muñoz Molina. In *Ardor guerrero*, l'autore ubetense descrive con maestria e partecipazione emotiva la situazione spagnola nel frangente in cui la sua proiezione verso un futuro differente si vede minacciata sia dai resti del franchismo (nelle caserme, l'aquila del regime campeggia ancora al centro della bandiera), sia dal terrorismo, i cui atti, inoltre, offrono sempre i migliori alibi alle forze della reazione. Vedi golpe di Tejero del 23 febbraio 1981.

3. NÉ TERRA, NÉ CIELO

La guerra a cui si crede dedica la "célula libertaria" dei protagonisti si rivela molto presto una guerra senza eroi né *beaux gestes*. E la connessione con l'epica, così forte in quest'*opera mondo*, si rivela l'ennesima rappresentazione allegorica del suo tramonto. *Volver al mundo* narra, in questo senso, una "antiepopoea del disincanto", un'altra aggiornata "odissea di una delusione", sintagmi che Claudio Magris associa al romanzo moderno (Magris, 2001: 872). L'opera di J. Á. González Sainz, come pure quella del citato Antonio Muñoz Molina, è anzi fra le più serie testimonianze e riflessioni sul *disincanto* nelle ultime generazioni che conobbero l'antifranchismo. È questo un sentimento che si affacciò ben presto sulla scena spagnola. Per ulteriori approfondimenti sul tema, rimando a qualunque pagina scelta a caso del rappresentante più iconoclasta di tale percezione: Félix de Azúa, naturalmente⁹. Proprio come in *Momentos decisivos*, l'ultimo romanzo dello scrittore barcellonese, in *Volver al mundo* si narra la cronaca di un "heroísmo errado" (Jiménez Heffernan, 2005)¹⁰.

⁷ Cfr. Alberto Moreiras, "An-arqueología de lo político (Sobre *Volver al mundo*, de José Ángel González Sainz)", in *Línea de sombra. El no sujeto de lo político*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006, p. 285. Ma il primo a "indovinare" il riferimento è stato Carmelo López-Arias Montenegro, "Volver al mundo", *Elsemanaldigital.com*, n. 552, 22.11.03 (pagina consultata il 24.11.03).

⁸ Cfr. http://es.wikipedia.org/wiki/Comandos_Aut%C3%B3nomos_Anticapitalistas.

⁹ Ultimo contributo in ordine di tempo, l'articolo sul maggio francese apparso ne *El periodico* del 27 aprile 2008: "Caminito que el tiempo ha borrado".

¹⁰ Cfr. Julián Jiménez Heffernan, "Tierra: Terror: Error. Crónicas de heroísmo errado en la narrativa contemporánea", *Studi Ispanici*, 2005, pp. 209-54. Poi ristampato in *De mostración. Ensayos sobre descomposición narrativa*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2007.

La storia dell'eroe, se volessimo seguire il solco hegeliano, è sempre stata quella di una lotta contro il mondo. Ma nell'epica il mondo cedeva sotto i colpi delle spade e attraverso l'azione l'uomo poteva sollevarsi dalla sua condizione mortale e ottenere la fama imperitura. Con la morte dell'eroe, ci dice Hegel, arriva a compimento solo la *natura*, ma non l'uomo, né il suo *ethos*, che al contrario s'ingigantisce. Ciò che invece uccide l'*ethos* è l'abbandono della concezione poetica del mondo e il passaggio alla moderna prosaicità, della quale il romanzo sarebbe testimone come nuova epopea borghese (Hegel, 1997: 1220-1223). In questa, lo scontro tra uomo e mondo continua ma la disarmonia aumenta perché il secondo va assomigliando sempre meno all'Ideale e sempre più a un Apparato per condizionarlo. L'*ethos* risulta limitato in favore del *pathos* del mondo. All'eroe restano allora due strade, volendo schematizzare molto: l'integrazione nel sistema, dopo una serie di peripezie e apprendimenti, come avviene per esempio nel *Bildungsroman*, il genere della fiducia borghese (Moretti, 1999); oppure il naufragio per aver osato la ribellione. Il passo successivo sarebbe la negazione persino della possibilità di integrazione, dell'assunzione di una mediocrità o basso profilo come attitudine più confacente affinché un mondo così minaccioso non noti il protagonista. Kafka, naturalmente: si può morire senza aver fatto nulla per meritarlo, come succede a Josef K. Lo scrittore praghese abbatte la più importante impalcatura del vivere umano, il principio di causalità. Ormai lo straniamento dal mondo si è fatto metafisico. Lukaçs riprende e diffonde nella *Teoria del romanzo* l'opposizione hegeliana epos/romanzo aprendo la sua opera con un'evocazione dell'Età dell'Oro degna di Don Chisciotte¹¹. E la stessa dicotomia è mantenuta da Michail Bachtin in *Estetica e romanzo* (Bachtin, 2001). Massimo Fusillo, invece, in un saggio molto interessante, annota che questa opposizione è un mito della critica che bisogna tornare a interrogare, perché non indica se non uno degli infiniti binarismi attraverso i quali si è costruita l'identità occidentale – natura/cultura, pubblico/privato, collettivo/individuale, orale/scritto, tragedia/commedia, maschile/femminile... –, binarismi nei quali il primo termine porta impresso il sigillo dell'originario (Fusillo, 2002). Noi sappiamo che l'errore se c'è, sta a monte, nella pratica disgiuntiva del *lógos*. È anche per questo che la critica – un discorso concettuale che nella coniugazione della copula è e nell'applicazione del principio di non contraddizione, cerca il significato della verità nella formalità del *lógos*, del discorso logico, trasferito poi nella crono-logia della scrittura (Sini, 1996: 80-81, 91, 98, 157) – mostra tutte le sue difficoltà nel dar conto della forza simbolica del romanzo. In questo errore non cade il discorso di *Volver al mundo*: per Miguel, l'eroe del nostro romanzo, alla fine risultano impraticabili tanto la tentazione dell'Originario, quanto quella dell'Ideale. Non c'è ritorno all'innocenza perduta, ma nemmeno è possibile impiantare nel mondo la Città di Dio, perché il posto dell'uomo, il *mondo* che questi crea costantemente con la sua azione (o mancanza di) è un confuso limite tra Terra e Cielo, l'unica frontiera che gli è dato di abitare.

¹¹ “¡Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que les están abiertos y que deben seguir! ¡Bienaventurados los tiempos cuyos caminos son esclarecidos por la luz de las estrellas! Para ellos todo es nuevo y no obstante familiar; todo significa aventura y no obstante todo les pertenece. El mundo es vasto y, sin embargo, ellos se sienten cómodos, pues el fuego que arde en sus almas es de la misma naturaleza que las estrellas. El mundo y el yo, la luz y el fuego se distinguen netamente y jamás, empero, se vuelven definitivamente extraños el uno al otro, porque el fuego es el alma de toda luz y todo fuego se viste de luz. Así, no hay ningún acto del alma que no tenga plena significación y termine en esta dualidad [...]”. (Lukaçs, 1974: 27)

Volver al mundo crea un vero e proprio “discorso del limite”: un discorso simbolico, vale a dire ambivalente, per prevenire contro l’assolutizzazione di ogni prospettiva, cioè contro la trasformazione di un discorso in ideologia. Un discorso fatto di soglie, porte, finestre, steccati che segnano gianicamente lo spazio e il tempo di ogni azione, affermando una condizione umana eternamente limitrofe. Viene mostrata la violenza insita nell’oblio dell’ambivalenza simbolica della parola, quando questa tenta di imporre uno dei due valori nati dall’estinzione del simbolo. Il *sim-bolo*, allora, da figura di composizione, si trasforma in figura di divisione, *dia-bolo* (Galimberti, 1984: 23-29). In effetti, “diabolica” è la retorica di Ruiz de Pablo, il *villain* della situazione, anche se il primo rinnegato, il primo abbandonato: una koiné della filosofia nietzscheana, della teoria deleuziana del desiderio e del discorso della tecnica, la cui unica ragione è la volontà di aver ragione e che questa sia sempre più potente.

Il nostro romanzo sottolinea il fallimento di ogni etica utopica, di ogni azione che si voglia considerare sciolta, slegata dal mondo concreto che ci è toccato in sorte o da quell’*Esserci*, se vogliamo, che secondo il pensiero heideggeriano consiste nel prendersi cura delle cose che ci sono vicine, alla mano (Heidegger, 2003: 134), e non di quelle poste in un nessun-luogo del futuro. Per quanto riguarda l’Utopia, González Sainz ravvede nel passaggio culturale da ciò che è “deseable” a ciò che è “hipotetizable”, e da ciò che è “hipotetizable” a ciò che è “prometido” (il quale ovviamente diventa “deuda”, quando non “obsesión”), “uno de los círculos más extraordinarios y dramáticos de la historia de nuestras representaciones y de sus consecuentes puestas en práctica” (González Sainz, 2006c: 15).

Miguel, dopo essere passato per una serie di peripezie rischiose e di dolorosi riconoscimenti, alla fine sembra arrivare all’accettazione del limite, sembra essere riuscito a tornare al mondo, dopo averlo abbandonato in più di un senso. Anastasio, l’amico, suggerisce quest’ipotesi parlando con Bertha. Nella scena finale il protagonista torna a salire sulla quercia in cui era solito arrampicarsi da giovane con i suoi amici, sfidandosi a percorrere andata e ritorno, senza cadere, un ramo sospeso sull’acqua di un bacino. Lì sopra, tra varie grida, lo sentiamo anche pronunciare un nietzscheano: “El lugar en el límite como único tiempo, [...], aceptar cada uno su parte de silencio y su parte de abandono, su precariedad pero también la alegría de todo ello porque ésa es la alegría [...]” (III, 14, 615). E qui mi sembra ci sia di nuovo la freccia puntata verso la terza parte della trilogia.

Alla fine, se Miguel perde l’equilibrio e cade nel vuoto è solo perché Ruiz de Pablo gli spara. Lo richiede, nell’economia del racconto, la catastrofe tragica. Ma zittire l’altro è anche una forma a cui si può ricorrere per ottenere l’efficacia in un gioco linguistico quando il discorso contrario è troppo destabilizzante. È la via del terrore, naturalmente, intendendo per terrore “l’efficienza [di un apparato, sistema, istituzione, etc.] ottenuta attraverso l’eliminazione o la minaccia di eliminazione di un interlocutore dal gioco linguistico in cui si era impegnati con lui. Egli tacerà o darà il suo assenso non perché è stato confutato, ma perché minacciato di esclusione dal gioco” (Lyotard, 1999: 116). Se diamo credito all’affermazione di Nietzsche circa la natura retorica e metaforica della verità¹², allora, in questa riduzione della

¹² “Che cos’è dunque la verità? Un esercito mobile di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane, che sono state sublimite, tradotte, abbellite poeticamente e retoricamente, e che per lunga

manifestazione del mondo a favola, la possibilità di esclusione di ogni eterodossia dal gioco delle opinioni è la minaccia più pericolosa e il vero terrorismo. Per lo stesso presupposto, “tornare a narrare” e “tornare al mondo” arrivano ad essere la stessa cosa. Nel senso di *causa*.

Bibliografía

- AA.VV. (2008): *Enciclopedia del 68*, Roma, manifestolibri.
- BACHTIN, Michail (2001): “Epos e romanzo”, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 445-482.
- CALVINO, Italo (1993): *Lezioni americane*, Milano, Mondadori.
- FUSILLO, Massimo (2002): “Fra epica e romanzo”, in MORETTI, Franco (ed.), *Il romanzo. II. Le forme*, Torino, Einaudi, pp. 5-34.
- GALIMBERTI, Umberto (1984): *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli.
- (1999): *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli.
- GONZÁLEZ SAINZ, J. Á. (1995): *Un mundo exasperado*, Barcelona, Anagrama.
- (2003): *Volver al mundo*, Barcelona, Anagrama.
- (2006a): “El trabajo de la precariedad”, *La Página*, 63, pp. (2006), pp. 41-53.
- (2006b): “Ojos que no ven (la inclinación a la ceguera)”, *Turia*, 80, pp. 205-23.
- (2006c): “El encanto de la complejidad”, *Sileno*, 20, pp. 11-20.
- GRACIA, Jordi - RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (2001): *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis.
- HEGEL, G. W. F. (1997): *Estetica*, Torino, Einaudi.
- HEIDEGGER, Martin (2003): *Essere e tempo*, Milano, Longanesi.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2005): “Tierra: Terror: Error. Crónicas de heroísmo errado en la narrativa contemporánea”, *Studi Ispanici*, pp. 209-54.
- LUKÁCS, Georg (1974): *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo xx.
- LYOTARD, Jean-François (1999): *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli.
- MAGRIS, Claudio (2001): “È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?”, in MORETTI, Franco (ed.), *Il romanzo. 1. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 869-880.

consuetudine sembrano a un popolo salde, canoniche, vincolanti: le verità sono illusioni, delle quali si è dimenticato che appunto non sono che illusioni, metafore, che si sono consumate e hanno perduto di forza, monete che hanno perduto la loro immagine e che quindi vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete.” (Nietzsche, 1981: 129)

MOREIRAS, Alberto (2006): "An-arqueología de lo político (Sobre *Volver al mundo*, de José Ángel González Sainz)", in *Línea de sombra. El no sujeto de lo político*, Santiago de Chile, Palinodia, pp. 277-306.

MORETTI, Franco (1999): *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.

----- (2003): *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1995): *Ardor guerrero. Una memoria militar*, Madrid, Alfaguara.

NIETZSCHE, Friedrich (1981): *Verità e menzogna in senso extramurale* (traduzione di Sergio Givone), Roma, Newton Compton.

SINI, Carlo (1996): *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore.

TUSELL, Javier (1998): *Historia de España*. Madrid, Taurus.