



La microforma letteraria in lingua tedesca tra il 1960 e i primi anni del 2000. Tratti storico-letterari, teorici e di scrittura di una forma dell'engagement

La microliteratura como forma de compromiso político (1960-2000). Rasgos histórico-literarios, teóricos y formales de una forma del engagement

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Paola del ZOPPO

LUMSA Università di Roma

mail: p.delzoppo@lumsa.it

ID ORCID: orcid.org/0000-0002-5124-0835

RESUMEN

Le *Kürzestgeschichten* sono presenti nella letteratura tedesca da molti decenni, derivando da generi molto frequentati sia nella letteratura elitaria che popolare (aneddoto, *Kalendergeschichte*). Nel primo Novecento la forma si caratterizza maggiormente come utile all'espressione di un posizionamento o di una esplicita protesta politica. Al termine della Seconda Guerra Mondiale, molti autori di microstorie si dissociano nei loro testi dal realismo con cui si riteneva necessario affrontare la ricostruzione, per sviluppare uno stile più soggettivo e in alcuni tratti vicino alla letteratura espressionista: uno stile di matrice più esplicitamente psicologica sia nell'uso della prospettiva e del punto di vista, sia relativamente a materia e temi scelti. Tra gli autori più interessanti degli anni sessanta e settanta Günter Kunert, Helmut Heisebüttel, Wolfdietrich Schnurre, Günter Bruno Fuchs, Peter Bichsel. Invece Ror Wolf, Adelheid Duvanel, Urs Widmer sono alcuni tra gli autori eccellenti degli ultimi due decenni a prediligere il genere per esprimere il disagio e l'ironia della conditio humana. Il carattere maggiormente libero e la possibilità di sperimentare rendono il genere adatto alla decostruzione di categorie e schemi socioculturali, da poter essere definito genere *engagiert* per eccellenza, in cui proprio la tendenza a spiazzare e non confortare il lettore si fa messaggio potente contro l'omologazione e la mancanza di consapevolezza.

PAROLE CHIAVE: Impegno politico, letteratura tedesca, Lettau, Fuchs, Duvanel, teorie dei generi, straniamento.

RESUMEN

Las *Kürzestgeschichten* figuran en la literatura alemana desde hace muchas décadas, procediendo de géneros muy difundidos, tanto en la literatura alta como en la popular: anécdota, *Kalendergeschichte*. A comienzos del s. XX su forma se va caracterizando por el sentido de la expresión de una postura o protesta política. Al acabar la Segunda Guerra Mundial, muchos autores de microrrelatos se alejan en sus textos del realismo que se consideraba necesario para encarar la reconstrucción, desarrollando un estilo más subjetivo, próximo a ciertos rasgos de la literatura expresionista. Un estilo más psicológico, tanto en el empleo del punto de vista como en los asuntos y temas. Entre los años sesenta y setenta, Günter Kunert, Helmut Heisebüttel, Wolfdietrich Schnurre, Günter Bruno Fuchs, Peter Bichsel, Ror Wolf, Adelheid Duvanel, Urs Widmer son algunos de los autores que privilegian el género, expresando y la ironía de la condición humana. El carácter más libre y la posibilidad de experimentar hacen del microrrelato un género adecuado a la deconstrucción de categorías y esquemas socioculturales, por lo que se puede definir como género del compromiso por excelencia. Su tendencia a desconcertar se vuelve un mensaje poderoso contra la homologación y la falta de conciencia.

PALABRAS CLAVE: Compromiso político, literatura alemana, Lettau, Fuchs, Duvanel, teoría de los géneros literarios, alejamiento.

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Septiembre 2017
Artículo aceptado:
Noviembre 2017

Número 2, pp. 57-71

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n2a6>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-Sin
Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

Per molto tempo le forme brevi o brevissime, non godendo né dello status di mercato del romanzo né di quello critico-accademico della poesia, hanno rappresentato nella ricezione critica una forma difficile che, invece di essere valorizzata nella sua potenziale versatilità infinita e poliedricità restava definita ex-negativo o in alcuni casi in senso derivativo dal racconto breve. Nell'era digitale la micronarrazione ha poi visto definizioni diverse in base alla possibilità e alla necessità almeno apparentemente legata al differente medium di diffusione delle storie stesse. Le caratteristiche della Flash Fiction americana e della minificción di lingua spagnola diventano parametri per una discussione del “nuovo genere” che fornisca, in una critica anch'essa sempre più settorializzata e frammentata, una visione “utile” della micronarrazione, una volta riconosciuta la sua diffusione per un pubblico più ampio.

Dunque è l'esplosione del fenomeno come letteratura mainstream, che coniuga le istanze della comunicazione online e social alle motivazioni letterario-sperimentali, a stimolare la discussione critica, il che in parte influenza ex ante l'evoluzione della riflessione. Come notava con un velo di ironia Robert Shapard su *World Literature Today* (Shapard, 2012), però, non si può di fatto definire il genere come un genere del nuovo millennio, se non in base al fenomeno di ricezione, la cui ampiezza è tale da aver guadagnato alla microstoria, in Gran Bretagna, un National Flash Fiction Day, e da vedere salire le vendite di alcuni volumi di micronarrazioni a sfiorare il milione di copie. L'attenzione al fenomeno, dunque, arriva da un ingresso del “genere” nell'universo popolare, con la pubblicazione di corpose antologie soprattutto in lingua inglese e spagnola (Shapard 1998, 2010, 2012). La vivace discussione critica ha cristallizzato anche alcune differenze terminologiche culturalmente definite. In lingua inglese uno dei termini più usati è Flash Fiction, ma non corrisponde alla totalità delle definizioni critiche, che comprendono “short short stories, prose poems, and various fiction based names such as micro, sudden, postcard, furious, fast quick, skinny, smoke-long, and minute fiction” (Al-Sharqi e Abbasi, 2015: 53). Le denominazioni ovviamente variano di cultura in cultura, così come le modalità di scrittura. Nelle varie culture, in base alle tradizioni letterarie, variano anche le definizioni di modus e stile nelle definizioni della microstoria come genere letterario.

La microstoria è una “forma breve”, o, come si preferisce in lingua tedesca, una “forma piccola” *Kleine Form*. La denominazione comprende anche testi in prosa di carattere descrittivo o prose poetiche: forme stilisticamente ibride, nella cui categoria si fanno rientrare inizialmente anche forme liriche o testi giornalistici, autobiografici o descrittivi, come ad esempio quelli di Joachim Ringelnatz, Robert Musil o Robert Walser, ma anche, talvolta, le forme liriche. Una definizione calzante e utile, e infatti frequentemente usata per le storie molto brevi, è stata, nel Novecento, quella di “Kurzprosa”, che, proprio perché più comprensiva si è dimostrata molto resistente nel tempo. *Kurzprosa* sono definiti tutti i testi, finzionali o meno, che presentano caratteristiche di sintesi e brevità (Spinnen, 1991: 3). È però a partire dalla definizione di Kurzgeschichte, ricalcata su short story, e ravvisando un rapporto di ascendenza tra questa e la storia brevissima, si è coniato il termine Kürzestgeschichte (very short story). La definizione tedesca di Kürzestgeschichte non si è applicata solo a testi finzionali, ma anche testi che non hanno carattere propriamente narrativo. Non corrisponde, dunque, a una minificción, né a una Flash Fiction, ma più a una “microforma letteraria”, con cui però è difficile identificare un “genere”.

1. Mikroforma come “genere”

Le microforme letterarie sono presenti nella letteratura tedesca da molti decenni, derivando da generi molto frequentati sia nella letteratura elitaria che popolare (aneddoto, *Kalendergeschichte*) e dalle forme brevi o brevissime già frequentate con regolarità fin dal Settecento. Nel primo Novecento la forma si caratterizza maggiormente come utile all'espressione di un posizionamento o di una esplicita protesta politica. Al termine della Seconda Guerra Mondiale, molti autori di microletteratura si dissociano nei loro testi dal realismo con cui si riteneva necessario affrontare la ricostruzione, per sviluppare uno stile più soggettivo e in alcuni tratti vicino alla letteratura espressionista: uno stile di matrice più esplicitamente psicologica sia nell'uso della prospettiva che del punto di vista, relativamente a materia e temi scelti. Tra gli autori più interessanti degli anni Sessanta e Settanta Günter Kunert, Helmut Heisebüttel, Wolfdietrich Schnurre, Günter Bruno Fuchs, Peter Bichsel, Ror Wolf, Adelheid Duvanel, Urs Widmer sono invece alcuni tra gli autori eccellenti degli ultimi decenni a prediligere il genere per esprimere il disagio e l'ironia della *conditio humana*. Il carattere stilisticamente libero e la possibilità di sperimentare rendono il genere adatto alla decostruzione di categorie e schemi socioculturali, tanto da poter essere definito “genere” engagiert per eccellenza, in cui proprio la tendenza a spiazzare e non confortare il lettore si fa messaggio potente contro l'omologazione e la mancanza di consapevolezza.

Tale era la sua diffusione che negli anni Ottanta la microstoria aveva un largo impiego didattico, sia a livello creativo sia a livello di analisi, grazie soprattutto alle figure di spicco che tra le due guerre e dopo la seconda guerra mondiale si dedicavano alla scrittura brevissima mettendone in evidenza il potenziale linguistico e di impegno sociale. La difficoltà nella categorizzazione e nella percezione di questa caratteristica della letteratura di lingua tedesca, su cui ancora la discussione è vivace, può avere in certi casi contribuito agli sfasamenti nella ricezione, sia intraculturale che a livello di traduzione e ricezione in transfer, a causa della classificazione della micronarrazione come forma “minore” e della complicata categorizzazione, che le rendeva meno fruibili non tanto letterariamente quanto sul mercato, dove invece intorno al 2005/10 sono fiorite anche in lingua tedesca le antologie di microstorie, data la loro diffusione in altri paesi.

Secondo Lauro Zavala, uno dei teorici più impegnati nella categorizzazione della minificción di lingua spagnola, la minificción si può definire come “genere della contemporaneità” in base a una serie di fattori: è seriale, frattale, metafinzionale, intertestuale, ellittica, paradossale e proteiforme. Zavala stabilisce come caratteristiche fisse l'inizio anaforico, il tempo frammentario, lo spazio anch'esso ellittico e il linguaggio “ludico” e soprattutto la tendenza a fare della minificción un luogo privilegiato per l'ironia. Le considerazioni di Zavala sono molto interessanti per la categorizzazione di un “genere microfinzionale” in particolare per quanto riguarda il carattere metatestuale della letteratura in forma brevissima, laddove anche questa caratteristica deve considerarsi non tassonomica. Altro tratto fondamentale secondo Zavala è la proteiformità, intesa come testo “frattale”, che di per sé renderebbe le minificción postmoderne e ultramoderne (Zavala, 2007, 92-93). Essendo però la stessa definizione e idea di genere letterario in sé culturalmente determinata, è evidente che la ricerca di Zavala non è immediatamente relativizzabile e applicabile alle storie brevissime di lingua tedesca, in primis per lo sviluppo storico-letterario diverso –più che metatestuale la storia brevissima tedesca è metaletteraria, e comunque non arriva dopo il

postmoderno– e in secondo luogo per la tendenza di lingua tedesca a non fare della proteiformità una caratteristica ricorrente della microforma letteraria.

Nell'ambiente critico di lingua tedesca si nota ancora oggi qualche la vivace discussione nella distinzione della microstoria di invenzione come genere a sé, soprattutto relativamente alle forme diffuse negli anni più recenti, e nello scindere ciò che è in parte o del tutto influenzato dalle modalità di fruizione e pubblicazione digitale e ciò che è o è stato sperimentazione letteraria al di là del medium (Meyer, 2007: 353-54). L'incertezza è in parte legata alla consuetudine con la narrazione brevissima e a uno sviluppo e a una diffusione precoce – rispetto ad altri paesi - nella sua forma moderna nei paesi di lingua tedesca (Althaus, 2007). A un'analisi poco meno che superficiale si nota che nella letteratura tedesca le *Kleine Formen* hanno rappresentato l'ossatura della sperimentazione narrativa e della scrittura di protesta e impegno civile, in maniera raffinata e innegabilmente efficace. Verso la fine degli anni Sessanta la storia brevissima (*Kürzestgeschichte*) ottenne un ampio apprezzamento della critica, soprattutto perché alcuni autori consacrati del periodo scelsero questa forma per più di una raccolta, come Heissenbuettel, Lettau, Bichsel, Eich, Ror Wolf. Il successo delle raccolte, però, non comportò ancora una definizione della tipologia di testo, e la *Kürzestgeschichte* si velava in definizioni come “Miniatura, Bagatelle, Kurze Prosa o Kurze Geschichte”, se non solo *Geschichte*, come si rileva da articoli di giornali e recensioni, oltre che nella critica. In quegli anni la forma breve si riconosce però di fatto particolarmente congeniale ad assolvere i compiti che si richiedono alla letteratura della ricostruzione, tra cui la descrizione realistica, ma in pochi anni da uno stile improntato al realismo si sviluppa secondo modalità più psicologiche e accentua i tratti surreali, finché a partire dagli anni Sessanta si nota anche una più lineare consapevolezza formale.

Nel 1955 Heimito von Doderer è il primo scrittore ad usare la *Kürzestgeschichte*, nel 1955: La “storia brevissima è sia da un punto di vista linguistico ancora più densa e focalizzata su un *pointe*”, tanto da essere considerata un'affilatura della *Kurzgeschichte* (Lorbe, 1957, in Marx, 2005: 85). Pian piano la forma della storia brevissima si differenzia da altre forme, quali ad esempio la storiella di spirito, con intenzioni e letture diverse. A pochi anni dalle dichiarazioni di Doderer, Höllner sostiene che la storia brevissima si differenzi dal *Witz* proprio perché è meno “*pointiert*” (Marx: 85). Sembra quindi che la storia brevissima si collochi in una linea dai contorni incerti tra la *short story* e l'aneddoto. Nel 1980 Durzak conferma la scissione di una narrazione brevissima” dal paradigma delle forme brevi e in particolare dalla *Kurzgeschichte*, dalla quale si differenzerebbe per l'esilissimo tessuto narrativo, di cui restano solo degli “*ermafroditi narrativi*”, che tendono a confondersi con altri generi brevi, quali l'annotazione, l'apofisma, la parabola (Durzak, 1980: 258). Nel 1989 Karl Riha stabilisce che nella storia brevissima tutti gli avvenimenti e la narrazione sfociano nel gioco linguistico (Riha, 1989, in Marx: 85).

All'inizio degli anni Ottanta Graf von Nayhauss pubblica un'antologia di storie brevissime (Nayhauss, 1982), con testi di Doderer, Frisch, Heissenbuettel e Kunert, tra gli altri, e presentando a un pubblico ampio storie condensate fino a una sola riga. L'antologia è seguita da una seconda, nel 1987, pubblicata da Klett, con intento più didattico. Nel discutere le sue scelte e la composizione del volume, nota come la soggettività della prospettiva si faccia sempre più frequente. Ciò che crea perplessità nel suo studio, è la considerazione che questo sviluppo celi in realtà il declino di quelle forme della prosa breve più legate alla partecipazione politica, quali per esempio il resoconto e il reportage, che “nonostante la pretesa oggettività” si mostrarono forme di

azione politica. La contrapposizione tra oggettività e azione politica rende, di nuovo ex-negativo, la dimensione dell'azione politico-letteraria. Rovesciando però in positivo questa caratterizzazione, ci troveremmo inevitabilmente di fronte ad alcuni fattori, che possono invece costituire proprio l'ossatura della definizione di "microfiction tedesca". Anche l'estrema brevità è un elemento che va rovesciato nella sua considerazione, e che si apre a una maggior soggettività nel momento in cui produce semantizzazione interna, evidenziando o scardinando convenzioni linguistiche, concettuali o anche letterarie. Inoltre l'impegno politico a vari livelli è una caratteristica ricorrente e apparentemente fondamentale. Legato a considerazioni socioletterarie si materializza nell'addensazione, che non va vista come caratteristica che asseconda la società contemporanea nella sua accelerazione, bensì come è una rocciosa presa di posizione contro l'atomizzazione dei rapporti, che si rivelava in tutta la sua pericolosità proprio negli anni Settanta e Ottanta fino a raggiungere una consapevolezza allargata solo negli ultimi anni. Questi tratti contribuirebbero a delineare più specificamente un "genere" microfinzionale in lingua tedesca, laddove appare però complicato parlare di genere in senso tassonomico.

Nella cultura letteraria italiana il concetto di "genere", negli anni in cui si venivano a formare le grandi teorie, non è ancora schematizzato nonostante alcuni significativi contributi critici. Troviamo il termine a definire archetipi come l'epica o la drammatica, ma anche il "genere" romanzo, la tragedia e persino il poliziesco, il romanzo rosa, la fantascienza. "Genere" definirebbe così sia il modo narrativo che il tema e lo stile. In ambito tedesco la "divisione" tra i tipi di categorie testuali è differente e per tracciare una definizione o anche definire un "nome" per le microstorie, è utile partire dalla *Gattungstheorie* di Hempfer, che resta utile per lo sviluppo di una terminologia specifica diversa da quella dei teorici più conosciuti. Klaus Hempfer concepisce un sistema dei generi gerarchicamente ordinato secondo Schreibweise/ modo di scrivere; Typus/ tipo; Gattung/ genere; Untergattung/ sottogenere; Sammelbegriffe/insiemi. Il modo di scrivere si riferisce a costanti a-storiche (narrativo, drammatico eccetera) e quindi all'enunciazione; la Gattung (genere) sono le attuazioni dei modi nella storia, e le Untergattungen le forme (es. romanzo epistolare). Il Typus è relativo a quelle caratteristiche specifiche dei modi che influiscono sulla percezione della narrazione (es. narratore omodiegetico). Le "definizioni di insieme" raccolgono quelle definizioni che non vanno confuse con la Gattung, ma che restano utili per definire macrotipi, es. epica, lirica (Hempfer, 1973: 27 e altrove). Negli stessi anni Genette sviluppa le sue teorie di sottolinea che nel concetto traducibile di "modo" può essere reperito un criterio per distinguere diversi testi. La teoria di Genette è tra le più conosciute e tramandate negli studi narratologici: il modo si basa sulla situazione enunciativa, e questa soluzione andrebbe a lavorare sulla problematica distinzione tra modo e tipo. Il romanzo non si può subordinare a una narrazione specifica, perché esistono romanzi scritti omodiegeticamente e romanzi che invece scelgono l'eterodiegeticità. Quindi se il tipo può essere visto come un "sotto-modo" il genere non può ridursi a nessun sotto-tipo.

Genette (1976) parla di archigeneri, con cui il modo non va assolutamente confuso, e che sono lirica, epopea e dramma. Ci sono ipotesi contrastanti sulla relazione tra le due teorizzazioni, che quindi non si possono considerare l'una una critica all'altra, e che hanno visto applicazioni e derivazioni di varia intensità, sebbene la teoria di Genette sia più utilizzata in ambito narratologico contemporaneo anche in lingua tedesca. Genette si concentra più sulle relazioni tra i generi che sulla loro distinzione, e dunque uno dei problemi presentati dalla distinzione di Genette, è la fondamentale convinzione che sia utile trascendere l'immanenza del testo per considerarne la sua serie

di relazioni che rendono i generi un architetto con cui il testo è in relazione. Neppure Hempfer però, mantiene sempre distinte proprietà tematiche e proprietà formali. Inserite in queste due “architeorie” le micronarrazioni restano difficilmente classificabili.

In Italia, negli stessi anni, Maria Corti evidenzia che solo dalla relazione tra tematica e piano formale può darsi un codice letterario, e procede alla ricerca delle invarianti che di questo codice sono segnali. Innanzitutto stabilisce che si può parlare di codici solo in presenza di regole di interazione tra forme del contenuto e forme dell’espressione, precisando però che la norma, all’interno di un genere, non può avere la stessa valenza che ha in un sistema linguistico o giuridico, perché è: “il rapporto dinamico fra certi piani tematico-simbolici e certi piani formali, il tutto in relazione distintiva o oppositiva rispetto al programma di un altro genere” (Corti, 1976: 158).

La *Kürzestgeschichte* può presentare infiniti “modi” narrativi, di solito ha scarsissime interazioni intertestuali, anche se ha una ricca corrispondenza metaletteraria e metacritica, e non si presta neanche a una distinzione tra fiction e non fiction. Scorrendo le riflessioni di Northrop Frye notiamo che per lo studioso

la distinzione tra i generi è basata, in letteratura, sul radicale della presentazione. Le parole possono essere recitate di fronte ad uno spettatore, dette ad un ascoltatore, cantate o declamate, scritte per un lettore [...]. In ogni caso possiamo dire che la base di una teoria critica dei generi è retorica, nel senso che il genere è determinato dal tipo di rapporto stabilito tra il poeta e il suo pubblico. (Frye, 1969: 328)

Poiché Frye si raccomanda di non categorizzare i testi in base al medium, dato che in epoca contemporanea sarebbe poco produttivo, la sua riflessione potrebbe essere più utile per una definizione delle microstorie. I generi, per Frye, sono i diversi modi di presentare le opere letterarie su un piano ideale, qualunque ne sia poi la concreta realtà, essi si differenziano poi in una varietà di forme. In questo ragionamento, il romanzo diventa una forma o sottospecie della fiction (letteratura d’invenzione). È evidente che anche Frye non comprende tutte le possibilità della narrazione, ma, considerando la fiction un genere, di fatto si dà un nome a un tipo di contenuto narrativo. Le microstorie sarebbero dunque da definirsi solo in base alla loro lunghezza/ brevità.

Lo stesso carattere di “brevità” delle micro-fiction è però molto controverso. C’è chi fissa dei limiti alle tre pagine, chi alle 500 parole, chi alle poche righe. sembra molto più utile incardinare la microforma narrativa alla sua realizzazione socioculturale. Secondo Jean-Marie Schaeffer, le proprietà dei testi, quindi non sarebbero intrinseche alle opere ma risultanti dalla percezione di autore e lettore (Schaeffer, 1992). Schaeffer suggerisce allora di non partire dal testo, ma dall’uso delle categorie, di parlare di genericità e non di genere, di analizzare il funzionamento dei nomi di generi, quali che essi siano», e quindi “provare a comprendere” a che cosa essi si riferiscano. Il testo letterario, ancor più che altri testi, è in sé semioticamente complesso, e a maggior ragione necessita un’analisi che ne legga anche l’esistenza storica. Inoltre, in questo senso ogni testo potrebbe essere categorizzato secondo due generi: quello inteso dall’autore e quello percepito dal lettore. Si potrebbero moltiplicare all’infinito queste genericità se si pensa alle categorie comunicative del sistema letterario contemporaneo, ma l’interesse della teoria di Schaeffer sta nello spostamento della categorizzazione dalle caratteristiche di un testo letterario alla sua ricezione (l’ “orizzonte di attesa” di Jauss), laddove la categorizzazione sarebbe data anche dal riscontro di somiglianza con altri esemplari di testi. Per ogni testo letterario si possono stabilire delle norme di

convenzione: convenzioni fondanti, convenzioni regolatrici e convenzioni di tradizione. In questa prospettiva, la microstoria è definita dalla percezione di brevità del pubblico, e dunque, ad esempio, dalla convenzione di tradizione e ancor più di regolazione della lunghezza di un testo. Dunque il “genere” della microstoria è definito dalla brevità, ma la brevità è definita dalla percezione del lettore.

Lavorando allora sulla percezione si può stabilire un ricorrente effetto narrativo, e definirlo parte della caratterizzazione tassonomica di una microstoria: la microstoria deve essere percepita come spiazzante, dirompente, addirittura “incompiuta”. La conclusione del testo deve giungere prima che il lettore si sia “accomodato” nella narrazione. Un approccio critico-cognitivo ci è utile per dimostrare quale sia la natura più elevata e coerente della tipologia testuale in lingua tedesca, è stato molto di recente quello di Gottschall, che, nonostante degli evidenti limiti storico-critici, coglie però un fattore importante, definendo la fiction alla stregua di “un’arcaica tecnologia virtuale” che riesce a simulare meglio di ogni altra i problemi umani. Le narrazioni sono un luogo di incubazione delle competenze cognitive essenziali, sia relativamente allo spazio-tempo, e alla percezione della loro linearità, sia nella formazione dell’idea della quotidianità e dell’eccezionalità. Secondo questo approccio, la mente stessa è programmata per processare informazioni in forma narrativa, e quindi anche preposta ad essere modellata tramite le storie. Le ricerche poetico-cognitive sperimentali avrebbero quindi individuato un network di strutture cerebrali deputate all’organizzazione narrativa delle informazioni percepite dal cervello. Se il compito della rete cognitiva è creare spiegazioni narrative dei fenomeni esterni, uno dei nodi è la capacità inferenziale: anche quando le informazioni sono insufficienti o contraddittorie, la mente le forza in uno schema per lei dotato di senso in base a quelli che sono i moduli incamerati come narrativi. Allora la vera potenza eversiva, letteraria e sociale di questi testi è nella continua sfida alla connessione narrativa. Il concetto stesso di fiction deve essere definito solo dalla sua decostruzione, e la categoria stessa di narrazione, di retorica, va completamente decostruita per rendere al lettore la profonda consapevolezza dell’insufficienza nella relazione con il mondo.

La brevità della microstoria consiste quindi in realtà nell’evidenza di questo meccanismo decostruttivo. In questo senso si può stabilire anche una direzione nella complessa idea di frammentarietà applicata alle storie brevissime: la frammentarietà ha però a che fare con una percezione temporale che risponde a delle abitudini di lettura e narrative. Anche da un punto di vista temporale, è ovvio che il meccanismo di percezione dell’ante-post, nella narrazione, è già scardinato nella fiction con l’alternarsi di narrazione lineare, analessi e prolessi. Ogni testo narrativo riporta al presente elementi del passato, disponendoli nella memoria. Si tratta di forme e mondi cognitivi conosciuti, ma anche di disposizioni testuali che prediligono l’inferenza e l’astrazione, a loro volta ottenute, come postulava Segre, in base a diversi “assetti di materiale e diversi piani di manifestazione”. Nello spazio minimo di una storia brevissima l’alternanza di analessi e prolessi viene percepito come estrema frammentazione di una linearità.

2. Organizzazione della memoria e impegno politico

Sin dagli anni Sessanta, e dal sistematico “utilizzo” delle microstorie da parte del Gruppo '47, una delle caratteristiche delle storie brevissime di lingua tedesca è, come già accennato la dura critica sociale. Lo spazio claustrofobico della storia brevissima sembra non lasciare scampo al lettore, e comunicare una necessità di impegno

individuale. In molti casi, come nelle storie di Reinhard Lettau, è il livello retorico-pragmatico a restituire al lettore la dissonanza (Lettau, 1963 e 1973), tramite il richiamo a modelli fiabeschi (Durzak, 2002). In altri casi si tratta della rottura di schemi narrativi o di connessioni socioculturali e morali, in diretta derivazione dalle prose brevi di Kafka e dalle storie da calendario di Brecht.

Alla fine degli anni Sessanta, lo svizzero Peter Bichsel pubblica una serie di raccolte di storie molto brevi, con cui dà un forte slancio alla popolarità delle storie brevissime, dichiarando poi, nelle sue *Lezioni di Poetica* di Francoforte, la potenza della storia breve nell'impegno politico contro la convenzione autoritaria del sistema e della sovversione, alla base della sua concezione della scrittura:

Tra l'altro, Storia e Politica ingannano la gente anche con le loro storie. Chi, ad esempio, raffigura il presidente di un grande paese come un cowboy lo minimizza, perché la parola "cowboy", almeno qui in Europa, risveglia l'immagine di uno che vive nelle storie. Ma il cowboy, da presidente, non vuole vivere nelle storie, ma nella *Storia* – e questo rende gli uomini imprevedibili. Ed è per questo che talvolta ci è difficile riconoscere l'uomo nei politici. La Storia è nemica delle storie e soltanto nelle storie si possono riconoscere gli uomini. Può darsi che le storie siano nemiche di coloro che non conoscono nient'altro che una missione storica. Anche se il contenuto delle storie può di tanto in tanto essere opportuno o adatto alle esigenze dello Stato, il narrare, il raccontare-se-stesso, è già in sé e per sé qualcosa di sovversivo. [...] Ma se l'ingranaggio va troppo alla svelta, non rimane più tempo per le storie e non ci si può più raccontare la vita. (Bichsel, 1981: 150-151)

3. Esempi di micronarrazioni

Di seguito vengono presentate alcune storie brevissime rappresentative di questo atteggiamento *engagiert*, ognuna con caratteristiche diverse eppure chiaramente da considerarsi paradigmatica del genere microletterario, in cui si evidenziano l'eversione rispetto alla mimesi, la volontà di protesta politica ad un livello "educativo" profondo, e la decostruzione e rielaborazione parodica di schemi narrativi e linguistici.

3.1. Reinhard Lettau

Nel 1963 Reinhard Lettau pubblica il suo secondo lavoro, *Auftritt Manigs*. Si tratta di una serie di storie brevissime in cui non si può ravvisare una sequenza di azioni con rapporti causali, e che consistono invece in una giustapposizione apparentemente frammentaria di eventi. Il tempo e lo spazio sono del tutto indefiniti. Manig, il "protagonista", abita un mondo aperto, del tutto relativo e polimorfico, in cui anche le leggi di natura sfuggono alla percezione. Le figure non si lasciano influenzare né dalle convenzioni, né però da alcuno slancio teleologico, e questa sostanziale incertezza sulla logica del mondo rende possibili le reazioni e gli atteggiamenti del protagonista, che può interpretare la realtà in maniera estetizzante e talvolta ironica o giocosa. Le scelte narrative accentuano coerentemente le impressioni sfocate: la focalizzazione è perlopiù esterna, il che accentua la relativizzazione degli eventi e dei quadri presentati, così che ogni storia si presenti come un invito alla problematizzazione tematica. La percezione

del lettore, osservatore del “quadro” è di spostamento percettivo: niente è irrilevante e tutto può trovarsi in primo piano o e allo stesso tempo sullo sfondo. Lettau attua un procedimento secondo il quale l’idea stessa di centralità viene degerarchizzata, criticando così in maniera inequivocabile le categorie che le convenzioni, anche narrative e artistiche, imprime sul mondo. Intende quindi minare innanzitutto le categorie di autorialità e autorità. I testi restano aperti, la possibilità e la validità artistica delle convenzioni finzionali è essa stessa messa in discussione, e la tecnica descrittiva, l’affastellamento di dettagli, è anch’essa un’accentuazione dell’incertezza e dell’anomia. L’universo intimo dei personaggi resta nella maggior parte dei casi inespresso, mentre laddove Lettau decide di dare al lettore una percezione del pensiero delle figure, il mondo limitato alle pennellate superficiali accentua l’impressione di sfuggevolezza. Le stesse figure a volte cercano il senso e la connessione tra le cose, come è evidente nelle storie *Breve visita* e *Uscendo*. La collettività (società) è sempre rappresentata come problematica, collegata all’impossibilità di comprendersi e alla sincronia obbligata delle individualità. Il forte effetto di straniamento (Sklovsky) si trasmette al lettore e non permette una percezione di serialità nonostante la struttura del libro. Le storie vengono percepite come frammentarie e incollocabili. Nelle tre storie presentate la figura principale sceglie la figura di fronte alla invadente e stereotipata presenza di una pluralità. La pluralità è espressione, contemporaneamente, di un ordine prefissato e regolare, che compensa l’incertezza identitaria delle figure (di Manig in particolare), ma rappresenta anche un’organizzazione del potere in cui l’individuo autocosciente non sarebbe collocabile. Manig è uno Streber depotenziato, che vive la Sehnsucht faustiana assolutamente all’opposto del suo modello. Si ritrae dall’esperienza, osserva “la vita”, che percepisce come una messa in scena, e ne rifugge ogni qualvolta teme di esserne raggiunto, ma continua ad osservare, mentre la sua speranza si assottiglia visione dopo visione. Così la struttura iterativa dei testi intensifica l’effetto destabilizzante del testo. Per Derrida nella scrittura come struttura iterativa l’assenza si manifesta non come semplice modificazione della presenza, ma piuttosto come rottura della stessa (Theuas, 2009). In questo senso la scrittura di Lettau è una continua denuncia dell’assenza di un legittimo centro sociale, letterario e politico. Proprio in senso derridiano, questa assenza di definizione è inclusione piuttosto che perdita di sé, e si realizza tramite la decostruzione delle corrispondenze semantiche. L’evidenza resta quella della costruzione di una logica diversa da quella aristotelica, con la creazione vera di un universo “analogico” (“Ripetiamo la domanda. Epperò spostiamola, prendendo atto di come si modifica: ‘È giorno, allora, in quel momento? È notte?’” (Derrida, 2000, 13; cfr. anche Derrida-Cixous, 1998). Lettau vuole scardinare la logica della rappresentazione partendo dalla decostruzione e la sua è un’operazione potente e duratura, nonché ancora attualissima:

Entrata

Entra un signore.

“Sono io”, dice.

“Ci riprovi”, facciamo noi.

Entra di nuovo.

“Eccomi!”, dice.

“Non va granché meglio”, facciamo noi.

Entra di nuovo nella stanza.

“È di me che si parla”, dice lui.

“Un pessimo inizio”, facciamo noi.

Rientra ancora.

“Salve!”, fa lui. E fa un cenno con la mano.

“Per favore, no!”, diciamo noi.

Ci riprova ancora.

“Sempre io”, fa.

“Quasi”, facciamo noi.

Rientra di nuovo.

“Atteso da tempo!”, dice.

“Ripetizione!”, facciamo noi, ma, eh, ormai abbiamo atteso troppo, ormai resta fuori, non vuole entrare più, è saltato via, non lo vediamo più, anche se andiamo ad aprire la porta e guardiamo svelti a destra e sinistra. (153)

Breve visita

Manig trova la strada. Arriva alla casa. Le finestre sono illuminate, vede la gente riunita in società. Ci sono due uomini nel fascio della luce. Uno parla, poi parla l'altro, poi entrambi parlano contemporaneamente, poi uno ride, poi annuisce, poi scuote la testa e poi tocca all'altro, poi a entrambi, poi uno dopo l'altro, poi uno fa un passo in avanti, poi l'altro indietro, entrambi avanti, entrambi indietro, uno mostra all'altro una mano, l'altro le mostra entrambe, Manig lo sa, meglio tornare indietro, e basta con la società. (155)

Uscendo

Usciamo in strada. Cosa vediamo? Vediamo la strada. E oltre? Case, alberi. In particolare? Finestre, porte, pareti. E davanti, persone. Che fanno le persone? Alcune vanno in una direzione, altre nell'altra direzione. E si incontrano. Pochi attraversano la strada, pochi in obliquo, i più per la via più breve, quasi tutti, quindi, sanno dove sono diretti, con o senza borse, piene o vuote. Il contenuto delle borse scompare dietro le finestre, le porte, le pareti. E più in là? Alcuni sono immobili, altri con altri, due schiena a schiena. Chi vediamo lì? Lì c'è Manig. Vede le stesse cose? Eh sì, perché lentamente se ne rientra in casa. (158)

3.2. Gunter Bruno Fuchs

Nei primi anni Ottanta Gunter Bruno Fuchs pubblica le sue *Fibelgeschichten*, in cui rende evidente alcuni tratti di protesta sociale: la critica al sistema identitario frammentato, alla percezione di non avere più un nucleo integro, né personalmente, né socialmente, e il disfacimento della realtà legata in rapporti di causa-effetto. Lo stile di Fuchs è meno estremo di quello di Lettau, la sua tensione è utilizzare la «forza esplosiva della fantasia per scardinare le convenzioni mimetiche» (Durzak, 2002: 200).

«Lo straniamento come espediente artistico deve stimolare la gente a pensare. Altrimenti io potrei mettermi lì e dire: carissimi, siate persone migliori.» (Fuchs, 1961: 6)

L'effetto dirompente è programmaticamente dato dalla brevità e dall'idea di simultaneità, che Fuchs predilige nelle sue composizioni poetiche quanto nelle storie

(Domin, 1969 e Domin, 1077).

L'istante si ripresenta dopo anni, stimola la forma, ne nasce una storia, viene buttata lì, resta ferma, improvvisamente si ripresenta alla vista, si sente che lì languiscono le poche frasi, fanno il muso, cercaci, lavora per bene, esistiamo, e se ci trovi, se ci crei, se credi: Eccole, sono qui! Allora sistemaci sull'esistente, il vissuto, il visto, finché non vi corrispondiamo per poi svincolarci subito dal processo oggettivo, farci indipendenti nella forma, che tu poi definisci poesia, verso, canzone, ballata.

[...] la salita al trono del re della festa mi indigna, cerco di creare un testo che si difenda da solo, che possa stare su un volantino. Ma ecco che parte il manicotto che avvolge il riconoscimento per il trono, vedo che si fa lunga pagine e pagine, comincio a disgregare, riduco, scambio, mi ripeto il testo come in classe, ne emerge un quadro che ha ormai poco a che fare con ciò che mi ero immaginato inizialmente, ma lo spunto resta il nocciolo di ciò che si è creato, e in quel caso controllo se il risultato è utile da presentare [...] e soprattutto se è abbastanza intatto da poter sostenere la sua esistenza tra le ideologie imperanti. (Fuchs, 1961: 7)

Strada

All'angolo della strada vediamo un uomo di neve. Accanto all'uomo di neve c'è un uomo. Accanto all'uomo c'è un secondo uomo di neve. Accanto al secondo uomo di neve c'è un secondo uomo. Entrambi gli uomini di neve ascoltano ciò che si dicono i due uomini. Gli uomini non se ne accorgono e continuano a parlare normalmente.

Un viaggio

Friedrich e il suo amico Charles leggono storie d'avventura. E così leggono un sacco di cose sul mare, e non meno sulle vecchie navi. C'è anche il vento, una tempesta addirittura.

Entrambi, Friedrich e Charles, mettono da parte dei soldi, risparmiano e risparmiano. Poi rompono il salvadanaio. Ecco sul tavolo abbastanza soldi per due biglietti andata e ritorno, i soldi rotolano per terra e un paio di marchi finiscono sotto il letto.

Viaggiano fino al potente mare. Ma il mare è prosciugato, non c'è più acqua. Chi è stato? Un gabbiano vicino a loro esplode in una risata. Vola via. Friedrich e Charles capiscono subito che da quelle parti non ci sono avventure da vivere. I viaggi possono andare a farsi friggere.

3. 3. Adelheid Duvanel

Le storie di Adelheid Duvanel trattano di persone al margine della società, solitari, poveri, drop out e gente senza diritto di parola. Duvanel sceglie di declinare lo sguardo della differenza nell'immobilismo che trattiene lo sguardo e lo conserva "diverso": «Gli occhiali di Ernesto erano sporchi; vedeva il mondo sfocato, cosa che gli

stava benissimo.» (Duvanel, 2004: 89) La lunghezza delle storie è definita dalla maggior densità possibile in relazione alla maggior profondità possibile: “Nello spazio minore possibile, la maggior densità possibile. Questo è l’imperativo estetico a cui soggiaceva, e a cui si sottometteva ripetutamente. E la densità riguarda sia il contenuto che il linguaggio.” (Von Matt, in Duvanel, 2004:164) Le storie sono stilisticamente tridimensionali, si offrono al lettore come oggetti mobili e indefinibili. Mentre i protagonisti si muovono in una incertezza che diventa nitida percezione, il linguaggio e lo stile sono opportunamente naïv, ridotti anch’essi al minimo percettivo. La raffinatezza delle immagini, e la loro essenzialità lavora in maniera differente rispetto allo straniamento e all’effetto spiazzante delle storie di Lettau o Fuchs e di molti altri autori. La corrispondenza tra narrazione, scopo della narrazione e scelta dei temi è pressoché perfetta. Ogni testo offre al lettore un mondo chiuso e universale. Le storie sono volutamente prive di *pointe*, così da rivelare, nel rifiuto programmatico, un’attenzione alla *Kalendergeschichte*. Adelheid Duvanel supera ogni precettistica e sfugge alla categorizzazione, restituendo all’atto della lettura il senso ultimo della lettura stessa, e nel rifiuto dei generi e dei modelli, opera una critica autorevole al sistema, sociale, letterario, intellettuale. Oltre alla messa in atto di un meccanismo parodistico, l’assenza voluta di *pointe* riporta il senso della lettura all’atto stesso della lettura, alle singole frasi e ai brevi paragrafi di cui sono costituite le sue brevissime narrazioni. Non c’è nulla da scoprire, e la sintesi si declina anche nei paratesti e nell’intratesto critico-interpretativo. Nel racconto intitolato *Vita interiore e vita propria*, il narratore esterno dichiara: «Preferiva più di tutti i film incompiuti; guardava solo la fine, il cosiddetto inizio non le interessava, e intanto sapeva che una vera fine non ci sarebbe mai potuta essere». Anche in Duvanel il dispiegamento dei particolari descrittivi, laddove presente, rappresenta l’impossibilità di coglierne l’insieme se non vincolati da una serie convenzionale di connessioni. L’invenzione e la fantasia, uno sguardo libero che sa calarsi nell’osservato, restando al contempo esterno, e quindi la permeabilità dei confini individuali e oggettivi è la triste rilevazione e situazione percepibile da chi è costantemente al margine della società. In alcuni testi, come nel testo lievemente più lungo qui presentato per primo, il tono surreale e fiabesco svela l’inutilità dell’assetto logico e dei rapporti di causa effetto, in altre storie più brevi l’angoscia dell’esistenza e il bisogno di protezione vengono esaltati da uno stile essenziale e doloroso.

Il cappello

A Kaspar non piaceva quando la nebbia nascondeva le chiome degli alberi e il vento tappava la bocca ai fiori, in modo da lasciarli a giacere come uccelli morti sulla terra, invece gli piaceva il movimento rotante della luce sulle guglie dei campanili, le onde danzanti del fiume che stingevano a sé la pancia delle navi, il penetrante canto degli uccelli. Da bambino, stando a quanto ricordava, era solito sedere in una stanza e mangiare, e sua madre, sul cui capo troneggiava sempre un grande cappello, gli si avvicinava di continuo. A volte, quando faceva buio, l’orologio non ticchettava più e il cielo minacciava di crollare all’interno della finestra, passavano in volo dei fiori bianchi. Una volta, Kaspar non era più un bambino, un pipistrello entrò svolazzando dalla finestra. I suoi occhi erano dolci e luminosi, la sua voce simile ad una melodia infernale., aveva i denti gialli, si muoveva in maniera insolita, danzante, il suo sorriso puro come il cielo mattutino. Parlò: “Buonasera” e chiese di potersi sedere. Mangiò del pane bianco, bevve del latte e gettò uno sguardo fuori dalla finestra dove grandi fiocchi di neve

vorticavano nella fredda notte invernale e gli alberi si alzavano da terra come mani di persone sepolte. La finestra era sempre aperta poiché Kaspar aveva sempre paura di soffocare. Ora considerava la visita con inquietudine, perché non aveva mai ricevuto nessuno di simile (le visite occasionali degli ispettori non le prendeva sul serio). Chiese: “Chi sei?”, dimostrando il tentativo di reprimere la sua innata tendenza alla cortesia che gli avrebbe suggerito di rivolgersi al pipistrello con un lei. È possibile che in questo modo volesse disincantare l’estraniante e l’incredibile, e forse per questo non si fermò, e continuò a lavorare alle sue statuine d’argilla dalle sembianze femminili, che poi vendeva. Sua madre era seduta vicino alla stufa e leggeva il giornale. Da sotto il suo cappello, che era di un colore rosso vivo, guardava in avanti, molto sicura di sé. Probabilmente amava tenere sé stessa e il suo bambino al riparo del cappello. Il pipistrello si schiarì la voce, si piegò sul tavolo e pronunciò qualche parola alata¹, al ché la figurina che Kaspar aveva impastato con tanta abilità e amore cominciò a crescere. Le vennero i capelli di color rosso ruggine e gli occhi azzurri, una bocca sorridente, delle graziose manine e dei piedini che si muovevano. Poiché si trattava probabilmente di un essere pudico, venne avvolto in un vestito di pizzo bianco che, come una nuvoletta di neve, si librò verso la finestra. Kaspar, ignaro di quello che gli stava accadendo, balbettò: “come sei bella” e contemplò quel piccolo miracolo da ogni lato, come se dubitasse della sua perfezione. Mentre stava ancora dondolandosi da un piede all’altro, senza essere consapevole di quella sua abitudine infantile, la mamma si alzò dal suo angoletto, dove era rimasta seduta come un fungo in un bosco buio, aprì la bocca impolverata e ammise che quella figura era riuscita al figlio particolarmente bene e che l’avrebbe potuta vendere ad un prezzo molto alto. La fanciulla sorrise quando Kaspar disse: “Sì, mamma”, poiché sembrò come se non fosse stato lui a pronunciare quelle parole, dal momento che la sua lingua era rimasta immobile a sfiorargli labbra. Si ricordò che fino ad allora aveva baciato le donne così come si accarezzano degli animali bizzarri, per placare loro, ma prima di tutto se stesso. E mentre gli venivano in mente diversi pensieri, non spiacevoli, il cappello di sua madre cominciò a vacillare. Si inclinò come un pupazzo di neve accarezzato dal sole, si afflosciò, si formarono delle gocce che caddero a terra, ma non si sciolse come Kaspar si aspettava, bensì si sollevò, volò maestosamente fuori la finestra, sempre più in alto, nel mezzo di un cielo bianco e turbinoso, dove si fermò per un istante, simulò una luna rosso sangue e alla fine scomparve. Il pipistrello svolazzava calmo e Kaspar, frastornato, ubriaco di gioia e stupore, prese la fanciulla per mano. Fuori gli alberi se ne stavano accovacciati come dei grossi orsi bianchi, il cielo picchiava furioso contro le finestre della casa, dove la mamma sbalordita stava nel suo angolo e, in un misto di benevolenza e disapprovazione, mormorava “Figlio mio, figlio mio, quali stranezze accadono? Chissà se sono per il nostro bene?” Anni dopo, quando l’anziana madre, che non era mai più riuscita a consolarsi della perdita del suo cappello, era morta e Kaspar si era trasferito con la sua giovane moglie in un paese più luminoso, in un paese dove i temporali tamburellavano allegri sopra i grossi alberi, dove la nebbia era dorata e i venti sussurravano parole d’amore, dove i fiori ballavano con dei rigidi vestiti di seta e

¹ Il gioco di parole è, chiaramente, per *Geflügelte Woerte*, che sono quelle locuzioni o frasi, perlopiù citazioni da libri e poesie di grandi autori, entrate a far parte della lingua parlata. Qui si è scelto di tradurlo prediligendo l’elemento dell’immagine fantastica.

gli uccelli cantavano tutto il giorno, capitava talvolta che il giovane sposo, nel bel mezzo di un discorso, improvvisamente guardasse il cielo e dicesse con enfasi: “Sul cappello di mia madre”, così, come normalmente dicono le altre persone: “Su Dio”. Tutti si meravigliarono di questo suo modo di parlare, solo sua moglie gli fece un occhietto, così, come se lei ne sapesse di più degli altri - ma in realtà del pipistrello sapeva poco quanto suo marito.

In una scatoletta

Un bocciolo violetto giaceva sulle strisce pedonali; un uomo ci mise un piede sopra e lo schiacciò.² Subito dopo entrò in un condominio, poi nella sua stanza, che era come un palcoscenico; nella casa di fronte sedevano gli spettatori e guardavano dentro. La sua finestra era incorniciata da lunghe tende, rosse. Stava dicendo al telefono, alla sua ex-moglie: “In sogno ti ho visto, eri in piedi accanto a una finestra; avevi un aspetto sano.” – “Sono una musicista”, rispose lei, “dalla tua voce si sente che non stai bene”.

Non era solo una stanchezza incommensurabile, radicata nell’intelletto, a rendergli impossibile la lettura di un libro; era anche la paura di un mondo straniero. Non riusciva a sopportare né approcci né attacchi. Di professione ricercatore di mercato, chiedeva alla gente che andava a scovare nelle loro case: “Comprebbe un libro con un teschio sulla copertina?” Non ascoltava neanche musica. Improvvisamente decise di partire. Andò in un’agenzia di viaggi e comprò un biglietto aereo, che mise in tasca. Lo portava sempre con sé, e ne gioiva. Al ristorante raccontò ad una signora sconosciuta: “Sono figlio di genitori molto poveri. Poiché dovevamo risparmiare, e non ci potevamo mai permettere nulla, mi manca una certa generosità nel pensiero e nel sentire. Il mio mondo trova posto in una scatolina. La mia ex moglie è diversa: È una lucertola; mi dava baci di lucertola.” La signora avrebbe riso volentieri, ma non sapeva se era la cosa giusta da fare. E poiché uno che vive in una scatoletta non può felicemente salire su un aereo e volare via, l’uomo rimase in città.

Bibliografia

- Al-Sharqi, Laila, e Abbasi, S. (2015). “Flash Fiction: A Unique Writer- Reader Partnership”. *Studies in Literature and Language*, vol. 11 (1). 52-56.
- Althaus, Thomas, Bunzel, Wolfgang, Goettsche, Dirk (curr.). *Kleine Prosa: Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Berlin: De Gruyter, 2007.
- Bichsel, Peter. *Il lettore, il narrare*. Milano: MarcosyMarcos, 1981.
- Cixous, Helene, Derrida, Jacques. *Veli*. Firenze: Alinea, 2004.
- Corti, Maria. *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani, 1976.
- Derrida, Jacques. *Toccare. Jean Luc Nancy*. Casale Monferrato: Marietti, 2007.
- Domin, Hilde, *Doppelinterpretationen*. Frankfurt a. M.: Athenaeum, 1969.
- Domin, Hilde, *Aber die Hoffnung*. Frankfurt a. M.: Piper, 1982.
- Durzak, Manfred. *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*. Königshausen & Neumann, 2002
- Duvanel, Adelheid. *Beim Hute meiner Mutter*. Monaco: Hanser, 2004.
- Fuchs, Günter Bruno, *Gesammelte Fibelgeschichten und letzte Gedichte*, Monaco: Hanser,

² La maggior parte dei richiami intertestuali in Duvanel sono molto chiari, così da risultare efficaci nello straniamento seguente (qui il riferimento è all’*Assassinio di un ranuncolo* di Döblin).

1978.

- Gottschall, Jonathan. *L'istinto di narrare*. Milano: Bollati Boringhieri, 2014.
- Hans-Christoph Graf v. Noyhauss (cur.). *Theorie der Kurzgeschichte. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Hempfer, Klaus. *Gattungstheorie*. Monaco: Fink, 1973.
- Höllerer, Walter. "Die kurze Form der Prosa". *Akzente* n. 9 (1962), n. 3. 226–245.
- Lettau, Reinhard. *Auftritt Manigs*. Monaco: Hanser, 1963.
- Lettau, Reinhard, *Immer kürzer werdende Geschichten*. Monaco: Hanser, 1973.
- Marx, Leonie, *Die deutsche Kurzgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005.
- Meyer, Urs, "Zeitschrift, Zettel, Zigarettenschachtel." In Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel u. Dirk Göttsche (curr.). *Kleine Prosa, Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Berlin, De Gruyter, 2007. 353-369.
- Shaeffer, Jean Marie. *Che cos'è un genere letterario*. Parma: Pratiche, 1992.
- Shapard, Robert & James Thomas (curr.). *Sudden Fiction: American Short-Short Stories*. Austin, W. W. Norton, 1986.
- Shapard, Robert, e Thomas, James, *Sudden Fiction Latino*, Austin, W. W. Norton, 2010.
- Shapard, Robert, *Flash Fiction International*. Austin: W. W. Norton, 2012.
- Shapard, Robert, "The Remarkable Reinvention of Very Short Fiction", in *World Literature Today*, <https://www.worldliteraturetoday.org/2012/september/remarkable-reinvention-very-short-fiction-robert-shapard> (consultato il 9 settembre 2017).
- Spinnen, Burkardt, *Schriftbilder. Studien zu einer Geschichte emblematischer Kurzprosa*, Münster 1991.
- Theuas, Roland. "Iterability and Différance: Re-tracing the Context of the Text". *Kritike*, Vol. III, n.2. (2009). 68-89. http://www.kritike.org/journal/issue_6/pada_december2009.pdf (consultato il 9 settembre 2017).
- Zavala, Lauro, "De la teoría literaria a la minificación posmoderna." In *Ciências Sociais Unisinos* 43 (1), pp. 86-96, janeiro/abril 2007.