

Paralessi orizzontale e verticale come strumento metalettico di attivazione del legame fantastico. Tipologie e studio di casi in racconti di Michele Mari

Horizontal and Vertical Paralepsis as a Metalectic Tool of Fantastic Linkage Activation. Typologies and Case Studies in Short Stories by Michele Mari

PAOLO REMORINI [premorini@ugr.es]
Universidad de Granada, Spagna

RIASSUNTO

Proponiamo in questo articolo una definizione aggiornata della paralessi come strumento metalettico in quanto informazione inattesa che non riguarda solo un'alterazione della focalizzazione del discorso narrativo (Genette 1972) ma altresì una trasgressione ontologica dei livelli di narrazione, delimitando l'ambito di due potenziali categorie, entrambe con due sottotipi (paralessi verticale ascendente e discendente; paralessi orizzontale interna ed esterna). Cerchiamo in questo modo di superare la primordiale definizione di Genette e gli scarni studi dei decenni successivi alla luce dei lavori della narratologia cognitiva sui processi ermeneutici operativi nell'esperienza narrativa e della teoria delle appercezioni sui legami fantastici (Remorini 2023). Applichiamo altresì le implicazioni di queste definizioni all'analisi dei racconti "Josef K." e "Lamento del guerriero" di Michele Mari (presenti nella raccolta *Fantasmagonia* del 2002).

PAROLE CHIAVE

Narratologia cognitiva; paralessi; metalessi; Michele Mari; teoria delle appercezioni; fantastico

ABSTRACT

We propose in this article an updated definition of paralepsis as a metalectic tool as unexpected information that concerns not only an anomaly of focalization of fictional discourse (Genette 1972) but an ontological transgression of narrative levels, demarcating the scope of two potential categories, both with two subtypes (vertical top-down and bottom-up paralepsis; horizontal internal and external paralepsis). We seek in this way to move beyond Genette's primordial definition and the meager studies of subsequent decades in light of the work of cognitive narratology on the hermeneutic processes operative in narrative experience and of fantastic linkages in apperception theory (Remorini 2023). We also apply the implications of these definitions to the analysis of Michele Mari's short stories "Josef K." and "Lamento del guerriero" (featured in the 2002 short story collection *Fantasmagonia*).

KEYWORDS

Cognitive narratology; paralepsis; metalepsis; Michele Mari; apperception theory; fantastic

RICEVUTO 2022-12-29; ACCETTATO 2023-05-15

1. Schemi cognitivi operativi nell'ermeneutica dei testi

In questo articolo analizziamo alcune risorse narrative sulla base dei postulati e principi della linguistica e della narratologia cognitiva. Tale approccio si concentra sulle strutture e i meccanismi mentali che soggiacciono all'esperienza narrativa, permettendo l'individuazione di strutture e di relazioni intorno a parametri e quadri cognitivi fondamentali (Fludernik 2005: 48). Centrale per questi studi è stata la ricerca in A.I. (*Artificial Intelligence*) sui fondamenti della creazione e comprensione delle narrazioni, e i concetti susseguenti di *schemata* (schemi), *frames* (cornici) e *scripts* (copioni) come categorie e processi cognitivi coinvolti nell'interpretazione dei testi. L'ipotesi investigativa, confermata dai dati raccolti, è che questi processi governino lo sviluppo ermeneutico delle nostre esperienze e di conseguenza anche l'elaborazione delle nostre letture. Seguendo processi dello stesso tipo, è riscontrabile un parallelismo tra i cambiamenti dei modelli narrativi e i modelli paradigmatici di comprensione del reale: "Since everyday frames and scripts constructed out of frames are "refreshed" or transformed in fiction, fiction may be considered as an experimental cognitive laboratory, where updating of the mind's "software" occurs and finds a hypothetical resolution" (Grishakova 2009: 190).

Gli schemi (*schemata*) sono strutture che rappresentano la conoscenza generica. Nel momento della lettura di un testo, gli schemi ci forniscono informazioni essenziali e predefinite per la comprensione dello stesso, aiutandoci a dare un senso agli eventi e alle descrizioni che incontriamo. Il loro carattere situazionale e socio-culturale fa sì che possano variare in modo anche notevole da lettore a lettore (Emmott and Alexander 2019). Una manifestazione chiara della loro azione e influenza è il paratesto, nella sua accezione più ampia (peritesto ed epitesto), che contribuisce a mediare in modo importante le aspettative e le percezioni estetiche ed ermeneutiche sul testo (Remorini 2022: 77). Sono perciò essenziali per stabilire la coerenza di una narrazione (Grishakova and Poulaki 2019: 393), rappresentando perciò, all'interno dei processi e delle relazioni cognitive, il livello semantico e paradigmatico dell'interpretazione dei testi narrativi. Il termine *schemata* è spesso usato come un'etichetta ombrello per una vasta gamma di strutture di conoscenza, tra cui *frames* (cornici), *scenarios* (scenari), *scripts* (copioni) e *plans* (piani). La loro natura dinamica permette l'accumulazione di dettagli che via via vengono modificati nel corso dell'esperienza. Se le circostanze cambiano e i nuovi sviluppi contraddicono gli schemi esistenti o li fanno apparire inadeguati in un aspetto relativamente minore, essi possono essere aggiustati per accogliere le nuove generalizzazioni. La relazione tra testi e *schemata* è bidirezionale: mentre gli schemi tendono a stabilire le regole di base per l'interpretazione di un discorso narrativo, i discorsi stessi possono indurre i lettori a modificare gli schemi esistenti e a crearne di nuovi. Negli studi narrativi, la teoria degli schemi è stata importante non solo per il suo ruolo nello spiegare il riempimento delle lacune nella lettura, ma anche in rapporto alla conoscenza di un lettore della

struttura generale delle storie, conoscenza denominata *story schemata*, contenenti una serie di aspettative su come le narrazioni che leggiamo potrebbero continuare. Ci forniscono, in definitiva mappe esperienziali delle nostre aspettative. In questa prospettiva, ad esempio, si muove Schneider, applicando i postulati cognitivi allo studio dei personaggi:

[...] the interaction between reader and text appears, above all, as a dynamic process, for the framework of cognitive psychology affords a view not only on such general constraints on information processing and text-understanding as limitations on working memory, but also on the interaction of bottom-up and top-down processing in using inference and forming hypotheses, activating schemas, and constructing categories. (2001: 608)

All'interno di questo contesto di aspettative paradigmatiche, ma anche narrative e linguistiche, riveste un'importanza decisiva la nozione di *apperception*, appercezione, responsabile di veicolare le ipotesi su come la storia narrata e il discorso narrativo possano svilupparsi (Remorini 2023: 29). Il termine risale al XVIII secolo e al concetto di *Apperzeption* coniato dal matematico e filosofo tedesco Gottfried Wilhelm Leibniz con il significato di “qui est la conscience, ou la connaissance réflexive de cet état intérieur, laquelle n'est point donnée à toutes les âmes, ni toujours à la même âme” (1714). Ripresa da Immanuel Kant per identificare il principio trascendentale supremo che dirige la cognizione, l'appercezione venne utilizzata nel XIX secolo prima in campo pedagogico da Johann Friedrich Herbart per spiegare come idee diverse e spesso divergenti possono essere assimilate in un processo in cui le nuove appercezioni modellano e modificano le precedenti, e poi in campo psicologico da Wilhelm Maximilian Wundt che sottolinea quella che chiama *connessione appercettiva* e che stabilisce di volta in volta i legami che si formano nella coscienza: “It is apperception, in accordance with its own laws, that “decides” which of these possible connections are realized in consciousness” (Kim 2016). Le leggi dell'appercezione elaborano l'agglutinazione delle rappresentazioni secondo legami di compressione (*Verdichtung*) o spostamento (*Verschiebung*) fino a raggiungere una sintesi rappresentazionale.

Le definizioni che incontriamo nei dizionari riflettono bene l'evoluzione semantica del concetto. Sia il De Mauro¹ sia il dizionario Treccani segnalano la trasposizione di significato dal campo filosofico, “percezione di una percezione, cioè l'atto riflessivo attraverso cui l'uomo (del quale tale atto è proprio) diviene consapevole delle sue percezioni” alle implicazioni dell'uso in campo pedagogico e psicologico: “con diversa accezione, diffusa soprattutto nella psicologia e pedagogia dell'800, processo di assimilazione e di inserimento di una nuova esperienza nel contesto delle esperienze passate”.² Quest'ultima definizione è la stessa proposta da Manfred Jahn, l'unico narratologo a dedicare attenzione a questo tema: “understanding a perceived entity in terms of previous experience” (2011: 90). Jahn elabora le implicazioni cognitive del termine, sottolineando il fatto che “our necessarily indirect perception of reality is the product of a good deal of personal interpretive processing. Apperception is the mental construct that makes us see (or from an interestingly different perspective: *allows* us to see) the world and what's in it

1 Dizionario De Mauro, s.v. *appercezione*. <https://dizionario.internazionale.it/parola/appercezione>. (Accessed August 30, 2022).

2 Vocabolario Treccani, s.v. *appercezione*, <https://www.treccani.it/vocabolario/appercezione>. (Accessed August 30, 2022).



as something” (2011: 90). L’appercezione è la relazione cognitiva con cui trattiamo il mondo e, al contempo, anche i testi narrativi. Le nostre costruzioni mentali passate hanno un’influenza diretta sui processi cognitivi, ermeneutici ed estetici dell’esperienza narrativa. Le connessioni apperceptive che si creano durante la lettura possono essere organizzate intorno a un attrattore già noto e riconosciuto, che non modifica in questo modo gli schemi iniziali, oppure possono essere ordinate secondo attrattori diversi, stabilendo così legami fantastici di modifica delle connessioni stesse (Remorini 2023: 28).

La struttura cognitiva inferiore si compone invece di due categorie: i *frames* e gli *scripts*. Un *frame*, una cornice, è una struttura mentale precedentemente costituita che si adatta alla realtà cambiando i dettagli secondo necessità. Possiamo pensarla come una rete di nodi e relazioni. La teoria dei *frames* presuppone che ogni nostra nuova esperienza venga compresa sulla base di un confronto con un modello stereotipato derivato da esperienze simili registrate nella memoria, per cui ogni nuova informazione viene compresa sulla base di un confronto con i dati già archiviati nella memoria a lungo termine, una sorta di data base esperienziale. Se lo schema rappresenta una conoscenza generica, il *frame* diventa una conoscenza specifica. Si passa dal generale al particolare, dall’astratto al concreto. È in rapporto diretto e costante con la struttura superiore, lo schema, e con la struttura parallela, lo *script*.

Uno *script* (copione) è una struttura che descrive sequenze di eventi appropriati in un particolare contesto, una sequenza predeterminata e stereotipata di azioni che definisce una situazione nota. Se la cornice è una conoscenza specifica, una sostanza particolare, il copione è la forma in cui questa sostanza si materializza. L’ambito dei *frames* è più ampio di quello degli *scripts*, considerando che “scripts are types of frames designed for the specific task of natural language processing” (Jahn 1999: 6). I *frames* riguardano stati e situazioni, mentre gli *scripts* coprono sequenze d’azione stereotipate. La cornice di una situazione narrativa e il copione specifico del genere di quella situazione sono decisivi per l’elaborazione cognitiva dell’esperienza narrativa. In questo modo i *frames* rappresentano, all’interno dei processi e delle relazioni cognitive, il livello narrativo e sintattico della comprensione e dell’interpretazione dei testi narrativi, mentre gli *scripts* corrispondono al livello morfologico e linguistico. Come gli schemi, anche i *frames* e gli *scripts* devono essere dinamici e adattivi per venire incontro anche a situazioni nuove o divergenti.

A livello narratologico possiamo individuare una corrispondenza tra *scripts* ed elementi linguistici, tra *frame* e struttura narrativa, tra *schemata* e paradigma logico. L’idea è che gli *scripts* siano la concretizzazione variabile di sequenze narrative in relazioni predeterminate (*frames*) che concorrono all’emergere della narrazione (*schemata*). Uno *schema* dà il paradigma semantico di un accadimento, il suo significato, mentre il *frame* ne costituisce l’articolazione sintattica, cioè l’ordine di successione degli avvenimenti, e lo *script* la sua articolazione linguistica. Senza il primo non si comprende nulla, senza i secondi nulla accade. Vediamo in figura 1 un modello che cattura le strutture, i livelli cognitivi attivi e le loro relazioni nei processi di comprensione e interpretazione.

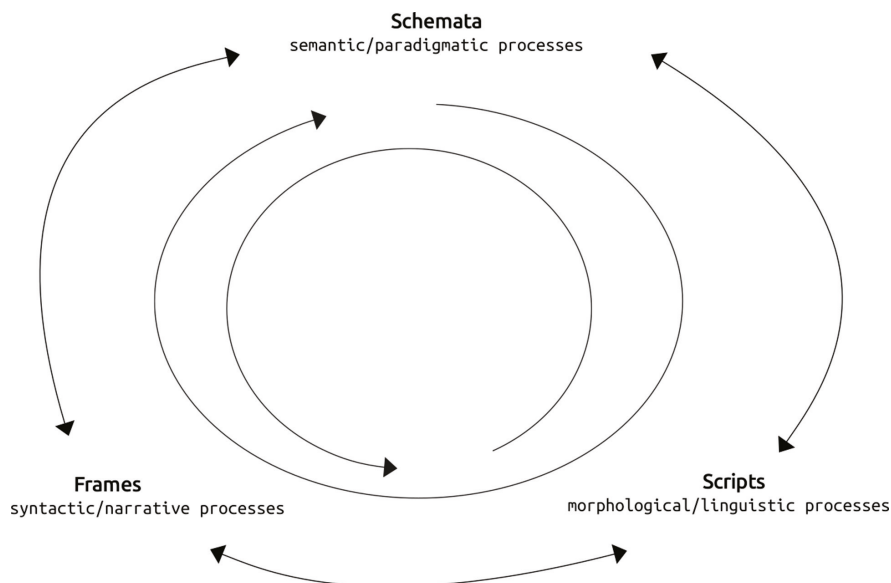


Figura 1. Processi cognitivi

Sullo stesso livello le strutture cognitive di *schemata*, *frames* e *scripts*, e i corrispondenti livelli narrativi semantico/paradigmatico, sintattico/narrativo e morfologico/linguistico. I processi cognitivi sono interconnessi e interagiscono senza soluzione di continuità tra loro e sono caratterizzati dalla loro qualità proteiforme e dalla loro capacità di adattarsi e cambiare.

Un apporto fondamentale riguardo ai processi cognitivi determinanti nell'esperienza narrativa è dato da Stockwell, che distingue tre schemi cognitivi operativi nei contesti letterari: “*world schemas*, *text schemas*, and *language schemas*” (2002: 80). I primi comprendono gli schemi che si occupano del contenuto, rappresentando il livello semantico formale dei testi e il livello paradigmatico sostanziale degli stessi. I secondi rappresentano le nostre aspettative di come gli schemi sul mondo ci appaiono in termini di sequenza e organizzazione strutturale, e rappresentano il livello sintattico formale e il livello organizzativo sostanziale delle strutture narrative. I terzi, infine, contengono la nostra appercezione sulle forme appropriate di modello e stile linguistico, rappresentando il livello formale morfologico e il livello linguistico sostanziale dei testi. Stockwell raggruppa sullo stesso piano gli schemi testuali e quelli linguistici: “Taking the last two together, disruptions in our expectations of textual structure or stylistic structure constitute discourse deviation, which offers the possibility for schema refreshment” (2002: 80). Eventuali anomalie nelle due strutture inferiori narrative e linguistiche producono perciò un’alterazione del discorso da cui può emergere un cambiamento della struttura superiore paradigmatica. Tornando al modello delle relazioni cognitive, possiamo tracciare in figura 2 un parallelismo tra strutture, livelli e schemi cognitivi operativi nel contesto dell’esperienza narrativa.

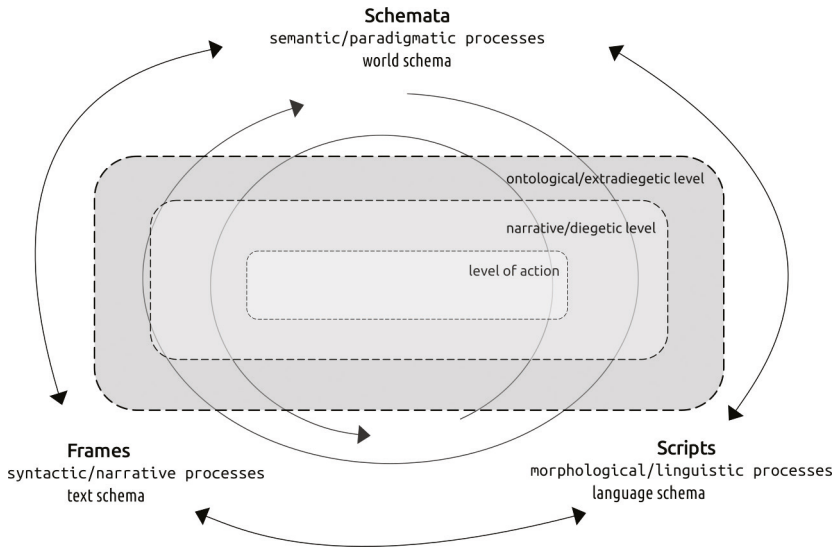


Figura 2. Schemi cognitivi operativi nell'esperienza narrativa

I *world schemas* operano allo stesso livello della struttura semantica e degli *schemata*; i *text schemas* allo stesso livello della struttura narrativa e dei *frames*; i *language schemas* allo stesso livello della struttura linguistica e degli *scripts*. Shen sottolinea chiaramente la distinzione tra storia (l'area di contenuto) e discorso (le due aree di presentazione), da tenere in considerazione visto che “since the level of presentation contains both organizational (narratological) and language (stylistic) choices, focusing only on one aspect will result in a partial picture of «how the story is presented»” (2005: 142). Aggiungiamo così in figura 3 al nostro modello anche lo spazio ontologico della storia e lo spazio narrativo del discorso.

La distinzione tra lo spazio della storia, della sostanza, del significato, e lo spazio del discorso, della forma, del significante è evidente. Lo spazio della storia comprende il livello semantico/paradigmatico, mentre quello del discorso i livelli organizzativo/narrativo e linguistico/stilistico. I tre livelli e i due spazi lavorano in simultanea e interagiscono tra loro nel processo interpretativo.

2. La letteratura fantastica e la trasgressione metalettica

All'interno di questo modello e di queste relazioni possono sorgere a tutti i livelli anomalie, alterazioni e trasgressioni che richiedono l'aggiornamento o la trasformazione degli schemi coinvolti, e quindi delle connessioni appercettive (Remorini 2023: 28). Gli studi sulla letteratura fantastica condividono la considerazione che una delle proprietà di questo tipo di narrazione è la sua capacità di trasgredire i confini narrativi, di sfidare la realtà, di alterare i processi

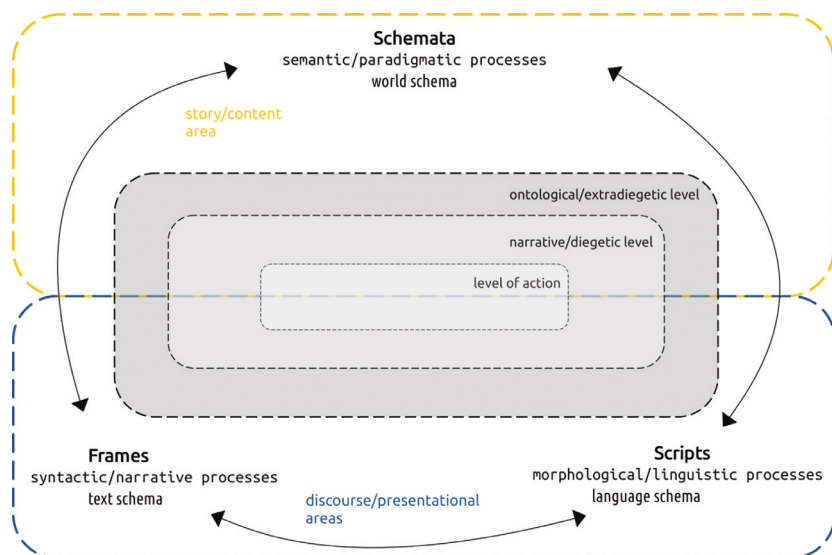


Figura 3. Spazio ontologico della storia e spazio narrativo del discorso

ermeneutici.³ Uno dei massimi esperti del fantastico, lo spagnolo David Roas, la definisce come un discorso in costante relazione intertestuale con la realtà, enumerando quattro concetti basilari che la caratterizzano: “su necesaria relación con la idea de lo real [...], sus límites [...], sus efectos emocionales y psicológicos sobre el receptor, y la transgresión que supone para el lenguaje la voluntad de expresar lo que, por definición, es inexpresable, pues está más allá de lo pensable” (2011: 4). Non stupisce, quindi, la decisa affermazione di Gil Guerrero secondo la quale “se puede postular que lo fantástico presupone invariablemente un acto de transgresión” (2006: 183). Attraverso il paradosso (e la letteratura fantastica è per sua natura paradossale) i confini tra ciò che è permesso e ciò che non lo è all’interno di un sistema narrativo vengono scavalcati e trasgrediti.

La metalessi si annovera senz’altro tra i principali meccanismi che permettono al legame fantastico di emergere dalla narrazione. Il termine *metalessi* è usato principalmente per indicare gli spostamenti tra i vari livelli narrativi, in primo luogo tra il mondo del narratore e il mondo che descrive. L’etimologia della parola, dal greco μετάληψις “sostituzione”, riprende gli affissi greci μετά, “al di là”, e λήψομαι, “io prendo”, con il significato di “figura retorica consistente nella sostituzione del lemma proprio non con il suo traslato diretto, ma con una o più metafore indiret-

3 Tra gli altri, sono di questo avviso Gil Guerrero (*Lo fantástico como transgresión. Postulación fantástica en los relatos borgianos* 2006), Lang (*Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica* 2006), Martínez (*Subversion or Oxymoron?: Fantastic Literature and the Metaphysics of the Object* 2008), Roas (*Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* 2011), Sandner (*Critical Discourses of the Fantastic, 1712–1831* 2011), Leleñ (*The Fantastic as a Technique of Redynamizing Mimetic Fiction* 2014), Wicher (*Basic Categories of Fantastic Literature Revisited* 2014), Carnevale (*La “parola fantastica”: logopoiesi, retoriche dell’indicibile e mostri verbali* 2019).

te, attraverso una serie di passaggi gradualmente” (De Mauro).⁴ Sebbene il termine *metalessi* risalga a Quintiliano e alla retorica romana,⁵ e ci siano attestazioni della parola risalenti al XVI secolo, il suo utilizzo negli studi narratologici si deve a Genette che nel 1972 fu il primo a usarlo per designare una trasgressione narrativa di rottura dei livelli diegetici e delle situazioni di comunicazione dal quale scaturisce un particolare effetto di straniamento.⁶ Genette la raggruppa insieme ad altre alterazioni dello spazio del discorso, tutte legate a possibili cambiamenti dei livelli diegetici. La *metalessi* narrativa viene concepita come una trasgressione testuale degli universi diegetici gerarchici che rivela la struttura interna del testo. Come tale, è un elemento narrativo paradossale perché mette il lettore di fronte alla qualità artificiale del testo.⁷ Tra le definizioni recenti più approfondite di *metalessi* troviamo quella di Hanebeck:

Metalepsis designates (the construction of) a narrative entity or entities (e.g. a character or existent, etc.) that literally moves across or denies the boundary separating the world(s) of the representation from the world(s) of the represented. Moving from either of these worlds to the other, it thus belongs (at least temporarily) to distinct spatiotemporal frames of reference, which results in a fiction-internal paradoxical transgression defying representational logic (2017: 25).

La *metalessi* produce quindi un cambiamento dei riferimenti spaziotemporali della costruzione narrativa, e in questo senso è uno dei possibili responsabili di eventuali cambi delle connessioni appercettive di lettura e di interpretazione dei testi. Diversi studi hanno esteso il concetto per includere le trasgressioni ontologiche, differenziando due grandi aree: quella del discorso e quella della storia. La *metalessi* del discorso è legata alle strutture referenziali del livello diegetico, mentre quella della storia riguarda le strutture referenziali del livello ontologico. All'interno di ogni area si configurano poi diverse sub-categorie di *metalessi*. Per esempio Fludernik, seguendo le prime intuizioni di Genette, distingue tra *authorial metalepsis*, *ontological metalepsis 1 (narratorial metalepsis)*, *ontological metalepsis 2 (lectorial metalepsis)*, e *rhetorical metalepsis*

4 Dizionario De Mauro, s.v. *metalessi*. <https://dizionario.internazionale.it/parola/metalessi>. (Accessed August 30, 2022).

5 “The concept of *metalepsis* (μετάληψις / transumptio) derives originally from the classical rhetorical doctrine of figures of speech” (Peter v. Möllendorff, “*metalepsis*” in *Oxford Classical Dictionary*, 2018, <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8231>, accessed January 19, 2022).

6 Per la precisione, Genette chiama questa trasgressione *metalessi narrativa*: “Le passage d’un niveau narratif à l’autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d’un discours, la connaissance d’une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive. [...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*” (Genette 1972: 293-294).

7 Proprio in considerazione della sua natura paradossale, la *metalessi* è stata oggetto approfondito di studi e ricerche, tra le altre quelle di Nelles (*Stories within stories narrative levels and embedded narrative* 1992), Malina (*Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject* 2002), Fludernik (*Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode* 2003), Ryan (*Metaleptic Machines* 2004), Lang (*Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica* 2006), Meyer-Minnermann (*Narración paradójica y ficción* 2006), Prince (*Disturbing Frames* 2006), Cohn (*Metalepsis and Mise en Abyme* 2012), Gobin (*Textual Effects of Metalepsis* 2014), Hanebeck (*Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression* 2017), Möllendorff (*Metalepsis* 2018), Jahn (*Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative* 2021).

o *discourse metalepsis* (2003: 389), mentre lo stesso Hanebeck tra *ontological metalepsis*, con i sotto-tipi *recursive metalepsis* e *immersive metalepsis*, e *figurative metalepsis*, con i sotto-tipi *epistemological metalepsis* e *rhetorical metalepsis* (2017: 83).

Al di là di differenti sfumature interne alle varie classificazioni, notiamo comunque la ricorsività di una nomenclatura binomiale proposta per questi due tipi fondamentali: *ontological metalepsis* / *rhetorical metalepsis* (Ryan 2004: 441, che riprende la terminologia di Genette e di Fludernik); *metalepsis of theme* / *metalepsis of technique* (Möllendorff 2018); *extradiegetic metalepsis* / *diegetic metalepsis* (Gobin 2014: 121); *story metalepsis* / *discourse metalepsis* (Jahn 2021); *ontological metalepsis* / *figurative metalepsis* (Hanebeck 2017: 25); *in corpore* / *in verbis* (Meyer-Minnermann 2006: 61).

Nell'ultimo decennio, tuttavia, è cresciuto l'interesse verso un'altra possibile trasgressione metalettica. Se infatti tutte le definizioni e classificazioni viste in precedenza riguardavano la rottura di limiti tra livelli narrativi diversi, la critica più recente ha focalizzato i suoi studi sulle possibili rotture interne ai livelli stessi. Come ricordato da Hanebeck (2017: 38), è stato Frank Wagner in *Glissements et déphasages: note sur la métalepse narrative* del 2002 a introdurre per primo la nozione di *metalessi orizzontale*, definendola come una trasgressione tra due mondi paralleli a livello diegetico. In questo caso, il passaggio tra confini e la variazione dei referenti spaziotemporali permangono dentro le rispettive aree narrative o ontologiche. Prince propone di nominare questi tipi di movimenti come *perilepsis*,⁸ riprendendo il prefisso greco *peri-* come "word-forming element in words of Greek origin or formation meaning «around»" e il suffisso *-lepis* (da *lambano*), cioè "prendere", "aggiungere". L'etimologia del termine *perilepsis* indicherebbe quindi "qualcosa aggiunto intorno".

Lang, da parte sua, presenta una classificazione efficace di tutte le possibili trasgressioni, a qualsiasi livello, riservando alla metalessi della narratologia classica l'aggettivo *verticale*, la cui definizione riguarda "elementos del plano del discurso y/o del plano de la historia de un relato y/o el discurso y/o la historia en su totalidad aparecen en el plano del discurso y/o en el plano de la historia de otro(s) relato(s) situado(s) a un nivel diegético y/u ontológico inferior o superior a su propio nivel" (2006: 40). Seguendo Wagner, Lang propone quindi, per la tipologia metalettica di trasgressione interna ai livelli, l'aggettivo *orizzontale*: "elementos del plano del discurso y/o del plano de la historia de un relato y/o el discurso y/o la historia en su totalidad aparecen en el plano del discurso y/o en el plano de la historia del mismo relato y/o de otro(s) relato(s) (paralelo[s]) situado(s) al mismo nivel diegético y/u ontológico" (2006: 40). La metalessi orizzontale si muove all'interno dello stesso livello narrativo e/o ontologico, mentre quella verticale si sposta su un altro livello narrativo e/o ontologico.

Torniamo quindi per un momento al nostro modello per evidenziare in figura 4 la disposizione di tutte le diverse trasgressioni, sia nello spazio narrativo sia in quello ontologico.

8 "Various characterizations indicate that these can involve transgressions of the border between different levels (representing/represented, diegetic/metadiegetic, and so forth) but also transgressions of the border between distinct frames, orders, or worlds situated on the same level (think of horizontal metalepsis – which might be called perilepsis)" (Prince 2006: 628).

9 Online Etymology Dictionary, s.v. *peri-*. https://www.etymonline.com/word/peri-#etymonline_v_12694. (Accessed August 30, 2022).

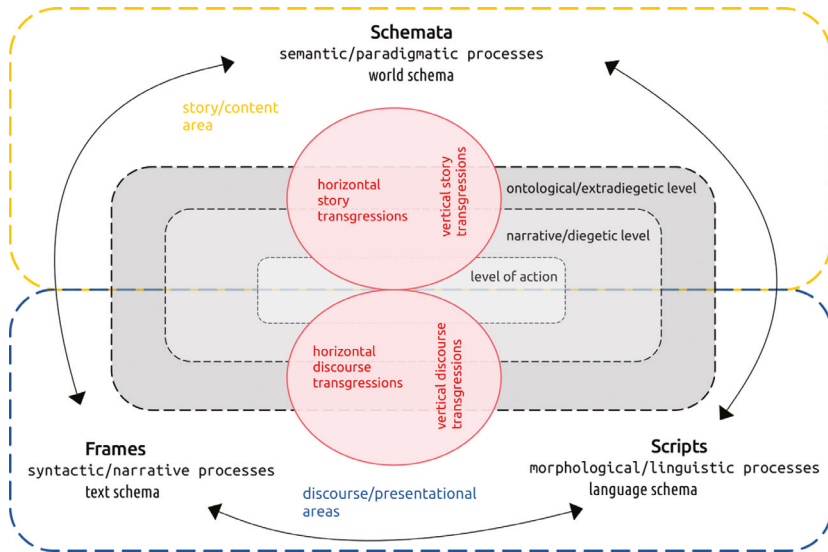


Figura 4. Trasgressioni verticali e orizzontali

Possiamo notare come le diverse trasgressioni possano rimanere dentro i rispettivi livelli di appartenenza oppure rompere i limiti tra i livelli comunicativi in direzione sia dell'area del contenuto, rappresentata dal processo cognitivo *schemata*, dai livelli ermeneutici semantici/paradigmatici e dallo *world schema*, sia dell'area del discorso rappresentata dai processi cognitivi *frames* e *scripts* e dai rispettivi livelli ermeneutici sintattici/narrativi e morfologici/linguistici e *text schema* e *language schema*. All'interno di questo modello e di queste relazioni possono verificarsi a tutti i livelli anomalie, alterazioni e trasgressioni (Lang 2006: 32) che richiedono l'aggiornamento o la trasformazione delle appercezioni coinvolte (Remorini 2023: 28).

3. La paralessi come strumento metalettico

Una possibile alterazione testuale che consente alle trasgressioni narrative di materializzarsi è la paralessi. Anche in questo caso il termine *paralessi* è stato coniato da Genette nel 1972, derivandolo dalla retorica in consonanza con *paralipsis* (dal gr. παράλειψις *paráleipsis* "preterizione"), per alludere alle discordanze rispetto al livello di focalizzazione interno del discorso nel momento in cui il narratore supera il proprio grado di conoscenza dei fatti narrati:

Les deux types d'altération concevables consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble. Le premier type porte un nom en rhétorique, et nous l'avons déjà

rencontré à propos des anachronies complétives: il s'agit de l'omission latérale ou *paralipse*. Le second ne porte pas encore de nom; nous le baptiserons *paralepse*, puisqu'il s'agit ici non plus de laisser (-lipse, de *leipo*) une information que l'on devrait prendre (et donner), mais au contraire de prendre (-lepse, de *lambano*) et donner une information qu'on devrait laisser. (1972: 253)

Non bisogna dimenticare inoltre che Genette include questa risorsa narrativa nello stesso sistema che comprende le trasgressioni metalettiche: “*Métalepse* fait ici système avec *prolepse*, *analepse*, *syllepse* et *paralepse*, avec le sens spécifique de : «prendre (raconter) en changeant de niveau»” (1972: 321). Rispetto alla metalessi prima considerata, la paralessi non ha invece riscontrato particolare fortuna critica, rimanendo per lo più all'interno dei manuali di narratologia che si limitano a riprendere la distinzione offerta da Genette, senza ampliarne il significato o le implicazioni. Tra i pochi studiosi che hanno abordato la questione, Niederhoff segnala che le alterazioni relative alla focalizzazione possono essere accolte solo all'interno della costruzione interna del testo narrativo, motivo per cui non possono esistere alterazioni *a priori*, ma soltanto rispetto alla struttura del discorso (Niederhoff 2013).¹⁰ Dal canto suo, Jahn ha il grande merito di mettere in relazione la paralessi con i processi cognitivi. Considerando le situazioni narrative come modelli standard di struttura, la presenza della trasgressione nel testo non è sufficiente. L'alterazione deve essere riconosciuta come tale e si devono trovare strategie per affrontarla, che Jahn prova a elencare: “(a) ‘naturalizing’ them so that they become acceptable data consistent (after all) with one’s current frame of interpretation; (b) adapting the frame so that it allows for the alteration as an ‘exception’; (c) treating it as a stylistic ‘error’; (d) search for a replacement frame” (2021).

Rimane comunque appurato che per Genette e i successivi studiosi dell'argomento la paralessi riguarda solo la focalizzazione del discorso narrativo, senza tenere conto del contenuto dell'informazione stessa. Propongo per questo di distinguere, alla stregua di quanto proposto da Lang per la metalessi, tra paralessi verticale e orizzontale, definendole come segue:

– *Paralessi verticale*: quando l'informazione aggiuntiva appartiene a un diverso livello narrativo/diegetico o extradiegetico/ontologico. Possiamo distinguere tra *paralessi verticale discendente*, quando l'informazione passa dal livello ontologico/extradiegetico a quello narrativo/diegetico (forse il tipo più comune di paralessi), e *ascendente*, quando l'informazione passa dal livello narrativo/diegetico a quello ontologico/extradiegetico (ne sono esempi i racconti “Josef K.” e “Lamento del guerriero” di Michele Mari che analizzeremo nelle prossime sezioni).

– *Paralessi orizzontale*: quando l'informazione aggiuntiva appartiene allo stesso livello narrativo/diegetico o extradiegetico/ontologico. Possiamo distinguere tra *paralessi orizzontale interna*, quando l'informazione rimane sullo stesso livello narrativo/diegetico (anche questo sottotipo sarà oggetto di studio nell'analisi di “Josef K.”), ed *esterna*, quando l'informazione rimane sullo stesso livello ontologico/extradiegetico (come i continui appelli che il narratore di *Roderick Duddle* di Michele Mari rivolge al lettore).

10 “[...] the norms that are violated by these transgressions cannot be defined in advance (e.g. by commonsensical inferences as to what a particular narrator may have learnt about the story he or she tells). Instead, the norms are established by each particular text” (Niederhoff, “Focalization,” in the living handbook of narratology, 2013, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html>, accessed September 08, 2022).

Ritengo altresì fuorviante mettere la metalessi e la paralessi sullo stesso piano. Se la prima si definisce in base a una variazione dei riferimenti spaziotemporali, ossia un legame trasgressivo tra piani diversi della narrazione, e la seconda in rapporto a un'informazione inaspettata, ritengo più appropriato considerare la paralessi come un possibile strumento con cui si manifesta lo spostamento referenziale metalettico che fa emergere il legame fantastico all'interno della narrazione tramite un'alterazione delle connessioni appercettive. Nelle prossime sezioni proveremo a riassumere e a definire meglio i contorni applicativi di questa definizione di paralessi e delle sue diverse tipologie attraverso l'analisi di due racconti di Michele Mari tratti dalla raccolta *Fantasmagonia* del 2012: "Josef K." e "Lamento del guerriero".

4. "Josef K."

È la storia dell'infanzia e della successiva ricerca del padre da parte del protagonista, Josef K. Il racconto è costruito su determinate coppie di personaggi e autori (Josef K./Kafka, Scardanelli/Hölderlin, Pinocchio/Collodi), ma ciò che lo rende fantastico sono le trasgressioni finali di uno specifico personaggio che possiede informazioni che non avrebbe potuto/dovuto avere.

Josef K. non sa chi siano i suoi genitori. L'unica notizia nota è che il padre faceva il falegname, motivo per il quale, insieme alla legnosità dei movimenti, a scuola lo chiamano "Scardanelli" (il maestro aveva raccontato alla classe che Hölderlin firmava le sue poesie con questo nome durante gli anni vissuti in casa di un falegname). Dopo essere stato preso in giro anche dall'allenatore di calcio e dalla sua prima e unica ragazza, Lena, decide quindi di partire alla ricerca del padre. Chiede informazioni a un rabbino, a un prete luterano e uno ortodosso, che non sanno dirgli niente; un prete cattolico lo indirizza invece in Italia (da Praga, dove capiamo che stava vivendo). Già in viaggio, un ciabattino gli dice di andare a Pescia, vicino a Pistoia, in Toscana. Qui, una vecchia mendicante lo riconosce subito per le movenze come il figlio dell'antico falegname del paese e finalmente lo porta alla casa natale, rivelandogli la sua vera identità: Josef K. è Pinocchio, figlio di Geppetto ma anche di Carlo Collodi.

Prendiamo un momento in considerazione i diversi contributi informativi che i personaggi apportano durante tutto lo sviluppo dell'azione.

– Informazione diegetica tra personaggi n.1: Hölderlin, Scardanelli.

L'insegnante racconta a Josef K. e ai suoi compagni di classe di Hölderlin e di come, nel periodo in cui il poeta tedesco viveva in una casa da falegname, firmava le sue poesie con lo pseudonimo di Scardanelli. Visto che anche Josef K. è figlio di un falegname, i compagni per associazione iniziano a chiamarlo con lo stesso pseudonimo.

– Informazione diegetica tra personaggi n.2: Ø.

Dopo il fallimento nella vita sociale, dove l'allenatore di calcio lo butta fuori per i suoi movimenti «di legno», e il fallimento nella vita sentimentale, dove nell'unica esperienza sessuale, Lena lo rifiuta per lo stesso motivo, decide di iniziare la sua «ricerca anamnestic». Chiede quindi possibili raggugli a un rabbino, a un insegnante luterano e a un prete ortodosso, senza risultati.

– Informazione diegetica tra personaggi n.3: Italia.

Un prete cattolico gli consiglia di andare in Italia.

– Informazione diegetica tra personaggi n.4: Pescia

Arrivato in Italia, un calzolaio gli dice di andare in un paese in località di Pescia, vicino a Pistoia, in Toscana.

– Informazione diegetica tra personaggi n.5: Pino, Geppetto, Carlo Collodi, Kafka (paralessi verticale).

Una volta arrivato in paese, una “vecchia mendicante” lo riconosce subito come figlio del falegname e gli rivela finalmente la sua vera doppia identità: Josef K. è Pino (da Pinocchio), figlio di Geppetto, da cui ha ereditato i movimenti “di legno”, ma è anche figlio di Carlo Lorenzini in arte Collodi, lo scrittore, da cui ha ereditato l’angoscia (come Kafka accusava suo padre di avergliela trasmessa, da qui il paragone con Josef K., il protagonista del romanzo kafkiano *Der Process*).

Come rappresentiamo in figura 5, si materializza in questo momento la prima paralessi della narrazione, verticale ascendente: la vecchia mendicante possiede informazioni che non appartengono al livello narrativo, bensì a quello ontologico.

– Informazione diegetica tra personaggi n.6: Scardanelli (paralessi orizzontale).

Dopo aver lasciato Josef K. da solo nella casa del padre falegname, la “vecchia mendicante” lo saluta chiamandolo Scardanelli, come lo chiamavano i suoi compagni di scuola.

A questo punto, alla fine della storia, si concretizza invece la paralessi orizzontale interna, come rappresentiamo in figura 6, in quanto le informazioni fornite rimangono all’interno del livello diegetico. Il personaggio della vecchia mendicante dice più di quanto ci si potesse aspettare, poiché secondo la struttura interna del racconto non poteva avere questa informazione, disponibile solo nel luogo da cui il protagonista è partito per la sua ricerca.

In figura 7, riassumiamo i diversi contributi informativi e la comparsa delle due paralessi, verticale e orizzontale, in un unico schema:

In rosso l’informazione diegetica “Scardanelli” –con cui veniva chiamato Josef K. dai suoi compagni di scuola– che la vecchia mendicante proferisce al termine del racconto. In giallo l’informazione ontologica “Carlo Collodi” –scrittore che ha dato vita a Josef K./Pinocchio– che relaziona la vecchia mendicante con il livello extradiegetico del racconto.

Possiamo considerare le paralessi del racconto come input informativi inattesi che producono delle alterazioni narrative con effetti metalettici. Come mostrato in figura 8, il protagonista Josef K. condivide infatti lo stesso livello di azione degli altri personaggi, compresi l’insegnante e i compagni di classe. Dal canto suo, invece, il livello di azione condiviso dalla vecchia mendicante con il protagonista *incorpora* il livello d’azione degli altri personaggi. In questo modo, la paralessi orizzontale interna che deriva dall’informazione “Scardanelli” trasgredisce lo statuto di focalizzazione attivo in quel momento del racconto, creando un legame narrativo trasformativo (Remorini 2023: 34) che implica il cambiamento dei riferimenti spaziotemporali interni alla narrazione: una metalessi diegetica orizzontale del personaggio (Lang 2006: 40).

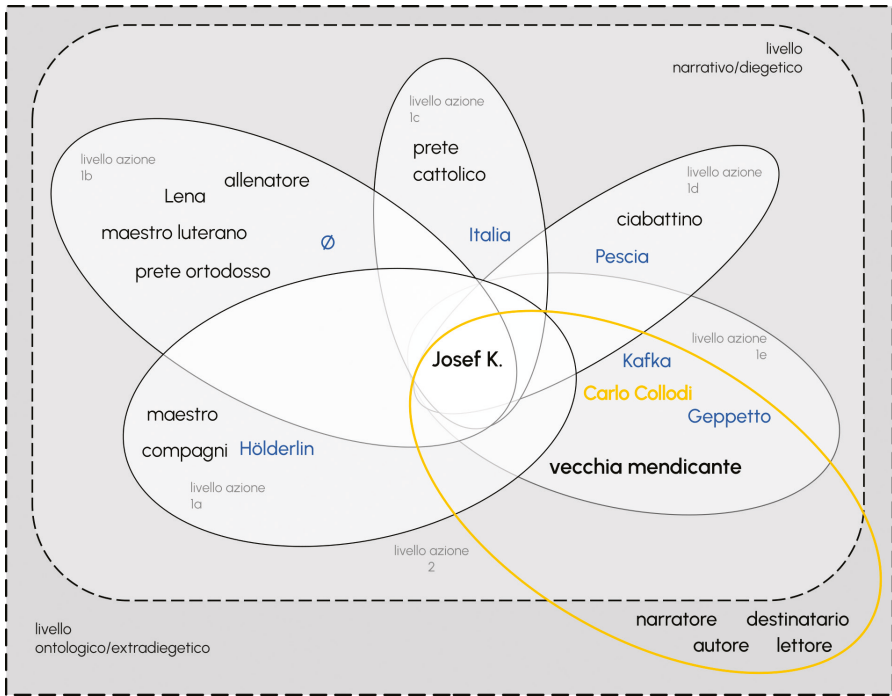


Figura 5. Paralessi verticale ascendente in "Josef K."

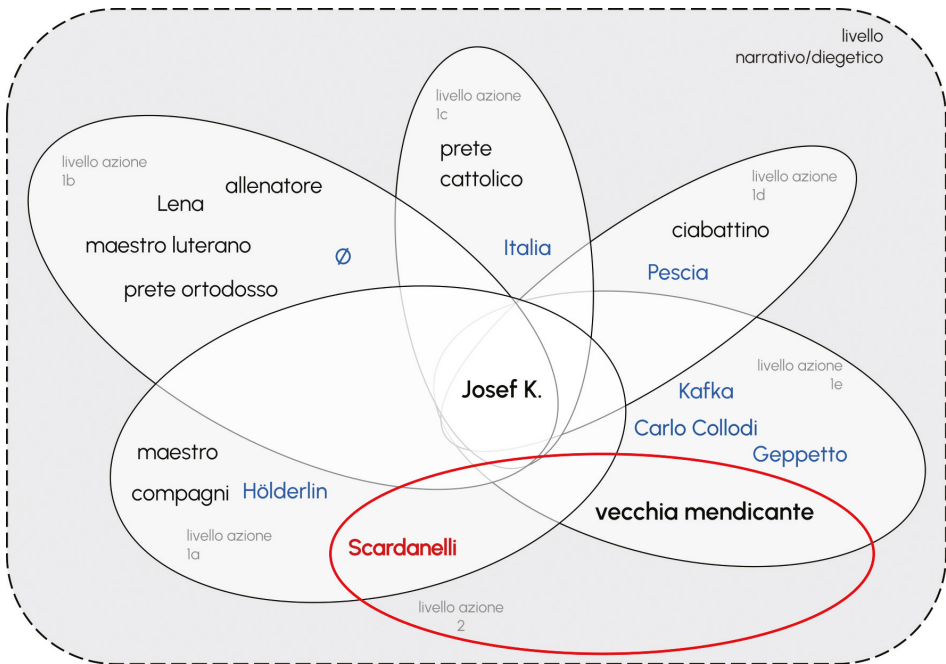
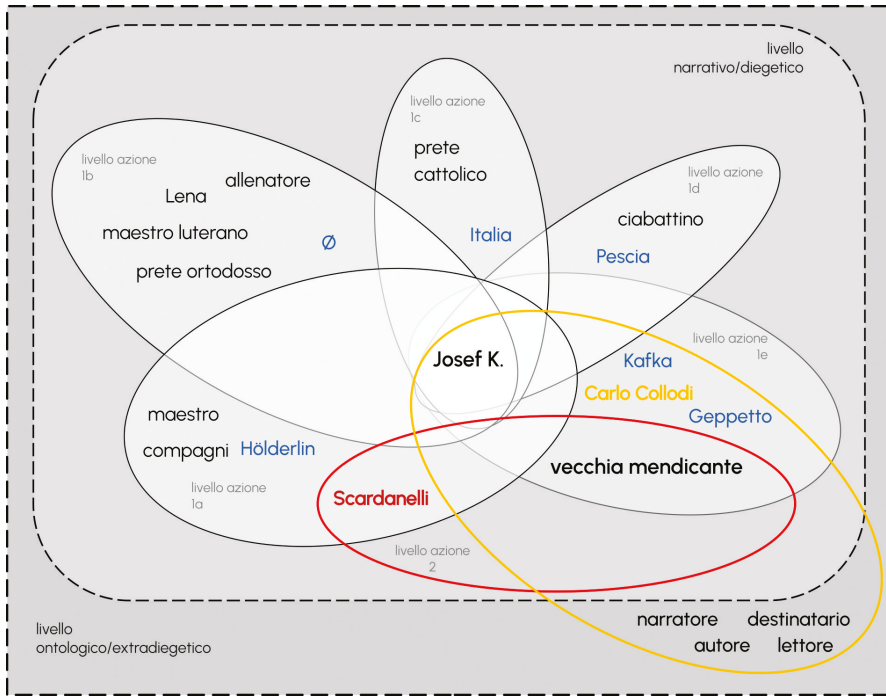


Figura 6. Paralessi orizzontale interna in "Josef K."



ÉTUDES

Figura 7. Paralessi verticali ascendente e orizzontale interna in "Josef K."

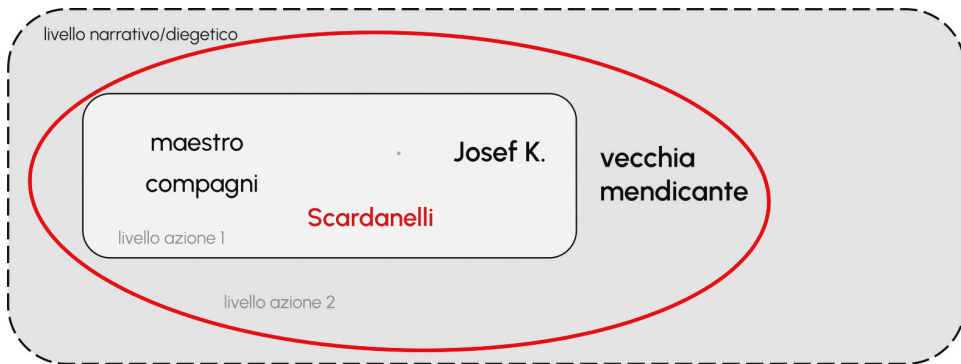


Figura 8. Metalessi diegetica orizzontale del personaggio

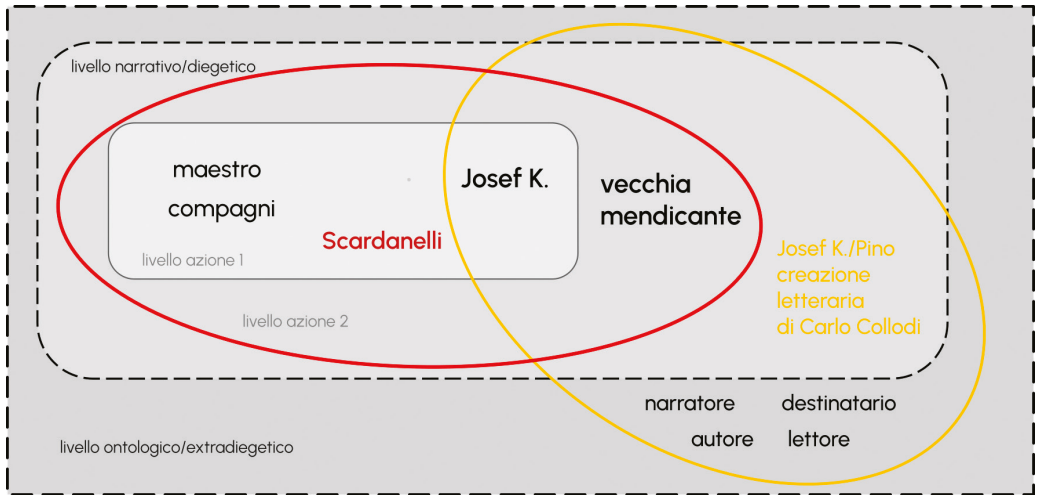


Figura 9. Metalessi verticale del personaggio in "Josef K."

In aggiunta a ciò, la vecchia mendicante possiede anche informazioni che appartengono a un diverso livello comunicativo, non narrativo, reale, ontologico, paradigmatico, riconoscendo cioè Josef K./Pinocchio come creazione letteraria di Carlo Collodi, come rappresentiamo in figura 9.

Il cambio della focalizzazione del discorso verso la struttura metanarrativa del racconto, ossia la paralessi verticale ascendente, crea un legame fantastico paradigmatico espansivo (Remorini 2023: 37) di variazione dei referenti ontologici spaziotemporali: una metalessi verticale del personaggio (Lang 2006: 40).

5. Lamento del guerriero

In questo racconto il protagonista-narratore è Achille che sulla spiaggia sotto le mura troiane si lascia andare a un lungo monologo in cui si lamenta –da qui il titolo– del proprio destino. La particolarità della narrazione –il legame fantastico che instaura– risiede nella conoscenza che Achille dimostra dei testi letterari che cantano le sue gesta. Il testo si compone di cinque sequenze che vale la pena analizzare brevemente.

Nella prima si stupisce del fatto che i cantori lo abbiano rappresentato biondo, e si lamenta della dimenticanza della madre Teti di immergergli anche il tallone. Svela inoltre la sua ammirazione per Ettore e la consapevolezza degli innumerevoli morti del campo greco a seguito della sua assenza dai combattimenti. Non sapeva però che sarebbe morto Patroclo (2012: 105). Siamo quindi dopo la fine dell'*Illiade*. Ettore è già morto, Achille ne ha da poco riconsegnato la salma a Priamo. L'episodio del tallone non compare nei testi del Ciclo Troiano, ma nell'*Achilleide* (titolo originale *Achilleis*), poema epico latino dello scrittore Publio Papinio Stazio del I secolo d.C.

Nella seconda sequenza continua il lamento al pensiero che Ettore verrà compianto, a differenza sua, e ricordando il tentato scempio durante dieci giorni sul corpo del troiano protetto

dagli dei, e la pietà che lo ha portato infine a restituirne il cadavere a Priamo. Rivela un particolare che non compare nell'*Iliade*: Achille dice che nel momento della riconsegna della salma di Ettore, ha visto, “solo io – non i guerrieri e non i poeti” (2012: 106), il fantasma di Patroclo fissandogli il tallone.

Nella terza il lamento è verso la madre e verso il proprio destino di morte, scelto per “aver gloria eterna” (2012: 106), sapendo ad ogni modo che è “inutile tutto...” (2012: 106). Sa che morirà per mano di Paride Alessandro. Lamenta di non aver potuto godere ancora di Patroclo, di doversi guardare da tutti i capi Achei, al contrario di Ettore che lottava insieme a familiari e amici, e le storture dei poemi del Ciclo Troiano: “quante incongruenze, nella mia storia! Dovevo esser nero, e son biondo; dovevo essere il maggiore di età, e tu un giovinetto perché era bello così, era giusto così, e invece il più vecchio eri tu, una specie di zio, oh poeti, pietà!” (2012: 108). L'episodio della morte di Achille è cantato nell'*Etiopide*, antico poema epico greco andato perduto del VII secolo a.C. attribuito a Arctino di Mileto e facente parte del Ciclo Troiano: *Cypria*, *Iliade*, *Etiopide*, *Piccola Iliade*, *Iliou persis*, *Nostoi*, *Odissea*, *Telegonia*. L'episodio è narrato anche da Ovidio nella *Metamorfosi* (libro XII, 580-628).

Nella quarta sequenza il lamento va al ricordo dell'impari combattimento contro Ettore e la fierezza con cui questi si batteva, pur conscio dell'aiuto di Atena ad Achille, e alle attenzioni rivolte dagli altri Achei al cadavere di Ettore, dopo la battaglia fatale, rappresentando il punto di non ritorno del proprio destino.

Nella quinta, e ultima, il lamento nasce dal paragone tra la propria miseria morale interiore e la bellezza di Ilio, “il luogo perfetto dove abitare” (2012: 108). Ha piena contezza del fuoco che la distruggerà. Si lamenta inoltre dei molti sogni che fa. In uno di questi, una volta, ha visto “un vecchio cieco che brancolava vicino alle rovine fumanti di Ilio, e farfugliava degli estremi onori resi al domatore di cavalli Ettore” (2012: 109). In un altro, ha visto “un uomo dalla chioma rossastra, vestito in modo strano, che diceva «E tu onore di pianti, Ettore, avrai finché il sole risplenderà su le sciagure umane»” (2012: 109). Riconosciamo, in queste descrizioni, Omero e Ugo Foscolo (gli ultimi sono infatti i versi 292-295 de *Dei sepolcri*).

Siamo quindi di fronte a un protagonista letterario (Achille) che conosce tutte le opere che lo riguardano in modo diretto (*Achilleis*, il Ciclo Troiano, le *Metamorfosi*) o indiretto (*Dei sepolcri* di Foscolo), come possiamo apprezzare in figura 10.

Achille conosce i testi che compongono il Ciclo Troiano, e più in generale tutti i libri in cui si cantano le sua gesta, e ne segnala le incongruenze. Conosceva anche ciò che sarebbe successo e conosce ciò che succederà (la sua morte, la fine di Troia). In sogno vede addirittura anche un “vecchio cieco” (2012: 109) –Omero– e “un uomo dalla chioma rossastra” (2012: 109) –Foscolo–. Risulta perciò patente come durante l'intera narrazione prenda corpo una ripetuta paralessi verticale ascendente che crea un legame fantastico paradigmatico espansivo (Remorini 2023: 37), come nel caso di “Josef K.”, di variazione dei riferimenti ontologici spaziotemporali: una metalessi verticale del personaggio (Lang 2006: 40).

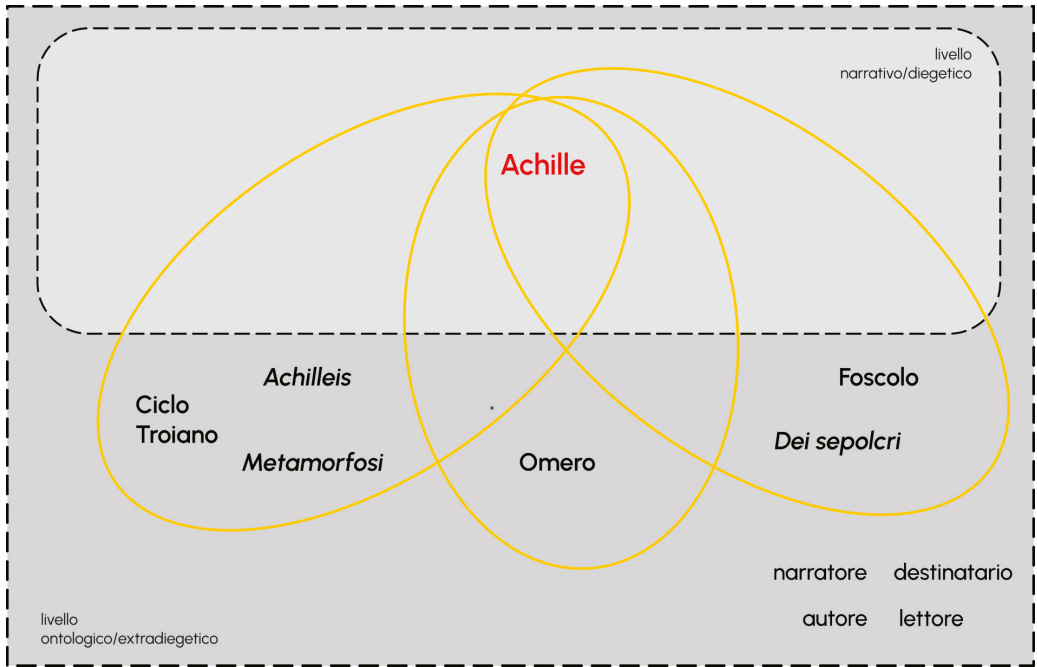


Figura 10. Paralessi verticali del personaggio in “Lamento del guerriero”

6. Conclusioni

Attraverso una disanima dei processi e delle relazioni cognitive ed ermeneutiche che soggiacciono a ogni esperienza narrativa e che emergono dagli studi di narratologia cognitiva (*schema*, *frames*, *scripts*, *world schema*, *text schema*, *language schema*), abbiamo individuato le aree ontologiche e narrative e le dinamiche comunicative attive nei possibili casi di trasgressione paradossale della narrazione.

Ampliando e modificando la categoria di paralessi rispetto agli studiosi precedenti, da Genette in poi, riteniamo provata l'esistenza di due tipi di paralessi verticale (ascendente e discendente) e due di paralessi orizzontale (interna ed esterna), categorie finora non prese in considerazione dagli studi critici e che comportano non solo un'alterazione dello statuto di focalizzazione del discorso narrativo vigente in un determinato momento del racconto ma anche le referenze spaziotemporali della narrazione stessa.

In base a queste nuove definizioni, la paralessi diventa uno strumento al servizio della trasgressione metalettica, essenziale per favorire l'emergere di legami fantastici all'interno della teoria delle appercezioni (Remorini 2023), così come abbiamo riscontrato nei due racconti analizzati, “Josef K.” e “Lamento del guerriero” di Michele Mari, dove proprio le alterazioni metalettiche che emergono dalla paralessi orizzontale interna e da quella verticale ascendente comportano un'anomalia nelle relazioni tra i processi cognitivi e tra quelli ermeneutici, tra *frames* dello

stesso livello e tra *frames* e *schemata*, tra livello diegetico ed extradiegetico, tra area del discorso e area della storia, tra livello sintattico/narrativo e livello semantico/paradigmatico, e quindi una modifica delle connessioni appercettive.

Riferimenti bibliografici

- Alexander, M.; & Emmott, C. (2014). Schemata. In P. Hühn *et al.* (Eds.), *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/schemata>>
- Carnevale, D. (2019). La 'parola fantastica': Logopoiesi, retoriche dell'indicibile e mostri verbali. In B. Aldinucci *et al.* (Eds.), *Parola. una nozione unica per una ricerca multidisciplinare* (pp. 65–73). Siena: Università per Stranieri di Siena.
- Cohn, D. (2012). Metalepsis and Mise en Abyme. *Narrative*, 20, 1, 105–14. <<https://doi.org/10.1353/nar.2012.0003>>
- Fludernik, M. (2003). Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. *Style*, 37, 4, 382–400.
- . (2005). Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. In J. Phelan, P. J. Rabinowitz (Eds.), *A Companion to Narrative Theory* (pp. 36–59). Malden: Blackwell. <<https://doi.org/10.1002/9780470996935.ch3>>
- . (2009). *An Introduction to Narratology*. London: Routledge. <<https://doi.org/10.4324/9780203882887>>
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gil Guerrero, H. (2006). Lo fantástico como transgresión. postulación fantástica en los relatos borgianos. In N. Grabe *et al.* (Eds.), *La narración paradójica. normas narrativas y el principio de la transgresión* (pp. 183–92). Madrid: Vervuert Verlag. <<https://doi.org/10.31819/9783964561626-011>>
- Gobyn, S. (2014). Textual Effects of Metalepsis. *Amsterdam International Journal for Cultural Narratology*, 7–8, 120–37.
- Grishakova, M. (2009). Beyond the Frame: Cognitive Science, Common Sense and Fiction. *Narrative*, 17, 2, 188–99. <<https://doi.org/10.1353/nar.0.0022>>
- . (2019). Necessary Fictions: Supernormal Cues, Complex Cognition, and the Nature of Fictional Narrative. In M. Grishakova, M. Poulaki (Eds.), *Narrative Complexity. Cognition, Embodiment, Evolution* (pp. 391–413). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hanebeck, J. (2017). *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. <<https://doi.org/10.1515/9783110516920>>
- Herman, D. (2013). Cognitive Narratology. In P. Hühn *et al.* (Eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/38.html>>
- Jahn, M. (1999). 'Speak, friend, and enter': Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology. In D. Herman (Eds.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (pp. 167–194). Columbus: The Ohio State University Press.
- . (2011). Response to Five Questions on Narrative Theories and Poetics. In P. F. Bundgaard *et al.* (Eds.), *Five Questions: Narrative Theories and Poetics* (pp. 88–95). New York: Automatic Press/VIP.
- . (2021). *Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative*. <www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf>

- Kim, A. (2016). Wilhelm Maximilian Wundt. In E. N. Zalta (Eds.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Stanford University.
- Lang, S. (2006). Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica. In N. Grabe *et al.* (Eds.) *La narración paradójica. normas narrativas y el principio de la transgresión* (pp. 21–47). Madrid: Vervuert Verlag. <<https://doi.org/10.31819/9783964561626-002>>
- Leibniz, G. W. (1714). *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*. https://fr.wikisource.org/wiki/Principes_de_la_nature_et_de_la_gr%C3%A2ce_fond%C3%A9s_en_raison [view date: 23 Sep 2022].
- Leleñ, H. (2014). The Fantastic as a Technique of Redynamizing Mimetic Fiction. In J. Matyjaszczyk *et al.* (Eds.), *Basic Categories of Fantastic Literature Revisited* (pp. 8–24), Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Malina, D. (2002). *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State University Press.
- Mari, M. (2012). *Fantasmagonia*. Torino: Einaudi.
- . (2014). *Roderick Duddle*. Torino: Einaudi.
- Martínez, J. M. (2008). Subversion or Oxymoron?: Fantastic Literature and the Metaphysics of the Object. *Neophilologus*, 92, 367–384. <<https://doi.org/10.1007/s11061-007-9091-7>>
- Meyer-Minnemann, K. (2006). Narración paradójica y ficción. In N. Grabe *et al.* (Eds.), *La narración paradójica. normas narrativas y el principio de la transgresión* (pp. 49–71). Madrid: Vervuert Verlag. <<https://doi.org/10.31819/9783964561626-003>>
- Nelles, W. (1992). Stories within Stories Narrative Levels and Embedded Narrative. *Studies in the Literary Imagination*, 25, 79–96.
- Niederhoff, B. (2013). Focalization. In P. Hühn *et al.* (Eds.), *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html>>
- Prince, G. (2006). Disturbing Frames. *Poetics Today*, 27, 3, 625–30. <<https://doi.org/10.1215/03335372-2006-005>>
- Remorini, P. (2023). Aproximación cognitiva a lo fantástico como vínculo: la teoría de las apercepciones. Definición y aplicaciones en relatos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Ángel Olgoso. *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 10, 2, 15–45. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.903>>
- . (2022). Il racconto innominato. Analisi del paratesto di Centuria. Cento piccoli romanzi fiume di Giorgio Manganelli. *Forum Italicum*, 56, 1, 76–86. <<https://doi.org/10.1177/00145858221079216>>
- Roas, D. (2011). *Una realidad (aparentemente) estable y objetiva. tras los límites de lo real. una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Ryan, M. L. (2004). Metaleptic Machines. *Semiotica*, 150, 439–69. <<https://doi.org/10.1515/semi.2004.055>>
- Sandner, D. (2011). *Critical Discourses of the Fantastic, 1712–1831*. London: Taylor & Francis. <<https://doi.org/10.4324/9781315574974>>
- Schneider, R. (2001). Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction. *Style*, 35, 4, 607–39.
- Shen, D. (2005). What Narratology and Stylistics Can Do for Each Other. In J. Phelan, & P. J. Rabinowitz (Eds.), *A Companion to Narrative Theory* (pp. 136–149). London: Blackwell. <<https://doi.org/10.1002/9780470996935.ch9>>

- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: an Introduction*. London: Routledge. <<https://doi.org/10.4324/9780203995143>>
- v. Möllendorff, P. (2018). *Metalepsis*. Oxford University Press. <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8231>>
- Wicher, A. (2014). Introduction. In J. Matyjaszczyk *et al.* (Eds.), *Basic Categories of Fantastic Literature Revisited* (pp. 1–7). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

