

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

GIUSEPPE EPISCOPO

*“Mio Dio, aiutami a sopravvivere a questo amore mortale”.
John Adams, Robert Coover, Philip K. Dick
e lo spazio di storicità della Guerra Fredda*

*“My God, Help Me to Survive This Deadly Love”. J
ohn Adams, Robert Coover, Philip K. Dick: the Cold War
and its space of Historicity*

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo presenta tre opere provenienti da tre contesti culturali diversi – *mainstream*, musica colta, “pulp” – che adottano tre strategie rappresentative differenti nell'affrontare il tema della Guerra Fredda: trasfigurazione narrativa, drammatizzazione, mimesi indiretta. Osservando la rappresentazione della Guerra Fredda in rapporto con la rappresentazione della storia l'articolo discute le opere di John Adams, Robert Coover e Philip K. Dick sullo sfondo delle teorie di Lukács sul romanzo storico, di Koselleck sui tempi storici e di Lyotard sulle metanarrazioni.

The paper looks at three texts that come from three different cultural contexts – *mainstream*, cultured music, “pulp” – and adopt three different representational strategies in tackling the theme of the Cold War: narrative transfiguration, dramatization, indirect mimesis. The main aim of this paper is to examine the entanglement between the Cold War representation and the representation of history. It therefore discusses the works of John Adams, Robert Coover and Philip K. Dick against the background of Lukács' lasting contributions to the historical novel, Koselleck's theories of historical times and Lyotard's analysis of metanarratives.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

romanzo storico, Lukács, Koselleck, Lyotard, fine della storia
historical novel, Lukács, Koselleck, Lyotard, end of history



GIUSEPPE EPISCOPO

*“Mio Dio, aiutami a sopravvivere
a questo amore mortale”.*

*John Adams, Robert Coover, Philip K. Dick
e lo spazio di storicità della Guerra Fredda*

1. *L'ultima era glaciale*

Diciamocelo pure subito, al contrario di quanto attesta l'attributo la Guerra Fredda è composta di un materiale incandescente. Al contatto con essa bruciano i coniugi Rosenberg – prima a Sing Sing, nel 1953, come persone reali, e poi a Times Square come protagonisti del romanzo di Robert Coover *The Public Burning* (1977); al suo contatto si levano in aria, come per effetto di combustione, i frammenti di storia che compongono *Nixon in China* di John Adams (1987); e le proiezioni della fantascienza – da *The Man in the High Castle* (1961) a *Ubik* (1969) di Philip K. Dick – portano al punto di fusione le nevrosi del presente. Prendiamo le mosse da qui, da tre contesti culturali diversi – *mainstream*, musica colta, “pulp” – in cui tre strategie rappresentative differenti – trasfigurazione narrativa, drammatizzazione, mimesi indiretta – cadenzano tre momenti topici

all'interno del medesimo scenario: la paura rossa combattuta negli Stati Uniti dal maccartismo, quell'invisibile "barriera di protezione" anticomunista costruita sulla scia dell'antica tradizione della caccia alle streghe (il romanzo di Coover); l'alternanza storia-utopia nello sguardo con cui John Adams avvolge, retrospettivamente, il nastro della storia; il trauma del mondo diviso in sfere d'influenza, spartito tra le due superpotenze, e rielaborato da Dick nella creazione di modelli distopici di mondi alternativi. Prendiamo allora le mosse da qui, riavvolgiamo a nostra volta il nastro della storia e avviamolo dal primo paragrafo di ciascuna delle opere.

The Public Burning si apre sull'ultimo atto della storia di Julius ed Ethel Rosenberg, la coppia di ebrei comunisti newyorchesi condannata alla sedia elettrica all'inizio degli anni Cinquanta con l'accusa di aver passato ai russi i segreti della bomba atomica. Contrariamente a quanto l'argomento possa lasciar intendere, il romanzo di Coover non è affatto una storia di spionaggio, non solo perché si sottrae ai canoni della letteratura di genere (tra l'altro, secondo Einstein non c'era alcun segreto intorno alla bomba atomica), ma perché l'*affaire* Rosenberg costituisce il nucleo della vicenda per tutt'altro motivo. Esso rappresenta il momento stesso in cui la Guerra Fredda diventa "affare" pubblico, si accomoda nell'inconscio collettivo americano dominandolo, informandolo, dettandone i principi, facendolo collassare intorno alle proprie leggi. Nel romanzo di Coover la Guerra Fredda è una macchina che, a cominciare da un sabato d'estate, inizia a macinare e a produrre storia seguendo il ritmo proprio dell'attesa dell'esecuzione:

On June 24, 1950, less than five years after the end of World War II, the Korean War begins, American boys are again sent off in uniforms to die for Liberty, and a few weeks later, two New York City Jews, Julius and Ethel Rosenberg, are

arrested by the FBI and charged with having conspired to steal atomic secrets and pass them to the Russians. They are tried, found guilty, and on April 5, 1951, sentenced by the Judge to die – thieves of light to be burned by light – in the electric chair, for it is written that “any man who is dominated by demonic spirits to the extent that he gives voice to apostasy is to be subject to the judgment upon sorcerers and wizards.” Then, after the usual series of permissible sophistries, the various delaying moves and light-restoring counter-moves, their fate—as the U.S. Supreme Court refuses for the sixth and last time to hear the case, locks its doors, and goes off on holiday – is at last sealed, and it is determined to burn them in New York City’s Times Square on the night of their fourteenth wedding anniversary, Thursday, June 18, 1953 (1997: 3).

Il prologo del romanzo esaurisce la parabola storica nel giro di un paragrafo: qui l’intera vicenda reale è raccolta intorno ai suoi snodi essenziali. Dal contesto storico internazionale ai riflessi sulla vita degli americani, tutta la descrizione dei punti principali viene messa in sequenza nella efficace stringatezza di un trafiletto giornalistico. Il linguaggio però non risulta essere coerente con l’impostazione del discorso né con la disposizione dei dati della vicenda; inizia invece ad allontanarsi progressivamente dallo stile tipico del testo informativo e, man mano che se ne distacca, la registrazione degli eventi entra in cortocircuito con la storia: tutto corrisponde alle cronache giudiziarie, nomi degli accusati, capo d’imputazione, tipo di condanna, motivazione, data dell’esecuzione. Tutto tranne il luogo. Ma è il cambio del luogo che retrospettivamente rende visibile il mutamento di registro a cui è sottoposta la storia dei Rosenberg, da caso reale a simbolo dello scontro di dottrine: da un lato lo Zio Sam, con il suo figlio prediletto Richard Nixon, e dall’altro il Fantasma, la personificazione dell’incubo che ha cominciato

ad aggirarsi in America. Ed è su questo piano che, rafforzata dall'adozione di un linguaggio religioso, la condanna alla sedia elettrica si tramuta da pena giuridica a rito di purificazione¹.

Con *Nixon in China* spostiamo avanti di una ventina d'anni le pagine del calendario. Nel 1972 gli occhi del mondo sono puntati sulla Cina: "the eyes and ears of history caught every gesture". Nixon lo sa e se lo ripete più volte scendendo dall'aereo presidenziale nell'aria che apre il primo atto. L'opera lirica di John Adams porta in scena un altro avvenimento politico simbolico, questa volta sul piano internazionale, del periodo della Guerra Fredda. L'incontro tra il "quattro volte grande" leader del balzo in avanti sinocomunista e il presidente dell'America che aveva sepolto il padre della *New Frontier* viene cadenzato su libretto di Alice Goodman in tre atti dalla durata decrescente: la scoperta dell'Atlantide del XX secolo, il "continente" scomparso, chiuso nel suo isolamento; le formalità che accompagnano le visite di stato; una meditazione finale al momento del ritorno a casa. Come *The Public Burning* anche *Nixon in China* è popolata da personaggi storici e figure reali, come il romanzo di Coover anche l'opera di Adams comincia con una data e un luogo ben definiti. E anche qui c'è qualcosa di elettrico:

The airfield outside Peking. It is a very cold, clear, dry morning; Monday, February 21, 1972; the air is full of static electricity. No airplanes are arriving; there is the odd note of birdsong. Finally, from behind some buildings, come the sounds of troops marching. Contingents of army, navy and air force – 120 men of each service – circle the field and begin to sing "The Three Main Rules of Discipline and the Eight Points of Attention" (2004: 5).

Nella descrizione della prima scena, quella dell'arrivo del presidente americano a Beijing, sembra quasi di leggere una delle indicazioni dei cartelli brechtiani, e d'altra parte proprio

qui nel coro dei militari che cantano la dottrina di Mao che lo spazio operistico apre al mito: Nixon si trova davanti a un mondo misterioso, entra in un luogo inesplorato, osserva l'evento dall'esterno, paragona se stesso ai moderni argonauti della missione spaziale Apollo². In questo parallelo risuona sì un richiamo alla forza simbolica della conquista dello spazio come forza creatrice di una nuova mitologia eppure, calato nel nuovo contesto (“*in China*”), è lo statuto stesso del mito a subire un duplice abbassamento. Primo abbassamento: la figura del nemico non è il prodotto di un conflitto tragico, bensì di un processo percettivo paranoide. Secondo abbassamento: i riti a cui l'eroe viene sottoposto sono le ritualità cerimoniali di un viaggio ufficiale celebrate in *prime time*. Questo denudamento del mito vale però solo per una componente in gioco, per l'America, cioè per Nixon, perché per l'altra, la Cina, tempo del mito e tempo della storia hanno un valore diverso. Lo dimostrano, nell'incontro con Mao Zedong nella seconda scena, le brevi frasi pronunciate da Nixon che ritornano alle parole dell'aria iniziale (“History holds her breath”, “History is our mother”): Mao misura il tempo secondo un'estensione diversa perché la rivoluzione può vivere solo nella durata, perpetrandosi. Le forze della storia che agiscono in essa, guidandola, e a cui si appella Mao non sono la “fede del popolo” – slogan buono per i mercati americani – il sogno di ricchezza – che crocifigge il popolo all'usura – sono, invece, quelle che danno durata alla rivoluzione: “The revolution does not last. / It is duration [...] / While it is young in us it lives; / we can save it, it never saves”. Insomma, “contemporanei” al Muro di Berlino ci sono altri due muri, portatori di livelli differenti e “non contemporanei” di temporalità, uno a ovest, Wall Street, uno a est, la Grande muraglia.

Con l'ultimo testo preso in considerazione compiamo un ulteriore salto temporale, ancora in avanti, ancora di una ventina d'anni, questa volta rispetto alla data del viaggio di Nixon in

Cina. Si tratta, però, di un salto nel futuro del 1992 immaginato a partire dal presente del 1969, l'anno in cui Nixon – già vice presidente di Eisenhower all'epoca del processo Rosenberg – è tornato sulla scena politica da protagonista assoluto. Assoluto, perché privo di alternative, è anche il mondo descritto in *Ubik*, già unificato dalla dottrina del mondo libero – la dottrina del libero mercato – che è quella del mondo eternizzato nei vincoli economici, e dove la guerra è combattuta non per conquistare territori, nazioni, imperi ma per guadagnare nuove fette di mercato, sbaragliare la concorrenza. Quella di *Ubik* è una guerra di capitalismo “concreto”: non ci sono *stocks* e *futures*, non c'è l'immaterialità dei grandi capitali finanziari, ci sono invece gruppi industriali e ci sono le loro merci. La merce, qui, agisce come uno di quei “motori finzionali che [nei romanzi di Dick] bruciano passato e storia” (Rossi 2002: 110) lasciando in vita solo il presente. E qui la vita del presente è quella dell'economia, che dipende interamente dalla merce. Per questo l'unica cosa viva è la merce: la merce è viva, la merce è ovunque.

At three-thirty A.M. on the night of June 5, 1992, the top telepath in the Sol System fell off the map in the offices of Runciter Associates in New York City. That started vidphones ringing. The Runciter organization had lost track of too many of Hollis' PSIs during the last two months; this added disappearance wouldn't do (Dick 1991: 3).

Philip K. Dick crea un mondo paradigmatico della Guerra Fredda non mettendo in scena un esito futuro della contrapposizione tra due ideologie inconciliabili, ma attuando una sovrascrittura di una sfera di realtà immanente al mondo del 1969. Alla rappresentazione di una opposizione binaria tra mondo libero e comunismo Dick sostituisce “una percezione totale – dall'esterno – della sostanziale continuità che unisce i processi storici sottoposti alla violenza prevaricatrice dell'Impero (l'an-

tica Roma, il nazismo, la presidenza Nixon)” (Pagetti 2008: 8). Come in *The Public Burning*, come in *Nixon in China*, anche in *Ubik* il mondo della Guerra Fredda è uno spazio attraversato da spettri. Quello che attraversa *Ubik* è però, paradossalmente, lo spettro del vincitore: e ad aver vinto è la merce.

2. L'eredità del XIX secolo

Potrebbe sembrare una scelta deliberata quella di aver accostato *incipit* che contenessero precise indicazioni temporali. Certo, al posto di *The Public Burning* sarebbe potuto esserci un altro romanzo ispirato ai Rosenberg, *The Book of Daniel* (1971) di Doctorow, Vonnegut al posto di Dick e, al posto di Adams, Nigel Osborne con l'opera lirica *Electrification of the Soviet Union*, anch'essa del 1987. Dovrò rimandare altrove una comparazione specifica tra questi casi, non credo però che un discorso sullo statuto di storicità della Guerra Fredda impostato su una triade alternativa possa condurre a risultati molto diversi da quelli qui raggiunti. Non era mia intenzione trovare *incipit* che si somigliassero nell'uso dei marcatori temporali, questo è stato effettivamente un caso; c'era invece una scelta deliberata: era quella di incrociare la lunga stagione politica di Nixon con le forme di rappresentazione della Guerra Fredda. Se aver scoperto che tutte le opere prese in esame iniziano contrassegnando esplicitamente delle date è stato un caso, averle disposte in sequenza, una dopo l'altra, permette di assegnare un senso diverso ai contesti così puntualmente ed esplicitamente indicati nei testi. In questa occasione, allora, con il vantaggio della distanza dalle opere e al netto del doloroso sacrificio di un puntuale riferimento ai passaggi testuali, la collazione dei singoli casi consente al discorso di risalire verso un tratto che appare agire quale detonatore simultaneo, quale carica d'innescio sincronica: sono tutte opere sintomatiche, nel senso che – osservate in sequenza e messe di fronte allo specchio ustorio della Guerra Fredda –

esprimono un sintomo comune. Perché in *The Public Burning*, *Nixon in China* e nelle opere di Philip K. Dick la rappresentazione letteraria al tempo della Guerra Fredda non si compie in termini che comportano l'adozione della "guerra-non-guerra" quale sfondo narrativo, cornice d'ambientazione, tratto caratteristico di un clima politico o sociale, né di una fase storica; essa bensì avviene riconoscendo nella Guerra Fredda un nuovo soggetto storico, portatore di una inedita trasformazione della temporalità. Sono allora tutte opere affette dal contagio causato dal contatto con un nuovo spazio di storicità, quello che viene permesso, concesso, prodotto, promosso all'interno della Guerra Fredda; uno spazio nato prima ancora della fine della Seconda guerra mondiale e prima ancora che l'espressione "Guerra Fredda" fosse coniata e diventasse poi, negli anni Cinquanta, moneta corrente. Di questo la Guerra Fredda è sintomo. E di questo la sua rappresentazione diventa sintomatica.

Che cosa significa, però, considerare *The Public Burning*, *Nixon in China*, insieme alla fantascienza dickiana, come opere sintomatiche di un nuovo spazio di storicità? Significa innanzitutto prescindere dalle distinzioni di genere e mettere da parte alcune categorie estetiche. Ma a vantaggio di cosa?

Per cercare di chiarirlo vorrei proporre un parallelo con l'epoca che ha visto la comparsa del romanzo storico e con le condizioni storico-sociali nelle quali – secondo l'analisi di György Lukács – è nato. Scrive così Lukács: "La Rivoluzione francese, le guerre della Rivoluzione, l'ascesa e la caduta di Napoleone hanno fatto della Storia un'esperienza vissuta dalle masse, e su scala europea" (1965: 14). Da qui – e prima di proseguire sulla via maestra di Walter Scott – il discorso de *Il romanzo storico* viene condotto intrecciando due percorsi. Da un lato quello in cui Lukács misura l'ampiezza del solco scavato durante l'epoca di transizione, quella tra il 1789 e il 1814, attraverso dei riscontri letterari: chiama in causa i *Reisebilder* di Heinrich Heine, in cui

il giovane poeta “descrive in modo molto vivo l’impressione suscitata [...] dal rapido mutare dei governi” (14), e *La certosa di Parma*, da cui emerge quale “impressione incancellabile abbia lasciato la dominazione francese nell’Italia settentrionale” (17). È vero, la parola che accompagna entrambe le opere per rafforzarne il senso profondo di trasformazione è “impressione”, eppure il sostantivo non è qui usato per indicare un moto dell’animo quanto per sostanziare il contatto con la base storica dell’analisi. “L’impressione” è la comprensione del carattere storico delle trasformazioni. In tal modo Heine e Stendhal segnano sul piano concreto della letteratura – perché secondo Lukács lo mettono sulla mappa letteraria – il problema del farsi della storia: scoprono di avere tra le mani un materiale diverso, rivelano che davanti ai loro occhi scorrono non già delle storie ma lo sviluppo del corso storico. (D’altra parte, come lo studioso ungherese avrebbe confermato in anni più vicini a quelli da cui siamo partiti e quindi in un contesto più fortemente radicato nella Guerra Fredda: “Il mondo rappresentato dalla letteratura è concreto” [1978: 986]). Lo sviluppo del corso storico era quel che sfuggiva alla comprensione del mondo rappresentato nelle epoche precedenti, tanto ai romanzi di soggetto storico del XVII secolo, che storici erano solo per l’argomento, per lo scenario, quanto al grande romanzo realistico-sociale del XVIII secolo, che non “si pone il problema di determinare concretamente nel tempo i suoi personaggi” (1965: 9 e sgg.).

Nel secondo percorso, invece, Lukács si addentra in un territorio completamente diverso, quello della storia militare, nel quale realizza una sorta di esercizio di microstoria applicato all’epoca napoleonica. In questione, qui, non è la forza di penetrazione della letteratura sulla realtà ma la forza di fluidificazione della storia che, a partire dalla loro composizione, esprimono gli eserciti napoleonici:

Nella sua lotta di difesa contro la coalizione delle monarchie assolute la repubblica francese fu costretta a creare eserciti di massa. La differenza tra eserciti mercenari ed eserciti di massa è però una differenza qualitativa proprio per ciò che concerne il rapporto con le masse della popolazione (1965: 15).

Da questa premessa procedono le pagine che, conseguenza dopo conseguenza, mettono in parallelo la nuova composizione dell'esercito francese e le profonde trasformazioni sociali: "L'intima vita del popolo è legata con il moderno esercito di massa in maniera tutta diversa da come poteva esserlo con gli eserciti della monarchia assoluta nel periodo precedente" perché "scompare la barriera di ceto sociale tra gli ufficiali nobili e la truppa: a tutti si apre la possibilità di salire agli alti gradi" (16). Dalla stessa premessa derivano anche i passaggi su immediate questioni tecniche, come gli approvvigionamenti, e la loro immediata ricaduta sulla vita collettiva: "Per gli eserciti di massa è impossibile il vettovagliamento mediante magazzini. Siccome essi si riforniscono per mezzo di requisizioni, è inevitabile che si vengano a trovare in un diretto e continuo rapporto con la popolazione del paese in cui la guerra viene condotta" (16). Tutto porta progressivamente a saldare in una forma di continuità l'esercito di massa e le masse, gli eventi militari e le vite individuali. Nell'esercito napoleonico Lukács vede la creazione di quelle condizioni che permettono agli uomini sia di concepire "la loro esistenza come qualcosa di condizionato storicamente", sia di vedere nella storia "qualcosa che esercita un'influenza profonda sulla loro giornaliera esistenza e che li riguarda direttamente" (17).

È un passaggio di orizzonti decisivo quello segnato dall'epoca rivoluzionaria e napoleonica perché conferisce una dimensione inedita all'agire storico dalla quale dipende l'apertura di una problematica interamente immanente degli eventi storici. Le categorie della storia entrano nella vita individuale

e collettiva in una dimensione non più riducibile a una chiave deterministica, fatalistica che agisce all'interno di una visione sostanzialmente immutabile dell'essenza dell'uomo e del corso della storia (22 e sgg.).

Nel ripercorrere le tappe del momento rivoluzionario Lukács fa deragliare le forze motrici del procedere storico fuori dai binari hegeliani: esse non sono più interne alla storia stessa, né è possibile dedurle da principi sovrastorici. E questo consente al romanzo di accedere alla storia adottandone le qualità temporali, di organizzare il proprio contenuto storico, e non più solo di ricorrere agli eventi per assegnare loro un carattere d'ambientazione³.

Chiudiamo qui il parallelo con l'epoca del romanzo storico e vediamo quale vantaggio possiamo averne ricavato.

3. *Guerra Fredda permanente*

Non si tratta di adottare le categorie lukácsiane, né di volerle adattare a una lettura in filigrana della Guerra Fredda come nuovo soggetto storico: quello che emerge con chiarezza dalle pagine che abbiamo ripercorso è lo strettissimo legame in cui sono serrati le categorie estetiche e i problemi di storicità. Il romanzo storico è, nel percorso tracciato da Lukács, l'esito mimetico concreto, la risultante letteraria della consapevolezza storicista che discende dalla Rivoluzione francese. Ma, più in generale, è il romanzo stesso ad appartenere ora al diverso ordine del “divenire” e del “processo” (Lukács 1999: 65) – e questa posizione era già espressa nel lavoro scritto ad Heidelberg, *Teoria del romanzo*, irripetibile sintesi di hegelismo e di romanticismo (Cases 1985: 112) – dal momento che risponde all'accidentalità delle empirie giocando la propria partita sullo “scacchiere della filosofia della storia” (124).

La posizione di vantaggio che ci garantisce il discorso di Lukács sul romanzo storico è quindi di poter spostare il discor-

so della letteratura sul versante della storiografia, del pensiero storiografico, delle riflessioni sulla filosofia della storia. Vediamo allora più da vicino cosa accade al pensiero storiografico tra la Rivoluzione francese e la Prima guerra mondiale prima di osservarne gli esiti nell'incandescente mondo della Guerra Fredda.

È però il caso di rallentare il ritmo e procedere con ordine. Elemento comune ai concetti fondamentali di "storia", "progresso" e "rivoluzione", e denominatore complessivo del loro carattere moderno è, nell'analisi di Reinhart Koselleck sulla semantica dei tempi storici, l'averne nel futuro il proprio orizzonte privilegiato⁴. Le vecchie storie al plurale, i progressi premoderni al plurale sono oggetto di una trasformazione che li comprende in un concetto al singolare, il "tempo storico", disposto nella stessa direzione, progressiva e lineare, su cui si colloca la freccia del tempo. L'irruzione di un orizzonte di aspettativa aperto, non determinato e non riconducibile alle esperienze preesistenti, stringe insieme progresso e storia, accordando i ritmi accelerati del primo anche alla seconda. È così che nel volgere di un secolo avviene una trasformazione dei concetti che, per effetto della denaturalizzazione delle precedenti esperienze del tempo, comporta uno spostamento da concetti di stampo "topologico" a concetti "dinamici". Una volta investiti di una natura orientata al futuro, i concetti acquisiscono contenuti che in essi non erano presenti prima⁵. La nozione di tempo viene osservata da Koselleck, sia dal punto di vista formale che da quello metastorico, non come una grandezza vuota, ma come una grandezza che cambia con la storia, misurata dalle fasi diastoliche e sistoliche che intercorrono tra esperienza ("passato presente") e aspettativa ("futuro presentificato").

Con l'avvento dell'età moderna (un tempo nuovo nel quale lo spazio dell'esperienza non è più in grado di determinare l'orizzonte di attesa) tutti i "concetti fondamentali della storia"

assistono a una trasformazione paradigmatica e decisiva della propria struttura interna. La “concettualità moderna”, resa possibile dall’accelerazione della storia e dall’apertura del futuro, conduce a una rivoluzione complessiva dei significati in virtù della quale i concetti che reggono la comprensione della storia non si rivolgono alle esperienze passate, non sono più retrospettivi, ma si riferiscono allo specifico futuro di *neue Zeit*, di “epoca nuova”, incomparabile con quelle che l’hanno preceduta (Koselleck 1983: 319).

Sotto l’azione della spinta verso il nuovo, imposta dall’accelerazione creata dalla dimensione del futuro, le tradizionali strutture formali del tempo naufragano sugli scogli del moderno. La *neue Zeit*, il tempo qualitativamente nuovo che informa di sé il moderno, ne costituisce la sua intrinseca struttura. Al punto che non soltanto viene a identificare un passaggio in avanti rispetto al passato in una, tutto sommato, tradizionale successione di tempi, ma segna la rottura decisiva con il passato, istituendo una nuova periodizzazione nella quale la tradizionale catena logica che aveva saldato esperienza e aspettativa non risponde più al nuovo tempo. Nel mutamento dei campi di significato cadenzato dal tempo nuovo (*neue Zeit*) è espressa la coincidenza, pienamente manifesta in lingua tedesca, con l’epoca che esso inaugura, il moderno (*Neuzeit*) (262). In questa saldatura è racchiusa la specifica qualità storica che il tempo acquista dalla seconda metà del XVIII secolo. E se nel moderno la storia diviene sempre meno un disinteressato racconto del passato (non è forse proprio questa la chiave di volta del discorso di Lukács sul romanzo storico?) è perché il tempo cambia pelle: “Il tempo non si accontenta più di restare la forma nella quale si svolgono tutte le storie; acquista esso stesso una qualità storica. Dunque la storia non si compie più nel tempo, ma grazie al tempo” (276). Nella proposta di Koselleck identificare la nuova natura del tempo – da *medium* nel quale si dispongono

e prendono posto le storie a forza dinamica della storia – vuol dire mettere a fuoco l'immagine di una struttura temporale che irreggimenta la stessa nozione di storia.

La Guerra Fredda, intesa non come fase storica – ovvero come oggetto d'indagine storiografica – ma dalla prospettiva del pensiero storico – ovvero come nuovo soggetto storico –, apre ancora una volta un nuovo spazio di storicità sul finire degli anni Dieci del Novecento, quando la Rivoluzione russa, il Biennio rosso, la Repubblica di Weimar e anche, perché no, la singolare esperienza del comunismo inglese (dalla portata più ridotta ma oggetto, già nel 1924, di un'azione di controspionaggio in stile Guerra Fredda)⁶, segnano un passaggio di prospettive storiche e mettono alla prova il modello storiografico ottocentesco. Tutto quanto era stato chiesto alla Storia nel corso del XIX secolo era stato portato a termine. La Storia aveva liberato il campo dell'esperienza umana dai residui dell'unità ecclesiastico-clericale, aveva agito da contrappeso allo spirito razionalistico-rivoluzionario, aveva contribuito ai processi di nascita degli stati costituzionali. Ora, con la fine della Prima guerra mondiale si chiude del tutto un'epoca che aveva ormai assolto ai suoi doveri e si apre uno spazio di storicità che sfugge alle forme dell'analisi storiografica con cui, in precedenza, veniva immaginato l'insieme degli eventi.

Lo storico tedesco Ernst Troeltsch nel commentare all'inizio degli anni '20 la crisi dello storicismo riconosce proprio questo, riconosce che il funzionamento di uno strumento di comprensione della realtà storica è ormai inibito. «Quando oggi si sente parlare di crisi della scienza storica,» – scrive nel suo lavoro maggiormente ambizioso – “più che di una crisi della indagine storica degli studiosi e degli specialisti, si tratta di una crisi del pensiero storico in generale” (1922, ed. 1985: 51). Perché, ed è questo il cuore del problema, «la crisi è invece tanto più grave nei generali fondamenti ed elementi filosofici del pensiero sto-

rico, nella concezione dei valori storici, sulla cui base dobbiamo pensare e costruire la connessione della storia» (54). All’individuazione del problema segue un’operazione di rilancio dello storicismo che per Troeltsch può avvenire solo alla condizione di stabilire un ulteriore patto con il futuro: “nella visione storica, presente e futuro devono potersi annodare” (169); e con il nuovo: “la storia sbocca sempre in una comprensione del presente e del futuro. E anche questa comprensione del presente e del futuro è, pur sempre, movente e risultato” (188). Ma un nuovo patto con il futuro è ancora possibile?

4. *La dittatura del presente*

A quale prova, allora, non resiste lo storicismo? O, meglio e in modo più preciso, cosa pone fuori causa un modello di sapere storico del quale lo storicismo era stato un interprete privilegiato? Ebbene, nell’arco cronologico che porta dalla Riforma alla Rivoluzione francese, l’abbiamo visto con Koselleck, si realizza quella temporalizzazione della storia che del moderno rappresenta un elemento distintivo dal momento che, sottraendo il futuro al chiuso di un’attesa determinata, ricaccia indietro la tradizione che saldava insieme tempo della storia e millenarismo. Così, e questo l’abbiamo visto con Lukács, nel regime di storicità emerso nel corso della Rivoluzione francese e delle guerre napoleoniche maturano le condizioni per la nascita del romanzo storico che, nella sua forma classica, corrisponde a quella struttura temporale che permette di ricongiungere l’agire nella storia con il concetto dinamico del futuro. È quindi la posizione che il futuro occupa nella distribuzione dei tempi storici ad aver modificato gli esiti delle strutture temporali, determinandone le transizioni sia prima, nell’epoca rivoluzionaria, sia poi, nello scorcio finale degli anni Dieci del Novecento.

La comparsa del futuro come tempo nuovo (*neue Zeit*) determina la creazione del mondo moderno (*Neuzeit*); la sua scom-

parsa, invece, porta alla transizione verso le strutture temporali della Guerra Fredda, laddove il modello di temporalizzazione è dettato proprio dalla fine del futuro, dalla sua assenza nell'orizzonte temporale. Se l'aggettivo "fredda", nella famosa formula orwelliana⁷, esprime con uno stato termico la qualità della guerra – conflitto a bassa intensità; guerra non guerreggiata, "equilibrio del terrore" – è invece l'aggettivo che precede l'espressione, quello dimenticato, caduto dall'uso, a dare la dimensione della nuova temporalizzazione della storia. "We may be heading not for general breakdown but for an epoch as horribly stable as the slave empires of antiquity": forse non stiamo andando incontro a un collasso totale – scrive George Orwell nel famoso articolo del 1945, *You and the Atom Bomb* – ma verso un'epoca caratterizzata da una orribile *stabilità*. La stabilità – simile a quella degli imperi schiavisti del passato – fornisce un primo tassello per identificare una determinazione che agisce nell'ambito storico e temporale. Questo elemento di staticità, di conservazione dello *status quo*, viene quindi immediatamente caratterizzato nei termini della sua realizzazione concreta di pace senza pace, condizione nella quale una superpotenza si trova a essere "unconquerable and in a permanent state of «cold war» with its neighbours" (1968: 9)⁸.

Guerra Fredda "permanente", dunque. Il secondo aggettivo è tanto caratterizzante quanto il primo: esso esautora il futuro dal suo compito, lo destituisce del suo ruolo, lo esclude dalle dimensioni storiche della temporalità, lo depotenzia. Nella Guerra Fredda il futuro è interdetto, inibito, inattuabile; e al futuro si sostituisce lo stallo, la contrapposizione tra blocchi, la *stabilità* del tipo degli antichi imperi, la condizione di sospensione *permanente* nel presente.

Dalla fine del futuro discende la crisi dello storicismo, dalla crisi dei meta-racconti fondativi e delle narrazioni legittimanti deriva la fine del moderno. La prima relazione l'abbiamo af-

frontata seguendo gli snodi dei tempi storici, la seconda catena di conseguenze, invece, è quella che mette in relazione, nel percorso inanellato da Jean-François Lyotard, la condizione del sapere, lo statuto della scienza con le regole di legittimazione espresse nei meta-racconti, che costituiscono la base semantica dell’orizzonte di universalità. Al cuore del moderno, scrive Lyotard,

Esiste una «storia» universale dello spirito, lo spirito è «vita», e questa «vita» è rappresentazione e formulazione della sua stessa natura, essa si serve della conoscenza organizzata in tutte le sue forme nelle scienze empiriche. L’enciclopedia dell’idealismo tedesco è la narrazione della «storia» di questo soggetto-vita. Ma ciò che ne nasce è un metaracconto” (2014: 63).

Il passo successivo, ciò che accade *dopo* il moderno, è iscritto proprio qui nella fine di questo soggetto che “Fichte chiama ‘Vita divina’ ed Hegel ‘Vita dello spirito’” (64), nella rottura delle endiadi di spirito-natura, ragione-realtà, verità-ideale che avevano composto l’unità teleologica dell’dealismo legittimata dai meta-racconti universali. Perché è proprio qui, nella crisi delle scienze dello spirito, che Lyotard rintraccia quel cambio di paradigma a cui dà il nome di “condizione postmoderna”.

Eppure, il passaggio di dominanti che Lyotard – in continuità con le teorie espresse da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* – affronta partendo dall’analisi dei fatti linguistici insiti nei meta-racconti non sopraggiunge del tutto inatteso. Come nota Bruno Moroncini esso era già ben chiaro al pensiero filosofico della crisi:

uno sguardo alle pagine diltheyane dell’*Einleitung in die Geisteswissenschaften* [...] è sufficiente per vedere all’opera la lucida critica del meta-racconto «Filosofia della storia» e di quello della «sociologia positiva». La stessa descrizione

della crisi è, come si sa, nelle pagine d'apertura di due testi per altri versi distanti: la *Krisis* husserliana e *Der Historismus und seine Probleme* di Troeltsch [...] La crisi qui denunciata riguarda esattamente la possibilità da parte dei meta-racconti di legittimare i saperi scientifici ed in ultima analisi di auto-legittimarsi (1988: 61-63).

L'amore mortale è allora la dittatura del presente, da cui non c'è via d'uscita. Il presente perenne, eternizzato è un segmento chiuso da due traumi: a un estremo quello della guerra e, all'altro, quello di ciò che resta del futuro dopo la fine del moderno, ovvero un futuro a cui non si riesce a dare altra immagine che non sia la fine della storia, l'apocalisse atomica, l'ultimo uomo sulla terra⁹. Agganciare la semantica dei tempi storici alle forme di rappresentazione "post" moderne della Guerra Fredda consente di riconoscere nello stallo del presente lo spazio di storicità prodotto da due blocchi (ciascuno *unconquerable*, per ritornare a Orwell) che sono interpreti nuovi, ovvero inediti, di due dimensioni tutt'altro che nuove, l'Impero e l'Universalismo. All'interno di questo spazio, precipitato nel conflitto senza sbocchi tra l'Impero del libero mercato e l'Universalismo socialista, le tre strategie rappresentative che abbiamo preso in esame – la trasfigurazione narrativa di *The Public Burning*, la mimesi indiretta di *Ubik*, la drammatizzazione in *Nixon in China* – lavorano con gli strumenti che la fine del futuro ha messo loro a disposizione. Sono nuovi "romanzi storici" che scavano nel presente, ovvero nella dimensione della temporalità che la Guerra Fredda consente in un regime di storicità da cui è scomparso il futuro¹⁰.

Così per *The Public Burning*, dove la spazializzazione della storia è raggiunta moltiplicando le prospettive, i punti di vista, le voci narranti "sul" presente, lasciando che i personaggi assumano, si ritaglino diversi ruoli o investendoli di diversi ruoli: Nixon, ad esempio, che simpatizza per Julius Rosenberg (en-

trambi sono figli della grande depressione), che vive il presente diegetico già succube dell'accusa dello scandalo del Watergate. Tutto ciò fino al momento in cui, a Times Square, la simultaneità delle prospettive scompare e resta praticabile solo una forma di temporalizzazione: il presente. Quel presente diventa un buco nero dove l'intero universo americano si raccoglie, e collassa ai piedi della sedia elettrica:

It's true, they're really piling in now, everybody jamming up together, old and young, great and small, of all creeds, colors, and sexes, shoulder "to shoulder and butt to butt, missionaries squeezed up with mafiosos, hepcats with hot-tentots, pollyannas with press agents and plumbers and panty raiders – it's an ingathering of monumental proportions, which only the miracle of Times Square could contain! And more arriving every minute: workers in dungarees, millionaires in tuxedos, pilots, ballplayers, sailors, and bellboys in uniform, brokers in bowlers, bakers in white aprons tied over bare bellies. Certainly this is the place to be, and anyone who's anyone is here: all the top box-office draws and Oscar winners, all the Most Valuable Players, national champions and record holders, Heisman Trophy and Pulitzer Prize winners, blue ribbon and gold medal takers, Purple Hearts and Silver Stars, Imperial High Wizards, Hit Paraders, Hall of Famers, Homecoming Queens, and Honor Listees. "The winners of small-town centennial beard-growing contests have all come, the year's commencement speakers, class valedictorians, and quiz-show winners, the entire Social Register, the secretariat of Rotary International. The Sweetheart of Sigma Chi. Yehudi Menuhin, Punjab, Dick Button, who isn't here? (Robert 1997: 355-356).

Così anche nel terzo atto di *Nixon in China*, nel quale Mao Zedong, Richard Nixon, le loro mogli, i loro consiglieri, stanchi, spossati, spogliati dei rispettivi ruoli ufficiali – e dei conseguenti doveri – lasciano scorrere nell'oblio le ragioni del loro

incontro di fronte alla storia, abbandonano l'idea che dal loro incontro possa scaturire un nuovo futuro: fanno sprofondare il futuro e si abbandonano al passato – ai ricordi che esso porta loro – lasciandoli riemergere nel presente. Il cambio di dominanti temporali del III atto è marcato negli accenti musicali dall'uso dell'arpeggio, dall'intreccio delle parti vocali, nella rappresentazione sonora del ritmo della memoria (Johnson 2011: 252 e sgg.). La differenza che l'opera di Adams presenta rispetto al romanzo di Coover è però questa: in *The Public Burning* il presente agisce come una forza gravitazionale che porta ogni elemento a collassare nel suo spazio; nell'ultimo atto di *Nixon in China* il presente compare invece come uno spazio privo di gravità, che lascia i ricordi fluttuare in sospensione: la California, la guerra nel Pacifico (Nixon), il tempo della rivoluzione, inteso da Mao in una duplice chiave, come movimento politico e come momento autentico del ciclo naturale.

Come in *The Public Burning*, come in *Nixon in China* così, infine, anche in *Ubik* siamo al cospetto di un regime di storicità da cui è scomparso il futuro. Vorrei però chiudere sul romanzo di Philip K. Dick con una questione che intendo sviluppare a partire dalle pagine che Gabriele Frasca ha dedicato all'autore americano in *L'oscuro scrutare*. Al vertice opposto del corso del Novecento, con la Guerra Fredda simbolicamente conclusa con la caduta del muro di Berlino e poi, su un piano non simbolico, terminata con la caduta dell'Unione sovietica, Frasca si chiede se non sia l'identità "vittimale" imposta all'Occidente e contrabbandata dalla "forma liberal" il destino lasciato in eredità dalla Guerra Fredda. Un destino che si perpetua nelle categorie determinate dalla stessa epoca, ovvero un "paesaggio permanente di guerra-non-guerra" che porta con sé,

neanche fosse un mondo alternato di Dick, una traccia fin troppo evidente [...] della seconda guerra mondiale, non tanto (e non solo) nelle sue elezioni lessicali (i nomi dei ne-

mico, che sono maschere vuote, gira gira sono sempre gli stessi: Hitler, nazismo, Stalin...), ma in una sorta di estensione [...] di quella che Foucault giustamente notava essere stata una particolarità di quella guerra, vale a dire la messa in campo di un sistema di patti esplicitamente sociali [...] in cambio della promessa di una nuova più equa organizzazione economica (Frasca 2007: 132-133).

È, in buona sostanza, la descrizione della trappola dei sistemi che si accavallano in *Ubik* – economia, religione, guerra – rispetto ai quali il protagonista del romanzo, Joe Chip, un po’ come l’attore feticcio dei film di Hitchcock, sembra essere la persona sbagliata nel posto sbagliato, quella meno adatta ad affrontare la situazione. Eppure è proprio Joe Chip, l’uomo comune precipitato nel mare non navigabile del presente, a mostrare con la sua inadeguatezza che la temporalità del “presente” è informata di più mondi compresenti (nel romanzo di Dick i tre livelli di cui è composto l’*Ubik*), ognuno reificazione di un grado di realtà. Fredric Jameson qui parlerebbe di “nostalgia per il presente”, ovvero della forma romanzesca dickiana come una “distorta di cartografia cognitiva, come proiezione inconscia e figurata di una versione più «realistica» della nostra situazione” (2007: 286).

Ora, però, se in *Ubik* la natura divina e spettrale della merce si dimostra un vettore efficace nell’infittire il grado di temporalità del presente, altre presenze, similmente oscure, fantasmatiche e, in buona sostanza, spettrali agiscono in *The Public Burning* e in *Nixon in China* mandando in frantumi la singolarizzazione ottocentesca del concetto di Storia. Ma è l’intera “cartografia cognitiva” del mondo della Guerra Fredda che sembra essere percorsa da spettri: così, al di fuori dell’unità di misura della forma classica dei romanzi storici analizzati da Lukács, le opere dominate dalle determinazioni della Guerra Fredda giungono a rimpiazzare un soggetto storico reale (la classe sociale, il mo-

vimento di singolarizzazione collettiva o la fede nel progresso) con uno spettrale che si prende carico della storia, ne cattura i sintomi e infine, in quanto figura privilegiata della temporalità sospesa tra il *non più* e in *non ancora*, s'impadronisce, occupa e, com'è proprio degli spettri, infesta lo spazio di storicità del presente.

NOTE

¹ Secondo Molly Hite nel circonfondere la vicenda storica di un aspetto rituale il romanzo di Robert Coover si trova anche a riscattare i Rosenberg dalla *damnatio memoriae* a cui erano stati condannati (Hite 1993: 85-87).

² È un punto che William Germano affronta attraverso una serie di rimandi intertestuali sull'uso e l'abuso della mitologia da parte degli imperi (2012: 819).

³ Si vedano le pagine di Guido Mazzoni su Lukács, la Storia e il romanzo ottocentesco (2011: 280 e sgg.).

⁴ Riprendo qui alcuni concetti sulle dominanti temporali che avevo affrontato nel mio lavoro su Stefano D'Arrigo e Thomas Pynchon *L'eredità della fine* (Episcopo 2016).

⁵ Ogni concetto fondamentale contiene elementi di significati passati collocati a diversi gradi di profondità, come pure aspettative rivolte al futuro di peso diverso. In questo modo tali concetti generano, per così dire in modo immanente al linguaggio, a prescindere dal loro contenuto di realtà, potenziali di movimento e trasformazione temporale (Koselleck 1983: 30).

⁶ In relazione a questo aspetto vorrei riportare, come un'ulteriore notazione, quanto detto da Lukács nel 1968 in un'intervista per la *New Left Review* sul marxismo inglese: l'unico in Europa a non avere una tradizione nativa (2011: 4-5). L'azione di controspionaggio, invece, era legata alla cosiddetta "Lettera di Zinov'ev", un documento falso prodotto dall'Intelligence britannica allo scopo di screditare pubblicamente il Partito Comunista della Gran Bretagna.

⁷ A voler velocemente ripercorrere la genealogia dell'espressione "Guerra Fredda" rileviamo che, oltre alla formulazione di George Orwell sul *Tribune*, la diffusione nel contesto americano è stata favorita da una serie di articoli sulla politica estera di Truman pubblicati nel 1947 dal giornalista del *New York Herald Tribune*, Walter Lippmann. Lippmann, a sua volta, riprende la

frase dal discorso pronunciato il 16 aprile dello stesso anno da Bernard Baruch (autore di un primo fallimentare tentativo di disarmo atomico unilaterale) “Let us not be deceived; we are today in the midst of a Cold War. Our enemies are to be found abroad and at home. Let us never forget this: Our unrest is the heart of their success”. Guerra Fredda e principio di maccartismo con i nemici che compaiono anche sul fronte interno. La formulazione moderna dell’espressione “Guerra Fredda” sembra però risalire alla fine dell’Ottocento e spettare a Eduard Bernstein, esponente del socialismo tedesco, che la utilizzo nel contesto della corsa agli armamenti nell’ultimo decennio del XIX secolo parlando di una specie di Guerra Fredda in cui “non si spara” ma “si sanguina”. Ma è in un contesto diverso e lontano nel tempo che vengono accostati, forse per la prima volta, soggetto bellico e aggettivo termico. Il contesto è quello della Reconquista in Andalusia durante il periodo del Sultanato di Granada: quasi riaffermando in chiave letteraria (siamo nel XIV secolo) il concetto omerico di *kleos*, fama immortale, gloria, il cavaliere don Juan Manuel distingue tra una guerra “caliente”, che può concludersi solo con la morte o con la pace, e una “fría”, che non porta verso una conclusione del conflitto, né consegna prestigio e onore a chi la combatte (1332 ed. 1981: 357; si veda García Arias 1962: 104-105).

⁸ Il secondo corsivo è mio.

⁹ La sensazione della fine del mondo conosciuto è il tratto catalizzatore delle paure della Guerra Fredda dagli anni Cinquanta, con l’incursione degli “ultracorpi” comunisti nella società americana (il caso Rosenberg), agli anni Ottanta con l’incubo del disastro atomico (anche in chiave civile, con gli incidenti di Three Mile Island, negli USA, nel 1979 e di Chernobyl, in URSS, nel 1986).

¹⁰ Al rapporto tra il romanzo storico ottocentesco e la rappresentazione romanzesca postmoderna dedica un’interessante analisi Amy J. Elias (2001) che, elaborando il concetto di “*metahistorical romance*”, riannoda le teorie di Linda Hutcheon (1988) e di Fredric Jameson (1991) sulla narrativizzazione delle forme di storicità con il tema dell’eredità americana di Walter Scott discusso da George Dekker (1987). Va sottolineato che negli ultimi due decenni, ma soprattutto a partire dal 2010, una serie crescente di studi prodotti sulle due sponde dell’Atlantico ha cominciato a osservare la Guerra Fredda non solo dal punto di vista geopolitico, ma anche da quello tipologico-culturale, come un’unica macro-stagione al cui interno cadono o sono inglobate tutte le particolarità specifiche che prendono il nome di postmoderno, postcolonialismo, tardo capitalismo. Tra questi lavori ricordiamo: Adam Piette (2009), Daniel Grausam (2011); Steven Belletto (2012), David Seed (2013), Andrew Hammond (2013), Daniel Cordle (2017).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Adams, John (1987), *Nixon in China. An Opera in Three Acts*, libretto di Alice Goodman, New York, Boosey & Hawkes, 2004.
- Belletto, Steven (2012), *No Accident Comrade: Chance and Design in Cold War American Narratives*, Oxford, Oxford UP.
- Cases, Cesare (1979), "La teoria del romanzo di Lukács e Bachtin", *Su Lukács*, Torino, Einaudi, 1985: 110-21.
- Coover, Robert (1977), *The Public Burning*, New York, Grove Press, 1997.
- Cordle, Daniel (2017), *Late Cold War Literature and Culture: The Nuclear 1980s*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Dekker, George (1987), *The American Historical Romance*, Cambridge, Cambridge UP.
- Dick, Philip K. (1969), *Ubik*, New York, Vintage Books, 1991.
- Elias, Amy J. (2001), *Sublime Desire History and Post-1960s Fiction*, Baltimore and London, The John Hopkins UP.
- Episcopo, Giuseppe (2016), *L'eredità della fine. Gravity's Rainbow di Thomas Pynchon e Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Firenze, Cesati.
- Frasca, Gabriele (2007), *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Roma, Meltemi.
- García Arias, Luis (1962), "El concepto de guerra y la denominada «guerra fría»", *La Guerra Moderna y la Organización Internacional*, ed. L. García Arias, Madrid, Instituto de Estudios Políticos: 91-136.
- Germano, William (2012), "Opera as News: *Nixon in China* and the Contemporary Operatic Subject", *University of Toronto Quarterly*, 81/4: 805-23.
- Grausam, Daniel (2011), *On Endings: American Postmodern Fiction and the Cold War*. Charlottesville, University of Virginia Press.
- Hammond, Andrew (2013), *British Fiction and the Cold War*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

- Hite, Molly (1993), “‘A Parody of Martyrdom’. The Rosenbergs, Cold War Theology, and Robert Coover’s *The Public Burning*”, *Novel: A Forum on Fiction*, 27 / 1: 85-101.
- Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge.
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, trad. it. a cura di Massimiliano Manganeli, *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Johnson, Timothy A. (2011), *John Adams’s “Nixon in China”. Musical Analysis, Historical and Political Perspectives*, Farnham, Ashgate.
- Juan Manuel (1332), *Libro de los Estados, Obras completas*, ed. José Manuel Blecuá, Madrid, Gredos, 1981.
- Koselleck, Reinhart (1979), *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, trad. it. a cura di Anna Marietti Solmi, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1983.
- Lukács, György (1957), *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, trad. it. a cura di Andrea Casalegno, “Il significato attuale del realismo critico”, *Scritti sul realismo*, Torino, Einaudi, 1978: 853-994.
- (1955), *Der Historische Roman*, trad. it. a cura di Eraldo Arnaud, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1964.
- (1971), *Lukács on his life and work, Lives on the Left. A Group Portrait*, ed. Francis Mulhern, London-New York, Verso, 2011: 3-14.
- (1920) *Die Theorie des Romans*, trad. it. a cura di Giuseppe Raciti, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999.
- Liotard, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, trad. it. a cura di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- Mazzoni, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- Moroncini, Bruno (1988), *Il discorso e la cenere. Dieci variazioni sulla responsabilità filosofica*, Napoli, Guida.

- Orwell, George (1945), "You and the Atom Bomb", *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, eds. Sonia Orwell, Ian Angus, London, Seeker & Warburg, 1968, vol. 4: 6-9.
- Pagetti, Carlo (2008), "L'alternativa è il nulla: *Ubik* uno e trino", Philip K. Dick, *Ubik*, Roma, Fanucci: 7-20.
- Piette, Adam (2009), *The Literary Cold War, 1945–Vietnam*, Edinburgh, Edinburgh UP.
- Rossi, Umberto (2002), "Fourfold Symmetry: l'interazione dei livelli di realtà in tre romanzi di Philip K. Dick", *Ácoma, rivista internazionale di studi nordamericani*, 23: 100-13.
- Seed, David (2013), *Under the Shadow: The Atomic Bomb and Cold War Narratives*. Kent, Kent State UP.
- Troeltsch, Ernst (1922), *Der Historismus und Seine Probleme*, ed. it. a cura di Giuseppe Cantillo e Fulvio Tessitore, *Lo storicismo e i suoi problemi*, Napoli, Guida, 1985.