

Academic Editor: Francesco Bianco

Received: 30 January 2024

Accepted: 11 September 2024

LA SEQUENZA NARRATIVA COME UNITÀ NARRATOLOGICA MINIMA E I DESCRITTORI NARRATOLOGICI DEL FANTASTICO

Paolo Remorini

ORCID: 0000-0002-8127-2993

Universidad de Granada, Facultades de Filosofía y Letras,
Departamento de Filologías Románica, Italiana, Gallego-Portuguesa y Catalana,
Campus Universitario de Cartuja, s/n, 18071 – Granada, España
premorini@ugr.es

The narrative sequence as a minimal narratological unit and the narratological descriptors of the fantastic

Abstract: This paper is a contribution to the debate concerning the narrative sequence, defined here as the minimal narratological unit that covers both the narrative discourse (the *sjuzhet*), through the distinct narratological categories, and the narrated story (the *fabula*), through the narrative moments and functions, thus reflecting its essential attributes (linearity, unidirectionality, intersequentiality). To that end, the short stories *Un volto umano* by Tommaso Landolfi (1971) and *Lontano lontano lontano (una storia vera)* by Michele Mari (2012) were analysed, reporting for each sequence the corresponding descriptors of the narratological categories taken into account and identifying each change in sequence with each change in any of the descriptors involved. Considering how no traditional narratological categories succeed in shedding light on the fantastic nature of the narratives that were analysed, we point out among the results the need to resort to the analytical scheme of the theory of apperceptions on fantastic linkages as a narratological marker of fantastic elements. Therefore, an update of the concept of the narrative sequence as a minimal narratological unit, a theoretical synthesis of the odd works of recent decades, is regarded as essential, and at the same time makes it possible to identify a coherent and reproducible analytical tool of great practical use in the literary analysis of narrative texts.

Keywords: apperception theory; fantastic; Michele Mari; narrative sequence; Tommaso Landolfi

Riassunto: Il presente lavoro è un contributo al dibattito sulla sequenza narrativa, qui definita come l'unità narratologica minima inerente sia il discorso narrativo (lo *sjuzhet*),

che si esplicita secondo le distinte categorie narratologiche, sia la storia narrata (la *fabula*), secondo i momenti e le funzioni narrative, la cui definizione riflette perciò i suoi attributi essenziali (linearità, unidirezionalità, intersequenzialità). A tal fine, si analizzano i racconti *Un volto umano* di Tommaso Landolfi (1971) e *Lontano lontano (una storia vera)* di Michele Mari (2012), riportando per ogni sequenza i corrispondenti descrittori delle categorie narratologiche prese in considerazione e identificando ogni cambio di sequenza con il cambio di uno qualsiasi dei descrittori coinvolti. Considerando come nessuna categoria narratologica tradizionale riesca a mettere in luce la natura fantastica dei racconti analizzati, si segnala tra i risultati la necessità di ricorrere allo schema analitico della teoria delle appercezioni sui legami fantastici come marcatore narratologico degli elementi fantastici. Si ritiene quindi essenziale un aggiornamento del concetto di sequenza narrativa come unità narratologica minima, sintesi teorica dei dispari lavori degli ultimi decenni, che al contempo consente di individuare uno strumento di analisi coerente e riproducibile di estrema utilità pratica per l'analisi letteraria di testi narrativi.

Parole-chiave: fantastico; Michele Mari; sequenza narrativa; teoria delle appercezioni; Tommaso Landolfi

1. Introduzione

Negli ultimi decenni, il concetto di sequenza narrativa è stato oggetto di analisi in base ad approcci critici differenti, senza tuttavia arrivare a definizioni chiare e condivise, né a una precisazione univoca dei suoi limiti e della sua portata. La questione di fondo che sembra rendere quasi impossibile un accordo teorico minimo riguarda la connotazione dell'oggetto di studio e la sua appartenenza a uno dei due grandi ambiti di costruzione cronologica di ogni narrazione, come ben riassunto da Franco Passalacqua e Federico Pianzola: «the overlapping of terms is very frequent: “sequence” sometimes stands for “sjuzhet”, sometimes for “fabula”, some other times it has different specifications» (Passalacqua-Pianzola 2011: 16).

Troviamo così posizioni critiche diametralmente opposte che si ricollegano alla distinzione fatta da Gérard Genette tra due diverse narratologie: quella tematica, dedicata all'analisi della storia o del contenuto, e quella modale, dedicata all'analisi del discorso narrativo come modalità di rappresentazione (Pier 2016: 20). Così, ad esempio, Jean-Micheal Adam (2011a) interpreta la sequenza come uno schema testuale, una struttura linguistica complessa che crea una rete relazionale scomponibile in elementi che costituiscono un insieme, essendo allo stesso tempo un'entità relativamente autonoma con un'organizzazione interna di dipendenza e indipendenza rispetto all'unità più grande di cui fa parte, cioè il testo, mentre in Raphaël Baroni, ad esempio, si riscontrano definizioni che puntano a una funzione più comunicativa delle sequenze narrative, sottolineando in questo modo la necessità di ancorare qualsiasi studio all'analisi del contenuto (Passalacqua-Pianzola 2011: 17).

L'approccio cognitivo rappresenta un'altra possibile prospettiva di indagine all'oggetto in esame. Così ad esempio Marina Ludwigs (2022: 783) suggerisce come la sequenza narrativa possa considerarsi come una proprietà del pensiero simbolico, mentre Gerald Prince (2016: 15) ne segnala il carattere semantico, e non semiotico, per cui le informazioni che il lettore ricava durante il processo di lettura sono

più numerose e di maggior valore di quelle trasmesse dal solo testo. Ritengo che tale posizione critica, che aggiunge un terzo componente alla discussione, ossia il lettore (Grabes 2014), sia in consonanza con la teoria delle appercezioni (Remorini 2023a), secondo la quale durante la lettura di un testo si attivano inferenze riguardo la prosecuzione sia del discorso narrativo sia della storia narrata che derivano appunto dal bagaglio esperienziale di ogni lettore (le appercezioni), con i conseguenti cambiamenti nelle connessioni appercettive che il testo porta con sé lungo il suo sviluppo narrativo. Nel leggere una narrazione, infatti, oltre all'interpretazione linguistica del discorso e a quella logica della storia, si creano costantemente aspettative su ciò che segue (Remorini 2022). In caso di anomalie in uno dei tre possibili livelli cognitivi legati all'atto narrativo (livello morfologico, sintattico e semantico), si creano legami fantastici che comportano modifiche delle connessioni appercettive in base a sintesi di compressione - legame nucleare - o spostamento - legami trasformativi ed espansivi - (Remorini 2023a: 14).

Hilary Dannenberg (2008) propone una via d'uscita concettuale con una definizione di trama volta a inglobare la configurazione logica della storia - principale oggetto di interesse dei paradigmi formalista e strutturalista - e la dinamica dei testi legata alla progressione di lettura lungo la narrazione. A tal fine, riflette sulla volontà cognitiva di mappare la configurazione finale della storia all'interno di una «coherent and definitive constellation of events» (ivi: 13) che può rivelarsi solo al termine della storia, mentre la trama è descritta come «an ontologically unstable matrix of possibilities» (*ibid.*).

Possiamo tuttavia tracciare alcune caratteristiche comuni che emergono dai vari contributi critici, come ad esempio la sua ineludibile linearità - «narrative sequence is a basically linear phenomenon» (Ryan 2016: 176) -, o ancora l'unidirezionalità forzata, sia per quanto riguarda la successione degli eventi della storia raccontata sia in merito alla sequenza dei segni grafici di lettura - «unidirectional succession of elements or events [...]. Regarding language texts, it is the irreversible sequence of signs from beginning to end» (Grabes 2014) -. Dalla narratologia cognitiva deriva anche la nozione di intersequenzialità (Sternberg 2003: 612), il processo mentale che si genera negli spazi o nei vuoti lasciati aperti tra l'azione e la comunicazione, responsabile principale delle aspettative create durante la lettura sull'evolversi della storia raccontata e del discorso narrativo che la presenta, e che parrebbe a tutti gli effetti essere la materializzazione di quella «matrix of possibilities» di cui parla Dannenberg (2008: 13): «sequence is not a “given” of discourse but that, in the case of narrative sequence, at least, it exists by virtue of intersequence» (Pier 2016: 34). La disposizione grafica del testo, inteso come vero e proprio spazio narrativo (Ryan 2012), è uno dei possibili fattori di demarcazione delle sequenze e un chiaro elemento di influenza della intersequenzialità.

Il presente lavoro rappresenta un contributo a questa discussione teorica, considerando la sequenza narrativa come l'unità narratologica minima del testo. In quanto tale, riguarda sia il discorso (lo *sjuzhet*, la *dispositio*), attraverso le distinte categorie narratologiche, sia il racconto (la *fabula*, l'*inventio*), attraverso i momenti e le funzioni

narrative. Grazie all'intersequenzialità, le sequenze possono essere raggruppate in macro-sequenze. L'intersequenzialità è qui intesa come il processo cognitivo derivato dalla teoria delle appercezioni (Remorini 2023a) che permette al lettore, da un lato, di stabilire le connessioni rilevanti tra una sequenza e le precedenti e, dall'altro, di inferire la continuazione del discorso narrativo e della storia narrata. L'obiettivo principale è la costruzione di uno strumento testuale di sequenziamento attraverso l'analisi narratologica dei testi narrativi che graviti intorno alla sequenza come unità narratologica minima, prendendo in considerazione determinate categorie per sistematizzare, da una parte, i contributi critici sulla sequenza narrativa, e dall'altra i lavori di analisi narratologici più recenti, come ad esempio quello di Buyukkarcı-Kalelioglu (2020: 9-12), che analizzano le macrosequenze del racconto *The Ransom of Red Chief* di O. Henry (pseudonimo di William Sydney Porter) unicamente in base al tempo e gli spazi della storia.

2. Metodologia e materiali

Per raggiungere questo scopo e avere uno strumento di sequenzialità applicabile a qualsiasi narrazione, dobbiamo innanzitutto chiarire le categorie narrative oggetto dell'analisi narratologica. Ampliamo, per la loro specificazione, la classificazione in tre aree suggerita da Genette (1972: 86-87) per ogni questione inerente a questo tipo di analisi che distingue tra *tempo* (relazione tra tempo del racconto e tempo del discorso), *modo* (la ricorrenza e la forma della rappresentazione narrativa) e *voce* (istanza narrativa). Così, tre categorie si riferiscono al tempo della narrazione (*tempo*, *ordine* e *durata*), due al modo in cui la storia viene presentata (*frequenza* e *modo*), una alla voce (*situazione narrativa*) e una alla funzione svolta (*funzione narrativa*).

Più specificamente, per quanto riguarda il tempo narrativo (Fludernik 2009: 100), distinguiamo tra ulteriore (U), simultaneo (S), anteriore (A) e intercalato (I); per l'ordine temporale, ovvero la relazione degli eventi nel mondo diegetico e nel discorso narrativo (Fludernik 2009: 34), tra ordine cronologico (C), analessi (An), prolessi (P) e acronia (Acr); per la durata del tempo narrativo, ossia il rapporto tra il tempo del discorso (TD) e il tempo della storia (TS) (Martínez, Scheffel 2021: 44), tra ellissi (E), sommario (So), scena (Sc), narrazione (N) e pausa (P).

Per ciò che concerne la frequenza con cui un racconto viene riprodotto (Jahn 2021: 65), differenziamo tra frequenza singolativa (S), ripetitiva (R) e iterativa (I), mentre per il modo di presentazione si è soliti distinguere tra «telling modes» e «showing mode» (Fludernik 2009: 33): narrativo (N), descrittivo (De), argomentativo (A), e dialogico (Di).

D'altra parte, la situazione narrativa gravita attorno a due fuochi: l'istanza narrativa (narratore eterodiegetico o omodiegetico) e la focalizzazione del discorso (autorale, attoriale, neutrale), che possono essere combinati in tutte le configurazioni possibili (Martínez, Scheffel 2021: 94): eterodiegetico-autoriale (E.Au), omodiegetico-autoriale (O.Au), eterodiegetico-attoriale (E.Att), omodiegetico-attoriale (O.Att), eterodiegetico-neutrale (E.N), e omodiegetico-neutrale (O.N).

Infine, la funzione narrativa (Adam 2011b: 11): la quale, assumendo il proprio senso solo all'interno della totalità della narrazione, potrebbe considerarsi a tutti gli effetti come il risultato dell'intersequenzialità, il vincolo tra una determinata sequenza e la narrazione intera, materializzando in fin dei conti proprio quella «coherent and definitive constellation of events» che, secondo Dannenberg, si realizza alla fine della lettura: F0 (punto entrata), F1 (situazione iniziale), F2 (nodo), F3 (re-azione), F4 (scioglimento), F5 (situazione finale) e FΩ (valutazione finale).

L'ultima categoria descrittiva, direttamente collegata alla teoria delle appercezioni, è la presenza/assenza di legami fantastici. Lungo la narrazione possono emergere anomalie nucleari (che riguardano una singola sequenza), alterazioni trasformative (che cambiano un singolo livello interpretativo per più sequenze) e trasgressioni espansive (che modificano più livelli interpretativi per più sequenze) – *tipo di legame* – in uno o più dei tre *livelli* appercettivi di lettura, due connessi con il discorso – livello linguistico e livello narrativo –, uno con la storia – livello paradigmatico – (Remorini 2023a).

Nel presente articolo analizzeremo perciò i racconti *Un volto umano* di Tommaso Landolfi, pubblicato per la prima volta nel 1971, e *Lontano lontano (una storia vera)* di Michele Mari, presente nella collezione di racconti *Fantasmagonia* del 2012, secondo i descrittori delle suddette categorie narratologiche. Per ovviare la possibile soggettività del sequenziamento opereremo un cambio di sequenza ad ogni cambio di uno qualunque dei descrittori segnalati.

3. Risultati

Per ogni sequenza, in tabella 1, riportiamo la successione numerica (*N.° sequenza*), l'estensione in righe (*Estensione*) e, a seguire, tutte le categorie narratologiche: tempo della narrazione (*Tempo*), ordine del tempo (*Ordine T.*), durata del tempo (*Durata T.*), frequenza del racconto (*Frequenza R.*), modo del racconto (*Modo R.*), situazione narrativa (*Situazione N.*), funzione narrativa svolta dalla stessa (*Funzione N.*) e presenza/assenza di legami fantastici con eventuale livello (*Livello*) e tipo di legame creato (*Legame*). L'analisi narratologica di ciascuna sequenza è dettagliata di seguito.

Il testo di Tommaso Landolfi, *Un volto umano*, fu pubblicato sul Corriere della Sera il 27 settembre 1971, e in seguito nella raccolta Adelphi *Diario perpetuo* nel 2012. Il titolo ha una funzione descrittiva tematica, con indicazione esplicita del contenuto (Genette 1987: 75).

Il testo inizia con un paragrafo introduttivo (S_n) in cui il narratore (che, in mancanza di indicazioni contrarie, è da considerarsi eterodiegetico autoriale) introduce come punto d'entrata (funzione F0) l'argomento del racconto (parlerà di fatti rimasti inspiegati), cercando una connessione con il lettore, anche con verbi alla prima persona plurale e al presente indicativo (tempo del discorso simultaneo all'atto narrativo e acronia temporale senza sviluppo dell'azione):

La ragione è una bella cosa, magari la più bella: eppure ciascuno di noi ha tra i suoi ricordi qualche fatto o fatterello (non importa se insignificante) restato senza definita spiegazione. Sarà perché non sapemmo esercitare convenientemente e fino in fondo la nostra ragione,

o perché questa era davvero impotente a penetrare l'arcano, in altre parole l'oggetto della sua investigazione ne eccedeva i termini? Pauroso dubbio. Comunque sia voglio riferire, pari pari e senza commenti, uno di codesti fatterelli (Landolfi 2012: 146).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
1	6	S	Acr	P	S	A	E.Au	F0	Ø	Ø
2	2	U	C	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
3	3	U	An	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
4	6	U	C	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
5	2	U	C	P	S	De	O.Att	F1	Ø	Ø
6	5	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F1	Ø	Ø
7	2	U	C	P	S	A	O.Att	F1	Ø	Ø
8	2	U	C	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
9	2	U	An	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
10	10	U	C	Sc	S	Di	O.N	F1	Ø	Ø
11	2	U	C	So	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
12	1	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F1	Ø	Ø
13	6	U	C	N	S	N	O.Att	F2	P	N
14	5	U	C	P	S	De	O.Att	F2	Ø	Ø
15	6	U	C	P	S	A	O.Att	F2	Ø	Ø
16	1	U	C	N	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
17	4	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F3	Ø	Ø
18	3	U	C	P	S	A	O.Att	F3	Ø	Ø
19	2	U	C	N	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
20	10	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F3	Ø	Ø
21	2	U	C	N	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
22	4	U	C	So	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
23	4	U	C	So	S	N	O.Att	F4	Ø	Ø
24	2	U	C	So	S	N	O.Att	F5	Ø	Ø
25	2	U	C	N	S	N	O.Att	F5	Ø	Ø
26	3	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F5	Ø	Ø
27	11	U	C	P	S	A	O.Att	FΩ	N	N

Tabella 1. Analisi narratologica de Un volto umano di Tommaso Landolfi

Il narratore inizia quindi la narrazione cronologica del racconto (Sn_2) con verbi al passato (modo narrativo con tempo ulteriore e situazione iniziale F1) di una storia che lo vede partecipe (omodiegetico attoriale): «Una notte di pioggia, e di vento stizzoso, m'ero ritirato al piano superiore e mi disponevo a coricarmi; quando sentii bussare al portone» (*ibid.*).

Segue una brevissima analessi interna completa (Sn_3) con verbi al trapassato prossimo (Genette 1972: 117) che anticipa, spiegandone le motivazioni, la riluttanza del protagonista-narratore ad andare ad aprire la porta (racconto retrospettivo portato fino a congiungersi con il racconto principale): «Per raggiungere la mia camera da letto avevo dovuto chiudermi parecchi usci alle spalle, e c'era l'ulteriore difficoltà del cortile da attraversare, ove avessi voluto dar retta al tardo visitatore» (Landolfi 2012: 146).

La sequenza successiva (Sn_4) riprende la narrazione cronologica del racconto principale, fin quando non si scopre che a chiamare il protagonista è suo cugino:

sicché finsi di nulla e cominciai a spogliarmi. Ma le bussate seguitavano e si accavallavano, con un certo ritmo d'urgenza che mi indusse a ripensarci; ridiseso dunque, e incappato alla meglio per affrontare il cielo inclemente sulla detta corte, aprii il portone. Non vidi nessuno.

Brontolando contro ipotetici (e in verità poco probabili) burloni, mi ridussi nuovamente nella mia camera. Qui però mi sentii chiamare di sotto le finestre, e riconobbi alla voce tal mio cugino (*ibid.*).

Breve pausa del racconto per tratteggiare rapidamente la personalità del cugino (Sn_5): «ottimo ragazzo, salvo che, di tanto in tanto, un po' bislacco e misterioso. Del resto, non lo vedevo da mesi» (*ibid.*).

Scena dialogica (Sn_6) tra il protagonista-narratore affacciato alla finestra e suo cugino in strada con incisi sulle condizioni meteo e commenti del narratore:

«Che diavolo c'è?» gli gridai tra le raffiche di pioggia e mal reggendo il battente della finestra, che il vento voleva strapparmi di mano.

«C'è che... C'è una cosa: una cosa».

«Vieni dentro» troncai.

«Vieni fuori tu, invece» ebbe la faccia fresca di replicare» (*ibid.*).

Breve pausa per dare spazio al commento del protagonista-narratore (Sn_7): «Ora, disputare con lui e indurlo ad entrare era, tutto sommato, poco meno scomodo che fare a suo modo» (*ibid.*).

In tabella 2 il riepilogo dei descrittori narratologici delle prime 7 sequenze narrative del racconto, fino al momento in cui il protagonista esce finalmente in strada.

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
1	6	S	Acr	P	S	A	E.Au	F0	Ø	Ø
2	2	U	C	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
3	3	U	An	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
4	6	U	C	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
5	2	U	C	P	S	De	O.Att	F1	Ø	Ø
6	5	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F1	Ø	Ø
7	2	U	C	P	S	A	O.Att	F1	Ø	Ø

Tabella 2. Descrittori narratologici $Sn_1 - Sn_7$ de Un volto umano

Ripresa narrativa in cui i due vanno a casa del cugino (Sn_8): «mi imbacuccai pertanto col maggior impegno possibile e mi lasciai condurre a casa sua, a due passi. Dove giunti, il cugino mi spiegò subito di che si trattava» (*ibid.*).

Nuova analessi interna completa (Sn_9) per raccontare il motivo scatenante della visita del cugino: «Mezz'ora prima, pretese, stava per addormentarsi, allorché d'improvviso, nel buio, gli era sorto innanzi un volto umano» (*ibid.*).

Scena dialogica pura (Sn_{10}), senza commenti né incisi di alcun tipo da parte del narratore, qui omodiegetico neutrale:

«Un volto umano... al buio... Che significa?».

«Questo devi dirmelo tu, se ti riesce; voglio insomma sapere se son pazzo io, oppure...».

«Oppure?».

«Oppure se c'è qualcosa di pazzo intorno a me, o nell'aria o non so».

«Ma cerca almeno di essere più preciso nella descrizione di codesto volto».

«Non c'è bisogno: tu lo vedrai... o non lo vedrai, e perciò sei qui. Andiamo».

«Dove?».

«Nella mia stanza; coraggio. Stenditi qui accanto a me, di modo che il tuo angolo di vista non sia diverso dal mio di poc'anzi. Adesso spengiamo la luce e stiamo a guardare. Dovremmo vederlo lì, da quella parte» (*ibid.*).

Il narratore riassume sommariamente i minuti successivi di attesa (Sn_{11}): «Rimanemmo fermi e cheti per alcuni minuti; poi a me la situazione sembrò assurda e buffa; principiai ad agitarmi, borbottando che non vedevo nulla e che mi pareva inutile...» (*ibid.*).

Il cugino mette fine all'attesa annunciando l'imminente comparsa del volto umano (Sn_{12}): «"Aspetta" interruppe il cugino con voce soffocata: "ora, ecco ora"» (*ibid.*). Possiamo riassumere in tabella 3 i vari descrittori narratologici delle sequenze fin qui descritte:

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
8	2	U	C	N	S	N	O.Att	F1	∅	∅
9	2	U	An	N	S	N	O.Att	F1	∅	∅
10	10	U	C	Sc	S	Di	O.N	F1	∅	∅
11	2	U	C	So	S	N	O.Att	F1	∅	∅
12	1	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F1	∅	∅

Tabella 3. Descrittori narratologici $Sn_8 - Sn_{12}$ de Un volto umano

Nella sequenza 13 (Sn_{13}) il volto umano infine si rivela (funzione di *nodo* narrativo F2):

E veramente, la mia attenzione fu ora attratta da un tenue e indistinto chiarore, simile a quello che possono diffondere le lancette fosforescenti d'una sveglia. E lì per lì dovetti accontentarmi di questa incerta impressione; ma in capo a pochi istanti, sempre meglio assuefacendosi il mio occhio all'oscurità, la visione si venne precisando, gli sparsi segni si composero, e rivelarono da ultimo ciò appunto che il cugino aveva annunciato, vale a dire un grande volto umano (ivi: 146-147).

Siamo in presenza di un evento sovranaturale, un'anomalia del paradigma del mondo narrato: appare un volto umano. Si instaura così una un legame nucleare fantastico $P_0 \rightarrow P_1$ che perdura fino alla sequenza 23, pur senza cambiare le connessioni appercettive di lettura (non c'è alcun oggetto mediatore a certificare l'evento sovranaturale).

Descrizione del volto dall'aria malinconica e con gli occhi chiusi (Sn_{14}):

Librato contro un angolo della stanza (il collo e le spalle, appena accennate, dileguavano giù nel buio), esso appariva tracciato per linee essenziali, senza tuttavia che nulla della sua espressione andasse perduto. E la sua espressione era alcunché di terribile: tanto profondamente malinconica, disperante, da riuscire quasi intollerabile allo sguardo e all'animo. E quella sorta di larva teneva le palpebre basse (ivi: 147).

Il protagonista-narratore argomenta le proprie impressioni e turbamenti (Sn_{15}):

le avesse d'un tratto levate? - mi sorpresi a pensare follemente. Al contrario, la particolarità che in secondo luogo colpiva, e che aggiungeva al nostro orrore, era la sua completa fissità; laddove un moto qualsiasi della funesta effigie ci avrebbe forse messi sulla via d'una spiegazione. Nessun appiglio invece, nessun indizio ci veniva offerto; di fronte a una immagine manifestamente distorta della realtà, ovvero di fronte a una realtà ignota, insospettata, noi dovevamo cavarcela colle nostre sole forze (*ibid.*).

Il protagonista-narratore si scuote dall'incanto della visione, provando a reagire in qualche modo (Sn_{16}). Inizia la (*re*)azione con funzione F3: «Eravamo rimasti, si capisce, come affascinati. Ma un attimo dopo balzai su» (*ibid.*).

Scena dialogica (Sn₁₇) con incisi narrativi e descrittivi in cui il protagonista-narratore propone di accendere la luce o aprire la finestra, esperimenti già tentati in precedenza dal cugino:

«Riaccendiamo la luce!».

«A quale scopo?» disse dolcemente il cugino. «Colla luce, scompare».

«Ah, hai già fatto l'esperimento? Beh, allora...» e corsi alla finestra.

«Anche questo è già fatto» ridisse lui in tono blando. «Se però ci tieni» (*ibid.*).

Il protagonista-narratore ragiona sulla possibile essenza del volto come illusione ottica (Sn₁₈): «Mi figuravo, speravo, che il volto fosse in sostanza il risultato d'una fortuita combinazione di raggi luminosi, quantunque deboli e male apprezzabili, penetranti nella camera attraverso gli scuri semichiusi da qualche remota fonte esterna» (*ibid.*).

Il protagonista-narratore prova quindi ad agire sugli scuri della finestra per modificare sulla conformazione del volto umano (Sn₁₉): «di conseguenza andavo armeggiando con detti scuri per provocare, se mai, un cambiamento in quella inquietante parvenza. Ma le mie manovre non sortivano alcun effetto» (*ibid.*).

Scena dialogica in cui i due discutono sull'eventualità di provare a toccare l'apparizione e sulla sua identità (Sn₂₀):

«Lascia,» mormorò il cugino «è tempo perso. E poi, a che serve?» soggiunse.

«Come, a che serve!» esclamai, tornando a sedere sul letto. «Non può certo finire così; adesso gli vado sotto e cercherò di toccarlo».

«Chi, lui?».

«Lui, sì».

«Ecco quanto io non farei» osservò gravemente.

«Perché, che pericolo c'è?».

«Oh, nessuno forse. Ma che ne so io cosa o chi è, lui?».

«Sciocchezze!» (*ibid.*)

Il protagonista-narratore, ad ogni modo, non si azzarda a toccare il volto umano (Sn₂₁): «Peraltro, e per quanto strano possa parere, non ebbi il coraggio di menare ad effetto il mio proposito» (*ibid.*).

Il resto della notte lo passano quindi senza far niente, immobili, a osservare il volto (Sn₂₂): «Passammo, così, il breve scorcio di notte ad ascoltare la pioggia, sempre vigilati da quell'immobile volto, che pure non ci guardava» (*ibid.*).

All'alba, piano piano il volto scompare (Sn₂₃). Fine del racconto principale della notte passata a casa del cugino (in tabella 4 i descrittori narratologici delle relative sequenze). Funzione narrativa *scioglimento* F4: «Colle prime luci dell'alba esso gradatamente impallidì e si spense, lasciandoci davanti (è superfluo aggiungere) nient'altro che una nuda parete» (*ibid.*).

La situazione finale successiva (funzione F5, con cambio spaziotemporale) non rivela alcun seguito all'evento inspiegabile (Sn₂₄): «Come talora avviene, e contro ogni aspettativa, la faccenda non ebbe alcun seguito: il cugino non si faceva vedere, per darmi ulteriori notizie, e anzi sembrava evitarmi» (*ibid.*).

Racconto del nuovo incontro con il cugino (Sn₂₅): «Quando finalmente lo rintoppai, alzò la mano quasi ad arginare la piena delle mie prevedibili domande e disse con aria leggera» (*ibid.*).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
13	6	U	C	N	S	N	O.Att	F2	P	N
14	5	U	C	P	S	De	O.Att	F2	Ø	Ø
15	6	U	C	P	S	A	O.Att	F2	Ø	Ø
16	1	U	C	N	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
17	4	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F3	Ø	Ø
18	3	U	C	P	S	A	O.Att	F3	Ø	Ø
19	2	U	C	N	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
20	10	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F3	Ø	Ø
21	2	U	C	N	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
22	4	U	C	So	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
23	4	U	C	So	S	N	O.Att	F4	Ø	Ø

Tabella 4. Descrittori narratologici $Sn_{13} - Sn_{23}$ de Un volto umano

Il cugino racconta che il volto non si è più fatto vedere (Sn_{26}): «“Non è più comparso, non c’è più”. Accorgendosi poi che volevo qualcosa di meglio d’una spiccia e inconcludente constatazione, riprese: “Mah, forse era il volto di quella pioggia”. In altri termini se la cavò con un’uscita» (*ibid.*).

Il protagonista-narratore commenta la storia narrata, scartando l’eventuale beffa del cugino come spiegazione e rimanendo infine con la perplessità (Sn_{27}):

E questo, se anche poco, è tutto. Ma qui gli spiriti forti, lo intendo bene, vorranno sapere come mai non mi sovvenisse la supposizione o spiegazione più ovvia: non poteva insomma darsi, non era anzi il più probabile, che il cugino avesse voluto divertirsi alle mie spalle e combinarmi, così tanto per fare, una piccola beffa? Ci pensai infatti: ché, diamine, con una qualunque mistura fosforata e simpatica deve esser facile produrre effetti del genere. Nondimeno, qual è il beffatore che rinuncia a vantarsi della propria beffa? E d’altra parte non fu neppur questo motivo estrinseco a rendermi dubbioso, bensì uno più sottile, che non esito a definire stilistico.

In breve, come avrebbe fatto il cugino, di quale mostruosa perizia o arte si sarebbe valso, per infondere alla sua sommaria figura quella espressione di disperata, d’intollerabile angoscia? Cosicché, concludendo, io rimasi e rimango colla mia perplessità; il lettore giudichi secondo gli piace (*ibid.*).

Il testo si conclude con un’allocuzione diretta al lettore che rappresenta un’anomalia narrativa di silessi orizzontale del lettore (Lang 2006: 34) e che crea quindi un legame fantastico nucleare $N_0 \rightarrow N_1$ (in tabella 5 il dettaglio dei descrittori delle ultime sequenze del testo).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
24	2	U	C	So	S	N	O.Att	F5	Ø	Ø
25	2	U	C	N	S	N	O.Att	F5	Ø	Ø
26	3	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F5	Ø	Ø
27	11	U	C	P	S	A	O.Att	FΩ	N	N

Tabella 5. Descrittori narratologici $Sn_{24} - Sn_{27}$ de Un volto umano

Il racconto di Michele Mari *Lontano lontano (una storia vera)* appartiene alla raccolta *Fantasmagonia*, pubblicata da Einaudi nel 2012. Il titolo ha una funzione tematica (Genette 1987: 75) con valore metaforico (ivi: 79) – i fatti narrati possono avere luogo solo può in un altrove *lontano, lontano* –, ed è accompagnato da un inciso – *una storia*

vera – che rappresenta, più che un sottotitolo, un’indicazione generica – «par définition rhématique, puisque destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l’œuvre qui suit» (ivi: 89-90) –, con chiara funzione antifrastica (ivi: 79): quella che segue *non* può essere una storia vera.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
1	8	S	Acr	P	S	De	O.Au	F0	∅	∅
2	5	U	C	So	S	N	E.Att	F1	∅	∅
3	8	U	C	P	S	De	E.Att	F1	∅	∅
4	8	U	C	N	S	N	E.Att	F1	∅	∅
5	4	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅
6	4	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅
7	6	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅
8	5	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅
9	9	U	C	P	S	A	E.Att	F2	P	N
10	2	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅
11	10	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅
12	6	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅
13	9	U	C	Sc	S	N	E.Att	F2	∅	∅
14	21	U	C	Sc	S	Di	E.Att	F2	∅	∅
15	2	U	C	So	S	N	E.Att	F2	∅	∅
16	2	U	C	So	S	N	E.Att	F3	∅	∅
17	2	U	C	P	S	De	E.Att	F3	∅	∅
18	2	U	C	So	S	N	E.Att	F3	∅	∅
19	8	U	C	Sc	S	Di	E.Att	F3	∅	∅
20	3	U	C	N	S	N	E.Att	F4	P	T

Tabella 6. Analisi narratologica de Lontano lontano (una storia vera) di Michele Mari

La prima sequenza (Sn_1) è un paragrafo dove un narratore omodiegetico autoriale (in mancanza di segnali opposti) descrive il luogo di ambientazione, l’isola di Pico, nelle Azzorre, «dominata da un grande vulcano perennemente avvolto da una fitta coltre di nubi» (Mari 2012: 100). È una sequenza introduttiva, atemporale, dove ancora non c’è nessuna storia che si sviluppa.

Nella seconda (Sn_2) il narratore cambia il proprio statuto, divenendo eterodiegetico attoriale, per raccontare quanto successogli «un giorno d’estate di molti anni fa» (*ibid.*). Sbaglia strada, scendendo dal suddetto vulcano, e così invece di arrivare a Arcos finisce a Prainha, un piccolo paese apparentemente disabitato. Con questo breve sommario inizia quindi l’intreccio.

La terza sequenza (Sn_3) è la descrizione del piccolo paese, il cui stato di abbandono fa venir voglia al protagonista-narratore di passarci l’estate successiva.

Nella quarta sequenza (Sn_4), il protagonista riprende la narrazione, con l’esplorazione del paesello, che presenta dappertutto evidenti segni di decadenza – «piccolissimi orti completamente invasi da rampicanti spinosi» (*ibid.*) –. È in cerca di qualcuno a cui chiedere (in tabella 7 il riepilogo dei descrittori delle prime sequenze del testo).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
1	8	S	Acr	P	S	De	O.Au	F0	∅	∅
2	5	U	C	So	S	N	E.Att	F1	∅	∅
3	8	U	C	P	S	De	E.Att	F1	∅	∅
4	8	U	C	N	S	N	E.Att	F1	∅	∅

Tabella 7. Descrittori narratologici $Sn_1 - Sn_4$ de Lontano lontano (una storia vera)

All'improvviso, mentre egli si affaccia da un muretto, gli si affianca un uomo. Fin qui, la funzione delle sequenze narrative è stata quella di presentare la situazione iniziale (F1). Dalla quinta sequenza (Sn_5) si entra nel *nodo* narrativo (F2).

La sesta sequenza (Sn_6) è una nuova pausa descrittiva per introdurre l'uomo appena comparso che «aveva tutto dell'anziano» (ivi: 101).

L'uomo, il padrone della casa che il protagonista-narratore stava sbirciando dal muretto, lo invita a entrare, passando dal cancelletto che dà sull'orto (Sn_7).

Nell'ottava sequenza (Sn_8) il protagonista-narratore descrive una stranezza, che rimane senza risposta: il cancelletto da cui l'anziano è entrato nell'orto è chiuso dall'interno con un chiavistello e lo spiraglio che ne rimane non è sufficiente a far passare nessuno.

Nondimeno, argomenta il protagonista-narratore (Sn_9), l'uomo lo attraversa «come cosa liquida» (*ibid.*). È avvenuto perciò un fatto inspiegabile che produce un legame fantastico nucleare paradigmatico $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 37). Non lasciando tuttavia nessun oggetto mediatore a certificarne il carattere extra-ordinario, l'evento non cambia le connessioni percettive di lettura.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
5	4	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅
6	4	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅
7	6	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅
8	5	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅
9	9	U	C	P	S	A	E.Att	F2	P	N

Tabella 8. Descrittori narratologici $Sn_5 - Sn_9$ de Lontano lontano (una storia vera)

La decima sequenza (Sn_{10}) riprende la narrazione, con i due uomini che entrano in casa.

Descrizione dell'interno (Sn_{11}), in evidente stato di abbandono: «i vetri dell'unica finestra erano incrinati o sostituiti da tavole di compensato; per terra scaglie di intonaco, pezzi di corda e di filo elettrico, due o tre stracci, una gran quantità di di vaglia postali» (Mari 2012: 101).

L'anziano offre quindi un bicchiere d'acqua al protagonista-narratore (Sn_{12}).

La tredicesima sequenza rappresenta un dialogo indiretto nel quale l'anziano, che dice di chiamarsi Julio Neves, risponde negativamente alle domande del protagonista-narratore sulla possibilità di affittare una casa nel paese (Sn_{13}).

Nella quattordicesima (Sn_{14}) il dialogo si fa diretto (sequenza dialogica), con incisi sulla gestualità dell'anziano - per esempio: «si limitò ad accennare con la mano verso una posizione indefinita» (ivi: 102) -. Alla fine, l'uomo fa il nome di un amico che potrebbe avere una casa in affitto, João Silva. Purtroppo l'amico «è lontano, lontano» (*ibid.*). L'unico che potrebbe saperne qualcosa è il signor Freitas, il padrone dell'emporio.

Dopo un po' di silenzio, termina la visita del protagonista-narratore (Sn_{15}). Ri-epiloghiamo in tabella 9 i descrittori narratologici delle varie sequenze relative al dialogo tra i due.

A questo punto il protagonista-narratore va all'emporio per parlare con il signor Freitas (Sn_{16}). Inizia la funzione (*re*)azione (F3).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
10	2	U	C	N	S	N	E.Att	F2	Ø	Ø
11	10	U	C	P	S	De	E.Att	F2	Ø	Ø
12	6	U	C	N	S	N	E.Att	F2	Ø	Ø
13	9	U	C	Sc	S	N	E.Att	F2	Ø	Ø
14	21	U	C	Sc	S	Di	E.Att	F2	Ø	Ø
15	2	U	C	So	S	N	E.Att	F2	Ø	Ø

Tabella 9. Descrittori narratologici $Sn_{10} - Sn_{15}$ de Lontano lontano (una storia vera)

Breve pausa narrativa per descrivere il signor Freitas (Sn_{17}).

Nella diciottesima sequenza (Sn_{18}) si riassume la prima parte del dialogo tra il protagonista-narratore e il padrone dell'emporio, il quale afferma che la casa di João Silva non è in affitto.

Scena dialogica della seconda parte della conversazione in cui il signor Freitas si stupisce del fatto che sia stato proprio Julio Neves a indirizzarlo a lui, negando tale possibilità (Sn_{19}).

Uscendo dall'emporio (Sn_{20}), il signor Freitas rivela che Julio Neves era infatti morto undici anni prima, sette anni dopo João Silva. L'informazione fornita dal signor Freitas funziona come oggetto mediatore di secondo livello. È la conferma indiretta che attesta la fusione metalettica tra due piani temporali vissuti dal protagonista-narratore durante la vicenda, instaurando così un legame fantastico trasformativo paradigmatico $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 35) che cambia in modo irrimediabile le connessioni appercettive di lettura del testo. Non siamo in grado di giustificare la vicenda vissuta dal protagonista-narratore (in tabella 10 i descrittori narratologici delle ultime sequenze del racconto di Mari).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
16	2	U	C	So	S	N	E.Att	F3	Ø	Ø
17	2	U	C	P	S	De	E.Att	F3	Ø	Ø
18	2	U	C	So	S	N	E.Att	F3	Ø	Ø
19	8	U	C	Sc	S	Di	E.Att	F3	Ø	Ø
20	3	U	C	N	S	N	E.Att	F4	P	T

Tabella 10. Descrittori narratologici $Sn_{16} - Sn_{20}$ de Lontano lontano (una storia vera)

Conclusioni

Ritengo che il presente lavoro abbia evidenziato l'utilità di considerare la sequenza narrativa come unità narratologica minima nell'analisi letteraria di un testo. Come si evince dall'analisi appena conclusa, che ha permesso altresì di chiarire le strutture narrative, le loro relazioni e loro funzioni, a livello narratologico non si riscontra nessun marcatore che segnali la qualità fantastica dei racconti in esame, per la cui individuazione lo schema analitico derivante dalla teoria delle appercezioni risulta quindi uno strumento efficace. Né l'interpretazione *generica* del fantastico ottocentesco proposta da Todorov, per la quale sono da considerarsi fantastici solo taluni testi che presentano, senza scioglierla, l'*hésitation* del personaggio (e del lettore insieme a lui), e che sono scritti in un arco temporale ben preciso, né le espansioni *modali* del fantastico del XX e del XXI secolo che riprendono strategie e temi del corpus

ottocentesco per ampliarne la capacità d'uso e la portata epistemologica sono utili all'analisi narratologica. Nessuna categoria narratologica tradizionale è in grado di spiegare l'attivazione del meccanismo narrativo fantastico. Da qui l'importanza dello schema analitico appercettivo, che riesce invece a cogliere la presenza e il grado di profondità dei legami fantastici che emergono dalla lettura e dall'interpretazione dei testi.

Quello di Landolfi è un racconto che Lazzarin (2015: 53) definisce come *neofantastico*, nel quale «si afferma una nuova versione del genere, sottile e quasi inafferrabile, ma che alla resa dei conti risulta perturbante al pari di quella classica» (*ibid.*). L'elemento fantastico rimane senza alcun appiglio razionale, causa scatenante del sentimento di «pauroso dubbio» (Landolfi 2012: 146) che attanaglia il protagonista-narratore. In mancanza di un oggetto mediatore o di qualunque altro elemento narrativo che segnali un passaggio di soglia avvenuto, i due legami fantastici che si creano durante la narrazione sono di tipo nucleare, in quanto non comportano un cambiamento delle connessioni appercettive di lettura.

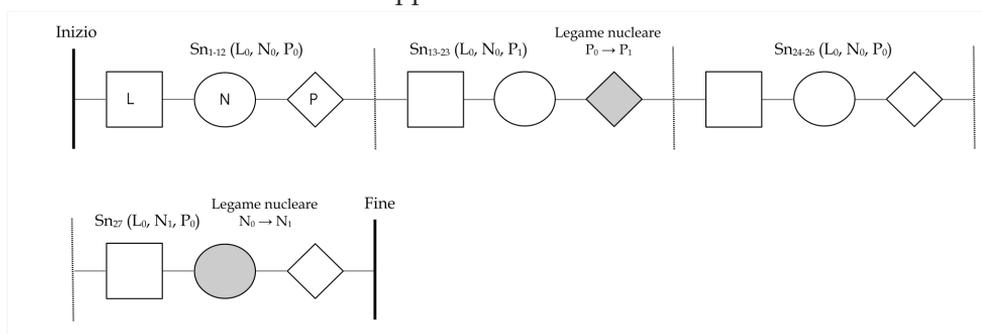


Figura 1. Schema appercettivo analitico de *Un volto umano* di Tommaso Landolfi

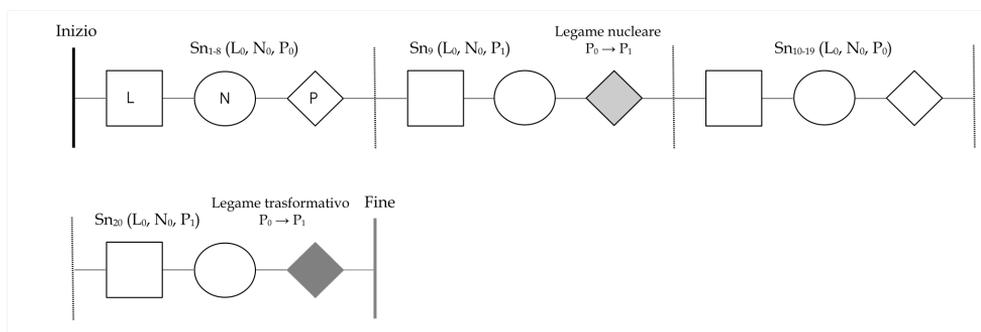


Figura 2. Schema appercettivo analitico de *Lontano lontano* (una storia vera) di Michele Mari

Il testo di Mari, d'altra parte, è una narrazione fantastica classica che rientra bene nella definizione di Lazzarin (2015: 56) di racconti *iperfantastici*: «racconti ottocenteschi perfetti, ma scritti nel Novecento». L'atmosfera rarefatta del vulcano permette un'ambientazione desolante e assurda. Qui, preannunciata dall'incredibile

passaggio dell'anziano nel cortile attraverso il cancelletto chiuso dall'interno (legame nucleare $P_0 \rightarrow P_1$), avviene un fatto sovranaturale, ossia l'incontro del protagonista-narratore con il vecchio proprietario della casa morto undici anni prima, certificato dalla testimonianza finale del padrone dell'emporio (legame trasformativo $P_0 \rightarrow P_1$) che funziona a tutti gli effetti come oggetto mediatore (Remorini 2023b) che modifica irrevocabilmente le connessioni appercettive di lettura e interpretazione dell'interno testo (come accogliere nel nostro mondo lo slittamento metalettico del protagonista?).

Bibliografia

- ADAM, Jean-Michel (2011a), *Analyse de la linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris: Armand Colin.
- ADAM, Jean-Michel (2011b), «The Narrative Sequence: History of a Concept and a Research Area» [consultabile all'indirizzo <https://serval.unil.ch/en/notice/serval:BIB_11BB1746D849>, 26/8/2024].
- BARONI, Raphaël – REVAZ, Françoise (a cura di), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Columbus: The Ohio State University Press.
- BUYUKKARCI, Orhun – KALELIOGLU, Murat (2020), «A Narratological Analysis of O. Henry's the Ransom of Red Chief», *Journal of Narrative and Language Studies* 8/14, 1-14.
- DANNENBERG, Hilary P. (2008), *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative*, Lincoln-London: University of Nebraska Press.
- FLUDERNIK, Monika (2009), *An Introduction to Narratology*, London: Routledge [consultabile all'indirizzo <<https://doi.org/10.4324/9780203882887>>, 26/8/2024].
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris: Édition du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil.
- GRABES, Herbert (2014), «Sequentiality», in HÜHN, P. et al. (2014) [consultabile all'indirizzo <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/91.html>>, 26/8/2024].
- HÜHN, Peter et al. (a cura di) (2014), *The living handbook of narratology* [consultabile all'indirizzo <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/>>, 26/8/2024].
- JAHN, Manfred (2021), *Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative* [consultabile all'indirizzo <<http://www.uni-koeln.de/~ame02/ppp.htm>>, 26/8/2024].
- LANDOLFI, Tommaso (2012), *Diario perpetuo (Elzeviri 1967-1978)*, Milano: Adelphi.
- LANG, Sabine (2006), «Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica», in GRABE, N. – LANG, S. – MEYER-MINNERMANN, K. (a cura di), *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, Madrid: Iberoamericana, 21-47 [consultabile all'indirizzo <<https://doi.org/10.31819/9783964561626-002>>, 26/8/2024].
- LAZZARIN, Stefano (2015), «Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento», *Allegoria* 69-70, 41-60 [consultabile all'indirizzo <<https://www.allegoriaonline.it/PDF/777.pdf>>, 26/8/2024].
- LUDWIGS, Marina (2022), «Narrative. Event, Temporality, Sequence», *Załącznik Kulturoznawczy* 9, 781-802 [consultabile all'indirizzo <<https://doi.org/10.21697/zk.2022.9.39>>].
- MARI, Michele (2012), *Fantasmagonia*, Torino: Einaudi.
- MARTÍNEZ, Matías – SCHEFFEL, Michael (2012), *Einführung in Die Erzähltheorie*, Munich: Beck [consultabile all'indirizzo <<https://doi.org/10.17104/9783406638619>> 26/8/2024].

- PASSALACQUA, Franco – PIANZOLA, Federico (2011), «The First RRN Conference. Redefinitions of the Narrative Sequence», *Enthymema* 4, 15-18 [consultabile all'indirizzo <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/1184>>, 26/8/2024].
- PIER, John (2016), «The Configuration of Narrative Sequences», in BARONI, R. – REVAZ, F. (2016), 20-36.
- PRINCE, Gerald (2016), «On Narrative Sequence, Classical and Postclassical» in BARONI, R. – REVAZ, F. (2016), 11-19.
- REMORINI, Paolo (2022), «Il racconto innominato. Analisi del paratesto di *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* di Giorgio Manganelli», *Forum Italicum* 56/1, 76-86 [consultabile all'indirizzo <<https://doi.org/10.1177/00145858221079216>>, 26/8/2024].
- REMORINI, Paolo (2023a), «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 [consultabile all'indirizzo <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.903>>, 26/8/2024].
- REMORINI, Paolo (2023b), «Paralessi orizzontale e verticale come strumento metalettico di attivazione del legame fantastico. Tipologie e studio di casi in racconti di Michele Mari», *Études romanes de Brno* 44/2, 267-287 [consultabile all'indirizzo <<https://doi.org/10.5817/ERB2023-2-17>>, 26/8/2024].
- RYAN, Marie-Laure (2012), «Space», in HÜHN, P. *et al.* (2014) [consultabile all'indirizzo <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html>>, 26/8/2024].
- RYAN, Marie-Laure (2016), «Sequence, Linearity, Spatiality, Or: Why be Afraid of Fixed Narrative Order?», in BARONI, R. – REVAZ, F. (2016), 176-193.
- STERNBERG, Meir (2003), «Universals of Narrative and their Cognitivist Fortunes (II)», *Poetics Today* 24/3, 517-638 [consultabile all'indirizzo <<https://doi.org/10.1215/03335372-24-3-517>>, 26/8/2024].