

A proposito di: Françoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Roma, Del Vecchio Editore, 2021, 756 pp.

RICCARDO CASTELLANA

Gli ultimi fuochi della teoria letteraria

Cosa resta delle appassionate discussioni che avevano animato la teoria letteraria del secolo scorso, e soprattutto quella di impianto strutturalista, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta? Non molto, si direbbe, almeno a giudicare dal tramonto di una delle pratiche più salutari di quella stagione, quella del tradurre: nessuno degli ultimi libri di Gérard Genette è stato pubblicato in Italia, e la stessa sorte hanno subito teorici di prima grandezza come la statunitense Dorrit Cohn¹ e buona parte della cosiddetta narratologia postclassica, disponibile solo in inglese o in tedesco. Certo, una grande casa editrice come Einaudi, che un tempo aveva avuto un ruolo di primo piano nella diffusione del formalismo e della narratologia, non vede, oggi, un ritorno economico nella vendita di libri di teoria letteraria; ma anche i piccoli editori, spesso più aperti alla ricerca, non sembrano essere troppo attratti da una materia che d'altra parte, inutile negarlo, è diventata sempre più ardua e specialistica. Per questi motivi va segnalata l'iniziativa di Del Vecchio, che nella nuova collana «L'anima e le forme» pubblica un libro di Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, apparso nel 2016 nella prestigiosa collana «Poétique» delle parigine Éditions du Seuil.

Fatto e finzione è un libro importante perché, nonostante la bulimica, straripante ambizione di tracciare un quadro esaustivo di un problema ampio e complesso – forse l'ultimo dei grandi problemi affrontati dalla teoria (non

¹ Cohn è autrice di due volumi fondamentali come *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978) e *The Distinction of Fiction* (1999), che l'editoria italiana ha colpevolmente ignorato.

solo letteraria) –, non si sottrae al bisogno di prendere posizione nella *querelle* tra coloro che Thomas Pavel chiamava i ‘segregazionisti’, favorevoli a una rigida separazione tra fiction e non fiction, e gli ‘integrazionisti’ come lui, più propensi a un abbattimento delle barriere tra i due territori. Lavocat si riconosce in quello che lei stessa definisce un «differenzialismo moderato» (10)² – termine neutro e più obiettivo di quello maliziosamente proposto da Pavel. Sul problema, diciamolo subito, Lavocat ha una posizione ben precisa: una relazione tra i due mondi *esiste* e la finzione, pur richiedendo una peculiare predisposizione cognitiva, non è affatto un gioco raffinato e autoreferenziale: il suo differenzialismo non intransigente non nega affatto la possibilità di una ibridazione tra fattuale e finzionale (che esiste e non da oggi), ma si concentra sulle modalità di ridefinizione e rinegoziazione continua dei loro confini, chiamando in causa anche i postulati culturali e ideologici sui quali, nelle diverse epoche, riposa la distinzione tra reale e immaginario. Contro le tendenze critiche decostruzioniste e postmoderne, infatti, Lavocat reputa possibile e necessario individuare la linea di frattura, il confine mobile tra fatto e finzione, perché, se non fossimo in grado di distinguere i due concetti, non potremmo mai nemmeno parlare di ibridazione, e soprattutto brancoleremmo in una notte critica in cui tutte le vacche sarebbero nere. L’intera prima parte del libro è dunque una disamina rigorosa, dura e anche appassionata delle tesi dei due fronti opposti, mentre nelle sezioni successive Lavocat offre, come vedremo, una sintesi originale e una proposta di lavoro. In questo intervento cercherò di evidenziare gli aspetti più interessanti di un libro ampio, forse troppo, che nella traduzione italiana di Chetro de Carolis supera le 700 pagine.

Contro il panfinzionalismo (e il differenzialismo radicale)

Nella *pars destruens* Lavocat da un lato relativizza e storicizza le posizioni più rigidamente differenzialiste (come quelle della narratologia di Dorrit Cohn, che si muove, come è noto, sulla scia di alcune decisive intuizioni di Käte Hamburger); dall’altro, e si tratta delle pagine più corrosive del libro, passa a contrappello le fallacie argomentative degli ‘integrazionisti’ più blasonati, come Roland Barthes (ma già Antoine Compagnon, come si ricorderà, nel *Demone della teoria*, aveva proceduto a una radicale revisione delle tesi più spericolate del suo maestro) e Hayden White, ma anche del più moderato Paul Ricoeur. Proprio il fronte del panfinzionalismo è, peraltro, quello sottoposto a una critica più serrata dalla studiosa, che senza pretendere di scrivere una storia lineare della finzione, ricorda che, sebbene la nozione di fiction sia relativamente recente, «gli artefatti culturali percepiti come prodotti dell’immaginario» (27)

² I numeri fra parentesi tonde rinviano alle pagine del volume in oggetto.

sono molto antichi, e che in molte culture (anche non occidentali) si è data un'opposizione, magari rozza, ingenua e intuitiva, tra verità e menzogna (anche se la fiction non coincide affatto, come si dirà più avanti, con la menzogna). Ciò non significa tuttavia, come vedremo, che la finzione sia per Lavocat una costante antropologica e una competenza cognitiva condivisa, come hanno sostenuto, tra gli altri, Jean-Marie Schaeffer e Kendall Walton (ma anche di questo si dirà in seguito).

Particolarmente dure sono le critiche ai (pericolosissimi) argomenti di Barthes e di White, e cioè, in sostanza, all'idea per cui raccontare qualcosa sarebbe già, di per sé, generare la semplice illusione della presenza, cosa che avverrebbe, secondo i sostenitori di quella tesi, tanto in un romanzo realista (dove il lettore rimarrebbe vittima del famigerato 'effetto di reale') quanto in un resoconto storico: ebbene, questa idea, osserva Lavocat, oltre ad avere pericolose implicazioni etiche, non regge nemmeno alla prova storica, perché il mito e l'epica non avevano affatto, in origine, lo statuto di finzioni, ed è invece assai probabile, come sostengono molti antropologi, che il racconto sia stato inventato dall'uomo proprio per rappresentare un fatto vero, realmente accaduto, e dividerlo con gli altri. Anche se il romanzo e la storia adottano procedimenti narrativi in parte simili, non sono la stessa cosa; né si può equiparare l'ideologia (di cui è certamente intriso ogni racconto storico, ben lungi dall'essere trasparente e obiettivo) all'illusione referenziale prodotta dalla finzione; e non si può nemmeno dire infine, con buona pace di Barthes, che la realtà per noi esseri umani esista solo e unicamente come fatto linguistico, come se non ci fossero diversi gradi di distanza e di opacità tra le parole e le cose (75-77).

Lavocat osserva inoltre una cosa importante, e cioè che ottimi argomenti a favore del mulino panfinzionalista sono stati forniti, indirettamente, anche dal pragmatismo di John Searle, e in parte persino da alcune prese di posizione di Genette. Searle, dichiarando impossibile distinguere la finzione per qualche suo tratto testuale oggettivo, e spostando la frontiera tra fatto e finzione sul terreno minato dell'intenzione dell'autore, ha di fatto spalancato le porte – osserva Lavocat – agli avversari del differenzialismo, i quali hanno potuto pascolare liberamente (insieme ai tanti incompetenti che, da sempre, si sentono legittimati a parlare di letteratura senza conoscere l'ABC della critica) nei campi disertati dall'analisi testuale: se un romanzo di finzione fosse tale solo perché l'autore vuole che lo sia (come disgraziatamente ha sostenuto Searle), allora, ignorando (volutamente o anche per mancanza di documentazione oggettiva) quella intenzione, qualsiasi lettore si sentirebbe legittimato a vedere la finzione ovunque o, viceversa, in nessun luogo. E qui bisogna davvero riconoscere a Françoise Lavocat il coraggio di aver detto senza mezzi termini quello che in tanti pensano ma non hanno mai osato dire, e cioè che è davvero «stupefacente» (47) constatare come fior di filosofi e critici letterari abbiano accettato la tesi di Searle senza discuterla: come si può infatti affermare che «non vi sono

caratteristiche testuali, sintattiche o semantiche che possano identificare un testo quale opera di finzione»? (Searle 1975, 65). Chi potrebbe davvero scambiare un romanzo come *I promessi sposi* o *Il rosso e il nero*, in cui (tanto per dirne una) il narratore ha libero accesso ai pensieri dei personaggi, per una cronaca veritiera o per un genuino resoconto storico? Il pragmatismo radicale searliano ha insomma disseminato un diffuso rigetto nei confronti delle analisi testuali, fornendo involontariamente ossigeno ai panfinzionalisti. Ma c'è di più: filosofi come Searle, ma anche Ricoeur e White, si sono rivelati letteralmente incapaci di leggere in modo analitico un testo letterario (di finzione), ma lo hanno utilizzato come semplice pretesto per i loro discorsi filosofici (85-86).

Bentinteso: criticare il panfinzionalismo di Barthes e di White non vuol dire negare che certi racconti storici (*La Sorcière* di Michelet, per esempio) generino (consapevoli) effetti di finzione; o che certi testi di finzione, viceversa, producano (altrettanto consapevoli) effetti documentaristici (93). Occorre però capire come e perché questi effetti sono prodotti e dare loro una spiegazione rigorosa e scientifica. Un fattore fondamentale, da questo punto di vista, è rendersi conto, per esempio, che la letterarietà è altra cosa dalla finzionalità (e su questo, le pagine del Genette di *Finzione e dizione* restano, secondo me, decisive): *Se questo è un uomo* di Primo Levi, scrive Lavocat, è un «capolavoro della letteratura fattuale», ma anche *Maus* di Art Spiegelman, dietro la superficie allegorica della finzione animale, parla della realtà dell'Olocausto (107) e non può essere considerato *fiction* in senso stretto. Osservo per inciso, inoltre, come proprio la rappresentazione della Shoah sia spesso stata in questi anni il banco di prova della teoria della finzione: è legittimo ricordare il genocidio degli ebrei attraverso le finzioni? E fino a che punto può spingersi la fantasia nel preservare la memoria del passato, soprattutto dopo la scomparsa dell'ultima generazione dei testimoni diretti dell'orrore nazifascista? E ancora: quanto influisce l'argomento morale e politico sulla necessità di preservare la verità? Ma si potrebbe osservare inoltre, sempre *en passant*, che, ogni volta che si parla del rapporto tra la fiction e la realtà, spesso è proprio l'argomento morale, e non quello epistemologico, a tenere banco: oggi fa scalpore per esempio, almeno tra i critici meno propensi ad accettare l'«immoralismo» di certi scrittori, l'elogio della pedofilia nei romanzi di Walter Siti, mentre non ci si preoccupa molto di capire fino a che punto l'*autofiction* sia *fiction* e cioè rinvii oppure no a un referente esterno. Eppure il nocciolo della questione è proprio qui.

Quanto a Genette, la sua posizione è più complessa, perché il padre della narratologia classica non ha mai sostenuto l'impossibilità di tracciare una linea di confine, ma soltanto che gli argomenti di Hamburger e di Cohn (la fiction come creazione di un sistema deittico e temporale 'altro' rispetto a quello attuale, e soprattutto l'argomento della 'trasparenza mentale' dei personaggi nella finzione eterodiegetica) non dovrebbero essere assunti come prove, per così dire, 'ontologiche' della finzione, bensì solo come criteri esterni utili a individuarla e da usare *cum grano salis*: come indizi, insomma, da soppesare

con cura di volta in volta, e dalla validità storicamente variabile: insomma, per Genette la frontiera tra fatto e finzione esiste, ma è talmente mobile e fluttuante da scoraggiare qualunque interprete dal cercare di stabilire criteri universalmente validi, dal pretendere di tracciare linee-guida stabili e valide una volta per sempre. E Genette aveva sollevato poi, come si sa, anche la spinosissima questione della narrazione in prima persona, esclusa da Hamburger dal dominio della *Fiktion* in senso stretto (e guarda caso è proprio l'autodiegesi la struttura narrativa su cui s'impenna il genere letterario che più, oggi, si fa beffe delle barriere, vale a dire l'*autofiction*). Soprattutto in questo caso, Genette è costretto a rinviare, di nuovo, all'intenzione dell'autore, o alla serietà (*vs* ludicità) dell'enunciato, e insomma ricade di fatto, secondo Lavocat, nell'argomento pragmatistico di Searle (anche quando lo studioso francese traccia la distinzione Autore/Narratore, che è di fatto una conseguenza di quella intenzionalità ludica che porterebbe l'Autore a sdoppiarsi in un'istanza narrante di finzione).

Se, come si è visto, le critiche al panfinzionalismo e ai suoi involontari sostenitori sono un elemento costante dell'argomentazione di Lavocat, la studiosa discute anche (ma con altri intenti e una *verve* assai meno polemica) il campo avversario, quello del differenzialismo rigido e riduzionistico. Cohn, ad esempio, peccherebbe di riduzionismo ma soprattutto di ristrettezza disciplinare, quando nega alla *fiction* qualsiasi rapporto con il discorso fattuale: secondo Lavocat, invece, che accoglie in parte le obiezioni mosse da Genette a Cohn, la narratologia non dovrebbe rinchiudersi nello specialismo disciplinare, ma confrontarsi costantemente, oltre che con la storia letteraria e delle idee, anche e soprattutto con il cognitivismo e con le neuroscienze se vuole davvero arrivare a comprendere il segreto della finzione (lo vedremo più avanti); e nell'ultima parte del libro è proprio il confronto con le scienze della mente (ma anche con l'antropologia culturale) ad avere un ruolo importante nella proposta di un mix equilibrato di pragmatismo searliano, analisi narratologica delle strutture testuali e approccio multidisciplinare ai fenomeni di ricezione e interpretazione del testo.

Infine, già nel primo capitolo del libro, si dedica ampio spazio allo *storytelling*, ovvero alla tendenza invalsa, soprattutto negli ultimi anni, a raccontare la realtà (si tratti dell'11 settembre o della guerra in Iraq) costruendovi intorno una accurata e persuasiva menzogna a fini politici. Senza negare che la letteratura, le arti narrative e i videogame abbiano una forza modellizzante nei confronti della realtà, la studiosa francese osserva tuttavia che lo *storytelling* ha un fine preciso: esso ci spinge a prendere una posizione politica (o ad acquistare un determinato prodotto) e, dal nostro punto di vista, produce l'effetto di confondere la realtà con la finzione, facendo appunto della realtà una finzione, o più esattamente una menzogna ben confezionata. Allo *storytelling* la teoria letteraria dovrebbe rispondere, perciò, sottolineando la differenza tra finzione e menzogna: una differenza chiara già a Philip Sidney, il quale nel 1595 aveva detto che il poeta non mente mai in quanto non afferma niente, anticipando di secoli una tesi molto moderna e oggi accettata da tutti (50).

Il confronto con il cognitivismo

In generale, almeno fino ad ora, anche le scienze cognitive e le ricerche sull'intelligenza artificiale hanno contribuito non poco, talvolta, a confondere le frontiere tra fatto e finzione. Se è vero che il nostro cervello elabora gli stimoli provenienti dal mondo esterno attraverso rappresentazioni, e non ha mai la possibilità di attingere direttamente al reale, quest'ultimo potrebbe essere, per quanto ne sappiamo, niente più che un sofisticato programma informatico di simulazione della realtà, un po' come accade in *Matrix* dei fratelli Wachowsky, il film che ha divulgato e reso popolare un argomento ricorrente della filosofia (i famosi 'cervelli nella vasca' di Hilary Putnam) e della letteratura mondiale (quello caldéroniano, ma anche buddista, del mondo come sogno). È ben noto, peraltro, che esistono false memorie e false percezioni prodotte dal nostro cervello, che ci fanno ricordare come vero qualcosa che non è mai accaduto; ed è possibile, di conseguenza, che in virtù di questo stesso meccanismo ci possano sembrare veri personaggi di romanzi che abbiamo letto in passato più o meno lontano.

Altri studi sperimentali, però, sembrano andare in senso contrario e non contraddicono affatto la tesi differenzialista. Ve ne sono alcuni, più ingenui (quelli di Malcolm Hayward), che dimostrano come, di fronte a un campione di brani testuali, i soggetti testati (docenti e studenti universitari) siano in grado di distinguere i romanzi dai libri di storia: ma sono, appunto, esperimenti molto ingenui, perché il test loro somministrato chiede di esprimersi su porzioni di testo assai ridotte (poche parole o poche frasi), perché escludono a priori di sottoporre agli intervistati dei testi problematici e 'ibridi' (per es. romanzi storici), e perché, infine, l'individuazione dei (presunti) tratti finzionali avviene in base a criteri che sono invece, a ben guardare, quelli della letterarietà e dello stile (per es. il tono melodrammatico; 194-195). Ben più interessanti sono invece, per Lavocat, quelle ricerche più recenti che si concentrano non tanto sulla capacità dei lettori di identificare lo statuto di un testo, quanto sulle reazioni cognitive suscitate da un determinato testo a seconda che questo venga presentato come finzione oppure no (195-197): gli esperimenti condotti in questo campo mostrano chiaramente che i processi neuronali coinvolti sono diversi, che, di fronte a un testo etichettato come letterario, la lettura è più attenta e concentrata, e soprattutto che, davanti a una finzione, si attivano maggiormente le zone cerebrali deputate all'empatia. Ora però, proprio quell'effetto di trasporto (o di immersione) in un mondo altro e di simulazione di un mondo nel quale possiamo muoverci, esattamente come fa il nostro *avatar* in una realtà virtuale creata dal computer, complica ancor più le cose, perché la finzione (per mezzo, a quanto sembra, dei fin troppo celebri neuroni-specchio) attiva quelle stesse reti neuronali che si innescherebbero se noi vivessimo per davvero l'azione rappresentata finzionalmente: persino la sensazione fisiologica di stanchezza provocata da un'esperienza virtuale sembra essere simile, a quanto sembra, a

quella di un'esperienza reale. Se tutto questo è vero, non siamo più, mi sembra, di fronte all'opposizione binaria tra fatto e finzione evocata dal titolo del libro, ma a quella che è in realtà una tripartizione: c'è il fatto empirico, c'è la finzione che ne dà il simulacro più o meno credibile, e c'è poi il discorso fattuale, che sembra molto meno capace, rispetto al discorso finzionale, di creare un effetto immersivo ed empatico: pertanto, e in misura in qualche modo paradossale, è proprio la capacità immersiva della finzione a differenziarla dal resoconto fattuale.

Diverse sono poi, ovviamente, le valutazioni dei singoli teorici sugli effetti della *fiction* nella vita vera: c'è chi pensa, come Schaeffer, che essa aiuti a sviluppare le capacità empatiche, a comprendere meglio le ragioni degli altri e a gestire in modo più maturo la conflittualità sociale (Schaeffer 1999: un altro libro che meriterebbe di essere tradotto), e chi invece ritiene, come Richard Gerrig, che un'esposizione eccessiva alla finzione ci spinga a considerare gli esseri umani come dei personaggi aventi caratteri stabili e dunque ad alterare una realtà ben più complessa; e tuttavia, osserva giustamente Lavocat, è forse proprio Gerrig ad avere un'idea stereotipata e superficiale del finzionale, esemplata forse su cattiva letteratura; e una distinzione utile da ribadire una volta per tutte, per evitare tanti (troppi) discorsi inutili, oltre a quella già ricordata tra letteratura e *fiction*, è quella tra narrazione e finzione: se la prima consiste nell'uso di procedimenti che stimolano curiosità e attenzione, come la *suspense*, il *cliffhanger* e l'effetto sorpresa (203), la finzione fa ben altro (e vedremo tra breve cosa esattamente, secondo Lavocat).

Altro argomento utile proveniente dall'osservazione psicologica (e spesso trascurato dai teorici della letteratura), è che la finzione modella le nostre credenze, ma lo fa, per così dire, a rilascio ritardato, come certi medicinali: se cioè, nell'immediato, la simulazione non ha effetti concreti, e soprattutto non ci spinge all'azione, essa però si sedimenta nelle nostre coscienze e, alla lunga, ha una funzione modellizzante (217), anche se, a dire il vero, l'esempio presentato a p. 232, non sembra molto azzeccato: Barack Obama non è diventato il primo presidente nero degli USA grazie al precedente di 24, come sostiene Lavocat, ma più probabilmente grazie a quegli stessi fermenti culturali che hanno reso verosimile l'ipotesi narrativa che stava alla base di quella popolare serie tv.

Molte altre sono le osservazioni che Lavocat ricava dalla lettura attenta di studi scientifici e sperimentali sempre più spesso oggetto d'attenzione anche della critica letteraria italiana nell'ultimo decennio³, ma al lettore profano viene consegnato soprattutto, direi, un suggerimento prezioso: quando parliamo di neuroscienze non dobbiamo pensare affatto a una monade, a una teoria univoca elaborata su certezze 'dure' e incontrovertibili, ma piuttosto a un mondo variegato, in cui le ipotesi si susseguono e si contrappongono, spesso senza arrivare a una conclusione definitiva. La teoria della letteratura deve quindi

³ Cfr. almeno Casadei (2011 e 2018); Calabrese (2013); Cometa (2017); Barengi (2020).

prendere di buono (dal proprio punto di vista e salvaguardando il proprio sapere specifico) innanzi tutto il fatto che non esistono un lettore o un atto della lettura in astratto, e che ogni volta che tiriamo in ballo queste istanze teoriche non possiamo ignorare i risultati dell'osservazione empirica, i quali ci parlano di una realtà dell'esperienza della finzione ben più complessa di tante nostre descrizioni astratte (220).

Una questione antropologica?

Data la visione aperta e interdisciplinare che contraddistingue il suo libro, Lavocat non trascura la dimensione antropologica della *fiction*. Una questione di tale natura è per esempio se vi siano (o se vi siano state) culture senza finzione. Mentre tutte le culture conoscono quella forma di *fiction* semplice che è il gioco (Schaeffer, 1999) o anche lo *storytelling* (nel senso della rappresentazione colorita e di parte di una vicenda non priva di fondamenti concreti), non tutte sembrano invece capaci, puntualizza Lavocat, di trarre piacere dalla rappresentazione di qualcosa che non esiste nella realtà, e non tutte, soprattutto, attribuiscono a questa pratica un valore culturale socialmente riconosciuto. Ma quando e dove si è consolidata una cultura della finzione? Difficile stabilirlo con esattezza: secondo alcuni la data d'inizio sarebbe l'Ottocento (sia per l'Occidente sia per il Giappone), quando la cultura romanzesca diventa anche il veicolo per la creazione delle identità nazionali. Certo oggi, lo si è detto, romanzi (e film) hanno per noi un alto potere modellizzante, ma un romanzo come *Genji Monogatari* mostra come, già nel Giappone dell'anno Mille, vi fosse una cultura della finzione assai evoluta e autoconsapevole. Per quanto riguarda l'Occidente, inoltre, è stato contestato (da Florence Dupont) il modo in cui Aristotele avrebbe, nella *Poetica*, travisato il senso del teatro antico, ignorandone la natura religiosa, performativa e rituale. Aristotele, secondo Dupont e altri, avrebbe dunque aperto le porte a una cultura della finzione che prima non c'era. All'opposto, e ampliando lo sguardo, tra gli Aranda sembrerebbe non esserci nessuna differenziazione tra finzionale e fattuale: gli aborigeni australiani si considerano infatti figli del Sogno e non traggono alcun piacere disinteressato dai racconti di finzione, che infatti, a quanto sembra, la loro cultura non prevede. Allo stesso modo, quando lo sciamano kuna imita un combattimento tra animali, non recita una parte, come farebbe l'attore in un teatro occidentale, ma compie una *performance* che contrasta realmente il male, in modo non troppo diverso dal modo in cui la transustanziazione di Cristo, per un credente, non è convenzione ma realtà. Secondo Jack Goody, del resto, narratività e finzionalità sono elementi che non appartengono alle culture originarie ma che si sono sviluppati solo in seguito, e se Schaeffer ritiene la finzione una costante antropologica, l'antropologo britannico la considera

piuttosto un'anomalia (268). Lavocat sposa la tesi di Goody per cui nelle culture tradizionali e orali gli artefatti finzionali sono rari e di scarsa rilevanza, mentre per noi costituiscono una dimensione essenziale del mondo in cui viviamo.

Ma cosa accade esattamente nella nostra civiltà della finzione? Che tipo di istruzioni ci dà un costrutto culturale di tipo finzionale, come un romanzo, un film o una serie televisiva? Per un verso (come si sa) una finzione ci dice di credere in lei, di immergerci nel suo mondo, di immaginare come reali i personaggi di un romanzo; per l'altro (come si sa meno) ci invita anche a non credere in lei, a non lanciarci sul palco di un teatro quando, da spettatori, vediamo l'eroina in pericolo di morte, e insomma ci chiede a gran voce di distinguerla dalla realtà. Ogni epoca combina questa doppia serie di istruzioni in modo diverso, ma non c'è finzione che non si comporti così (e su questo dualismo della finzione anche Schaeffer aveva detto cose condivisibili). Sarebbe pertanto ingenuo pensare che la finzione sia solo quella 'sospensione volontaria dell'incredulità' di cui parlava Coleridge: è necessaria altresì, aggiunge Lavocat, una «costruzione volontaria dell'incredulità» da parte del lettore (282-283), benché non si tratti propriamente di volere, ma piuttosto di attivare inconsapevolmente un'attitudine ricettiva o l'altra. Non sempre, tuttavia, è possibile stare al gioco: se vi è una alterità radicale di punti di vista e di valori, non riusciremo mai a entrare nella finzione, e questo accade sia in base a pregiudizi di ordine religioso (il caso Rushdie insegna), sia perché la lettura di determinati testi comporterebbe, per alcuni lettori, un dispendio emozionale troppo alto (è il caso dei molti che hanno smesso di leggere *Le Benevole* di Jonathan Littel perché incapaci di sostenere a lungo le atrocità raccontate, senza filtri, dalla voce narrante autodiegetica, pur sapendo benissimo che si trattava di una finzione). Ebbene, in entrambi i casi le finzioni non hanno, evidentemente, nessun valore positivo, democratico e *istruttivo in sé*, come ci piace pensare, in linea di massima: semplicemente, esse non funzionano e dunque non possono esprimere quel potenziale problematico che è loro proprio (e un discorso non troppo diverso si potrebbe fare, forse, per la satira religiosa, che si rivolge al lettore laico, occidentale, ma non potrà mai avere un interlocutore nel fondamentalista islamico, indisponibile in linea di principio ad accettare di ridere di Maometto).

Il trionfo della finzione non è, d'altro canto, necessariamente in contrasto con l'affermarsi di una ideologia o di una morale religiosa forte: il Seicento vide il trionfo, osserva Lavocat, che è specialista dell'epoca, tanto di una religiosità intransigente quanto di una cultura romanzesca. Con possibili ibridazioni tra le due parti in causa: frequente è per esempio, in quest'epoca, la riscrittura *a lo divino* di romanzi profani in chiave allegorica cristiana, e proprio l'allegoria è il dispositivo che accomuna il romanzo barocco a un'icona del cinema postmoderno come *Matrix* (ma già Omar Calabrese (1987), lo si ricorderà, in tempi non sospetti aveva parlato degli anni Ottanta del Novecento come di una 'età neobarocca!'): *Matrix*, infatti, non ha solo evidenti analogie di contenuto con *La vita è sogno* e *Il gran teatro del mondo* di Calderón, ma soprattutto

possiede una struttura allegorica che rinvia alla Bibbia e anche, in un delirio di citazioni postmodernista, al buddismo e a molte altre cose (297 e ss.). In un certo senso, insomma, anche il film dei fratelli Wachowski ha assunto una rilevanza mitica, ha agito sulle nostre credenze intorno alla realtà e le ha modificate: ha fissato il *mythos* del nuovo rapporto che intrecciamo con la realtà da quando siamo entrati nell'epoca del virtuale e di Internet.

Blasfemia e videogiochi: le frontiere-limite della finzione

Una frontiera-limite della finzione particolarmente resistente sembra essere, ancora oggi, la blasfemia. Oltre al problema giuridico dello stabilire fin dove possa estendersi la libertà d'espressione e dove scatti invece una restrizione per rispetto dell'identità e della sensibilità religiosa, esiste anche quello, squisitamente letterario, di comprendere analiticamente quelle finzioni che comportano aspetti blasfemi. Un esempio efficace è l'esame delle molte variazioni controfattuali della storia di Cristo (317 e ss.): dall'*Ultima tentazione di Cristo* di Nikos Kazantzákis (1954) al *Vangelo secondo Gesù Cristo* di Saramago (1991) fino al film di Scorsese del 1988 tratto proprio da Kazantakis: variazioni spesso basate sull'abbandono della castità da parte del Cristo e sullo scandalo che ne deriva (manca per la verità, nella pur nutrita lista di Lavocat, quello che è forse l'incunabolo di tutte queste storie, e cioè *The Man who died*, di D.H. Lawrence, un racconto ben più audace di quello di Kazantzakis, perché l'amplesso di Cristo con una sacerdotessa pagana non è affatto un sogno ma si consuma effettivamente). Come che sia, è ben condivisibile quanto afferma Lavocat, e cioè che «la specificità di ciò che possiamo chiamare contro-fattualità religiose è che l'esistenza storica del referente e l'esattezza della versione ufficiale che lo concerne, sono oggetto di discussione o non sono dimostrabili» (320). Ciò rende le contro-fattualità religiose degli oggetti esteticamente interessanti, degli oggetti ibridi, che non riescono mai a rendersi completamente autonomi perché il richiamo alla fattualità (ma per contraddirla e negarla!) è costitutivo del loro essere. Da questo punto di vista, i *disclaimer* che spesso accompagnano queste opere ci appaiono ridicoli e obsoleti, utili solo a preservare l'editore o il produttore cinematografico da possibili azioni legali. Ma per la teoria della letteratura si tratta indiscutibilmente di storie inventate, impossibili da confondere con resoconti storici, benché la forza della loro immaginosità derivi proprio dal fatto che i referenti a cui alludono sono referenti reali. Anche da questo punto di vista, insomma, il carattere ibrido di un testo letterario o cinematografico non comporta affatto, almeno per un interprete avvertito, una vera confusione tra fatto e finzione (342). Un discorso in parte analogo viene fatto (nel cap. III della Seconda parte) per la condanna in tribunale delle opere di finzione, che è un fenomeno relativamente nuovo, e in crescita negli

ultimi venti anni, e non perché nel frattempo le frontiere della finzione si siano allentate, anzi. Se nell'Ottocento o ancora nel primo Novecento si chiedeva il sequestro di un romanzo che denigrava una persona reale e ben riconoscibile, oggi ci si accontenta invece di una compensazione finanziaria, e non è raro che una casa di produzione accetti il rischio di pagare un risarcimento se prevede comunque un certo ritorno commerciale nell'intera operazione (353 e 366).

L'avvento recente della realtà virtuale ha poi rilanciato questioni antiche: è la Rete, oggi, e non il romanzo o la poesia, ad essere spesso accusata di finzionalizzare la realtà, di sostituire il reale con il virtuale. Gli occhiali e le attrezzature che rendono possibile esperire la realtà virtuale (VR) non fanno che perfezionare le vecchie tecniche illusionistiche del *trompe l'oeil*. Il potere immersivo di queste tecnologie, però, osserva Lavocat, non fa di esse delle finzioni *tout court*: un simulatore di volo non finge una realtà che non c'è, ma addestra l'utente a pratiche che gli serviranno proprio nella realtà vera. Diverso il caso dei videogiochi, che invece creano accattivanti mondi d'invenzione, come quelli di *Second Life*, dove l'avatar fittizio da noi creato e manovrato simula una vita che non è la nostra. Ed esattamente come nelle finzioni letterarie, anche in quelle elettroniche non mancano 'isolotti' di referenzialità (per usare una metafora di Christine Montalbetti): ci si compra un attico a Manhattan perché è Manhattan, oppure si assiste a un comizio elettorale di un vero candidato alla Presidenza USA, anche se a parlare è il suo avatar e non proprio lui. Ma l'ibridazione con il reale funziona anche nel senso inverso, se pensiamo al fenomeno molto diffuso tra i giovani, soprattutto in Giappone, del *cosplay* (la pratica di travestirsi, nella vita quotidiana, da personaggi di videogames famosi o di fumetti manga). Un grado di finzionalità ancora più accentuato si trova poi nei videogiochi veri e propri, tipo *Tomb Raider*, la cui eroina, Lara Croft, fece il suo ingresso nella teoria letteraria più di vent'anni fa, nell'incipit di *Pourquoi la fiction?*. Diversamente da Schaeffer, però, Lavocat reputa il videogame una finzione fondamentale diversa da quella letteraria, cinematografica o teatrale, perché priva della dimensione narrativa e di quella empatica. Non ci si immedesimerebbe mai pienamente, secondo la studiosa, nel personaggio unidimensionale di un videogioco: non c'è empatia (mentre c'è immersione, ottenuta però con dispositivi diversi dalla narrazione, quali la musica e soprattutto la *computer graphic*). Ma soprattutto, i videogame sarebbero solo in parte assimilabili alle finzioni perché, diversamente dai romanzi, hanno bisogno di regole per funzionare e perché basano gran parte del loro piacere sull'interattività (nel senso che la storia cambia se io, interagendo con il mondo videoludico, le faccio prendere una determinata direzione). In quest'ambito, a dire il vero, le cose sembrano essere ancora piuttosto confuse: quando leggiamo un romanzo o ascoltiamo una favola non applichiamo forse delle regole? Non accettiamo per esempio la regola (o convenzione) per cui gli animali, nelle favole, parlano e non c'è niente di strano che lo facciano? Le convenzioni di genere non sono forse delle regole, che se non applichiamo ci fanno perdere il

gusto della finzione? E c'è davvero una differenza così profonda tra le regole «imposte» (del gioco) e regole «proposte» (della fiction), di cui parla Michel Chaouli (2005)? Su questi punti sarebbe stato preferibile che Lavocat si fosse confrontata più puntualmente con le tesi opposte di Kendall Walton (2011), anziché prendere posizione così risolutamente a favore delle altre.

Madame Bovary siamo noi

Nel cap. V della Seconda parte, Lavocat distingue utilmente tra due nozioni spesso confuse tra loro: identificazione e empatia. L'identificazione è quel processo psicologico per cui assumiamo a modello un'altra persona, come avviene nei campi più disparati (dall'*Imitatio Christi* medievale alla pratica contemporanea del *cosplay*): può essere anche fonte di piacere estetico perché, secondo la psicoanalisi, l'identificazione permette di soddisfare i desideri rimossi e, in letteratura, tale pratica vanta un prestigioso tentativo di classificazione da parte di Hans Robert Jauss. L'empatia è qualcosa di diverso: consiste nel sentire ciò che sente un altro, ma in modo involontario (mentre si sceglie, in modo più o meno libero, chi imitare e perché); o anche nel provare una contro-empatia, un'avversione nei confronti di un individuo (o di un personaggio). Ma, soprattutto, l'empatia funziona, a quanto sembra, allo stesso modo (almeno a livello neuronale) con le persone reali e con i personaggi di finzione. Di qui discende, per molti, l'idea dell'utilità della finzione, che secondo Lisa Zunshine servirebbe soprattutto ad allenarci alla pratica del *mind reading* (risposta un po' banale, forse, che non tiene conto del fatto che proprio l'accesso diretto alla coscienza dei personaggi è ciò che caratterizza la *fiction* come tale, come hanno mostrato Hamburger e Cohn). Come che sia, l'empatia provocata dalla finzione non ci spinge all'azione, ed è questa la differenza principale, osserva correttamente Lavocat a p. 453, rispetto all'empatia provocata da una situazione reale. Proprio da questa *impotentia agendi* tipica della fiction discenderebbe anche il piacere che noi proviamo nelle metalessi, le quali non fanno che dirci, attraverso il loro paradosso, che l'attraversamento dello schermo che separa il nostro mondo da quello della finzione è possibile solo nella nostra immaginazione.

Le meraviglie della metalessi e altri paradossi della fiction

Con quest'ultima osservazione, si passa alla terza parte del libro, dove il lettore trova la proposta più originale di Françoise Lavocat. Qui si ripercorrono le teorie dei possibili narrativi, analizzando le proposte di Pavel e Marie-Laure

Ryan tra gli altri, ma soprattutto, direi, si rileggono alcune questioni chiave della narratologia in una nuova prospettiva, che integra come si è detto il cognitivismo, l'antropologia culturale, la logica e la storia letteraria. Impossibile qui ripercorrerle tutte, ma il cuore del problema sta, direi, nell'individuazione dei diversi tipi di referenza che si possono dare in un testo di finzione. Questa referenza può riguardare o il mondo fuori dal testo (la denotazione), o altri mondi di finzione (è la transfinzionalità che ci fa sorridere quando, nel film d'animazione *Shreck*, decodifichiamo le allusioni ai personaggi dell'universo finzionale disneyano), o infine può trattarsi di una referenzialità intrafinzionale (cioè il riferirsi al testo letterario come a un costrutto verbale, o al testo cinematografico come a un costrutto audio-visuale). Sorvolando sulla spinosa questione dei mondi possibili, su cui Lavocat fa il punto in pagine molto dense, direi che il nocciolo della questione è questo: ogni forma di referenza è soggetta a convenzioni storicamente variabili. I lettori di Mme Lafayette, nel Seicento, trovavano per esempio bizzarra la compresenza, nel medesimo universo narrativo, di personaggi di finzione e di personaggi storici, mentre noi, oggi, accettiamo molto più facilmente questa promiscuità ontologica (501). E si potrebbe cursoriamente aggiungere che questa stessa diffidenza permaneva ancora, in parte, ai tempi di Manzoni, se un lettore severo dei *Promessi sposi* come Paride Zajotti si sentiva legittimato a stigmatizzare la presenza in un romanzo di personaggi realmente esistiti. Di più: grazie soprattutto a Dorrit Cohn (i cui meriti sono forse un po' troppo misconosciuti da Lavocat), sappiamo anche un'altra cosa, e cioè che fino a *Guerra e pace* le convenzioni del romanzo storico limitavano la compresenza di cui sopra impedendo al narratore di esercitare il privilegio dell'onniscienza psichica nei confronti dei personaggi realmente esistiti: insomma, leggendo i *Promessi sposi*, conosciamo i pensieri più intimi di Renzo e di Lucia, ma non quelli di Federigo Borromeo, e questo attenua la vertigine ontologica che ci coglie durante la lettura del capolavoro di Manzoni. Altre osservazioni ancora vengono fatte sul grado di promiscuità ontologica 'sopportabile' nelle diverse epoche: in età come il Medioevo, il Barocco e il Postmoderno, la tollerabilità è alta; in altre, come l'Ottocento 'serio' e realista, essa è verosimilmente più bassa (509).

Venendo alle conclusioni, direi che è da sottoscrivere quanto Lavocat afferma contro Lubomír Doležel (514-515), e cioè che i paradossi strutturali della finzione (le metalessi, la parallessi, la metafinzione, le varie e ancora poco esplorate forme della narrazione impossibile, e si potrebbe aggiungere, forse, anche il caso della narrazione simultanea, che a partire dal postmoderno è diventata prassi comune di tanti narratori italiani e stranieri) non indeboliscono affatto l'atto narrativo, ma sono indissociabili dall'idea di finzionalità, sia che vengano adottati dall'autore per procurare piacere (la metalessi, ad es.), sia che vengano disattivati dal lettore in base a convenzioni largamente accettate (ed è il caso, se applico correttamente i concetti di Lavocat, della trasparenza mentale nel racconto eterodiegetico). Nell'uno e nell'altro caso, i paradossi della finzione

non inibiscono affatto il piacere della narrazione, ma invece lo moltiplicano, e soprattutto fanno la finzione, le garantiscono cioè quella extraterritorialità che le è propria e che la identifica come tale rispetto a ciò che finzione non è: perché (come hanno mostrato alcuni esperimenti discussi alle pp. 518 e seguenti) un testo incoerente e paradossale ci fa compiere uno sforzo per risolvere incoerenze e paradossi, ci fa mettere in moto la mente per spingerci a trovare una soluzione, oppure, se la soluzione non c'è, ci spinge a neutralizzare il paradosso al fine di consentirci, per esempio, di stabilire un'empatia con il personaggio (è quel che accade, direi, nel caso della trasparenza mentale: l'abitudine alla lettura dei romanzi ottocenteschi, e l'appropriazione di questa competenza passiva di lettura, ci convincono a dimenticare ben presto la 'stranezza' di un narratore onnisciente e ci permette di immedesimarci in Anna Karenina o in Madame Bovary).

Un altro aspetto su cui Lavocat giustamente insiste, perché poco studiato, è quello del narratore impossibile (e non tanto del boothiano narratore inaffidabile, che in sé non costituisce un vero paradosso della finzione): un esempio lampante si ha quando chi racconta la storia è un morto, come avviene nel *Pellegrino* di Caviceo (circa 1500), ne *L'amico Manso* (1882) di Benito Pérez Galdós, e come accade nel caso della voce off di *Sunset Boulevard* o della serie tv *Desperate Housewives* (ma gli esempi potrebbero essere molti di più). Però qui farei delle distinzioni ulteriori e più precise: in un racconto come *The Facts in the Case of Mr Valdemar* di Poe abbiamo un personaggio (Valdemar appunto) che, sottoposto a un esperimento di mesmerismo, è capace di parlare dopo la morte: a proposito di questo racconto, come ricorda Lavocat (529), Barthes parlò dello «scandalo della lingua» (cioè del paradosso) costituito dal semplice enunciato 'Io sono morto'. Vero. Ma uno scandalo ben maggiore si ha quando chi pronuncia questa frase impossibile non è semplicemente un personaggio (come Valdemar) ma il narratore stesso, perché è lo stesso atto narrativo a subire un pesante contraccolpo: è ciò che avviene per esempio nel racconto *Parole di un morto*, di Federigo Tozzi (a sua volta lettore di Poe), dove chi narra è un uomo che racconta la propria sepoltura (e qualcosa di simile avviene anche nell'*Avvoltoio* di Kafka, in modo ancora più avvincente). Così insomma, da un semplice contenuto paradossale (fantastico, se vogliamo) si passa a un paradosso strutturale, cioè in questo caso a una enunciazione chiaramente impossibile, che al tempo stesso crea un potente effetto immersivo (io, lettore, mi immedesimo nel morto assumendo il suo punto di vista) ed esige una presa di distanza (io, lettore, so che un morto non può raccontare una storia, dunque quella storia è finta). Un caso analogo, aggiungerei, è quello degli animali parlanti: se si tratta di semplici personaggi (la volpe delle favole esopiane) il paradosso è limitato al contenuto del racconto (ed è più facilmente accettabile dal lettore); se invece chi narra è un cavallo (come in *Cholstomer* di Tolstoj), allora il paradosso è strutturale e straniante (e infatti *Cholstomer*, come si ricorderà, è uno degli esempi di straniamento utilizzati da Šklovskij

in *Teoria della prosa*; ma un altro ottimo esempio, di genere fantascientifico, potrebbe essere *La sentinella* di Fredric Brown, dove chi narra, e lo si capisce solo alla fine, è un extraterrestre e non un essere umano).

Grande spazio, infine, è dato (574 e ss.) alla metalessi, una figura narrativa che negli ultimi anni sta riscuotendo grande successo nella teoria letteraria, grazie soprattutto ai lavori di Genette⁴. Lungi dal costituire una prova dell'indistinzione tra fatto e finzione, come sostengono alcuni teorici, la metalessi ci procura piacere, scrive Lavocat, proprio perché presuppone una distinzione tra mondi che, inaspettatamente, sembrano incrociarsi e sovrapporsi: ma il piacere che ne ricaviamo deriva piuttosto dal fatto che quei mondi sono ben distinti (secondo la lettura un po' spericolata, ma non priva di suggestione, di Brian McHale, ogni metalessi allude al passaggio della frontiera ontologica che più ci affascina e ci spaventa: quella che separa la vita dalla morte).

Certo è che la metalessi (soprattutto quella che Marie-Laure Ryan chiama 'metalessi ontologica', relativa alla *fabula*, e molto meno quella 'retorica' o di primo grado, cioè quella di cui si serve a man bassa, per esempio, il narratore sette-ottocentesco nel proprio discorso, per commentare la storia o per rivolgersi ai personaggi, oppure il cinema quando un attore 'guarda in macchina') ci procura anzitutto un piacere di tipo cognitivo (anzi ci dà uno «scossone cognitivo», 645). La metalessi ci mostra insomma una frontiera ontologica e asseconda il nostro desiderio di violarla: che è poi lo stesso desiderio che si realizza, per esempio, per Cecilia, il personaggio interpretato da Mia Farrow ne *La Rosa purpurea del Cairo*, il film di Woody Allen che più di frequente viene portato ad esempio di questo procedimento. Ma appunto, il desiderio di Cecilia si realizza solo nella finzione, perché è solo nella finzione filmica che Tom Baxter esce dallo schermo ed entra nella sala cinematografica dove la donna sta guardando il film di cui lui è protagonista. In altre parole, si tratta solo di un passaggio da un livello all'altro della narrazione (dalla realtà-nella-finzione alla finzione-nella-finzione), e non di un vero sconfinamento della finzione nel mondo reale nel quale noi viviamo: «La fusione dei mondi non avviene, perché la sfida di tutte le opere metalettiche sta proprio nel giocare con la frontiera, nel manifestarla simulandone l'attraversamento. Questo passaggio, lungi dall'abolirla, mira a renderla percettibile – concepibile, visibile, immaginariamente palpabile» (596).

Vi sono poi metalessi «intrafinzionali» (618) le più frequenti secondo Lavocat (Tom Baxter che buca lo schermo del cinema per incontrare Cecilia) e metalessi «transfinzionali» (619), quando i personaggi provengono da altre opere di finzione, come in *Shrek*. Ma sono soprattutto le metalessi d'autore a produrre in noi quella fortissima «suggestione di referenzialità» (615) che prende corpo a vari livelli e in varie gradazioni: dalle fugaci apparizioni-cameo

⁴ Genette (1972, 282 e 2004). Ma si veda anche il volume miscelaneo Schaeffer / Schaeffer (2005), che comprende, tra gli altri, anche il saggio di Marie-Laure Ryan «Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états».

di Alfred Hitchcock nei suoi film, alla ben più sorprendente apparizione di Miguel de Unamuno-Personaggio nel finale di *Nebbia* (1914) di Miguel de Unamuno-Autore. E anche quando l'effetto di realtà non si dà in virtù del nome dell'autore, vi sono metalessi di secondo grado in cui si produce l'illusione di un vero e proprio sconfinamento di mondi, come nel *topos* del personaggio che si rende finzionalmente autonomo dal suo autore: in Pirandello, ovviamente, ma anche ne *L'amico Manso* (1882) di Benito Pérez Galdós, in *Una pinta d'inchiostro irlandese* (1939) di Flann O'Brien, e io aggiungerei almeno in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Calvino (dove anziché dichiarare l'autonomia del personaggio si afferma quella del Lettore: ma è chiaro che si tratta dello stesso meccanismo), che rappresenta forse il prototipo più noto di metalessi ontologica postmodernista.

La lettura in chiave cognitiva che Lavocat dà della metalessi è in ultima analisi assai persuasiva, anche se occorrerebbe una precisazione importante, che vale la pena ribadire qui. Se è vero che il modello dei paradossi della finzione è il paradosso logico (il paradosso del mentitore: 'Tutti i cretesi mentono', detto da un cretese), occorre però dire che mentre un paradosso logico è tale sempre e indifferentemente dal tempo in cui viene pronunciato, il paradosso finzionale invece (metalessi compresa) è un tipo di paradosso soggetto a una sorta di assuefazione, di grado variabile a seconda delle epoche: la metalessi retorica con cui, poniamo, Manzoni si rivolge ai suoi venticinque lettori, non costituisce un vero e proprio paradosso a livello estetico, se letta nel contesto del romanzo sette-ottocentesco, dove casi simili sono frequenti e del tutto convenzionali. Ma lo stesso vale, oggi, per le metalessi ontologiche postmoderne, alle quali siamo tutti ormai assuefatti anche per via dell'enorme uso che di tale procedimento si fa nei mass media e nei fumetti. Chi ha l'età per ricordare il Carosello della televisione pubblica italiana degli anni Settanta, ricorderà senz'altro la mano in carne ed ossa del disegnatore Osvaldo Cavandoli fare intrusione nel cartone animato *La Linea* per modificare lo scenario bidimensionale in cui agiva il suo personaggio (una figurina stilizzata che parlava un curioso e incomprensibile *grammelot*): era il 1969 quando quello strano fenomeno cominciò a incuriosire i piccoli telespettatori, e solo due anni dopo Gérard Genette, in *Figure III*, conìò il termine che ci avrebbe poi aiutato, da adulti, a comprenderne il segreto.

Riferimenti bibliografici

- Barenghi, Mario, 2020. *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet.
 Calabrese, Omar, 1987. *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza.
 Calabrese, Stefano, 2013. *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma, Carocci.
 Casadei, Alberto, 2011. *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della*

- mente*, Milano, Bruno Mondadori.
- Casadei, Alberto, 2018. *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore.
- Chaouli, Michel, 2005. «How interactive can fiction be?», *Critical Inquiry*, 3 (31), 599-617.
- Cohn, Dorrit C., 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- Cohn, Dorrit C., 1999. *The Distinction of Fiction*, Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press.
- Cometa, Michele, 2017. *Perché le storie aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina.
- Genette, Gérard, 1972. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Genette, Gérard, 2004. *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Seuil.
- Ryan, Marie-Laure, 2005. «Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états», in Schaeffer / Schaeffer 2005, 201-224.
- Schaeffer, Jean-Marie, 1999. *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie / Schaeffer, John Pier, 2005. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS.
- Searle, John R., 1975. «The logical status of fictional discourse», in Id., *Expression and Meaning. Studies in the theory of speech acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 58-75.
- Walton, Kendall L., 2011. *Mimesi come far finta: sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Milano, Mimesis.