

Michela Mancini

Adattamenti, quel che resta del romanzo



Testo & Senso

n. 18, 2017

www.testoesenso.it

Negli anni Ottanta del Novecento si chiudeva la grande stagione del postmodernismo¹ e nasceva il romanzo nella sua attuale configurazione. In queste pagine si identifica con il termine *global novel* una morfologia del racconto che negli ultimi vent'anni ha registrato fervidi mutamenti. Il punto di svolta è stato determinato da fattori diversi accentuatisi a cominciare dalla rivoluzione informatica e dalla costituzione di reti comunicative planetarie dove la simultaneità tra emittente e ricevente ha reso superato il concetto stesso di distanza geografica e ha alterato i tempi di trasmissione dei testi. In tale assetto spazio-temporale hanno cominciato a formarsi aree culturali necessariamente più ampie di quelle sperimentate nelle letterature nazionali.

In questo scenario i continui annunci di una crisi o di una fine della critica letteraria² rilevano anche la richiesta di nuovi paradigmi capaci di elaborare strumenti adeguati allo studio della *mutazione genetica* della *specie* romanzo che non ha più *confini* formali, in quanto è diffuso a livello planetario, sopravvive e si alimenta in un *habitat* mediale e si relaziona con il lettore attraverso fenomeni sensoriali/percettivi – *sinestesie*.

La difficoltà di individuare nuovi strumenti di analisi per lo studio del romanzo, da sempre connesso alla scrittura letteraria, è dovuta: i) all'emersione delle diverse e contrastanti immagini di letteratura, ii) al cambio di posizione della letteratura nell'immaginario e nei percorsi formativi istituzionali e non, iii) alla trasformazione dei suoi materiali – soggetti, oggetti, punti di vista –, iv) alle pratiche dei suoi lettori e v) agli effetti di tali pratiche sui lettori.

Confini

Per l'immagine del romanzo della globalizzazione, che in queste pagine assume il ruolo rappresentativo di una delle forme della letteratura mediale, è necessario individuare le nuove forme della narratività come i) il rimodellarsi dello spazio tempo, ii) la maggiore veicolarità del linguaggio, iii) la confluenza intermediale delle *holdings* editoriali, iv) l'applicazione di forme d'intreccio che richiamano le coordinate spazio-temporali³.

Un agile saggio di Vittorio Coletti, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale* (2011) punta l'attenzione su un'immagine di narrazione, lingua e luogo attraverso un allestimento spaziale/geografico – il villaggio globale – in cui circolano alcuni generi letterari come il genere giallo che denota un'ambientazione locale ma capace di superare i confini di quella che era stata definita una letteratura nazionale. I grandi romanzi dell'Ottocento – *Orgoglio e pregiudizio*, *Madame Bovary*, *Delitto e castigo* – erano saldamente radicati nel loro territorio e nella lingua locale. Anzi, più ne facevano parte, più riuscivano profondi e avevano la possibilità, dopo un'affermazione nazionale, di attrarre un pubblico anche internazionale.

¹ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editon Minuit, 1979, trad. it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1995; REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; RENATO BARILLI, *Robert Grillet e il romanzo postmoderno*, Milano, Mursia, 1998.

² CARLA BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; ROMANO LUPERINI, *Breviario di critica*, Napoli, Guida, 2002; GIULIO FERRONI, *I confini della critica*, Napoli, Guida, 2005; MARIO LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, CESARE SEGRE, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001; ID. *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.

2012, SIMONA CIGLIANA, (a cura di), *Le stagioni della critica militante: personalità e modi, questioni e prospettive, storia e testi*, Roma, Onyx, 2007.

³ STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno* Einaudi, Torino 2005; STEFANO CALABRESE (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2016.

Nel secondo Novecento tutto è cambiato. Si tratta di un'evoluzione complessa, ancora in atto. Anche con la tendenza ad allinearsi di culture ed economie, rimangono differenze importanti tra una lingua e un'altra, tra le persone, le tradizioni, i mercati.

Coletti definisce “romanzo-mondo” quello che «interpreta il mondo (perlomeno quello Occidentale) o esplicitamente nasce per esso e un consumo globale»⁴. Differentemente Franco Moretti, studioso delle dinamiche spaziali del romanzo, definisce “opere mondo” quelle opere che ambiscono all'universale e mal traducibili che fanno riferimento al «sistema mondo nel suo insieme», in quanto universo conoscitivo e morale⁵.

Coletti fa riferimento a quei romanzi programmati per un lettore mondiale che non appartiene a una cultura nazionale ed è attratto da temi e forme planetarie. Quelli che legge sono romanzi molto traducibili che ambiscono al mercato globale che tende ad acquistare prodotti standardizzati ma riconducibili a identità riconoscibili perché locali. È possibile delocalizzare Montalbano in un altro luogo, e prescindere dalle caratteristiche specifiche della scenografia o “territorio letterario” di Vigata, per proiettare il personaggio in un altro luogo: una spiaggia californiana o un'isola dell'arcipelago indonesiano?

Ciò che nella permanenza delle culture geograficamente e storicamente capaci di rivendicare una propria identità fornisce anche una base per l'esercizio della critica. Coletti afferma che quando ci riappropriamo della visione contemporanea e globalizzante, quest'esercizio di finzione non risulta deviante, nella misura in cui problemi, drammi, criminalità sono uguali dappertutto. Nella tesi sviluppata il genere giallo rappresenta l'esempio più efficace del «romanzo mondo»: è un insieme testuale nato per il consumo globale e contraddistinto dall'uso di «modelli riconoscibili», attraverso i quali si superano le distinzioni. La tesi sostenuta è che nel tempo si è prodotta un'immagine di letteratura del tutto autonoma rispetto alle tradizioni locali in cui il romanzo si de-nazionalizza.

Il percorso configurato in questa nuova mappa parte dalla sopraffazione dei tratti planetari su quelli locali fino a giungere all'epoca attuale in cui i luoghi sono diventati letterariamente interscambiabili e costituiscono l'origine e la destinazione del più occidentale fra i generi letterari: il romanzo⁶. Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani, a partire dalla prospettiva di una *Weltliteratur*, la “letteratura mondiale” proposta da Goethe all'inizio dell'Ottocento, rilevano che nel nuovo quadro delle relazioni sovra e trans-nazionali fra culture e lingue, occorre ragionare sul problema del canone e sul legame tra produzione e traduzione letteraria e identità nazionale⁷. In *La letteratura nell'età globale* (2012) gli autori sostengono che tra gli aspetti determinanti vanno annoverate alcune profonde trasformazioni che vedono coinvolti i nuovi modi di produzione, il ribaltamento dei rapporti gerarchici fra mondo produttivo e mondo finanziario, la fine dei mercati nazionali chiusi⁸.

Si delinea una nuova concezione di letteratura che mette in discussione la tradizionale opzione per lo specifico letterario come caratteristica intrinseca, di ordine estetico, dei testi appartenenti alla categoria di “prodotti dell'immaginazione” in quanto il predominio del mercato e dei suoi modi di

⁴ VITTORIO COLETTI, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 9.

⁵ FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

⁶ Per un aggiornamento sulle teorie del romanzo come genere letterario tipicamente occidentale cfr. LAURA ANNA MACOR, FEDERICO VERCELLONE (a cura di), *Teoria del romanzo*, Milano, Mimesis, 2009; GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

⁷ ARMANDO GNISCI, FRANCA SINOPOLI, NORA MOLL, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

⁸ GIULIANA BENVENUTI, REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012.

funzionamento nella società — la concorrenza, la pubblicità, la spinta ossessiva al consumo — ha radicalmente cambiato gli strumenti e le procedure delle pratiche culturali e artistiche.

Studiare la letteratura-mondo significa prendere in considerazione le relazioni tra centri e periferie della produzione culturale. La crescente interconnessione e circolazione del sapere a livello planetario ha rappresentato un terreno di sfida non solo per gli studi letterari, ma per tutte le discipline. Occorre identificare alcuni nuclei portanti in cui delineare un tentativo di riassetto complessivo dei saperi e delle discipline nell'ambito delle *humanities*. La diffusione globale degli studi culturali, mette in luce l'urgenza di nuove forme di studio della cultura. L'etichetta "studi culturali" non identifica una disciplina, guarda all'interdisciplinarietà che dà vita ad un programma di ricerca sui testi letterari che attraversa diversi contesti nazionali e che ha come comune denominatore la tendenza ad elaborare metodi di investigazione.

La nozione planetaria di testi e opere letterarie si riferisce alla circolazione sempre più frenetica delle opere che entrano a far parte di una rete inesauribile di scambi. È quello che David Damrosch, studioso di *World literature*, chiama "spazio ellittico", quello spazio prodotto dalla cultura originaria di un testo e dalle culture che lo recepiscono. La letteratura mondiale-planetaria diventa così non più un insieme di capolavori, ma un modo di lettura e di circolazione di opere⁹. Una «integrative world history and world literature»¹⁰ -come ricorda Shu-mei Shih, una studiosa che si occupa delle produzioni letterarie non occidentali e delle minoranze, - consente allora di decentrare e spostare continuamente gli assi e i punti cardinali in un sistema mondiale policentrico.

L'habitat mediatico

Nel 1999 con il termine di *remediation* Jay David Bolter definiva la "interpenetrazione" dei media in un contesto storico dove la digitalizzazione imponeva e consentiva la convergenza di tutti i mezzi di trasmissione, di tutti i format comunicativi e dei codici semiotici entro un sistema interconnesso, interattivo e integrato:

La nostra cultura concepisce ogni *medium* o costellazione mediale come qualcosa che risponde a, ridispono, compete e riforma altri *media*. In primo luogo, potremmo pensare a una sorta di progressione storica, di *media* più nuovi che rimediano quelli precedenti, e in particolare, di *media* digitali che rimediano i loro predecessori [*ma anche l'opposto, perché. N.d.A.*] la televisione può e deve rimodellare se stessa per poter ricordare la struttura del web, mentre il cinema incorpora e cerca di contenere la grafica computerizzata all'interno della propria struttura lineare¹¹.

Attraverso l'argomentazione sull'innovazione legata all'informatica, intesa più come un'episteme che una tecnologia, Raul Mordenti risale ad un aspetto cruciale che caratterizza lo statuto del "campo letterario" e del *corpus* che lo disegna: il testo e la sua relativa "mutabilità" che gli consente di funzionare «come uno strumento di comunicazione inter-umana di significati, giacché anche il

⁹ DAVID DAMROSCH, *What Is World. Literature?*, Princeton, University Princeton 2003.

¹⁰ SHU-MEI SHIH, *Comparison as Relation*, in R. Felski, S. Stanford Friedman (eds.), *Comparison: Theories, Approaches, Uses*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, p. 81.

¹¹ JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge-London, The MIT Press, 1999, trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002, p. 82.

testo è un simbolo di identità e di differenza, di fissità e di mobilità, esattamente come gli uomini che lo scrivono e lo leggono nel tempo»¹².

Il contesto culturale è il prodotto delle relazioni umane così come l'ambito virtuale in cui ha luogo l'apprendimento e l'intrattenimento. La pervasività della dimensione digitale ha introdotto nuovi fenomeni di accelerazione simbolica che sta modificando la percezione del tempo e dello spazio. In questi non-luoghi, identificati anche come i parchi tematici contemporanei, il consumo si fonde inestricabilmente con l'*entertainment*¹³ ambienti virtuali proposti dai videogiochi o da tecniche di simulazione elaborate a fini comunicativi, educativi o sperimentali¹⁴ che sono punti di riferimento indispensabili per ricostruire l'identità di un lettore-spettatore.

Raffaele Donnarumma in *Ipermodernità. Dove va la narrativa italiana* (2014) si riallaccia alla fine del Postmoderno per evidenziare, attraverso il suffisso "iper", l'eccesso di alcuni fenomeni caratterizzanti la nuova epoca culturale (iperindividualismo, iperconsumo, etc.). Donnarumma individua le conseguenze di questo mutamento in alcune tendenze della narrativa italiana. Si assiste, da una parte a un'espansione delle scritture dell'io che ha portato allo sviluppo di nuovi generi *personal* o *lyrical essay*, romanzi in prima persona, *autofiction* e *memoir*; d'altra parte si registra una vasta diffusione di narrazioni tra romanzo e reportage giornalistico definite "narrazioni documentarie". Si tratta di narrazioni costruite «sulla testimonianza, esperienza diretta, la compromissione dello sguardo che esibisce la soggettività della ricostruzione e che, anzi, cerca in essa la propria probabilità»¹⁵. Secondo Donnarumma la letteratura dell'ipermodernità si caratterizza così per «un'esibizione della contingenza» che si confronta con «un'angoscia di derealizzazione»¹⁶ identificandosi «come critica del presente»¹⁷.

Il "lettore mediale", osserva Michele Rak, pratica uno "sperimentalismo multidirezionale", un modo senza regole di usare la letteratura in quanto le sue scelte sono sempre più scollegate dal testo verbale lineare e sempre più orientate verso il testo verbo-visivo e multimediale di altri linguaggi e ricettivo dei loro cangianti protocolli comunicativi¹⁸. Come sottolinea Rak, il critico che studia il romanzo come un'opera in forma di libro è lontano dal capire quali siano le fonti e le suggestioni del romanzo mediale. I suoi caratteri, azioni, intrecci e sceneggiature derivano da altri generi con i quali intrattiene rapporti: il film, il serial tv, il fotoromanzo, il fumetto, il reality.

Sinestesia

Nella cultura mediale con il diffondersi del digitale e la nascita del web si assiste all'emergere di un utente che interagisce sempre più con il testo, e i suoi dispositivi, attraverso il corpo, in modo fisico.

¹² RAUL MORDENTI, *L'altra critica: la nuova critica della letteratura tra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Editori Riuniti, 2013 (2007¹) p. 171.

¹³ MARC AUGÉ, *Disneyland e altri non-luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

¹⁴ ROBERTO DIODATO, *Estetica del virtuale*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

¹⁵ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 199.

¹⁶ Ivi, p. 211.

¹⁷ Ivi, p. 107.

¹⁸ MICHELE RAK, *La letteratura di Mediopolis: divertimento, devianza, simulazione, gioco, fuga, evasione, divieti, conflitto, impulso, piacere. Alcune note per una teoria della letteratura della cultura mediale*, Bologna, Lupetti, 2010, p. 53.

Leggere, attingere all'affabulazione, così come un tempo vedere una pellicola in una sala cinematografica, non è più anche un'operazione solitaria, ma un intrattenimento estraneo a qualsivoglia imperativo pedagogico. Ne è una riprova il fatto che le innovazioni estetiche degli ultimi anni vanno nella direzione delle installazioni e delle *performances*, ossia di modalità espressive ipermediali e polisensoriali che uniscono musica, testo drammaturgico e linguaggio visivo.

Il testo letterario dà luogo a delle *performances* di significato piuttosto che formulare realmente i significati stessi. La sua qualità estetica si trova in questa struttura "performativa", che evidentemente non può essere identica al prodotto finale: senza la partecipazione del lettore individuale non può esservi *performance*.

Paolo Giovannetti in *Spettatori del romanzo* (2015) rileva che l'impersonalità, dettata dalle nuove modalità della fruizione letteraria, rende protagonista il lettore/spettatore, che – leggendo un romanzo o assistendo a un film – è tenuto a immergersi nell'opera, a cooperare alla sua messa in forma, quasi facendosi personaggio fra personaggi: perciò agendo in modo qualitativamente nuovo rispetto al passato¹⁹.

L'analisi di quel plesso di schemi percettivi, memorie e aspettative che costituisce il ruolo attivo e creativo del lettore–spettatore, la "beholder's share" di cui parlava Ernest Gombrich²⁰, sviluppa una riflessione i) sulla molteplicità dei fattori culturali, sociali e tecnologici che strutturano il processo del vedere che ha luogo in riferimento alle diverse forme di rappresentazione, ii) sulla rete di relazioni fatta di credenze e di pratiche interpretative socialmente condivise che si intreccia con la sfera del desiderio e del piacere.

Il senso di un testo non è dato una volta per tutte ma scaturisce dall'incontro/scontro di alcuni fattori, in particolare il senso del testo-immagine è dato da quell'"uso"²¹ e "riuso"²² che gran parte della comunicazione visiva configura sulla continua manipolazione dell'"invenzione" di immagini e della loro "permanenza" attraverso vari generi di riusi che, come ricordano Pinotti e Somaini, sono classificabili in tre tipologie: interpretativa, traduttiva e divulgativa. il senso di un testo dipende da:

le intenzioni dei produttori e dei committenti; le condizioni storiche e geografiche e in generali culturali della ricezione; le cornici istituzionali e i discorsi che si elaborano intorno alle immagini; la dimensione mediale della produzione e distribuzione degli oggetti iconici; le caratteristiche dei fruitori (che a loro volta possono riutilizzare una medesima immaginare per usi differenti da quelli per i quali era stata realizzata, risignificandola)²³.

¹⁹ PAOLO GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo: saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 87.

²⁰ ERNEST GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington, The Trustees of the National Gallery of Art, 1959, trad. it. *Arte e illusione. Studi sulla psicologia della rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1965.

²¹ ERNEST GOMBRICH, *The uses of images. studies in the social function of art and visual communication*, London, Phaidon, 1999, trad. it. *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte, 1999.

²² Per la definizione di riuso si intende: «ciascun riutilizzo successivo di dette illustrazioni, che non risulti perfettamente conforme all'insieme delle caratteristiche originali: dalle semplici variazioni del contesto, fino alle manipolazioni operate direttamente sull'illustrazione stessa» PAOLA PALLOTTINO, *Il riuso delle immagini* in ID. *Dall'atlante delle immagini. Note di icologia*, Nuoro, Illisso, 1992, p. 20.

²³ ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 224.

È allora riscontrabile nella devianza interpretativa – deviazione dalla norma –, l’aspetto che caratterizza tutte le arti con i loro testi verbo-visuali e che si è intensificata nel nuovo sistema dell’informazione. Ogni testo letterario rimette in ordine diverso il circolo semico per il quale è stato preparato e nel quale viene posizionato. È un effetto dovuto anche alle interferenze tra la fissità della scrittura e la mobilità del discorso orale e della lettura che ogni testo richiede.

La devianza interpretativa e comportamentale, che Rak definisce con la pragmatica del “divertimento”, indica un modo di «usare tutti i tipi di testo senza tenere conto delle gerarchie, dei valori, delle funzioni formulate dalle tradizioni letterarie, dal costume dei gruppi, dai tecnici della scrittura»²⁴.

Stefano Tani in *Lo schermo, l’Alzheimer, lo zombie* (2014) coglie la difficoltà di identificare i tratti caratteristici della produzione artistica, cinematografica e letteraria del primo decennio del nuovo secolo. A partire dalla definizione di dimensione liquida dell’epoca contemporanea di Zygmunt Bauman (2000)²⁵, Tani adotta questa metafora come linea di interpretazione dei modi di interazione e di costruzione della società. Il libro individua alcune icone ricorrenti come gli *schermi* utilizzati quotidianamente, l’*Alzheimer* come forma di svuotamento e malattia che intacca la memoria e l’identità, e infine lo *zombie* come figura ricorrente nelle arti visive e nella letteratura.

Guardarsi, svuotarsi e trasformarsi sono i capitoli che compongono il libro e che rimandano al mito di Narciso. Tani fa riferimento al mito narrato da Ovidio in cui Narciso si avvede di essersi innamorato del proprio riflesso e, per la disperazione di non potersi congiungere con la propria immagine, si consuma struggendosi fino alla morte sul bordo dell’acqua. Il racconto diventa il *leitmotiv* del saggio in quanto Tani lo adotta come metafora interpretativa della realtà tecnologica ed elemento trasformativo per le sue capacità di mutare, vedere, guardare e sentire il mondo che determina a sua volta il modo di pensare. A partire dal mito di Narciso, lo schermo, continua Tani, possiede un potere ipnotico e pervasivo capace di cambiare la capacità di concentrazione e la qualità dell’attenzione: «ogni volta che l’uomo inventa un oggetto tecnologico che alleggerisce o estende una o più funzioni del suo corpo, amputa quella parte di sé. È un’argomentazione da tenere presente per gli ulteriori narcisistici riflessi o riproduzioni dell’io negli schermi»²⁶. Dopo vari esempi sull’evoluzione dell’io riflesso attraverso fonti d’acqua, specchi, ritratti, scatti fotografici, schermi televisivi e cinematografici fino ad arrivare ai display degli smartphone, il saggio si conclude con la visione di un futuro lettore di romanzi:

non sarà né chi usa un apparecchio relativamente nuovo a cambiare le abitudini (come è accaduto per la telefonia mobile quasi venti anni fa), né chi nostalgicamente crede ancora e solo nella carta stampata, ma il lettore di una nuova generazione che ha normale dimestichezza con l’*e-reader* in quanto è nato con esso. Probabilmente grazie al grafene, il supporto sarà più sottile e flessibile e il testo richiederà meno concentrazione degli antichi romanzi riversati in digitale perché sarà stato concepito per quello strumento, mentre chi legge guarderà i libri con la stessa museale e reverente curiosità che noi oggi dedichiamo ai codici miniati ²⁷.

²⁴ M. RAK, *op. cit.*, p. 24.

²⁵ ZYGMUNT BAUMAN, *Liquid Modernity*, Cambridge Polity, 2000, trad. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

²⁶ STEFANO TANI, *Lo schermo, l’Alzheimer, lo zombie. Tre metafore del XXI secolo*, Verona, Ombre Corte, 2014, pp. 10-15.

²⁷ Ivi, p. 108.

Per il momento, Stefano Calabrese, nel congedo del libro, *La fiction e la vita* (2017), rileva che la comunità scientifica ha iniziato a progettare il “bio-libro”: che assomiglia a un vecchio libro, o meglio a un leggio che regge un vecchio libro e sta al centro di una stanza “sensibile”, lo *smart environment*, in grado di reagire ai comandi vocali attraverso sensori²⁸. La storia letta è sperimentata in modalità multisensoriale. Il libro è indossato da un lettore-interattore che non sta più davanti ma dentro al testo grazie ad una t-shirt interattiva che memorizza e archivia i dati neurofisiologici essenziali utili per creare scenari in realtà virtuale e ologrammi, sino a costituire una scena narrativa i cui protagonisti sono i lettori: «saremo in grado di muovere personaggi e oggetti con la sola forza del pensiero, ritrovandoci così di nuovo, appassionatamente, incredibilmente, dentro quei vecchi libri d’avventura e *science fiction* su cui si è sempre modellata la nostra immaginazione»²⁹.

²⁸ STEFANO CALABRESE, *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*, Milano, Mimesis, 2017.

²⁹ Ivi, p. 170.