

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il momento di volontaria sospensione dell'incredulità

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/145049> since 2016-08-05T13:14:33Z

Publisher:

ETS

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

«Il momento di volontaria sospensione dell'incredulità», in M. Paino e D. Tomasello, a cura di, *Sublime e antisublime nella modernità*, Pisa, ETS, 2014, pp. 671-680.

ALDO NEMESIO (Università di Torino)

Il momento di volontaria sospensione dell'incredulità

Nel capitolo XIV della sua *Biographia Literaria*, il poeta inglese Coleridge parla di «momento di volontaria sospensione dell'incredulità»¹ verso il testo letterario. Come scrive Ferri, si tratta di «an important assumption about the experience of a creative work [...] a first step in the process of understanding audience response to fictional works.»² È sulla base di questa sospensione dell'incredulità che il lettore si comporta come se gli eventi narrati nella finzione letteraria fossero veri, in modo tanto forte da provare emozioni intense. Si tratta di un punto centrale dell'esperienza letteraria: senza questa risposta della mente umana, gran parte dei nostri rapporti con la letteratura sarebbero impossibili e il ruolo dell'arte stessa diventerebbe marginale e forse irrilevante nell'esperienza umana.³ Questa sospensione dell'incredulità è «volontaria»: infatti scegliamo liberamente di aprire un libro e di leggerlo come testo letterario, seguendo delle convenzioni che ci sono state insegnate. Essa costituisce un «momento», cioè essa si esaurisce alla fine dell'atto di lettura: una volta che abbiamo chiuso il libro, concludiamo una parentesi di finzione, per tornare nel mondo che ci circonda, nel quale le verità del libro letto non sono più valide.

Quando entriamo in una sala cinematografica durante la proiezione di un film, possiamo provare la curiosa esperienza di guardare gli altri spettatori anziché il film. In questo modo possiamo vedere il comportamento del pubblico in relazione alle emozioni prodotte dallo schermo: a seconda delle scene, vediamo persone che piangono, ridono, o sono in preda alla paura. Il pubblico può provare emozioni forti, pur sapendo che tutto quello che vede è finto e che, al termine della registrazione delle scene, gli attori che interpretano la parte dei morti si rialzano, che i segni di amore eterno durano soltanto il tempo previsto dal copione e che le città distrutte sono finte. Gli spettatori, usciti dalla sala cinematografica, tornano alle loro occupazioni quotidiane. Quello che, nel buio della sala, li appassionava o li terrorizzava non sarà più creduto. In realtà sono entrati nella sala, e hanno pagato il biglietto, proprio per provare emozioni, sapendo che all'uscita il gioco di illusione sarà finito.

Anche quando assistiamo ad un evento sportivo in qualità di tifosi ci sentiamo fortemente coinvolti da quello che sta accadendo sul campo. Ci entusiasmiamo e ci arrabbiamo, proviamo gioia e dolore, orgoglio e vergogna, mentre in realtà quello che accade sul campo ci riguarda molto meno di quello che appare dalle nostre reazioni. Per la durata dell'evento sportivo, ci comportiamo come se quello che vediamo ci interessasse direttamente in modo forte e ci identifichiamo con le azioni degli atleti. In questo caso, quello che accade resterà vero anche al termine della partita, mentre – nella maggior parte dei casi – la nostra identificazione e il nostro interesse saranno molto più moderati.

¹ Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 236.

² Anthony J. Ferri, *Willing suspension of Disbelief. Poetic Faith in Film*, Lanham, MD, Lexington Books, 2007, pp.x-xi.

³ Ho presentato alcune di queste considerazioni nel capitolo *La letteratura e altre esperienze*, in *Comparatistica e intertestualità*, a cura di Giuseppe Sertoli, Carla Vaglio Marengo e Chiara Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, Tomo II, pp. 843-849.

Anche durante il sonno ci collochiamo in mondi diversi dalla vita quotidiana, ma tuttavia ad essa collegati e da essa dipendenti. Durante il sonno crediamo agli eventi presentati nei nostri sogni, fino al punto che a volte ci svegliamo terrorizzati o, al contrario, ridiamo senza svegliarci. Se sogniamo di cadere, a volte ci svegliamo perché il nostro corpo si è mosso per prevenire la caduta. Ma, quando ci svegliamo, non abbiamo dubbi nell'affermare che i nostri sogni non coincidono con la nostra realtà.

Esistono forme di allontanamento dalla realtà che sono fondamentali nello sviluppo della vita umana. Ne esiste traccia in tutta la storia dell'uomo. La letteratura (insieme all'arte in generale) ha una funzione importante nell'evoluzione dell'uomo perché, coinvolgendo fortemente l'uomo in mondi possibili che sono lontani dalle sue abitudini e dalle sue certezze, lo rende più preparato ad affrontare i mutamenti del suo ambiente.

Carroll scrive che l'arte offre modelli di realtà che permettono all'uomo di organizzare il proprio comportamento di fronte alle circostanze contingenti della vita. I modelli immaginativi che costruiamo dirigono il nostro comportamento entrando nelle radici delle nostre motivazioni. Facciamo uso di modelli immaginativi per dare un senso al mondo. L'attribuzione di un senso al mondo per mezzo della narrativa e dell'arte risponde a un bisogno psicologico primario ed è una condizione necessaria perché possiamo organizzare il nostro comportamento in modi che soddisfano le nostre necessità di adattamento:

Art provides an emotionally and subjectively intelligible model of reality, and it is within such models that human beings organize their complex behaviors in flexible response to contingent circumstances. The imaginative models that we construct about our experience in the world do not merely convey practical information. They direct our behavior by entering into our motivational system at its very roots - our feelings, our ideas, and our values. We use imaginative models to make sense of the world, not just to «understand» it abstractly but to feel and perceive our own place in it - to see it from the inside out. Making sense of the world in this way, through narrative and through the other arts, is both a primary psychological need and a necessary precondition for organizing our behavior in ways that satisfy all our other adaptive needs.⁴

Prima dello sviluppo delle scienze umane, è stata la letteratura ad offrirci informazioni sull'uomo. Per gran parte della storia umana, i migliori psicologi sono stati i drammaturghi, i poeti e i romanzieri:

Literature itself has until recently been the only great repository of information about human nature. Empirical psychology is scarcely a hundred years old [...] Throughout the greater part of our history, our best psychologists have been playwrights, poets, and novelists.⁵

Per molto tempo si è pensato che la letteratura fosse fonte di verità universali: «From the time of Aristotle until the eighteenth century, most literary theorists believed that literature represented universal realities or gave expression to universal truths.»⁶

La letteratura ha un ruolo fondamentale nell'evoluzione dell'uomo e nel suo adattamento all'ambiente esterno. Essa presenta la simulazione di situazioni, nelle quali troviamo modelli di comportamento che ci permettono di entrare mentalmente nell'esperienza di altre persone. Questo contribuisce al nostro sviluppo personale e sociale e ci aiuta a rispondere in modo flessibile a circostanze mutevoli:

4 Joseph Carroll, *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature and Literature*, New York, NY, Routledge, 2004, p. xxii.

5 J. Carroll, *Literary Darwinism* cit., p. 109.

6 J. Carroll, *Literary Darwinism* cit., p. 117.

Literature presents simulated situations through which we can model our own behaviors, but it does not only provide game plans for specific situations. [...] It helps us to regulate our complex psychological organization, and it helps us calculate our socially adaptive capacity for entering mentally into the experience of other people. [...] It contributes to personal and social development and to the capacity for responding flexibly to changing circumstances.⁷

La lettura ha aspetti in comune con il sogno e con i contemporanei simulatori di realtà virtuale. Si tratta di un'esperienza di coinvolgimento in un mondo narrato immaginario che produce emozioni forti e ha un'importanza notevole nella storia dell'evoluzione dell'uomo. La letteratura è un punto d'incontro tra le parti più soggettive ed emozionali della nostra mente e le parti più cerebrali e astratte:

The experience of reading - or the auditory equivalent in the oral antecedents to literature - has some parallel with the experience of dreaming and also with the experience of «virtual reality» simulators. It is an experience of subjective absorption within an imaginary world, a world in which motives, situations, persons, and events operate dramatically, in narrative sequence. Unlike dreams, most literary works have a strong component of conscious conceptual order - a «thematic» order. But like dreams, and unlike other forms of conscious conceptual order - science, philosophy, scholarship - literature taps directly into the elemental response systems activated by emotion. Works of literature thus form a point of intersection between the most emotional, subjective parts of the mind and the most abstract and cerebral. This feature of literature is not incidental to its adaptive function.⁸

Anche secondo Miall la letteratura ha un'importante funzione nell'evoluzione dell'uomo perché, allontanando l'uomo dalle certezze della vita quotidiana, mette in dubbio concetti e risposte stereotipate, permettendogli di sviluppare modi di percezione più flessibili, che lo aiutano ad adattarsi meglio ai mutamenti dell'ambiente. La letteratura facilita la gestione delle emozioni, in particolare quelle negative e quelle represses:

While effective behaviour, particularly in the ancestral environment, typically depends on rapid assignment of meaning to appearances following their assessment in relation to the interests of the self or the group, the tendency inherent in this facility is to stereotypic concepts and stock responses. Literary experience, which takes place outside the normal demands of daily life, enables stereotypic concepts and responses to be put in question. Through literature readers or hearers may evolve new modes of feeling for the issues that are most central to their experience [...] literature may facilitate the modulation or repair of emotionally negative experiences in particular. By dehabituating, in brief, we prepare ourselves for encountering experience in ways that are potentially (although not necessarily) more productive, thus enhancing the flexibility of our responses to the environment or our social interactions [...] Literary response may represent a solution to social constraints on the expression of emotion [...] Literature [...] facilitates changes in perception or in the self in its relationship with others, thus enhancing the survival and reproductive ability of the group. [...] Literature can also be seen as a solution to an endogenous adaptive problem, that of social constraint, repression, and pathology. [...] In this way, too, literature enhances our abilities to respond flexibly to experience and thus assists our powers of survival.⁹

Secondo Boyd, l'arte deriva dall'attività ludica e sta alla base dell'adattamento dell'uomo all'ambiente esterno. Essa offre vantaggi tangibili alla sopravvivenza dell'uomo: «Art, too, is a specific human adaptation, biologically part of our species. It

7 J. Carroll, *Literary Darwinism* cit., p. 160.

8 Joseph Carroll, *The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature*, in «Philosophy and Literature», 30, 1, 2006, p. 43.

⁹ David S. Miall, *Literary Reading. Empirical & Theoretical Studies*, New York, N.Y., Peter Lang, 2006, pp. 197-200.

offers tangible advantages for human survival and reproduction, and it derives from play, itself an adaptation widespread among animals with flexible behaviors.»¹⁰

L'arte esiste in tutte le società umane e presenta forme comuni in culture diverse. Essa è in grado di generare un forte coinvolgimento emotivo e attira un forte investimento di tempo, energie e risorse. Inoltre essa si può sviluppare in tutti gli esseri umani, anche in assenza di addestramento specifico:

There are good reasons to suspect that we may need biology as well as culture to explain art: (1) it is universal in human societies; (2) it has persisted over several thousand generations; (3) despite the vast number of actual and possible combinations of behavior in all known human societies, art has the same major forms (music and dance; the manual creation of visual design; story and verse) in all; (4) it often involves high costs in time, energy, and resources; (5) it stirs strong emotions, which are evolved indicators that something matters to an organism; (6) it develops reliably in all normal humans without special training, unlike purely cultural products such as reading, writing, or science.¹¹

Boyd scrive che l'arte è una forma di gioco cognitivo che ha due funzioni principali: stimola e allena la flessibilità mentale e genera creatività che va al di là dell'immediato e del già noto:

I suggest that we can view art as a kind of cognitive play [...] I propose two principal functions for art. First, it serves as a stimulus and training for a flexible mind, as play does for the body and physical behavior. [...] Second, art becomes a social and individual system for engendering creativity, for producing options not confined by the here and now of the immediate and given.¹²

L'arte rafforza la coesione sociale ed è strettamente connessa alle religioni: «Art's power to strengthen social cohesion [...] accounts for the close connection between art and religion in cultures throughout history.»¹³ Il racconto di tipo letterario, in quanto racconto coinvolgente di eventi immaginari, è alla base del sorgere delle narrazioni religiose: «Without the existence of stories that diverge from the true, without the first fictions, religion could not have arisen. Religion depends on the power of story.»¹⁴

Le credenze religiose, in particolare quelle che riguardano un controllo soprannaturale che prevede punizioni, possono favorire la cooperazione tra gli uomini («A human society unified by religion, especially if it believes in supernatural vigilance and punishment, can therefore usually solve problems of cooperation more readily than another without»)¹⁵ L'evoluzione dell'uomo favorisce le credenze in eventi non veri se ciò può essere utile all'adattabilità dell'uomo al suo ambiente: «Evolution will favor belief in falsehood if it motivates adaptive behavior better than belief in truth.»¹⁶ L'arte ha avuto un ruolo centrale nella vita umana anche perché ha favorito il sorgere delle religioni e ha rinforzato il loro potere di produrre coesione aumentando l'impatto del rituale: «Art has played a central function in human lives not only in itself but also in giving rise to religion and *then* reinforcing religion's power to cement group cohesion by augmenting the impact of ritual.»¹⁷ Per spiegare l'importanza dell'arte di raccontare nell'evoluzione

¹⁰ Brian Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge, MA., Harvard Univ. Press, 2009, p. 1

¹¹ B. Boyd, *On the Origin of Stories* cit., p. 73.

¹² B. Boyd, *On the Origin of Stories* cit., pp. 85-87.

¹³ B. Boyd, *On the Origin of Stories* cit., p. 114.

¹⁴ B. Boyd, *On the Origin of Stories* cit., p. 115.

¹⁵ B. Boyd, *On the Origin of Stories* cit., p. 117.

¹⁶ B. Boyd, *On the Origin of Stories* cit., p. 205.

¹⁷ B. Boyd, *On the Origin of Stories* cit., p. 118.

dell'uomo, dobbiamo prendere in considerazione non solo l'influenza dei racconti letterari, ma anche quella delle storie immaginarie che nelle religioni vengono credute come se fossero vere: «To explain fully what difference storytelling has made to human survival and reproduction, we need to consider the impact not just of stories recognized as fictions, but also of invented stories that people take as true: of religion.»¹⁸

A differenza dal rapporto con la narrazione letteraria, la sospensione dell'incredulità di fronte alla narrazione religiosa non è momentanea, ma persiste anche dopo aver concluso la lettura del testo:

Tutto questo è molto simile al rapporto che l'uomo ha con le religioni, con una sola, decisiva differenza: nel rapporto con le religioni, la sospensione dell'incredulità non è più «momentanea», ma si mantiene in vigore anche dopo che il libro è stato chiuso. Come nella letteratura, anche nelle grandi narrazioni sulle quali si fondano le religioni troviamo informazioni affascinanti ma non fondate empiricamente (i miracoli, le risurrezioni) che ci possono dare piacere estetico e soprattutto ci allontanano dalla rigidità della nostra realtà quotidiana. Però, a differenza dalla letteratura e dal cinema, il pensiero religioso trasferisce i propri contenuti anche al di fuori della sfera estetica, presentandosi come guida del comportamento umano nel mondo esterno alla finzione, con forti istanze nel campo politico.¹⁹

Il pensiero religioso, trattandosi di pensiero di tipo artistico, trasferito però al di fuori del mondo delle finzioni, non riesce facilmente a confrontarsi con altre esperienze. Da un lato, non è compatibile al dialogo con chi, chiuso il libro, è uscito dallo stato di sospensione dell'incredulità. D'altro lato, è anche incompatibile al dialogo con altre finzioni, perché manca un terreno comune di verifica. Per questo – come mostra drammaticamente la storia dell'uomo – il confronto tra religioni avviene spesso con la violenza della guerra, campo in cui finzioni diverse si confrontano con strumenti terribili ma compatibili. Se le religioni possono determinare le certezze degli uomini, il controllo delle religioni può portare a forme di potere assoluto. Chi è creduto quando afferma di parlare in nome di una divinità è dispensato da ogni verifica e spesso può determinare il comportamento dei suoi fedeli in modo quasi ipnotico. Il credente non sembra accorgersi che la voce che sta ascoltando appartiene ad un altro uomo, perché pensa di ascoltare la voce di una divinità.

Per Oatley la narrativa contribuisce ad aumentare la nostra comprensione («Fiction is a means by which we can increase our understanding»)²⁰ Quando leggiamo testi narrativi o andiamo a teatro vogliamo provare commozione («When we read fiction or watch drama we want to be moved»)²¹ Ma non solo questo: la ricerca mostra che quando comprendiamo una frase, oltre ad attivare le aree del cervello che riguardano l'udito e il linguaggio, attiviamo anche le aree che si attivano quando compiamo l'azione narrata. I neuroscienziati parlano di neuroni specchio. Il riconoscimento di una azione coinvolge i sistemi cerebrali responsabili dell'inizio della stessa azione:

when we understand a sentence, as well as activation of the areas of the brain concerned with hearing and language there is also activation in the areas concerned with making the same actions ourselves. The researchers interpret their findings in terms of mirror neurons. Recognition of an action in the imagination when we hear or read about it involves brain systems responsible for initiating that action.²²

¹⁸ B. Boyd, *On the Origin of Stories* cit., p. 199.

¹⁹ A. Nemesio, *La letteratura e altre esperienze* cit., p. 844.

²⁰ Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, p. ix.

²¹ K. Oatley, *Such Stuff as Dreams* cit., p. 115.

²² K. Oatley, *Such Stuff as Dreams* cit., p. 20.

Si tratta quindi di un coinvolgimento fortissimo. La letteratura è un fenomeno molto potente, che ha avuto ed ha molti effetti nell'evoluzione dell'uomo. È sicuramente molto riduttivo limitare il proprio interesse per la letteratura a quello che tradizionalmente viene chiamato lo «specifico letterario» (concetto peraltro di solito definito in modo piuttosto vago), perché in questo modo ci impediamo di capire perché la letteratura esiste in tutte le società che conosciamo e l'importanza del suo ruolo nella storia dell'uomo. La letteratura riguarda un ambito molto più ampio di quello che gruppi sociali molto ristretti chiamano letterarietà.

Nella letteratura italiana troviamo casi di creazione esplicita di un effetto di realtà, per esempio negli incipit che dichiarano che gli eventi narrati non provengono dalla finzione dell'autore, il cui compito si limita alla diffusione di memorie scritte da altri. Se leggiamo le prime parole di *Fosca* di Tarchetti, troviamo:

Commetto io un'indiscrezione nel pubblicare queste memorie? Credo di no; né una titubanza più lunga, giustificerebbe ad ogni modo la mia colpa. Colui che le ha scritte è ora troppo indifferente alle cose del mondo, troppo sicuro di sé, perché abbia a godere dell'elogio o a soffrire del biasimo che può derivargliene. Egli sa per quale strana combinazione questo manoscritto è venuto in mio potere, né ignora il disegno che io aveva concepito di publicarlo. Gli basterà che io vi abbia tolte quelle indicazioni che potevano compromettere la fama di persone ancora viventi, e che il segreto della sua vita attuale sia stato rispettato.

Se l'autore di queste pagine può ancora trovare nella solitudine e nell'egoismo in cui si è rifuggito, qualche parte di ciò che egli fu un tempo, non gli farà forse discaro che altri abbiano a versare, nel leggere queste memorie, quelle lacrime che egli ha certo versato nello scriverle.

All'inizio di *Una peccatrice* di Verga leggiamo: «Dirò come mi sia pervenuta questa storia, che convenienze particolari mi obbligano a velare sotto la forma del romanzo.»

I due testi citati dichiarano di limitarsi alla diffusione di storie preesistenti, sicuramente vere, perché chi scrive si pone problemi di «indiscrezione» o parla dell'opportunità di presentarle in modo velato, «sotto la forma del romanzo.» Al lettore viene offerta la possibilità di avere accesso a informazioni indiscrete, di solito celate. Siccome chi legge romanzi ha sempre il profondo desiderio di farsi gli affari degli altri, vedendo senza essere visto cose che non dovrebbe vedere, qui si attivano l'interesse per il testo e l'atto di lettura. L'intenzione esplicita di essere creduti, o almeno di essere credibili, è presente anche nell'inizio di *Eva*: «Eccovi una narrazione - sogno o storia poco importa - ma vera, com'è stata e come potrebbe essere, senza rettorica e senza ipocrisie.»

Ma l'illusione di realtà, che genera una temporanea sospensione dell'incredulità del lettore, è presente anche in modo meno palese. Per esempio, all'inizio del *Trionfo della morte* di D'Annunzio, troviamo:

Ippolita, quando vide contro il parapetto un gruppo di uomini chini a guardare nella strada sottoposta, esclamò soffermandosi:

- Che sarà accaduto?

Ella ebbe un piccolo moto di timore; e appoggiò involontariamente la mano sul braccio di Giorgio come per trattenerlo.

Visto che noi lettori non conosciamo né Ippolita, né Giorgio, chiamarli per nome senza darci altre informazioni costituisce una violazione pragmatica della lingua italiana, quindi di un errore di comunicazione, a meno che non ci comportiamo come se credessimo di conoscerli già. In questo modo entriamo nell'atto della lettura, sospendendo i legami con ciò che riteniamo vero nella nostra realtà quotidiana. Lo stesso accade nel famoso incipit degli *Indifferenti* di Moravia: «Entrò Carla.»

Passiamo ora a vedere un caso che sembra opposto, cioè un testo in cui pare che l'autore non intenda proprio farci entrare in un mondo diverso dal nostro, ma - al contrario - si riferisca proprio a noi mentre leggiamo. È il caso del celebre inizio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: «No, non voglio vedere la televisione!» Alza la voce, se no non ti sentono: «Sto leggendo! Non voglio essere disturbato!» Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso; dillo più forte, grida: «Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!» O se non vuoi non dirlo; speriamo che ti lascino in pace.

Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltrona, sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf. Sull'amaca, se hai un'amaca. Sul letto, naturalmente, o dentro il letto. Puoi anche metterti a testa in giù, in posizione yoga. Col libro capovolto, si capisce.

Sembra che qui non ci sia proprio nessuna proposta di sospensione di incredulità: il lettore siamo noi e stiamo proprio incominciando a leggere il romanzo di Calvino.

In realtà non è così: anche noi stiamo per «cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino», ma NON siamo il lettore di cui parla Calvino. Infatti non stiamo per chiudere la porta, «di là» non «c'è sempre la televisione accesa», non dobbiamo alzare la voce e - soprattutto - non ci capiteranno le curiose avventure che ci racconterà il libro. O meglio, per qualche ora forse penseremo che ci capitino, se sospenderemo la nostra incredulità, il che è facilitato dal fatto che il personaggio di Calvino, all'inizio del romanzo, sta facendo proprio quello che stiamo facendo noi.

Bibliografia

Boyd, Brian, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge, MA, Harvard Univ. Press, 2009.

Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

Carroll, Joseph, *The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature*, in «Philosophy and Literature», 30, 1, 2006, pp. 33-49.

Carroll, Joseph, *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature and Literature*, New York, NY, Routledge, 2004.

Coleridge, Samuel T., *Biographia literaria*, Roma, Editori Riuniti, 1991 (trad. it. di *Biographia Literaria*, London, Rest Fenner, 1817).

D'Annunzio, Gabriele, *Trionfo della morte* [1894], in *I romanzi della rosa*, Milano, Mondadori, 1940, pp. 651-1050.

Ferri, Anthony J., *Willing suspension of Disbelief. Poetic Faith in Film*, Lanham, MD, Lexington Books, 2007.

- Miall, David S., *Literary Reading. Empirical & Theoretical Studies*, New York, NY, Peter Lang, 2006.
- Moravia, Alberto, *Gli indifferenti* [1929], Milano, Bompiani, 1974.
- Nemesio, Aldo, *La letteratura e altre esperienze*, in *Comparatistica e intertestualità*, a cura di Giuseppe Sertoli, Carla Vaglio Marengo e Chiara Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, Tomo II, pp. 843-849.
- Oatley, Keith, *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.
- Tarchetti, Igino Ugo, *Fosca* [1869], in *Tutte le opere*, Bologna, Cappelli, 1967, vol. 2, pp. 235-427.
- Verga, Giovanni, *Eva* [1873], in *Tutti i romanzi*, Firenze, Sansoni, 1983, vol. 2, pp. 87-171.
- Verga, Giovanni, *Una peccatrice* [1866], in *Tutti i romanzi*, Firenze, Sansoni, 1983, vol. 1, pp. 441-549.