

PIERO TOFFANO

INTRODUZIONE

[...] opera del poeta non è dire le cose accadute, ma quali potrebbero accadere e le cose possibili secondo probabilità o necessità. Lo storico e il poeta, infatti, non differiscono per il parlare uno in versi e l'altro in prosa [...], ma differiscono per questo: per dire uno le cose accadute, e l'altro le cose quali potrebbero accadere. Perciò la produzione poetica è più filosofica e seria della narrazione storica: la produzione poetica, infatti, dice soprattutto le cose universali, mentre la narrazione storica dice il particolare¹.

Se questo passo di Aristotele riabilita la poesia dalle accuse rivolte ad essa, assieme a tutta l'arte, da Platone (imitazione di un'apparenza)², essa però pone ai poeti una serie di difficoltà circa i rapporti tra probabile (o verosimile) e vero. Aggiunge infatti Aristotele: «è probabile che accadano anche molti fatti improbabili»³; e quindi, in poesia «bisogna preferire cose impossibili “ma” plausibili a cose possibili “ma” non credibili»⁴. «In ambito poetico, infatti, si deve preferire un verosimile impossibile all'inverosimile, anche se possibile»⁵.

Il probabile o verosimile viene qui distinto, e opposto, al vero o possibile, ma inverosimile. Se non nella realtà, dove andrà dunque cercato il criterio per definire il probabile o verosimile? In un suo libro

¹ ARISTOTELE, *Poetica*, 1451b, 1-7. Cito, qui come in seguito, dall'edizione a cura di Daniele Guastini (Carocci, Roma 2010). Guido Paduano (ARISTOTELE, *Poetica*, Laterza, Roma-Bari 1998) traduce probabilità (*eikos*) con «verosimiglianza».

² Vedi PLATONE, *Repubblica*, X, 598c.

³ ARISTOTELE, *Poetica*, 1456a, 25 (Paduano traduce: «è verosimile che accadano molte cose inverosimili»).

⁴ Ivi, 1460a, 27-28 (Paduano traduce: «Si deve preferire l'impossibile verosimile al possibile incredibile»).

⁵ Ivi, 1461b, 10-12.

recente⁶, Paolo Tortonese ha mostrato come la posizione di Aristotele non sia esattamente riconducibile all'interpretazione della sua opera che daranno i commentatori italiani e poi francesi nella seconda metà del Cinquecento e nel Seicento. Secondo questa interpretazione «classicista» il verosimile si fonda sull'opinione del pubblico: è verosimile quanto i fruitori dell'opera d'arte considerano tale; da qui, nel Seicento francese, l'assimilazione tra *vraisemblable* e *bienséances* (vedi il caso del *Cid* di Corneille, ricordato nel presente volume proprio da Tortonese: non è moralmente accettabile, e quindi non è verosimile, che Chimène accetti di sposare l'uccisore di suo padre). Per Aristotele invece, spiega Tortonese, è verosimile quanto conferisce alla storia narrata esemplarità, cioè un senso, una coerenza, un'organicità che porta ad un incremento di conoscenza⁷.

Credo sia lecito identificare questo verosimile organicista, che imita la coerenza e il senso della realtà, senza rimanere costretto in una sua servile riproduzione, con il termine «necessità», con il quale gli organizzatori del convegno, di cui si presentano qui gli atti, hanno voluto ca-

⁶ P. TORTONESE, *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Classiques Garnier, Paris 2013.

⁷ «[...] en utilisant la catégorie du vraisemblable, Aristote veut moins contraindre l'écrivain à l'imitation de la réalité que le mettre en garde contre une imitation plate et insignifiante»; «l'adéquation de la représentation à l'objet [...] doit produire une connaissance de l'objet»; «Il apparaît donc qu'un événement connu, appartenant à une réalité avérée, doit parfois être écarté d'une narration véridique, parce qu'il dérange son organisation, et ce faisant diminue sa vérité»; «ce qui a lieu réellement» peut entraîner dans le non-sens du particulier, dans la fragmentation qui ne produit aucune connaissance». Al contrario, «Est vraisemblable ce qui, même s'il se dégage d'un fait accompli, peut être généralisé, ce qui donc peut déboucher sur une abstraction, une règle et une connaissance»; «Le vulgaire miroir, mécanique et subalterne, est devenu un organisme vivant qui produit une connaissance philosophique» («[...] utilizzando la categoria del verosimile, Aristotele, più che voler costringere lo scrittore a imitare la realtà, vuole metterlo in guardia contro un'imitazione piatta e insignificante»; «l'adeguamento della rappresentazione all'oggetto [...] deve produrre una conoscenza dell'oggetto»; «Succede dunque che un fatto noto, appartenente a una realtà accertata, debba talvolta essere scartato da una narrazione veridica in quanto ne disturba l'articolazione, diminuendone così la verità»; «ciò che ha luogo realmente» può trascinare nel nonsenso del particolare, nella frammentazione che non produce alcuna conoscenza»; «È verosimile ciò che, sebbene provenga da un fatto compiuto, può essere generalizzato, dunque ciò che può sfociare in un'astrazione, una regola e una conoscenza»; «Il volgare specchio, meccanico e subalterno, è diventato un organismo vivente che produce una conoscenza filosofica», ivi, pp. 37, 38, 39, 40, 41, 42).

ratterizzare il secondo termine dell'antitesi che al convegno stesso dà il titolo. Il primo termine dell'antitesi è «il caso», con il quale si indica tutto ciò che esula da quel determinismo organicista, portatore del senso, e che rispetto a quello appare gratuito, fortuito, frutto di libera invenzione. Le numerose (e potenzialmente infinite) peripezie del romanzo alessandrino e poi cavalleresco, della pastorale e dell'epica rinascimentale, sino alla divaricazione tra *romance* e *novel*; e dopo di questa quanto nel romanzo realistico rimane di apparentemente immotivato, contraddittorio con la visione del mondo veicolata dall'opera – o di non riconducibile a tale visione.

Questa antitesi noi oggi, forse inevitabilmente, la vediamo con occhi condizionati dal Romanticismo che, in contrapposizione alla rappresentazione classicista, rispettosa delle convenzioni morali e sociali, rispondente alle attese del pubblico, ha invece valorizzato l'originalità, la sorpresa, l'innovatività. Forse però questi nostri occhiali sono causa di equivoco. Forse le peripezie dei romanzi alessandrini o cavallereschi non obbediscono tanto al gusto della libera fantasia, di una problematica e libera erranza (come si avvicinano ad essere nella loro tarda ripresa ariostesca, per esempio), quanto potrebbero risultare anch'esse funzionali ad una mimesi intesa nel senso aristotelico sopra delineato. Va ricordato che sorpresa e stupore sono per Aristotele elementi necessari sia nella tragedia che nell'epopea: «Pertanto, mentre nelle tragedie occorre produrre lo stupore, l'epica si presta meglio all'irrazionale, grazie a cui soprattutto si ha lo stupore»; e ancora: «se si cerca di realizzare cose impossibili, si è errato, ma va bene se si raggiunge il fine di essa [scil. l'arte poetica] (il fine che si è detto: ossia se in questo modo è più sorprendente in una parte o in un'altra)»⁸. In uno dei saggi del presente volume ancora Tortonese fa un'affermazione che mi sembra di importanza capitale: ogni infrazione alla verosimiglianza comunemente intesa «può anche produrre una ridefinizione delle rappresentazioni del mondo», può cercare cioè «di imporre una nuova verosimiglianza». Forte è la tentazione di leggere in questa luce gli episodi di storia letteraria oggetto dei contributi qui raccolti.

⁸ ARISTOTELE, *Poetica*, 1460a, 13-15 e 1460b, 24-26.

A partire proprio dall'analisi che Daniele Guastini dedica alla tragedia greca, sulla scorta delle considerazioni di Aristotele nella *Poetica*. Nella tragedia, infatti, «la questione dell'abitualità» (dell'*eikos*, del verosimile) non viene trattata «dal lato del corso abituale delle cose, ma da quello, ben più sorprendente, della sua, sempre incombente, interruzione». L'*amartia*, «l'errore tragico che l'eroe del dramma attico commette (o è sul punto di commettere)» viene così a costituire «il perno stesso attorno al quale gira per Aristotele tutto il *mythos* tragico». Il verificarsi del non abituale, ciò che avviene «contro le aspettative», non è una licenza del poeta, che tolga coerenza e universalità alla sua rappresentazione, ma ciò che conferisce *pathos* alla tragedia, e in cui consiste il suo superiore potere di conoscenza e ammaestramento, «il suo carattere pratico e "paideutico"», che insegna a «evitare le catastrofi».

In ambito cristiano la necessità diventa disegno provvidenziale divino; nella storiografia cinquecentesca si pone con acutezza il problema del rapporto tra questa provvidenza e l'agire umano, che rivendica una sempre maggiore autonomia. Scrive nel suo saggio Caroline Patey: «Gli studiosi di Shakespeare convengono da tempo che i drammi storici mettono radice nel territorio agitato di queste controversie giunte dal continente: "Tra queste innovazioni, la più cospicua era lo spostamento focale dalle 'cause prime' (cioè il volere divino) a quelle 'seconde' delle azioni umane. Per quanto la storia fosse ancora inserita nella cornice teologica della provvidenza divina, si dava maggiore autonomia alle ragioni umane"»⁹. Patey affronta questa problematica dal punto di vista non ovvio di «tutta una fenomenologia della performance orale che contende lo spazio dei drammi storici all'espressione delle autorità consolidate della politica e della grammatica». Una dimensione dunque squisitamente teatrale, dove il testo scritto trova la sua realizzazione nella performance orale; ma non si tratta solo di questo, se nella cultura del tempo l'opposizione tra scritto e orale tende a configurarsi come opposizione tra ufficiale e trasgressivo, sotto vari aspetti che Patey esplora: dal punto di vista strettamente politico, dove «alla lingua scomposta e caotica della sedi-

⁹ La citazione di secondo grado è tratta da N. PARVINI, *Shakespeare's History Plays. Rethinking Historicism*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, p. 97 (traduzione di C. Patey).

zione [...] si contrappone l'ordine pacato della scrittura e della dottrina»; nell'oralità tendenzialmente anti-autoritaria della cultura popolare; sugli effetti trasgressivi e destabilizzanti il senso che permette un uso anarchico della punteggiatura e delle pause; nelle omofonie, paronomasie e in tutti i giochi linguistici che abbondano nei drammi storici (Falstaff!), dove «il disordine della carne e del corpo sono affini a quelli della lingua; nell'uso divertito del bilinguismo, della diglossia e della gergalità». Tutti ambiti che la lettura romantica di Shakespeare riconduce alla libertà e all'estro del poeta, alla sua sbrigliata creatività, e che, inseriti nella cornice precedentemente indicata, acquistano un tutt'altro significato.

Del necessario adeguamento della prassi poetica ad un'autorità che, se nello sfondo rimane ancora quella di Aristotele, acquista però un'attualità ben più cogente nella dottrina della Chiesa post-tridentina (adeguamento di cui è indizio e tappa significativa la revisione romana del *Goffredo* nel 1575) parla il saggio sul Tasso di Francesco Ferretti. In nome del necessario «diletto» dei lettori Tasso cerca di salvare, all'interno del genere epico serio e ortodosso, elementi di una materia che all'epoca appariva romanzesca: il soprannaturale, il proliferare delle avventure, gli amori. La religione cristiana rende possibile un soprannaturale diverso da quello degli antichi, e la trama provvidenziale si esplica anche attraverso gli episodi romanzeschi, anche quelli apparentemente più slegati dal tema principale (è ciò che Ferretti chiama «neutralizzazione» o «funzionalizzazione epica del caso»). Ogni compromesso resta tuttavia precario, per la disperazione del Tasso, poiché si tratta di mediare tra due visioni del mondo alternative e in gran parte inconciliabili.

Di un recupero provvidenziale del caso parla anche John Mullan a proposito di Defoe, in opposizione al *Tristram Shandy* di Sterne, dove il moltiplicarsi di mille «accidents» che costellano la narrazione non è riscattato da una superiore teleologia, ma sembra restare gratuito. E tuttavia, osserva Mullan, «Per capire gli incidenti, Tristram narratore – notoriamente – deve continuare ad andare all'indietro. E così stabilisce il modello per molti romanzi successivi che andranno all'indietro, rintracciando le cause, per poter trasformare il caso in racconto».

Ho aperto queste pagine con l'opposizione aristotelica tra poesia e storia, opposizione che sembra contraddetta dalla fortuna ottocentesca del romanzo storico (ma già nel Tasso l'ancoraggio alla storia faceva da

contrappeso al rischio di un anarchico proliferare dell'invenzione narrativa). Il saggio di Giulia Raboni sul «vero manzoniano» mostra quanto tale opposizione si riveli difficilmente superabile anche all'interno di una scelta di campo abbastanza netta a favore del vero. L'incertezza del Manzoni di fronte all'alternativa tra «manipolazione dei dati» e «perdita di unitarietà artistica» si riflette senza trovare una soluzione definitiva sia nelle tragedie sia nelle varie stesure del romanzo. La prassi canonica del romanzo storico, che consiste nell'inserire personaggi inventati in una cornice rispettosa degli avvenimenti storici, che ne renda credibile le vicende, e che ha per conseguenza la distinzione tra personaggi di bassa o media estrazione sociale (inventati) e personaggi ufficiali di rango elevato presi dal vero, lascia insoddisfatto l'autore dei *Promessi sposi*, proprio per l'opposizione sociale che introduce, e che lo scrittore cerca di attenuare mediante «un approfondimento psicologico dei personaggi» (inventati e di basso rango), all'interno di «uno spazio artistico autonomo», capace di provocare nel lettore «un “assentimento” inteso come riflessione e crescita morale»¹⁰. Sono evidenti gli echi della posizione di Aristotele: ma così facendo si rischia di reintrodurre il discrimine tra Storia e *fabula*, lasciando lo scrittore in una perdurante perplessità su «quanto indeterminato, incerto, e vacillante nell'applicazione sia il senso della parola “vero” riguardo ai lavori di immaginazione». Queste righe, dalla *Lettera sul Romanticismo* del 1823, ma rivista nel 1871, qui citata da Raboni, potrebbero fungere da esergo ironico a tutto il convegno.

Con il romanzo che si vuole «realista» la tensione tra necessità e caso, tra verosimile/probabile e sorprendente/eccezionale si fa più acuta. Va tenuto comunque presente che il cosiddetto realismo non è semplice imitazione della realtà, ma una sua interpretazione; è giudizio sul mondo, ideologia in senso pieno. Perché il suo programma narrativo gli vie-

¹⁰ Decontestualizzando, e facendo un grosso salto cronologico, mi sembra che quanto Manzoni cerca di realizzare non sia così lontano da quanto Thomas Mann, subito dopo la Seconda guerra mondiale, scrive a proposito del proprio romanzo *Doktor Faustus*: «un'opera che [...] pur presentandosi come arte controllatissima, tracima dalla sfera dell'arte per farsi realtà. Tuttavia questa realtà, legandosi a sua volta alla composizione, risponde, in certi casi, più alla composizione stessa che alla realtà»: T. MANN, *La genesi del Doctor Faustus*, in Id., *Doctor Faustus con La genesi del Doctor Faustus*, Mondadori, Milano 2016, p. 812 (trad. di L. Crescenzi).

tava di esprimere le sue opinioni sul mondo, per questo probabilmente a Flaubert non piaceva essere definito uno scrittore realista. Che cos'è in fondo «la macchia sul telescopio», di cui parla Federico Bertoni a proposito di Stendhal e George Eliot, se non, in Stendhal, una viva antipatia per la medietà del mondo borghese (vedi la citazione nella prima pagina del saggio, sugli ideali delle fanciulle e dei giovanotti parigini), medietà rispetto alla quale i comportamenti di Julien Sorel e di Mathilde de La Mole non possono certo essere considerati né verosimili né probabili. L'ostinazione dello scrittore nel ritenerli nonostante tutto «veri» esprime il suo rifiuto di giudicare le virtù borghesi le uniche possibili, quel mondo l'unico possibile. Sarà certo vero, come afferma Peter Brooks (qui parafrasato da Bertoni), che «qualunque racconto, anche il più piattamente realista, ha bisogno di quel basilare propellente narrativo che è l'eccezione, lo squilibrio, l'anomalia» (implicitamente alludendo alla «sorpresa» e allo «stupore» aristotelici); resta il fatto che quei personaggi cercano «di costruire se stessi e il loro destino *contro* la realtà circostante» (Bertoni). E non importa se agli occhi ironici e disincantati di Stendhal quegli stessi comportamenti non possano non apparire anche teatrali, anche tinti di un facile romanticismo.

Conferma la presenza di una scelta di campo dello scrittore, con le sue preferenze e le sue idiosincrasie, la significativa modifica operata da George Eliot (in *Adam Bede*) alla metafora stendhaliana dell'arte come specchio¹¹: il romanzo è «un resoconto fedele di uomini e cose come si sono rispecchiati *nella mia mente*» (corsivo mio). Ecco quindi le tracce del *romance* all'interno del *novel*, con le sue «soglie oniriche», e un'*imagery* riemersa da strati arcaici della tradizione e della memoria culturale.

La rinuncia al verosimile classicista (fondato sia su criteri interni di coerenza, sia sulla *doxa* del pubblico) da parte della narrativa francese ottocentesca implica per Pierluigi Pellini (almeno in prospettiva) «un'accettazione della contingente singolarità – e dunque un'implicita rinuncia al valore universale della rappresentazione artistica». Questo mi sembra

¹¹ «Le roman est un miroir que l'on promène le long d'une route» [«Il romanzo è uno specchio portato lungo una strada», STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, in Id., *Œuvres romanesques complètes I*, a cura di Ph. Berthier, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 2005, p. 417].

vero meno per la presenza in tale narrativa di personaggi più grandi del reale (che ci sono, naturalmente, e particolarmente in Balzac), quanto per la volontà di rappresentare non *il* mondo, ma *un* mondo preciso, e all'interno di esso di privilegiare la pittura di alcune leggi considerate fondanti (e questo è ancora Balzac, ed è ciò che giustifica il motto di Oscar Wilde, secondo il quale l'autore della *Comédie humaine* sarebbe «l'inventore» dell'Ottocento). Per la sua continua oscillazione tra leggi ed eccezioni Balzac è uno degli scrittori che maggiormente incarnano il tema del presente volume. Non è però il suo esempio che farà scuola nel secondo Ottocento modernista, ma Flaubert, con il suo «Pas de monstres et pas de héros». Con molte eccezioni naturalmente (la novella per esempio è più incline alla rappresentazione dell'eccezionale rispetto al romanzo), che Pellini esamina utilizzando le categorie genettiane di verosimile-inverosimile motivato-non motivato.

Il realismo magico di tanta narrativa latino-americana del Novecento sembra neutralizzare l'antinomia oggetto di questo convegno malatestiano, se è vero che in quelle opere si esprime «una concezione del mondo in cui reale ed irreale convivono in modo non-conflittuale». D'altra parte, la «soprannaturalizzazione del reale» e la «naturalizzazione dell'irreale», di cui parla Alessandra Ghezzani nel suo saggio, manifestano una certa parentela con le nozioni aristoteliche di «reale inverosimile» e «irreale verosimile». Ghezzani investiga questo genere paradossale (tanto che alcuni studiosi ne hanno contestato la definizione)¹² a partire dalle sue prime manifestazioni (Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Arturo Uslar Pietri), interrogandosi sull'influenza del surrealismo francese (tutti gli scrittori sunnominati hanno soggiornato a Parigi) e risalendo a quella, oggetto di dibattito, di Lautréamont. In parziale contrasto col tema delle influenze, mi sembra molto interessante lo spunto che collega la nascita del genere con la difficoltà di descrivere la realtà sudamericana con categorie e termini d'importazione; è noto che i primi esploratori e conquistatori, a partire da Colombo, ebbero difficoltà a trovare le parole adatte a descrivere il Nuovo Mondo e i suoi abitanti. Mi sembra sugge-

¹² Lo scrittore e critico guatemalteco Dante Liano per esempio: «El *realismo mágico* no existe».

stivo pensare che al registro tutto negativo delle prime reazioni europee (Colombo: «gente desnuda», «sin armas y sin ley», «ni negros ni blancos», «ellos no tienen sectas ninguna ni son idolatras», «gente muy pobre de todo»)¹³, gli scrittori latinoamericani ne sostituiscano uno iperbolicamente affermativo (penso soprattutto a *Cien años de soledad*).

Nella sua analisi di *Death of a Salesman* di Arthur Miller (un concentrato di miti americani, «tutti ridotti in cenere»), Franco Moretti sottolinea il preciso sostrato sociologico del dramma (ricordando come il saggio di Wright Mills, *White Collars: the American Middle Class*, sia quasi contemporaneo all'opera di Miller). A questo proposito Moretti cita Brecht, sulla difficoltà di «rappresentare i principali eventi umani mediante una personificazione delle loro forze motrici», e indica in una scena verso la fine del dramma (un dialogo tra il protagonista e un compagno di scuola di suo figlio, che a sua volta rimanda ad un incontro traumatico tra padre e figlio) il momento che «rende superflua ogni causalità strutturale», perché in essa «conta solo quel che avviene davanti ai nostri occhi». Scena che a Moretti appare decisiva perché in essa si gioca l'alternativa tra «comprensione storica» e «rappresentabilità drammatica» (dove quest'ultima può attuarsi solo relegando sullo sfondo la prima).

In apertura di questo volume il lettore troverà il saggio di Paolo Tortonese. Ho già presentato quello che a me sembra l'argomento fondamentale di questo saggio: ciò che viola l'abituale e il verosimile in un racconto, sostituendovi ciò che appare immotivato, scandaloso o casuale, può cercare «di imporre una nuova verosimiglianza, una nuova norma»; può cioè obbedire ad una visione del mondo diversa da quella abituale, sia muovendosi verso il futuro sia riattivando concezioni del mondo superate. In un episodio della *Recherche* citato da Tortonese, il barone di Charlus ribatte alle critiche rivolte a Balzac da un professore sorbonardo, dicendogli: «Voi trovate Balzac inverosimile perché non conoscete la vita». Tortonese ripercorre alcuni momenti letterari di questo scontro tra diverse concezioni della vita, dalla *querelle du Cid*, a Balzac appunto, fino alle recenti teorie sull'auto-referenzialità della letteratura (Barthes,

¹³ C. COLON, *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*, Espasa-Calpe, Buenos Aires 1958, rispettivamente pp. 29, 31, 55, 74, 30.

Genette). Sono perfettamente d'accordo con lui: sicuramente la letteratura ha le sue regole, che sono innanzitutto regole del linguaggio, ma qualsiasi esperienza del mondo ha regole e strutture, ed è quindi perfettamente vano cercare di stabilire una cesura invalicabile tra letteratura ed esperienza del mondo. Per Proust lo stile è certo il risultato dell'applicazione di regole retoriche (che egli, con termine largamente inclusivo, chiama «metafore»), il cui scopo però è quello di rendere comunicabile una visione: «Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision»¹⁴.

¹⁴ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1954, vol. III, p. 895.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- ABRAMS, M. H., *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica* (1953), Il Mulino, Bologna 1976.
- ALZIATI, F., «*Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano*». *Manzoni tra verosimile e verità*, ETS, Pisa 2017.
- ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di D. Guastini, Carocci, Roma 2010.
- BACHTIN, M., *Estetica e romanzo* (1924-1941), Einaudi, Torino 1979 e 1997.
- BARTHES, R., BERSANI, L., HAMON, PH., RIFFATERRE, M., WATT, I., *Littérature et réalité*, Seuil, Paris 1982.
- BELLEGUIC, T., VAN DER SCHUEREN, E., VERVACKE, S. (a cura di), *Le Discours de la sympathie. Enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, Hermann, Paris 2014.
- BLIN, G., *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, Paris 1954.
- BROOKS, P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Einaudi, Torino 1995.
- BROOKS, P., *Lo sguardo realista* (2005), Carocci, Roma 2017.
- BRUNEAU, J., *Le Rôle du hasard dans L'Éducation sentimentale*, in «Europe», XLVII (1969).
- CAPOFERRO, R., *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017.
- CAVILLAR, C., *Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle*, in «Poétique», 101 (1995).

- DELLA VOLPE, G., *Poetica del Cinquecento: la Poetica aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani*, con annotazioni e un saggio introduttivo, Laterza, Bari 1954.
- DUPRAT, A., *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain*, Champion, Paris 2009.
- FERRETTI, F., *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pacini, Pisa 2010.
- FORSTER, E. M., *Aspetti del romanzo* (1927), Il Saggiatore, Milano 1968.
- FRYE, N., *Anatomia della critica. Quattro saggi* (1957), Einaudi, Torino 1969.
- GENETTE, G., *Verosimiglianza e motivazione* (1968), in ID., *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1985.
- HATHAWAY, B., *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1962.
- JOSSA, S., *Ordine e casualità: ideologizzazione del poema e difficoltà del racconto tra Ariosto e Tasso*, in «Filologia e critica», XXV (2000).
- KIBÉDI VARGA, A., *La Vraisemblance. Problèmes de terminologie, problèmes de poétique*, in M. FUMAROLI (a cura di), *Critique et création littéraire en France au XVIII^e siècle*, Éditions du CNRS, Paris 1977.
- KRAMER, N., *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Champion, Paris 2011.
- LUKÁCS, G., *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1950.
- MANZONI, A., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2000.
- MASSONNAUD, D., *Faire vrai. Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Droz, Genève 2014.
- MERCIER, A., *La Vraisemblance: état de la question historique et théorique*, in «Tempo Zéro», 2 (ottobre 2009).
- MORETTI, F., *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.
- ORLANDO, F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997.

- ORLANDO, F., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino 2017.
- PELLINI, P., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004.
- PEROSA, S. (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Bompiani, Milano 1983.
- PRENDERGAST, C., *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- RABONI, G., *Verità della storia e verità dell'arte. Sulla prima Colonna infame e la sua elaborazione*, in «Filologia italiana», 12, 2015.
- REEVE, C., *Lo sviluppo del romance (1785)*, Dick Peerson, Napoli 1987.
- RICCARDI, C., *Il reale e il possibile. Dal Carmagnola alla Colonna infame*, Le Monnier, Firenze 1991.
- RICCEUR, P., *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris 1983.
- TASSO, T., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari 1964.
- TODOROV, T., *Poetica della prosa (1971)*, Bompiani, Milano 1995.
- TORTONESE, P., *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Classiques Garnier, Paris 2013.
- WATT, I., *Le origini del romanzo borghese (1957)*, Bompiani, Milano 1976.
- WEINBERG, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago 1961.
- WILLIAMS, I. M. (a cura di), *Novel and Romance, 1700-1800. A Documentary Record*, Routledge & Kegan, London 1970.
- YEATS, D. (a cura di), *Otros mundos otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Michigan State University, East Lansing 1975.
- ZATTI, S., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Bruno Mondadori, Milano 1996.
- ZUMTHOR, P., *The Text and the Voice*, in «New Literary History», 16, 1 (autunno 1984).