

## Quando i romanzi facevano male alla salute

Stefano Calabrese

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

---

### Abstract

Come sostengono neuroscienziati e cognitivisti, attualmente le narrazioni fittive svolgono un ruolo essenziale nell'aiutare gli individui a elaborare schemi predittivi circa la realtà; inoltre, la fruizione immersiva nelle narrazioni attuali costituisce una palestra in cui i lettori indossano empaticamente le emozioni dei personaggi. Questo accade perché oggi il dinamismo del contesto storico-culturale della globalizzazione ha reso necessaria una maggiore abilità nel *mind reading* e una profonda competenza nelle metarappresentazioni. Al contrario, nel secolo diciannovesimo le narrazioni producevano nei lettori cattive identificazioni perché il contesto storico-culturale non era per così dire all'altezza delle finzioni narrative. Lo dimostra il caso della ricezione normanna di *Madame Bovary*.

As neuroscience and cognitive psychology assert, nowadays fictional narrative holds an essential role helping individuals elaborating predictive schemes of reality; furthermore, immersive fruition of fiction constitutes a mental training in which readers wear characters' emotions through empathy. This happens because the dynamic historical and cultural context of globalization requires an always more sophisticated ability in mind reading and a strong competence on meta-representations. On the contrary, during 19th Century narrations produced in readers incomplete identifications, due to a context still historically and culturally backward for narrative fiction, as exemplarily demonstrated by *Madame Bovary's* Norman reception.

---

### Parole chiave

Identificazione, empatia, *mind reading*, controfattualità, Flaubert, *docufiction*

### Contatti

stefano.calabrese@unimore.it

---

Grazie agli studi neuroscientifici e ai contributi del neodarwinismo, oggi sappiamo come le narrazioni – orali o scritte, verbali o iconiche, romanzi o film, *life stories* o manufatti multimediali, giochi di ruolo o drammaturgie ludiche – siano responsabili del bene più prezioso che l'*homo sapiens* conosca: la capacità di immaginare ciò che non esiste. È la vita in questa grande bolla ipotetica, in cui tutto viene coniugato al congiuntivo, che ci mette in grado di progettare qualcosa, leggere la mente degli altri, fare in modo che le cose mutino muovendo dal passato al futuro, distinguere ciò che è attuale da ciò che è virtuale, l'originale dalla copia. La vita richiede una *full immersion* nel mondo della *controfattualità*: un mondo inesistente, a volte lontanissimo dalla realtà storico-sociale, a volte assai prossimo alla vita quotidiana. Un mondo *come se (as if)*. Ma è il mondo dell'uomo, ciò che ci contraddistingue dalle altre specie animali: immaginare, formulare ipotesi, configurare schemi predittivi o semplicemente fantasticare. Gli attuali studi neuroscientifici sui neuroni specchio e la scoperta di una sostanziale coincidenza tra il veder fare una cosa e il farla convergono anch'essi sul ruolo prioritario dell'immaginazione. L'immaginazione non ha dunque alcun bisogno di andare al potere, per la semplice ragione che non ha mai cessato di detenerlo.



C'è nondimeno qualcosa di vero nell'abusato, increscioso, sessantottino imperativo dell'immaginazione al potere: l'intero *syllabus* occidentale tende infatti a immaginare l'infanzia come qualcosa in cui sono assenti abilità classificatorie e concettuali che verranno acquisite solo con lo status adulto, e non – come sostengono oggi i neuroscienziati – in termini di presenza di cognizioni e capacità che in seguito verranno 'potate'. Niente di più sbagliato. La straordinaria plasticità della mente, in grado di cambiare alla luce dell'esperienza e sfuggire dall'orbita di un'evoluzione semplicemente biologica, all'inizio dell'esistenza individuale mostra tutte le sue potenzialità: da bambini nuotiamo in un oceano di mondi possibili che poi defungeranno. Per ricorrere a una metafora di Alison Gopnik, illustre rappresentante della *philosophy for children*, i bambini rappresentano il Dipartimento di Ricerca e Sviluppo della specie umana, mentre gli adulti il Dipartimento di Produzione e Marketing che seleziona solo alcune delle tante 'invenzioni' prodotte dal primo Dipartimento (25 ss.).

Insomma, il cervello dei bambini è più altamente connesso di quello degli adulti e vanta un numero maggiore di percorsi neuronali disponibili, poiché crescere significa 'potare' i percorsi meno frequentati e rafforzare quelli più battuti: i bambini eccellono nella creazione di nodi neuronali nuovi, periferici, anomali; gli adulti stabilizzano le conoscenze in un numero limitato di autostrade sinaptiche che danno come risultato finale l'idea di realtà e normalità. La neurofisiologia fornisce una prova di questa diversità: mentre la corteccia visiva a sei mesi è già pienamente formata, l'ultima parte del cervello a maturare in età adulta è la corteccia pre-frontale, i cui circuiti danno luogo a sofisticate capacità quali il pensiero intenzionale, la pianificazione e il controllo predittivo – esattamente ciò che manca ai bambini. È vero infatti che ricorrere alla corteccia prefrontale quando noi adulti vogliamo attuare un piano complesso comporta l' 'inibizione' di tutte le azioni non orientate a quello scopo e la focalizzazione della nostra mente sugli eventi principali su cui si fonderà tale piano. Potremmo dire che essere adulti significa limitare ('inibire') quell'immaginazione predittiva e controfattuale che, al contrario, produce abbondanti esondazioni in età infantile.

La cosiddetta immaginazione rappresenta dunque l'esercizio 'disinibito' della corteccia pre-frontale e l'applicazione sistematica del pensiero controfattuale a oggetti, eventi e schemi d'azione della vita quotidiana (se la cassettera del soggiorno fosse una trappola per belve feroci, come funzionerebbe? che forma potrebbero assumere i cassetti? ecc.): questo esercizio continuo della controfattualità, cui Gianni Rodari dedicò ogni energia sino al progetto di trasformarlo in una *grammatica*, porta a una maggiore e precoce maturazione della corteccia prefrontale, ma allora perché non favorirlo sempre e comunque, a tutti i livelli anagrafici? È noto il risultato sorprendente di un test che ha riguardato tutte le discipline sportive, da cui è emerso che i vincitori delle medaglie di bronzo sono assai più soddisfatti dei vincitori delle medaglie d'argento. Perché? La ragione è semplice: ciò che sarebbe potuto accadere – la dimensione controfattuale nel passato – agisce fortemente ed anzi si rivela più importante di ciò che effettivamente accade, e mentre l'argento prevedeva l'oro, il bronzo forse non prevedeva il podio... Le nostre esistenze si svolgono in ampia misura su binari inesistenti: insomma, solo prendendo in considerazione un mondo possibile – e la letteratura di finzione è il luogo di incubazione storicamente istituito di tutti i mondi possibili – possiamo agire sulla realtà e intervenire per trasformarla attivamente.

Occuparsi di *fiction* significa studiare il modo in cui ci rapportiamo ai controfattuali, ossia non solo a ciò che non esiste e che potrebbe avvenire in futuro o che sarebbe potuto avvenire in passato se si fossero date condizioni differenti, ma anche a mondi inesistenti e del tutto implausibili. Evidentemente è questa funzione neurocognitiva dei controfattuali

a giustificare perché gran parte della letteratura moderna, sin dai suoi albori settecenteschi, abbia assunto le sembianze del romanzo nelle sue varie declinazioni controfattuali (dal *novel* più realistico al *fantasy* e al gotico) (cfr. Wolley e Reet 1788). È sempre questa funzione neurocognitiva a spiegare perché l'uomo, quando è nella necessità di dover decodificare la realtà che lo circonda, investa così tante energie nell'immaginare sequenze fattuali inesistenti e nel perseguire mondi immaginari.

Il nostro cervello crea teorie causali del mondo, mappe del suo funzionamento che consentono di ideare nuove possibilità e di immaginare che il mondo sia diverso. Osservare il nostro comportamento nei primi anni di vita dà in questo senso dei risultati straordinari: i bambini esplorano l'ambiente sino a quindici mesi ricorrendo al metodo per tentativi ed errori (in pratica, usando le mani), mentre già a diciotto mesi ricorrono a una pianificazione concettuale che attiva l'anticipazione di future possibilità (in pratica, escludendo subito alcune soluzioni senza neppure provarle); e ancora: essi sono in grado non solo di immaginare possibili alternative nel futuro, ma persino di elaborare controfattuali passati, cioè alternative diverse da quelle già sperimentate. Se si racconta a un bambino di tre anni la storia di un'azione fallita (ad esempio, scrivere a matita un biglietto da appendere a un albero mentre cade una fitta pioggia che farebbe scolorire la scrittura), si è documentato che egli comprende la causa del fallimento (l'uso della matita) solo raccontando l'ipotesi controfattuale positiva che avrebbe impedito l'accadimento negativo (il ricorso alla penna e a un cellophane che avvolga il foglio, rendendolo impermeabile all'acqua). Immaginazione e causazione vanno di pari passo e si alimentano evolutivamente in modo biunivoco (cfr. Shulman 20; Beck et al.).

Ripetiamolo ancora una volta: la funzione del pensiero controfattuale è di ricostruire il passato nel presente creando delle rappresentazioni alternative a quanto già avvenuto e di simulare ipoteticamente gli eventi futuri servendosi della banca-dati memorizzata dal nostro cervello relativamente a tutto ciò di cui abbiamo già fatto esperienza. La controfattualità è al centro della vita umana, sia in relazione alla elaborazione di ipotesi nella dimensione del passato (letteralmente, *controfattualità*), sia in relazione alla elaborazione di ipotesi nella dimensione del futuro (letteralmente, *prefattualità*) (cfr. Rafetseder e Perner 55).

In condizioni di alfabetizzazione crescente e di aumento esponenziale della redditività cognitiva in ambito scientifico, nel settore delle *humanities* e nella produzione *high-tech* offerta dal mercato, le competenze più elementari della mente – identificare le situazioni, leggere l'interiorità psichica degli individui come stadio preliminare per la comprensione del loro agire, classificare oggetti e individui, elaborare progetti sulla base di volizioni – hanno alzato la soglia di accettabilità. E le narrazioni, questi utensili nati insieme all'*homo sapiens* per creare un modello esplicativo della realtà in senso sequenziale, si stanno oggi riparametrando su questo elevatissimo target. Le forme del romanzo cambiano non perché un diverso stile di parola si imponga, ma in quanto gli stili cognitivi sono differenti. Per comprendere l'orientamento *smart* delle forme attuali di storytelling è sufficiente pensare all'origine multicausale di ciò che accade e alla complessità multimodale della nostra percezione di esso. Da sempre siamo abilitati a compiere queste operazioni, e di recente uno studioso che applica le teorie darwiniane al mondo della cultura ha messo in luce il carattere innato e inapprendibile di strutture comunicative che permettono, salvo particolari casi patologici, di osservare, interpretare, relazionarsi e comprendere i comportamenti degli altri individui della propria specie (Gottschall).

Queste strutture comunicative sono le narrazioni, che identificano degli attori e li fanno agire in modo lineare: operazione necessaria alla comprensione della realtà, ma assai complessa. Innanzitutto apprendiamo a dividere per categorie la realtà e attuiamo distinzioni

essenziali: nello spazio, ad esempio, sappiamo riconoscere gli oggetti e impariamo a categorizzarli come tali prima ancora della fase di assegnazione di un nome agli stessi, cosa che per l'individuo avviene solitamente intorno ai diciotto mesi e che l'*homo sapiens* ha iniziato a fare relativamente tardi. Passo dopo passo, notiamo il movimento delle cose nello spazio ed iniziamo a ipotizzare possibili traiettorie percorribili; poi ci concentriamo sulle caratteristiche fisiche dell'oggetto e successivamente focalizziamo i nostri sforzi cognitivi sulle ragioni fisiche che lo rendono fermo, inclinato, rotante e così via, cercando i fattori causali della fisicità individuata. Qual è il protagonista della scena? La distinzione prima e fondamentale che il nostro cervello è programmato a formulare è quella tra ciò che è animato e vivente e ciò che non lo è, per cui il movimento degli elementi esterni all'uomo costituisce il fattore determinante per la comprensione dell'appartenenza degli stessi al mondo delle creature animate, grazie alla capacità di muoversi con movimenti non rigidi (oltre a quella di presentare strutture simmetriche, condizione necessaria ma non sufficiente alla categorizzazione), o a quello degli oggetti inanimati (cfr. Boyd 137).

A questo punto viene il bello: ci azzardiamo a formulare una determinazione il più possibile inequivocabile dei comportamenti messi in atto dai nostri simili, facendo attenzione ai desideri messi in gioco e soprattutto alla direzione finalistica dell'agire. Nelle attuali condizioni di *smart life*, sembra che entro il secondo anno di età un individuo sia già in grado di valutare uno scenario reale in termini di volontà e intenzioni mirate a soddisfare uno specifico desiderio: la comprensione delle azioni altrui come finalizzate a ben specifici obiettivi costituisce l'elemento di partenza, e forse è proprio per questo che alcuni stili narrativi oggi tendono a decostruire e problematizzare la comprensione delle azioni altrui. Questo accade ad esempio nelle narrazioni di Murakami. Gli scopi dell'agire, il *target* dei comportamenti, il fine della vita: con Murakami il collasso e la riscrittura divengono radicali, e forse è per questo che molti personaggi dei suoi romanzi sono destinati al suicidio. Mancando di uno scopo evidente, il piano della realtà incrocia quello dell'irrealtà, il personaggio Io si trasforma nell'attore Noi, la narrazione mette continuamente in contatto lo spazio del *qui* con lo spazio del *là*, limitandosi a indicare la porta di accesso dall'uno all'altro. È come se la forma-romanzo si stesse aggiornando rispetto all'evoluzione neuro-cognitiva del genere umano: alla rudimentale capacità di capire i comportamenti dei propri simili, le loro intenzioni e le loro emozioni, negli *smart novel* attuali si sostituisce un sistema assai più raffinato, in cui l'osservazione, il dubbio e l'aspettativa si arricchiscono di ulteriori stadi e creano la conformazione di un delicato labirinto di specchi: infatti, lo studio della realtà esterna, la percezione e il relazionarsi con ciò che si trova al di fuori della nostra fisicità capace di raccogliere stimoli coinvolge anche l'osservatore in quanto oggetto. Siamo attivamente connessi alle azioni ed intenzioni altrui grazie a una relazione biunivoca, poiché non interpretiamo la realtà fisicamente ma attraverso le strutture che ci consentono di rappresentarcela: per questo motivo l'osservazione è sempre coinvolgimento, relazione, interpretazione, sforzo. Dove non si attiva tale coinvolgimento, la vita deperisce: difetti cognitivi congeniti come l'autismo o la sindrome di Williams provocano infatti dei deficit proprio nella Teoria della Mente, creando ostacoli nel ricavare le intenzioni o le condizioni emotive degli altri (cfr. Boyd 45 ss.).

Possiamo anche provare una certa nostalgia per qualcosa che sentiamo di avere ormai alle spalle – esistenze a garanzia illimitata, professioni a tempo indeterminato, legami indissolubili –, ma dobbiamo muovere dalla certezza che le trasformazioni attuali degli stili di vita debbano essere trattate innanzitutto come una *variazione cognitiva* e un cambiamento

della *percezione*. I nostri circuiti neuronali si rimodellano quotidianamente, ed è bene prenderne atto. La *fiction* serve a questo. Ci tragheta oltre il presente, nella luminosa palude del *next*.

Nondimeno. È bene prevenire subito un'obiezione: questa immersione prolungata nei mondi di fantasia non rischia di inquinare alle radici il processo di socializzazione di bambini e adolescenti? L'elogio della controfattualità può diventare pernicioso al punto da contribuire alla formazione di individui disadattati, egoici o multi-identitari? Tutta questa abilità a pensare i mondi che non esistono non renderà ancora più ossessivamente presenti i mondi che attualmente esistono? Peggio ancora: gli eccessi di immaginazione non distruggono forse da ciò che esiste?

Alcuni ricercatori hanno offerto risposte articolate a questi interrogativi (cfr. Perner et al. 379 ss.) indagando i fattori che influenzano la difficoltà di ragionamento controfattuale nei bambini dai 3 ai 5 anni e cercando un eventuale legame tra pensiero controfattuale e riconoscimento di una falsa credenza, cioè l'abilità a leggere la mente altrui (il cosiddetto *mind reading*). Anche qui, conferme alla nostra ipotesi: se i bambini affetti da autismo hanno difficoltà sia a riconoscere le false credenze che a elaborare dei condizionali controfattuali – letteralmente, essi sono inchiodati all'*hic et nunc* –, queste due abilità sono invece sostanzialmente correlate anche nell'età successiva. Infatti, la comprensione delle credenze si basa più sulla *simulazione* (credere di comprendere il pensiero di un'altra persona equivale a immaginare controfattualmente il mondo dal punto di vista di questa) che sulla *conoscenza fattuale* di ciò che gli individui sono in genere portati a credere in certe condizioni.

L'attuale esplosione transmediale della *fiction* – serial TV, best seller da 500 milioni di copie come Harry Potter, un *merchandising* sempre più interstiziale, circuiti biunivoci di riadattamenti dal film al romanzo e ritorno – è dovuta proprio alla funzione di palestra predittiva svolta dalle narrazioni. Oggi è la realtà ad avere bisogno delle finzioni e ha imparato ad avvalersene a ogni livello, ma non sempre è andata così: nel diciannovesimo secolo ad esempio, quando vivevano una fase di apicale splendore, i romanzi corrompevano l'esistenza dei lettori per la semplice ragione che la realtà non era ancora pronta ad accoglierne la plastica, incorreggibile controfattualità. No. L'immaginazione non era al potere, e non lo sarebbe stata ancora a lungo.

Se i romanzi sono sempre esistiti in un modo o nell'altro, i lettori di romanzi nascono solo a partire dal Settecento e costituiscono degli autentici *viveurs de romans*, nel senso che per loro la lettura non è un'esperienza di comunicazione, informazione, intrattenimento, ma un commiato da se stessi, un salto nel buio della finzione (cfr. Thibaudet 28 ss.). E se il romanzo riesce a far volare gli uccelli sull'uva dipinta in queste prime decadi dell'industrializzazione europea, quando l'individuo è sottoposto a uno stressante sforzo cognitivo per apprendere i cambiamenti, le ragioni sono molte. In parte si deve alle abitudini di lettura dei giovani semi-analfabeti che tra Sette e Ottocento si avvicinano alle narrazioni, per i quali leggere significava compitare sillaba per sillaba le parole e per i quali il linguaggio scritto restava sospeso in un alone magico: le parole si allungavano come un elastico, le frasi occupavano spazi e tempi dilatati, i toponimi custodivano una valenza deittica (qui, là, intorno). Secondo gli storici della lettura, a partire dall'inizio dell'Ottocento si assiste a una progressiva 'immobilizzazione' del lettore, in grado di tenere a freno il sistema semiotico del corpo con le sue potenziali interferenze, e desideroso d'intrattenere con i testi romanzeschi un corpo a corpo solitario e intimo, che presuppone stadi assai avanzati di formazione dell'io. La lettura silenziosa è immessa nella più ampia psicogenesi della modernità delineata da Norbert Elias, ossia entro la storia di un progressivo controllo degli stimoli corporei. Di fatto, per i romantici una logica mesmerica dell'influenza domina già

L'immagine del libro di finzione letto nottetempo, mentre l'orologio batte le ore nel silenzio e la luce fluorescente della lampada a olio si affievolisce di ora in ora.

Staccato da un libro di piccole dimensioni, con la mano che in luogo di sostenere il volume regge pensosamente il capo, oppure addirittura sdraiato, il lettore non esercita più uno sforzo fisico, e si congeda per sempre dalla forma più tradizionale di ingerimento fisico del testo, cioè la lettura a voce alta. Non solo. Giovani spose, artigiani, soldati infermi o usciti dai ranghi dell'esercito per anzianità, domestici desiderosi di svincolarsi dai padroni divorano testi di finzione. Ma la duplice competenza del leggere e dello scrivere convive forzatamente con uno iato tra decifrazione e comprensione, in cui l'accesso al senso è ostacolato dalle abituali procedure in atto: decontestualizzazione, semplificazione semantica, parcellizzazione tematica di un testo ritenuto solo in alcune sue parti limitano sensibilmente gli utili d'esercizio intellettuale e rendono quasi pernicioso la circolazione dei libri, receipti in una condizione di ipnotica *trance*. Queste letture non preludono a nulla di buono (cfr. Petitat 51).

Ma in maggiore misura gli uccelli volano sull'uva dipinta perché il romanzo nasce con l'intento preciso di ridare coesione ai destini individuali nel momento stesso in cui non è più possibile fare 'esperienza' – se per esperienza si intende qualcosa del passato che resterà valido anche per il futuro: così il romanzo risarcisce dall'incompiutezza del mondo grazie alla temporalità di un intreccio chiuso e piramidale, in cui l'inizio e la fine sono convenzioni narrative a scopo difensivo, perché danno ai lettori l'illusione di vivere esistenze a garanzia illimitata e di poter innestare, per così dire, il pilota automatico.

Se nel Settecento è una generale 'perdita di esperienza' a favorire la genesi dei romanzi, con le loro probabilistiche simulazioni di destini individuali, nell'Ottocento il deficit di realtà si aggrava: pensiamo al classico personaggio balzachiano che non capisce nulla di ciò che gli si muove intorno, non vede il denaro nascosto nelle banche e investito in luoghi anche molto lontani da Parigi. Il lettore è speculare al personaggio: letteralmente, è orfano della realtà, e proprio per questo si affida anima e corpo ai romanzi, chiedendo loro di svolgere compiti di vera e propria manutenzione simbolica del sistema sociale (cfr. Leclerc 84 ss.).

Qui è racchiusa la *password* per comprendere la lunga serie di casi di patologia della lettura romanzesca che ci offre l'Ottocento, a cominciare dal momento in cui esce a puntate tra il 1842 e il 1843 uno dei più straordinari best seller del secolo, *I misteri di Parigi* di Eugène Sue, e i lettori iniziano a bersagliare quotidianamente di lettere l'autore per rivolgergli le più bizzarre richieste. I neuroni specchio del pubblico sono al lavoro e si surriscaldano in un esercizio di rigorosa mimesi, per cui difficilmente si riesce a distinguere il lettore dall'autore e quest'ultimo dal protagonista, ma anzi l'intera catena semiotica collassa in una monade identitaria, dove sono soprattutto i lettori e i personaggi a essere inquilini della stessa realtà quando non addirittura indistinguibili. Dalle circa mille lettere rimaste tra quelle che giunsero a Sue nei mesi della pubblicazione a puntate dei *Misteri di Parigi*, emergono i consigli dei lettori sul proseguimento dell'intreccio; documenti sugli istituti di pena europei (uno dei temi del romanzo), i sistemi di detenzione, le associazioni di mutua assistenza operaia e i monti di pietà; lettere di richieste economiche; consigli sui posti di lavoro; affabulazioni tra il pubblico e il privato. E l'autore? Sue entra nel merito e non disdegna i suoi fans: invia denaro, assicura un'occupazione agli indigenti (Sue era un socialista di nome e di fatto), scrive lettere di raccomandazione e in tal modo, credendo di fare bene, finisce per accentuare quel processo, come dire, di de-finzionalizzazione in base al quale i lettori assumono il romanzo come un mondo storicamente autentico, identificando l'autore nel narratore e quest'ultimo nell'eroe incontrastato del testo, Rodolphe di Gerolstein.

Pescando a caso tra i lettori che scrivono a Sue. Una quattordicenne che frequenta il conservatorio, autentica *avatar* degli attuali *fanfictioner*, riscrive la propria vita pantografandola nei luoghi, nei tempi e negli accadimenti dei *Misteri di Parigi*, e la intitola significativamente *La preghiera del naufrago*: le cose non girano bene, e il romanzo le dà una parvenza di aiuto. Oppure: una prostituta di nome Amélie arriva a raccontare all'autore/narratore/protagonista dei *Misteri di Parigi* la propria impudica esistenza pur di diventare, come chiede insistentemente in una lettera a Sue, la protagonista di una puntata successiva (cfr. Galvan II 25, 79, 246).

Perciò. I lettori del secolo decimonono si identificano nella narrazione e vogliono intrufolarvisi. Spodestano i personaggi o ambiscono a esserlo anch'essi, intrattenendovi un rapporto quasi concorrenziale. Ma poiché stanno confezionando una nuova realtà, devono criptare le finzioni ed elaborare dei codici di intercettazione. Non amano la differita: solo la diretta, il *real time*, consente loro di credersi salvi, cioè diversi da quello che sono. Vivono in partita doppia e stanno con il fiato sul collo della propria vita perché non sopportano di non esserne gli autori. La casistica prende adesso la strada di un folle fanatismo. Il dottor Bancal, ad esempio, si fa 'corrompere' dalla lettura di un romanzo di George Sand, *Indiana*, che racconta la storia di una moglie imprigionata nelle traversie di un adulterio: ecco, Bancal si suicida insieme alla sua amante Sélie Troussel, una donna sposata che decide di seguire il tragico progetto del medico di cui subisce il fascino, tanto che nel corso del processo il romanzo della Sand verrà chiamato a rendere testimonianza a carico o a disculpa... Naturalmente uno dei testimoni escussi sarà proprio George Sand. L'avvocato della difesa è convinto che siano stati i romanzi ad avere corrotto l'accusato: «questi libri antisociali e queste rappresentazioni drammatiche corrompono l'immaginazione» in quanto insegnano «il disgusto per la vita attiva, il disprezzo dei doveri ordinari, la negazione delle virtù più semplici e modeste». L'avvocato non ha poi tutti i torti, visto che Bancal, prima del duplice suicidio, ricopia su un quaderno gran parte di *Indiana* e progetta l'atto finale seguendo pedissequamente una scena del romanzo, al punto che la perizia medico-legale costituisce una specie di parafrasi del testo della Sand, se non addirittura una sua lugubre, empatica riscrittura (cfr. Proal 409).

Rallentiamo la genesi di questa specie di *docufiction* e smontiamo pezzo per pezzo la filiera delle identificazioni. I lettori leggono una narrazione, a volte la riscrivono, e infine la vivono in prima persona: i loro neuroni specchio riflettono per la prima volta percezioni motorie, schemi d'azione e *setting* inediti, per cui l'immagine specchiata risulta tanto più suggestiva. Sentendosi più 'tipico' del personaggio e rappresentando meglio la sua classe di appartenenza – operaio, commerciante o libertino –, il lettore ne smonta i tratti demarcativi e poi li compara con l'esistenza reale, in modo che l'autoinganno sia perfetto e il fallace riconoscimento rapidissimo, in quanto la finzione veste come un guanto il corpo del suo lettore. Sin qui, le forme di empatia sono ancora integrabili in una corretta gestione della realtà quotidiana e la *fiction* non è tossica, limitandosi ad addomesticare le contraddizioni dell'esistenza. Così, stando ancora ai fans di Sue, il *limonadier* Joseph opta per l'identificazione nel personaggio di Germain, che come lui ha conosciuto il carcere; una donna maltrattata dal marito sceglie invece la protagonista di un altro romanzo di Sue, *Mathilde*, una donna martirizzata quanto lei, e più volte la notte sogna di essere salvata dall'eroe maschile del testo; al contrario, un portinaio è convinto di coincidere in tutto e per tutto con il personaggio di Pipelet, di cui assume anche il nome, ma poiché nel romanzo è descritto spregiativamente egli chiede all'autore una pubblica ritrattazione dell'offesa con una lettera sul *Journal des Débats* (cfr. Galvan I 45). Ripeto: *docufiction* allo stato puro.

Cosa favorisce l'ingresso del lettore nel testo o la fuoriuscita del personaggio romanzesco sino a incollarsi all'identità del lettore? In una direzione o nell'altra, come ha scritto una volta Ernst H. Gombrich, affinché si dia illusionismo è necessario uno schermo di proiezione, un'area vuota che non smentisca le anticipazioni proiettive del lettore e anzi possa accoglierle con *artificiosa naturalezza*: le consuetudini percettive, le integrazioni cognitive là dove c'è una lacuna testuale o dove il testo non risulta chiaro, i pre-requisiti già immagazzinati nella memoria episodica portano il lettore a costruire un grande, pericoloso *fake* di se stesso. Un ruolo pernicioso sembrano averlo avuto anche le professioni sedentarie, che facilitavano la costituzione di schermi di proiezione durante le letture romanzesche. Uno studioso positivista cita il caso dell'apprendista calzolaio Nizolli che la mattina del 2 novembre 1880 tenta di suicidarsi a Marsiglia per... *eccesso* di letture romanzesche. Come lo sappiamo? Da una lettera che Nizolli lascia nella propria abitazione e poi acclusa agli atti processuali:

«Amati genitori,

i romanzi sono all'origine del mio gesto disperato. Se l'uomo è destinato a strisciare nel fango, perché fargli conoscere le altitudini più sublimi? Perché fargli sperare una vita piena d'incanti?

Che i libri siano maledetti! Ah, se gli autori di romanzi potessero avere un'idea dei danni che procurano! Sin dall'adolescenza ho ritenuto possibile consacrare l'esistenza al bene e al vero, sognando una vita da romanzo. Ora tuttavia, disgustato e affranto, mi rendo conto quanto siano inattuabili le chimere che la mia giovane mente aveva creduto di poter perseguire, e ormai non sono più in grado di adattarmi al fango cui sarei destinato [...].

Addio per sempre!». (Proal 371)

Uscito dall'ospedale dopo il tentato suicidio, Nizolli venderà tutti i suoi romanzi e con il ricavato acquisterà una bicicletta, dimostrando – come volevano alcuni celebri alienisti del tempo – che il moto fisico conduce a mappature neuro-cognitive della realtà corrette e funzionali, mentre la sedentarietà favorisce la dimensione del possibile a detrimento della realtà e un sostanziale illusionismo. Ma è chiaro che una parte di responsabilità va alla nuova morfologia dell'intreccio romanzesco, tale da svolgere autentiche mansioni di 'ordine' cognitivo allo sguardo del lettore: le storie possono essere adesso indovinate con certezza deduttiva dal destinatario; gli epiloghi – quando siano fausti – non rappresentano semplici *happy ends* ma utopie, la forma più ingenua attraverso cui possiamo pensare la storia dell'uomo come 'terminabile'; i personaggi, rinati eroi, sono ordinati secondo opposizioni assai nitide; gli eventi sono preceduti da profezie; gli elementi del testo apparentemente più inutili (dalle descrizioni ai dialoghi) si orientano verso un unico punto d'approdo; l'inerzia dell'intreccio viene estromessa da un motore narrativo che corre roboante verso *la fine* o *il fine*; i narratori adottano puntualmente la diade aristotelica tensione/scioglimento e prediligono posizioni di radicale onniscienza in terza persona, per favorire nel lettore l'impressione di essere davanti a un 'panorama', cioè visioni ambientali a tutto campo. E vedere tutto, beninteso, significa *dominare* tutto.

I lettori dell'Ottocento amano perdutamente questi nuovi protagonisti romanzeschi che sembrano dipendere in tutto e per tutto dal contesto storico-sociale – il *milieu*, come lo si chiamava allora. Nella prima parte del secolo il romanzo aveva preferito personaggi che 'attraessero' come un magnete il maggior numero possibile di eventi: individui adattabili e camaleontici come lo stendhaliano Julien Sorel, disponibile al compromesso e professionista del mendacio. Nella seconda parte del secolo, invece, gli eroi romanzeschi sono le vittime di un destino già scritto e nutrono passioni che esigono totalità, sino a ridursi a

caricatura e a gesti di delirio come gli idioti di Dostoevskij, gli anaffettivi Bouvard e Pécuchet di Flaubert, le *silhouettes* simil-settecentesche di Thackeray. Con i personaggi cambiano anche i destinatari delle storie. La lettura diviene un tunnel sempre più angusto man mano che si procede verso la fine dell'Ottocento, quando il mondo quotidiano sembra celare atavici automatismi, esili fantasmi che trasformano i ricordi in profezie, il presente in passato e il familiare in estraneo.

È nella cruna di questa tecnologia narrativa, di questi fatalistici automatismi e di questi mondi controfattuali che il lettore scarsamente alfabetizzato del secondo Ottocento fa il suo ingresso, per cui non gli resta che 'personalizzare' questi *storyworld*, congedarsi da tutto e dire addio alla vita. Il romanzo non fa bene, anzi. E se i suicidi nel 1830 sono 1.739 per salire poi a 9.253 nel 1895, per molti studiosi positivisti la causa è sempre la 'vocazione all'imitazione' mostrata dai lettori di romanzi. «Studiando da magistrato le cause dei crimini passionali – scriveva J.-L. Proal – ho spesso constatato che si tratta di imitazioni di romanzi, letteralmente di *letteratura in azione*» (407).

Paradossalmente, il romanzo che per primo ha promosso l'impersonalità al rango di Amministratore Delegato del testo è quello che ha maggiormente sollecitato i lettori a mettere in gioco il proprio Io nell'atto di lettura e a produrre cattive identificazioni. Una storia davvero perfida, quella raccontata da Gustave Flaubert in *Madame Bovary* (1857): una donna narcotizzata dalle letture romanzesche che in un piccolo paesino della Normandia, il finzionale Yonville-l'Abbaye, invece di allevare la figlia e onorare il marito sogna Parigi e la grande nobiltà, accoppiandosi in stretta successione con due amanti per poi suicidarsi. La storia raccontata da Flaubert sembra annichilire i desideri dell'individuo e umiliare le sue volizioni a vantaggio del rilievo che assumono di volta in volta gli automatismi genealogici, le leggi dell'ereditarietà, le pressioni sociali divenute intollerabili. In questo ecosistema, che dietro le abitudini corrosive della vita di provincia cela una macelleria delle emozioni più autentiche, l'immaginazione può avere effetti solo nocivi e cedere il passo alla sonnolenza, alla rassegnazione, all'inadeguatezza, il cui sigillo sono le parole finali del povero Charles Bovary dinanzi al cadavere della moglie: «È stata colpa della fatalità».

Nondimeno. Più il romanzo imbecca strade disforiche, più il lettore cade preda del suo chirurgico realismo formale e tende a ritagliarselo su misura, facendone un romanzo *taylor made*, proprio perché per l'autore è 'un romanzo sul nulla', e il nulla ha il vantaggio di poter assumere i connotati che noi meglio desideriamo offrirgli.

*Madame Bovary* genera dunque una lunga serie di identificazioni dei destinatari nello *storyworld*, di cui l'epistolario flaubertiano è la più autorevole testimonianza. Già a pochi giorni dall'uscita del romanzo, nel marzo del 1857, una giovane di Angers si identifica punto per punto nel testo e lo notifica all'autore, giustificandosi con la conoscenza accurata che ha della vita di provincia e chiedendo informazioni dettagliate a Flaubert (dove si trova il collegio in cui ha studiato Emma Bovary da ragazza? l'indirizzo preciso della sua casa?). Nel mese di maggio è la volta di un lettore delle Ardenne che chiede in sostanza una mappa di conversione dai personaggi finzionali a quelli, autenticamente esistenti, che sono serviti da modello. Questa volta l'autore reagisce con ironia: «Signore, la vostra lettera complimentosa mi costringe a rispondere con franchezza alle vostre domande. No, signore, nessun modello è all'origine del mio testo, e *Madame Bovary* è una pura invenzione. Tutti i personaggi del romanzo sono assolutamente immaginari e Yonville-l'Abbaye non esiste [...] benché ciò non abbia impedito, in Normandia, di scoprire nel mio romanzo un profuvio di allusioni» (Flaubert, *Correspondance* [1927] 191). Ma con gli anni il processo di definzionalizzazione del testo – con l'autore costretto a rivendicare la natura finzionale del proprio testo, quasi come se ne difendesse il *copyright* – si intensifica e non solo nelle fasce

più scarsamente alfabetizzate del pubblico, bensì in quelle snob dell'aristocrazia (cfr. Charrier e Hébrard). Così, quando una pretenziosa amica di Napoleone III, Hortense Cornu, gli chiede per l'ennesima volta una tavola di conversione dei personaggi dalla copia all'originale, dal finto al vero, Flaubert ha un moto di stizza. È il 20 marzo 1870:

Tutti credono di trovare allusioni là dove non ne esistono affatto. Quando ho scritto *Madame Bovary* mi è stato spesso chiesto: «È forse Madame X che avete voluto ritrarre?», e ho ricevuto lettere di perfetti sconosciuti, tra le altre una da un signore di Reims che mi ringraziava di averlo vendicato (per le offese ricevute da una donna infedele)! Ogni farmacista della Seine-Inférieure si riconosceva in Homais e voleva venire a trovarmi per prendermi a schiaffi. Ma la cosa più sorprendete, come ho scoperto cinque anni più tardi, è che esisteva allora in Africa la moglie di un medico militare di nome Madame Bovaries, assai somigliante alla mia Madame Bovary (nome che avevo inventato corrompendo quello di Bouvaret) [...]. Tutto ciò per mostrarvi, cara Signora, come il pubblico ci attribuisca erroneamente intenzioni che non abbiamo mai nutrito. (Flaubert, *Correspondance* [1930] 107)

Ma era davvero giustificato questo ieratico stupore? Non era forse stato lo stesso Flaubert, nella sua lunga carriera di scrittore, a danzare un ambiguo minuetto tra finzione e realtà? Accenno solo alcuni passi di questa danza. Nel 1837 appare sul *Journal de Rouen* una storia intitolata *Les moderne Brinwilliers*, che il giovane scrittore ricodifica nel racconto *Passion et vertu* in cui si racconta la storia che sarà poi di Emma Bovary, con qualche stratagemma melodrammatico in più: dopo avere ucciso figli e marito per raggiungere l'amante in America, la protagonista Mazza Willers riceve da quest'ultimo una lettera di congedo, per cui non le resta che suicidarsi. A questo punto il minuetto cambia direzione e la finzione sembra condizionare la realtà ben due volte, grazie a quegli episodi di cronaca nera denominati *faits divers*. La prima volta nel 1844 quando occorre il caso di Madame Loursel, avvelenata dal marito farmacista (Madame Bovary all'inverso...) perché poco dopo essersi sposato aveva intrecciato una relazione con un'amante, una certa signorina Boverly (oh là là: questo nome non ha bisogno di alcun commento...), definita dal suo avvocato difensore «una vittima della letteratura moderna, in cui il cattivo gusto si accompagna sempre all'immoralità» (Pommier). La seconda volta nel 1848, quando si suicida a Ry (la cittadina normanna che per molti flaubertisti sarebbe il modello della finzionale Yonville-l'Abbaye) Delphine Delamare, moglie di un chirurgo (Charles Bovary, come si ricorderà, è una sorta di cerusico mancato). Questo interrelarsi di fonti è assai sospetto e contraddittorio, perché ci mostra uno scrittore nel pieno del suo segregazionismo – come i filosofi del linguaggio chiamano la volontà di tenere rigorosamente distinti i mondi possibili dal mondo attuale della storia. E invece.

Da un lato, Flaubert rilascia dichiarazioni di appassionata, sincera inimicizia verso la realtà: «la vita mi sembra tollerabile solo se la si inganna», dichiara in una lettera, e anzi rincara la dose confessando che «la vita quotidiana gli ripugna» e che «malgrado la gente pensi che ami la realtà, lui la detesta, ed anzi ha intrapreso *Madame Bovary* solo per odio verso il realismo» (Flaubert, *Correspondance* [1930] 214).

Dall'altro lato, mentre scrive il suo romanzo egli vi si immerge in un esercizio di *embodiment* quasi da manuale neuro-scientifico: Flaubert è realmente ciò che scrive – forse si è preso troppo poco sul serio il celebre apoftegma *Madame Bovary sono io' –*, e lo simula mentalmente in un esercizio di rispecchiamento quasi motorio. Basta sfogliare le lettere che scrive a Louise Colet e ad alcuni suoi amici mentre il cantiere del romanzo è aperto, tra il 1851 e il 1856, per vedere come il *labor limae* divenuto leggendario comporti letteralmente una scomparsa dell'autore nella scena finzionale, tutti i giorni, per ore e ore. Ad esempio, per meglio immergersi nella finzione e sparirvi per sempre, l'8 febbraio 1852 dice

di essere in «un mondo diverso» da quello della quotidianità («Je suis dans un tout autre monde maintenant...»); il 26 luglio sente di essere sovrastato dal *plot* e dai personaggi, mentre il 4 settembre confessa che sta per «entrare» (proprio così, verbo di movimento *entrer*) in una scena di albergo; la giornata del 22 novembre è invece dedicata all'operatività dei neuroni specchio, poiché dovendo rivivere emozioni a lui ignote sente addirittura un dolore fisico, o meglio «un male da cani» («un mal de chien»). Come se non bastasse, un anno dopo si sente *ammalato di finzione* ed esporta a Parigi, in un viaggio reale per incontrare Louise Colet, le abitudini dei suoi personaggi romanzeschi, «arredando mentalmente un appartamento» in cui vive la sua storia d'amore con Louise esattamente come fa Léon in *Madame Bovary* («je me meuble dans ma tête mon appartement»). Infine, l'apice dell'isomorfismo identificatorio si manifesta quando un «attacco di nervi del personaggio» produce l'insorgere di una analoga manifestazione fisica da parte dell'autore: «Sono nel pieno del loro bacio, proprio nel mezzo... E un attimo fa, alle sei, mentre scrivevo la frase “attacco di nervi” mi sono sentito così coinvolto e ho gridato così forte da sentire profondamente ciò che provava la mia piccola protagonista, e in quel momento ho temuto di avere anche io una crisi di nervi...» (Flaubert, *Correspondance* [1973] 274).

Di cosa può dunque lamentarsi Flaubert? Perché queste risposte sferzanti ai suoi lettori? È stato infatti lui il primo a fare il pendolare tra realtà e finzione. È stato lui a leggere durante la stesura di *Madame Bovary* e su consiglio della Colet l'autobiografia di Marie Capelle-vedova Lafarge, una donna nevrotica e appassionata lettrice di romanzi che nel 1840 aveva avvelenato il marito. È stato sempre lui, con i suoi dinieghi d'ufficio e le sue urticanti ironie, a sollecitare lettori e studiosi, eruditi e ficcanaso a dare la caccia a quegli originali di cui il romanzo sarebbe la copia. Una storia succulenta di *embodiment* finiti male, di simulazioni a specchio senza nessuna utilità per le esistenze reali e di sostanziale dabbaggine. Ma seguiamo per un attimo questo piccolo esercito di studiosi positivisti e pseudoeruditi, che dietro le forme asettiche della scienza critica veicolano un latente desiderio di identificazione, non meno vibrante di quello dei lettori semianalfabeti di Sue: anche loro, gli eruditi, vogliono fuggire da se stessi, e il romanzo è il veicolo di questa fuga a perdifiato.

Ad esempio Jules Levallois, figlio di un avvocato e autorevole *homme de lettres*: egli ama *eseguire* le letture romanzesche che porta a termine, metterle in scena, dipingerle, dare la caccia agli equivalenti reali, *sciogliere* la finzione come se fosse un racconto a chiave. *Madame Bovary* è la sua autobiografia per il fatto stesso di essere nato a Rouen nel 1829 e avere trascorso le estati a Ry (la cittadina normanna che, come si è detto, costituisce il modello di Yonville) presso uno zio medico, il cui figlio esercita la professione di chirurgo in concorrenza con il medico Delamare (ne ho già parlato: la moglie si è suicidata nel 1848...), decisamente il modello *vero* di Charles Bovary. Ormai adulto e affermato, Levallois si rende dunque conto di avere vissuto in uno *storyworld* e di avere frequentato in gioventù i coniugi Bovary, il farmacista Homais, i due amanti di Emma Léon e Rodolphe, e tale consapevolezza mendace favorisce un mutamento retroattivo dei suoi ricordi d'infanzia, ora inquinati dalla scena romanzesca (cfr. Levallois 26-28). Se Levallois è il testimone oculare di una finzione, il dottor Laloy, suo zio, ne è il narratore originario, colui che – in qualità di medico chiamato a stilare l'esame autoptico del corpo di Emma Bovary – ne ha per così dire studiato la parvenza semiotica. I conti sembrano tornare, e la vita reale sfuma lentamente in questa *rewind* della finzione flaubertiana.

Se durante la stesura del romanzo l'autore si abbandona a incarnazioni talmente totalizzanti da risultargli dolorose, e se i lettori si impossessano del testo per viverlo essi stessi o per fargli vivere la vita che essi stessi hanno vissuto, nessuno pare tuttavia trovare sollievo e avere un ricavo pur che sia – cognitivo, sensoriale, edonico – da questo gioco complesso

e biunivoco di identificazioni. Il delirio empatico non funge da attrattore della realtà e fallisce nel vivificarla, ma anzi la distrugge lentamente. Accade ad esempio a Raoul Brunon, successore del padre di Flaubert alla direzione dell'École de médecine di Rouen, la cui madre ha passato l'infanzia nel paese di Delphine Couturier/Emma Bovary e con lei ha frequentato un pensionato per *jeunes demoiselles* in tutto identico a quello dell'adolescenza di Emma (cfr. Venzac 29). O a Georgette Leblanc-Maeterlinck, che entra in una prolungata metalessi, dove gli elementi casuali della realtà si sottopongono alla regia della finzione flaubertiana: mentre in compagnia della madre fa acquisti nella farmacia di Ry intercetta l'eroina flaubertiana – è lei! –, incontra il giovane che ha portato le lettere di Emma a Rodolphe o ancora l'adolescente che ha assistito alla sua cerimonia funebre, constatando perplessa come «tutti parlino dell'eroina e del signor Gustave come se parlassero dei loro raccolti o del bestiame» (Leblanc-Maeterlinck).

Peggio ancora, non mancano i casi di mimetismo totalizzante. Jouanne, farmacista a Ry dopo il 1848 e figlio di Désiré-Guillame Jouan, farmacista anch'egli e presunto modello di Homais, viene fagocitato passo dopo passo da un romanzo che tanto gli assomiglia; entra lentamente nella parte e studia le mosse del personaggio flaubertiano; ne assume con anacronistico ritardo le convinzioni politiche e mostra ai primi esemplari di un turismo culturale in espansione la farmacia di famiglia, ispezionata a suo tempo da Flaubert, e il ripostiglio in cui sarebbe stato conservato l'arsenico ingerito da Emma. Jouanne diventerà un caso celebre di mimetismo, negli anni finendo per assomigliare sempre più a Homais e sempre meno a se stesso (cfr. Caye 383).

Una lusinga davvero potente, quella che la finzione esercita su individui che odiano la realtà – come Flaubert – o che la trovano sottostimata rispetto ai loro desideri – come i lettori semianalfabeti che bersagliano lo scrittore di spassose missive. Per tutti costoro i romanzi non sono oppio – come Marx sosteneva a proposito delle religioni – ma un potentissimo veleno che trasforma degli appassionati lettori in neuro-alienati. E a tale proposito...: la figlia di Marx, Eleanor, nutrita di letture romanzesche suggerite dal padre e traduttrice in inglese del romanzo di Flaubert, intitolato *Mistress Bovary*, mentre si trova a Londra nel 1898 si ucciderà con l'arsenico per amore... (cfr. Praver 209).

Tutti questi lettori credono di stanare la realtà e danno la caccia agli originali volendo screditare le copie, mentre invece è proprio dalla loro anagrafe che desiderano fuggire e da cui pretendono di disintossicarsi. In questo modo peggiorano la situazione, e la realtà, da cui si sono allontanati per un'immersione nei mondi finzionali che credono momentanea e terapeutica, non li riaccoglierà più. I romanzi uccidono, ma prima di defungere i lettori li «divorano» – *dévorent* è segnatamente la parola usata da un esterrefatto cronachista (Duchesne) –, scarabocchiano convulsamente le copie in loro possesso, riempiono i fogli di guardia con annotazioni autobiografiche e sostituiscono i loro nomi a quelli dei personaggi. Secondo alcuni studiosi, più si assiste alla genesi dell'Io e alla sua progressiva autonomizzazione dai lignaggi, dallo status sociale ereditario e dalle tradizioni folkloriche, più l'illusione estetica indotta dal romanzo ridà fiducia agli insiemi collettivi facendo scomparire l'individuo reale nella sua versione migliorativa: il lettore. «Se le trasformazioni relative al costituirsi della soggettività nelle società moderne hanno mirato a rafforzare l'autonomia dell'ego, esse hanno altresì favorito la genesi di formazioni di compromesso estetiche in grado di ricondurre l'individuo al di fuori della sua prigione» (Neuhaus 280). Cosa stanno dunque cercando di fare, questi lettori che sono la caricatura di se stessi? Essi vogliono assolutamente rimuovere quale fonte di disagio la constatazione della contingenza dei loro destini, cancellare la mancanza di necessità e dare il benservito ai vicoli ciechi, ai desideri incompiuti, agli scopi mancati su cui inciampano nella vita reale.



Ecco: essi pretendono di vivere in un romanzo già scritto perché vogliono sapere in anticipo come la storia va a finire. Un oroscopo! Solo cento anni dopo, quando ci accontenteremo di divenire più predittivi e andremo a lezione dal romanzo per carpire il segreto della vita, allora sì, solo in quel momento la *fiction* genererà potenza cognitiva, benessere, salute.

## Bibliografia

- Beck, Sarah R., Elizabeth J. Robinson, Daniel J. Carroll e Ian A. Apperly. "Children's Thinking About Counterfactuals and Future Hypotheticals as Possibilities." *Child Development* 77 (2006): 413–26. Stampa.
- Boyd, Brian. *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge MA-London: Belknap Press, 2009. Stampa.
- Caye, Marc. "A la recherche de 'Monsieur Homais.'" *Revue d'Histoire de la Pharmacie* 42.143 (1954): 382–85. Stampa.
- Chartier, Anne-Marie e Jean Hébrard. *Discours sur la lecture: 1880-2000*. Paris: BPI-Centre Pompidou, 2000. Stampa.
- Duquesne, Robert. *Monsieur Homais voyage*. Paris: La Librairie Universelle, 1905. Stampa.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. IV serie. Paris: Conard, 1927. Stampa.
- . *Correspondance*. VI serie. Paris: Conard, 1930. Stampa.
- . *Correspondance*. Ed. Jean Bruneau. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1973. Stampa.
- Galvan, Jean-Pierre. *Les Mystères de Paris'. Eugène Sue et ses lecteurs*. Paris: L'Harmattan, 1998. Stampa.
- Gopnik, Alison. *Il bambino filosofo. Come i bambini ci insegnano a dire la verità, amare e capire il senso della vita*. Trad. Francesca Gerla. Torino: Bollati Boringhieri, 2010. Stampa.
- Gottschall, Jonathan. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*. Trad. Giuliana Olivero. Torino: Bollati Boringhieri, 2014. Stampa.
- Leblanc-Maeterlinck, Georgette. "Un pèlerinage au pays de Madame Bovary." *Figaro – Supplément littéraire* 31 ottobre 1908. Stampa.
- Leclerc, Yvan. *Crimes écrits. La littérature en procès au XIXe siècle*. Paris: Plon, 1991. Stampa.
- Levallois, Jules. *Milieu de siècle. Mémoires d'un critique*. Paris: À la librairie illustrée, 1896. Stampa.
- Neuhaus, Volker. "Illusion and Narrative Technique: The Nineteenth-Century Historical Novel Between Truth and Fiction." *Aesthetic Illusion: theoretical and historical Approaches*. Ed. Frederick Burwick e Walter Pape. Berlin-New York: de Gruyter, 1990. Stampa.
- Perner, Josef, Eva Rafetseder e Renate Cristi-Vargas. "Counterfactual Reasoning: Developing a Sense of 'Nearest Possible World.'" *Child Development* 81 (2010): 376–89. Stampa.

- Petitot, André. "L'interaction contractuelle dans les contes." *A Contrario* 4 (2006): 35–53. Stampa.
- Pommier, Jean. "L'affaire Loursel, drame de l'amour et des poisons, ou une spurce mal connue de 'Madame Bovary.'" *Les Lettres Françaises* 11 aprile 1947. Stampa.
- Prawer, Siegbert Salomon. *La biblioteca di Marx*. Trad. Marco Papi. Milano: Garzanti, 1978. Stampa.
- Proal, Louis. *Le crime et le suicide passionnels*. Paris, Alcan: 1900. Stampa.
- Rafetseder, Eva e Josef Perner. "Counterfactual Reasoning: Sharpening Conceptual Distinctions in Developmental Studies." *Child Development Perspectives* 8 (2014): 54–58. Stampa.
- Shulman, Lee S. "Counting and recounting: Assessment and the quest for accountability." *Change* 39 (2007): 20–25. Stampa.
- Thibaudet, Albert. *Le liseur de romans*. Paris: Les Editions G. Crès, 1925. Stampa.
- Venzac, Géraud. *Au pays de Madame Bovary*. Paris-Genève: La Palatine, 1957. Stampa.
- Woolley, Jacqueline D. e Jennifer Van Reet. "Effects of Context on Judgments Concerning the Reality Status of Novel Entities." *Child Development* 77 (2006): 1778–93. Stampa.