

L'immaginazione al lavoro. Che cosa e come conosciamo dal romanzo

Gianluca Consoli
Università degli Studi di Siena

Abstract

L'articolo delinea i fondamenti di un'epistemologia del romanzo, rispondendo alle domande di base: che cosa e come possiamo conoscere attraverso il romanzo. A partire dalla definizione del romanzo come racconto di finzione, viene sviluppata una posizione di cognitivismo radicale, per la quale il romanzo (a) produce conoscenza modale; (b) giustifica questa conoscenza in base al principio della verosimiglianza; (c) favorisce l'apprendimento per esperienza in virtù dell'esemplificazione immaginativa. Le tesi proposte vengono corroborate in riferimento ai recenti dati sperimentali ottenuti dalle scienze cognitive, in particolare dalla psicologia cognitiva, sull'immaginazione, la finzione, la simulazione.

This paper outlines the epistemological principles of the novel, answering two essential questions: what and how can we know by novel? The paper develops an approach of radical cognitivism. Defined as make-believe game, the novel can (a) improve modal knowledge; (b) justify belief-like representations by verisimilitude; (c) allow acquaintance by imaginative exemplification. These thesis are based on current evidence about imagination, fiction and simulation collected from cognitive sciences.

Parole chiave

Finzione, immaginazione, *mind reading*, verosimiglianza, esemplificazione

Contatti

gianluca.consoli@libero.it

1. Cognitivismo radicale

La parte conclusiva del capolavoro di McCarthy *La strada* perviene al suo *climax* nel brano seguente.

Lo aspettò sulla strada e quando l'uomo riemerse dal bosco aveva in mano la valigia e le coperte su una spalla. Ne scelse una e la diede al bambino. Ecco, disse. Mettिला addosso, che hai freddo. Il bambino fece per dargli la pistola ma l'uomo non la volle. Quella tienila tu, disse. / Ok. / Lo sai come si usa? / Sì. / Ok. / E il mio papà? / Non c'è nient'altro che possiamo fare per lui. / Mi sa che voglio andare a salutarlo. / Ce la fai da solo? / Sì. / Allora vai. Ti aspetto. / Tornò nel bosco e si inginocchiò accanto al padre. Era avvolto in una coperta, come l'uomo aveva promesso, e il bambino non lo scoprì ma gli si sedette vicino e si mise a piangere senza riuscire a fermarsi. Pianse per un bel pezzo. Ti parlerò

tutti i giorni, sussurrò. E non mi dimenticherò. Per niente al mondo. Poi si alzò, si voltò e tornò verso la strada.¹

A seguito di una distruzione totale, di cui però non vengono narrate né le ragioni né lo svolgimento, un padre lotta nella più completa disperazione per portare in salvo il figlio. Il loro scopo è raggiungere il mare, incamminandosi lentamente lungo la strada, tra rovine e pericoli. Giunti sulla spiaggia, desolata e priva di vita come ogni altro luogo, il padre malato da tempo muore e abbandona il bambino al suo destino. Come una sorta di *deus ex machina* interviene un altro uomo che, visto il bambino da solo, decide di portarlo con sé e la sua famiglia, lungo la strada.

Il brano citato è uno dei più intensi dell'intero romanzo. Il lettore è in uno stato di piena identificazione e profondo coinvolgimento. Termina la lettura spaesato, atterrito come se fosse lui stesso a proseguire attraverso la più completa distruzione. Non vi sono dubbi che *La strada* realizzi in modo esemplare una capacità che i romanzi spesso mostrano di possedere, vale a dire produrre un ampio insieme di risposte emotive di natura empatica, anche molto intense.² Tuttavia, insieme al provare emozioni in prima persona, il lettore ha anche appreso qualcosa dalla lettura del romanzo di McCarthy? E in che modo?

Queste ultime sono le due domande alla base dell'epistemologia dell'arte, volta a comprendere (a) che cosa conosciamo del mondo attraverso l'arte; (b) in quale modo conosciamo.³ In questa sede le due domande verranno declinate in relazione alla letteratura ed esemplificate a proposito del romanzo. Precisamente, verranno elaborati i lineamenti generali di un'epistemologia del romanzo. Dal punto di vista teorico, verrà articolata una posizione di cognitivismo radicale. Nell'ambito dell'estetica contemporanea, con «cognitivismo» si intende quella corrente di pensiero che riconosce valore conoscitivo all'arte.⁴ La proposta di questo articolo è radicale in due sensi. In primo luogo, si sostiene che il romanzo è capace di ristrutturare in profondità le credenze e l'esperienza del lettore. In secondo luogo, si sostiene che un romanzo che non realizza questo potere conoscitivo non consegue un autentico e pieno valore estetico: può essere anche riuscito, ma al più come esempio di «arte di intrattenimento».

Dal punto di vista metodologico, le tesi espone verranno corroborate in riferimento ai dati empirici ottenuti negli ultimi anni all'interno delle scienze cognitive, in particolare dalla psicologia cognitiva, grazie agli studi sull'immaginazione, la simulazione, la finzione. Laddove è possibile, il riferimento all'evidenza empirica sarà svolto in forma diretta. Altrimenti, l'argomentazione si baserà su quadri concettuali comunque derivati da evidenze empiriche.

Ognuno dei paragrafi seguenti articola una tesi specifica volta a cogliere una caratteristica qualificante della conoscenza fornita dal romanzo. Il punto da cui muovere è la definizione del romanzo come racconto di finzione, che, a differenza del racconto

¹ Cormac McCarthy, *The Road*, 2006; ed. cons. *La strada*, trad. it di Martina Testa, Einaudi, Torino, 2007, pp. 216-217.

² Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction*, Ohio State University Press, Columbus, 2006.

³ Matthew Kieran e Dominic McIver Lopes (eds.), *Knowing Art. Essays in Aesthetics and Epistemology*, Springer, Dordrecht, 2004.

⁴ Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, London, 2006.

storico, non mira a produrre una narrazione vera, corretta, conforme ai fatti.⁵ Piuttosto, il romanzo costituisce una guida che suggerisce, stimola, prescrive giochi dell'immaginazione basati sul «far-credere» [*make-believe*].⁶ In questo senso, tra l'autore e il lettore vige un «patto finzionale».⁷ Per comprendere il romanzo, il lettore deve riconoscere l'intenzione dell'autore, per come questa è incorporata nell'opera, in base alla quale gli viene richiesto di assumere il contenuto della storia nella prospettiva del far-credere.⁸

2. Conoscenza modale

La posizione cognitivista è oggetto di una serie di obiezioni tipiche, rivolte a negare da diversi punti di vista la possibilità stessa che l'arte in generale fornisca conoscenza del mondo.⁹ La prima di queste obiezioni, definita come *knowledge challenge*, afferma che la finzione non procura alcuna conoscenza e che, nel caso in cui veicoli conoscenza, vi riuscirebbe in modo del tutto accidentale. L'argomento a sostegno di questa posizione è di ispirazione platonica. Il racconto di finzione è un prodotto dell'immaginazione che impegna l'interprete nel gioco del far-credere; la conoscenza, al contrario, è relativa alla realtà; il romanzo, quindi, non può generare conoscenza, se non in via accidentale.

L'obiezione si basa sullo statuto finzionale del romanzo, statuto che viene frainteso quanto alla sua natura e alle sue caratteristiche essenziali. La nascente «scienza della finzione», infatti, fornisce precise prove empiriche sulla possibilità di apprendere attraverso la finzione. In questo nuovo settore della psicologia cognitiva, le narrazioni letterarie vengono considerate come delle simulazioni, in due sensi distinti ma interconnessi.¹⁰ Nel primo senso, le narrazioni letterarie vengono concepite come strumenti che offrono la possibilità per un'esperienza simulativa relativa al «*mind reading*», espressione con cui si indicano le molteplici abilità grazie a cui i soggetti riescono a comprendere la mente altrui. In particolare, i lettori sospendono i loro scopi personali e inseriscono gli scopi dei personaggi nei propri sistemi di pianificazione. Sulla base delle peripezie dei personaggi raccontate nella storia, i lettori sviluppano la capacità di simulare, identificarsi, empatizzare. Nel secondo senso, le narrazioni letterarie presentano

⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, 1984; ed. cons. *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*, trad. it. di Giuseppe Grampa, Jaca Book, Milano, 1985. Nella categoria «racconto di finzione» così ampiamente definita rientrano numerosi altri generi letterari. Lo stesso Ricoeur scrive: «a questo vasto sottoinsieme appartiene tutto quel materiale che la teoria dei generi letterari colloca sotto l'etichetta del racconto popolare, dell'epopea, della tragedia e della commedia, del romanzo» (Paul Ricoeur, *Tempo e racconto II*, cit., p. 13). Le tesi epistemologiche proposte in questa sede non richiedono di precisare la differenza tra questi generi. Per gli aspetti specifici che distinguono il romanzo come racconto di finzione dagli altri generi citati si veda la discussione condotta a questo proposito in Gianluca Consoli, *Romanzo e rivoluzione*, ETS, Pisa, 2008, in particolare l'introduzione e il primo capitolo.

⁶ Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundation of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge, 1990.

⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.

⁸ Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

⁹ Queste obiezioni sono state raccolte, sistematizzate ed espone in forma esemplare da Jerome Stolnitz, *On the Cognitive Triviality of Art*, «British Journal of Aesthetics», n. 32:3, 1992, pp. 191-200. A questo scritto di Stolnitz si deve fare riferimento anche per le altre obiezioni che verranno discusse nei paragrafi seguenti.

¹⁰ Keith Oatley, *Why Fiction May Be Twice As True As Fact. Fiction as Cognitive and Emotional Simulation*, «Review of General Psychology», n. 3, 1999, pp. 101-117.

modelli del mondo sociale.¹¹ Comprimono, condensano e compattano informazioni complesse relative all'interazione tra molteplici agenti intenzionali autonomi, interazione che normalmente si svolge come processo dinamico caratterizzato da proprietà emergenti. Su questa base, come se conversassero con esperti, i lettori apprendono conoscenze sociali indispensabili per prevedere il comportamento altrui.

Queste ipotesi teoriche sono suffragate dall'evidenza empirica. In un esperimento, i partecipanti rispondono a un test (*author recognition checklist*) che consente di discriminare tra chi legge soprattutto testi di finzione e chi soprattutto testi non finzionali. Entrambi i gruppi vengono poi sottoposti ad altri due test. Nel primo (*mind in the eyes*) viene misurata la capacità di risposta empatica: i soggetti guardano delle foto di occhi e, tra quattro parole disponibili, scelgono la più appropriata. Nel secondo (*interpersonal perception*) viene misurata la capacità di comprensione sociale: i soggetti guardano 15 video in cui sono rappresentate alcune interazioni sociali e poi rispondono alle domande sulle situazioni osservate. I lettori dei testi finzionali ottengono punteggi migliori in entrambi i test.¹²

Questi risultati non sono riducibili a differenze individuali, ossia non indicano personalità con maggiore intelligenza sociale o con una maggiore predisposizione a empatizzare. In un altro esperimento ai partecipanti viene assegnata a caso la lettura di una storia di finzione o di un articolo tratto da una rivista. Vengono poi sottoposti a due test: il primo misura il ragionamento analitico, il secondo il ragionamento sociale. Mentre i due gruppi ottengono risultati simili nel primo test, i lettori dei testi finzionali ottengono punteggi migliori nel secondo. Questi dati indicano che, come i piloti incrementano le loro capacità grazie all'esercizio nel simulatore di volo, così i lettori di finzione, relativa soprattutto al mondo sociale, si dimostrano più esperti in questo ambito e rivelano maggiori abilità sociali.¹³

Chiaramente, il miglioramento delle conoscenze e delle competenze sociali comporta inevitabilmente modifiche nell'identità personale. Anche a questo proposito è stato condotto un esperimento cruciale.¹⁴ Ai partecipanti viene assegnato a caso un breve racconto di Cechov o una versione riscritta della stessa storia in forma di documento, con la stessa lunghezza, gli stessi personaggi, gli stessi contenuti, le stesse difficoltà di lettura, e soprattutto lo stesso interesse, come confermato dai partecipanti. Prima e dopo la lettura i soggetti rispondono a due questionari, il primo sulla personalità, il secondo sulle emozioni. I lettori del testo finzionale riportano maggiori cambiamenti, non ampi, ma comunque misurabili, rivolti in differenti direzioni per i diversi individui. La lettura di testi finzionali, perciò, ha effetti immediati anche sulla personalità. Secondo quanto rilevato nello studio citato questi effetti sono probabilmente temporanei, tuttavia possono essere resi durevoli tramite la ripetizione.

Dunque, l'evidenza dimostra che la stessa informazione attiva risposte diverse in base alla forma in cui viene trasmessa. Nei testi finzionali, l'assunzione dell'atteggiamento basato sul far-credere spinge il lettore alla simulazione, all'identificazione, all'empatia. In

¹¹ Raymond Mar e Keith Oatley, *The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience*, «Perspective in Psychological Science», n. 13, 2008, pp. 173-192.

¹² Raymond Mar, *Bookworms versus Nerds: Exposure to Fiction versus Non-Fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds*, «Journal of Research in Personality», n. 40, 2006, pp. 694-712.

¹³ Keith Oatley, *The Science of Fiction. Reading novels isn't just entertaining, it helps you navigate the complex social world*, «New Scientist», n. 262, 2008, pp. 42-43.

¹⁴ Maja Djikic, *On Being Moved By Art: How Reading Fiction Transform the Self*, «Creativity Research Journal», n. 21:1, 2009, pp. 24-29.

tal modo lo induce a condividere o meno le credenze, i desideri, le intenzioni dei personaggi. In questo quadro, grazie all'atteggiamento basato sul far-credere, è possibile trasmettere in modo efficace la conoscenza sociale, così da aumentare le capacità per le inferenze sociali e l'abilità a empatizzare; così da modificare se stessi, grazie alla proposta di identità ulteriori in situazioni immaginate come possibili.¹⁵

Da queste evidenze sperimentali segue il delinearsi di una vera e propria scienza del far-credere e della finzione, capace di fornire una base empirica a quelle posizioni, il precursore delle quali può essere individuato in Aristotele, che ritengono la finzione qualcosa di serio, capace di estendere la conoscenza consentendo di immaginare ciò che può accadere. Proprio lungo questa linea si può rispondere all'obiezione esposta in apertura di paragrafo con un argomento di ispirazione aristotelica, delineando la prima tesi relativa alle proprietà della conoscenza appresa attraverso il romanzo.

Tesi I: il romanzo non produce conoscenza fattuale, ossia non estende la conoscenza dei fatti, ma fornisce conoscenza modale, ossia estende la conoscenza delle possibilità. Il valore conoscitivo dell'arte, perciò, non va identificato con l'aumento della conoscenza relativa a stati di cose effettivi del mondo reale. Piuttosto, il valore conoscitivo coincide con l'esplorazione dello spazio delle possibilità in base all'immaginazione, nella forma specifica del far-credere, allorché tale esplorazione si dimostra capace di riorganizzare le credenze e le facoltà mentali.

3. Conoscenza come verosimiglianza

La seconda obiezione di solito rivolta al cognitivismo, definita come *warrant challenge*, si concentra sul problema della giustificazione. Sin da Platone fino ai vari modelli dell'analisi tripartita, le credenze costituiscono una conoscenza effettiva del mondo se non sono solo vere e credute come tali, ma se sono anche giustificate.¹⁶ Questa seconda obiezione, invece, afferma che la finzione, anche nel caso in cui fornisca credenze vere, non può produrre da se stessa credenze giustificate. L'argomento a sostegno di questa posizione sottolinea che, restando all'interno della rappresentazione finzionale, non è possibile sapere quali credenze siano vere e quali false. Solo da una mappa reale, e non dai libri di Doyle, è possibile conoscere quali strade di Londra siano effettivamente esistenti.

Anche in questo caso è possibile fornire una risposta a difesa del cognitivismo in base alla natura e alle caratteristiche della finzione rivelate dagli studi empirici. Il punto da cui muovere è il seguente: parte costitutiva dei processi di interpretazione del romanzo è la valutazione del valore di verità delle rappresentazioni finzionali. Il valore di verità va inteso in due sensi: vi è una verità della finzione e una verità attraverso la finzione.¹⁷

Nel primo senso, viene valutato *a parte obiecti* se la rappresentazione finzionale configurata dal racconto sia coerente, completa, unitaria. Per fare un esempio in riferimento a *La strada*: i vuoti nella narrazione (prima di tutto sul come e sul perché della distruzione globale) non inficiano in nessun modo l'organicità del racconto, ma anzi sono funzionali alla sua piena realizzazione. Più problematica appare invece la fine della storia: l'uomo che si sostituisce al padre, la nuova famiglia; la figura materna che accoglie

¹⁵ Keith Oatley, *Changing our Minds*, «Greater Good», n. 5:3, 2009.

¹⁶ Nicola Vassallo, *Teoria della conoscenza*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

¹⁷ H. Porter Abbott (ed.), *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

il bambino. Si può discutere se questo non sia un esito estrinseco, che cioè non viene preparato in nessun modo dalla narrazione precedente, e che anzi per molti versi addirittura contraddice.

Sempre in relazione alla verità della finzione, viene valutato *a parte subiecti* se l'interpretazione proposta dal lettore si dimostri appropriata, se cioè sia conforme ai vincoli oggettivamente predisposti nel testo come indizio e guida per i giochi immaginativi del far-credere. Infatti, per quanto l'interpretazione non sia mai una procedura meccanica, non coincide con il semplice uso dei testi finzionali, indifferente alle prescrizioni che in questi sono incorporati.¹⁸ Ancora con un esempio in riferimento a *La strada*: se si vuole, si può anche presentare il romanzo come un manifesto apocalittico contro la tecnica contemporanea, ma questo è certamente un uso spregiudicato del testo più che un'interpretazione attenta alla complessità con cui la questione della tecnica emerge dal romanzo.

Nel senso della verità attraverso la finzione, senso rilevante in questa sede, viene valutata la credibilità dei contenuti rappresentati. Una serie di ricerche empiriche sulla simulazione e sull'immaginazione sono utili per chiarire quanto avviene anche a seguito del patto finzionale. In generale, quando si simula assumendo una prospettiva altrui o si immagina uno scenario non attuale, le credenze a cui si fa riferimento, di solito chiamate «simil-credenze» [*belief-like representations*], sono isomorfe rispetto alle credenze ordinarie utilizzate per conoscere lo stato effettivo della realtà. In virtù del principio dell'isomorfismo, le simil-credenze hanno lo stesso codice, formato, contenuto e logica delle credenze ordinarie. In quanto dipendono solo dal contenuto, i sistemi di elaborazione, come i meccanismi inferenziali, di aggiornamento delle credenze, di ragionamento pratico trattano le due tipologie di rappresentazione in un modo molto simile.¹⁹

A proposito del principio dell'isomorfismo particolarmente esemplificativi sono gli esperimenti condotti sui bambini, impegnati in alcuni «giochi simbolici». Per ricordare uno degli studi più noti,²⁰ in una situazione sperimentale un bambino è incoraggiato a far finta di riempire due tazze; lo sperimentatore capovolge una delle due tazze e dopo la ricolloca nel verso giusto accanto all'altra; lo sperimentatore chiede allora al bambino di indicare la tazza vuota e quella piena. Per poter eseguire questa istruzione nel contesto del «far finta» il bambino seleziona quelle stesse credenze i cui contenuti avrebbe codificato una situazione reale; attiva quegli stessi meccanismi inferenziali e di aggiornamento delle credenze che gli avrebbero consentito una performance efficace in una situazione reale e così via.²¹

Sulla base del principio dell'isomorfismo è possibile iniziare a rispondere all'obiezione esposta all'inizio del paragrafo. In maniera simile all'immaginazione in generale, nell'atteggiamento del far-credere conseguente al patto finzionale, le credenze relative alle rappresentazioni finzionali vengono giudicate ragionevoli in riferimento agli stessi criteri che contraddistinguono le credenze ordinarie. Per esempio, per comprendere il

¹⁸ Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.

¹⁹ Shaun Nichols, *Imagining and Believing: The Promise of a Single Code*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», n. 62, 2004, pp. 129-139.

²⁰ Alan Leslie, *Pretending and Believing: issues in the theory of ToMM*, «Cognition», n. 50, 1994, pp. 211-238.

²¹ Per una trattazione estesa del principio dell'isomorfismo nell'immaginazione e nella finzione si veda Gianluca Consoli, *Esperienza estetica. Un approccio naturalistico*, Sette Città, Viterbo, 2010, in particolare il capitolo primo.

comportamento dei personaggi all'interno di una storia il lettore deve arrivare a una comprensione sostantiva dei loro stati mentali; questa comprensione viene raggiunta utilizzando quegli stessi standard di razionalità che vengono applicati nel *mind reading* ordinario per spiegare le azioni degli individui reali, per quanto nessuno di loro si trovi effettivamente nello stato mentale in questione.

Questo meccanismo di giustificazione delle rappresentazioni finzionali può essere descritto in maniera più approfondita prendendo in considerazione un altro settore di ricerca delle scienze cognitive, relativo alla modularità della mente.²² Secondo questa prospettiva, la mente è costituita da più sistemi, ciascuno dei quali dedicato a svolgere operazioni specifiche. Alcuni sistemi sono «incapsulati»: non subiscono l'influenza epistemica dell'informazione elaborata da altri sistemi, anche se tale informazione può essere rilevante.²³ Un caso esemplare di incapsulamento sono le illusioni ottiche: a livello percettivo persistono anche se razionalmente il soggetto sa che sono false.

Nella finzione si assumono rappresentazioni che si sa non vere, ossia non credute come corrispondenti allo stato effettivo della realtà. Precisamente, il messaggio accettato nel patto finzionale ha due scopi apparentemente contraddittori. Da una parte si richiede al soggetto di assumere le rappresentazioni finzionali come vere, dall'altra di assumerle come non vere.²⁴ In virtù di questo messaggio il soggetto si muove consapevolmente tra due mondi, quello della realtà e quello dell'immaginazione. Questa duplice consapevolezza non va intesa nella forma dell'alternanza (ora finzione, ora realtà), ma della simultaneità, specificamente nella forma di una simultaneità asimmetrica. In primo piano, al centro della coscienza intesa come spazio di lavoro, vi è il gioco finzionale con i contenuti da decodificare secondo le prescrizioni istituite dal testo. Sullo sfondo vi è la conoscenza che le rappresentazioni sono «disaccoppiate» [*decoupled*] dalla realtà, ossia non corrispondono a nessuno stato di cose effettivo. Questa conoscenza, pur collocata nella periferia della coscienza, è costantemente attiva: per quanto l'attenzione sia focalizzata sul gioco finzionale, l'interprete sa che le rappresentazioni sono finzioni ed è solo per questo che può, per finta, prenderle sul serio.

In questa ottica, il meccanismo del far-credere e della finzione si basano su quello che può essere definito un incapsulamento moderato. Per un verso, il processo del far-credere è incapsulato, nel senso che l'influenza epistemica della conoscenza relativa alla non-verità delle rappresentazioni finzionali è sospesa. In caso contrario, se il processo non fosse incapsulato, il gioco finzionale non potrebbe prendere forma e il soggetto non potrebbe concentrarsi su di esso. Per un altro verso, l'incapsulamento del processo del far-credere è parziale, in quanto la conoscenza relativa alla non-verità delle rappresentazioni finzionali resta sempre disponibile sullo sfondo. In caso contrario, il gioco finzionale non sarebbe più costituito da credenze disaccoppiate, ma sarebbe semplicemente scambiato per vero.

Proprio perché il processo del far-credere è solo moderatamente incapsulato, in quanto per il suo funzionamento richiede che la conoscenza che le rappresentazioni finzionali sono disaccoppiate resti sempre disponibile nella periferia della coscienza,

²² Edouard Machery, *Massive Modularity and the Flexibility of Human Cognition*, «Mind and Language», n. 23:3, 2008, pp. 263-272.

²³ Jerry Fodor, *The Mind Doesn't Work That Way*, 2000; ed. cons. *La mente non funziona così*, trad. it. di Massimo Marraffa, Laterza, Roma-Bari, 2001.

²⁴ Cristiano Castelfranchi e Isabella Poggi, *Bugie, finzioni, sotterfugi. Per una scienza dell'inganno*, Carocci, Roma, 1998.

questa conoscenza può essere costantemente richiamata quale banco di prova su cui testare la credibilità delle rappresentazioni finzionali, non nei termini della loro correttezza, ossia della loro conformità alla situazione attuale del mondo reale, ma nei termini della loro verosimiglianza, ossia della loro coerenza con le possibilità del mondo reale. In tal modo, dietro l'apparente contraddittorietà del patto finzionale si nasconde l'inevitabile rinvio tra i due contesti di assunzione, quello della realtà e quello dell'immaginazione, cosicché l'interpretazione nell'ottica del far-credere può dispiegarsi non solo come finzionalmente vera, ossia appropriata alle prescrizioni del testo, ma anche come verosimile, ossia ragionevole e condivisibile.

La verosimiglianza così definita costituisce il cuore comune condiviso dalle diverse forme in cui l'immaginazione può declinare il racconto di finzione, in uno spazio ideale che va dal romanzo storico al romanzo di fantascienza. In entrambi questi estremi, infatti, non vengono descritti stati di cose effettivi, ma vengono configurate possibilità verosimili, ossia ragionevoli e condivisibili alla luce dell'esperienza del lettore. Quanto va rilevato, però, è che il meccanismo comune della verosimiglianza è multirealizzabile, ossia viene implementato in forme differenti nei diversi sottogeneri del romanzo. Prendendo in esame per semplicità soltanto le due forme estreme citate, il romanzo storico rappresenta il modello prototipico in cui la finzione riguarda entità realmente esistenti, come personaggi storici, luoghi reali, eventi accaduti. In questo caso il meccanismo della verosimiglianza opera con una finzione *de re*, nel senso che entità reali vengono trasfigurate dal discorso finzionale. Il romanzo di fantascienza, invece, rappresenta il modello prototipico in cui la finzione riguarda entità fittizie, ossia non realmente esistenti, come personaggi, luoghi, eventi del tutto inventati. In questo caso il meccanismo della verosimiglianza opera con una finzione *de dicto*, nel senso che le entità non hanno esistenza fuori dal discorso finzionale. In linea di principio, però, le due tipologie di entità finzionali condividono un identico statuto di fondo, in quanto sono sottoposte allo stesso meccanismo finzionale retto dalla verosimiglianza. A riprova, entità dei due tipi possono comparire, e spesso compaiono, insieme in forme ibride, senza suscitare nessuna difficoltà nel lettore.

Grazie al meccanismo della verosimiglianza così descritto si può rispondere alla seconda obiezione anticognitivista in maniera completa, con una tesi empiricamente corroborata.

Tesi II: il valore di verità della conoscenza modale viene garantito se le possibilità configurate dalle rappresentazioni finzionali sono giustificate come verosimili, ossia risultano credibili in quanto coerenti con le possibilità delineate dalle credenze ordinarie in relazione al mondo reale.

In questo quadro si chiariscono due punti fondamentali. In primo luogo, si precisa che, attraverso il processo di giustificazione, il romanzo consente un aumento della conoscenza del mondo reale in quanto incrementa la conoscenza di ciò che è possibile in esso, delle disponibilità [*affordances*] che il mondo reale rende possibili. Il mondo, perciò, si configura come correlato della conoscenza mediata dal romanzo non come dominio di stati di cose, ma come ambito di possibili attività esplorative.²⁵ In secondo luogo, si chiarisce anche che la giustificazione, per quanto sia una procedura interna al processo stesso del far-credere, come tale automatica e implicita, tuttavia non è confinata al mondo finzionale istituito dal romanzo. Al contrario, la giustificazione si rivela reale solo

²⁵ Alva Noë, *Action in Perception*, MIT Press, Cambridge, 2004.

in quanto si basa su fonti esterne rispetto al romanzo, solo in quanto si fonda sull'esperienza pregressa come evidenza esterna rispetto al mondo finzionale.²⁶

4. Conoscenza come esemplificazione

Le due obiezioni anticognitivistice trattate nei paragrafi precedenti concorrono a precisare la natura finzionale del romanzo, chiarendone il valore conoscitivo nei termini dell'estensione della conoscenza modale e il valore di verità nei termini della giustificazione basata sulla verosimiglianza. Per comprendere più a fondo le due tesi proposte, vi è ancora un aspetto decisivo da precisare ulteriormente. Se è innegabile che, per essere giustificata come vera, la conoscenza mediata dal romanzo deve inserirsi nel più ampio quadro dell'esperienza pregressa del mondo reale, occorre anche riconoscere che, per dimostrare un effettivo valore conoscitivo, ossia per non essere banalmente vera, tale conoscenza non può limitarsi a confermare in modo ripetitivo l'esperienza pregressa.

Un altro insieme di obiezioni anticognitivistice insiste proprio sul punto delineato. In base a queste obiezioni, si accetta che il romanzo possa essere fonte di credenze vere e giustificate, ma si nega che queste abbiano un valore conoscitivo significativo. La prima obiezione, definita come «*triviality challenge*», afferma che il romanzo veicola verità banali: da *Anna Karénina* apprenderemo la trivialità che un matrimonio senza amore è terribile, da *Guerra e pace* apprenderemo la trivialità che la guerra è spaventosa. La seconda obiezione, definita come «*uniqueness challenge*», afferma che il romanzo, pur se fornisce credenze vere, giustificate e interessanti, non lo fa in modo distintivo. La terza obiezione, definita come «*proficiency challenge*», afferma che il romanzo, pur se fornisce credenze interessanti in modo distintivo, non lo fa secondo un profilo epistemologico di alto livello, come invece accade per la scienza e la filosofia.

Queste tre obiezioni proseguono nel fraintendimento della natura finzionale del romanzo e del lavoro dell'immaginazione che essa richiede. Nello specifico, secondo una tipica linea di risposta interna al cognitivismo, non viene considerato che la conoscenza mediata dal romanzo non è il prodotto di argomentazioni formali che si fondano su ragioni astratte, come nella scienza e nella filosofia, ma piuttosto è il risultato di un procedimento di «esemplificazione immaginativa».²⁷ Il romanzo, cioè, veicola una conoscenza esperienziale [*acquaintance*], vale a dire una conoscenza diretta, basata sull'esperienza in prima persona, relativa a che cosa si prova a esperire qualcosa da una certa prospettiva, ponendo se stessi in via immaginativa all'interno di un particolare contesto.²⁸

Ancora grazie agli studi condotti sull'immaginazione e sul *mind reading* nell'ambito delle scienze cognitive è possibile descrivere in modo accurato l'esemplificazione immaginativa e le diverse forme che può assumere. In generale, i soggetti che si impegnano nel comprendere gli altri, la loro mente, i loro comportamenti, possono ricorrere a due forme diverse di immaginazione. La prima viene definita «ipotetica», la seconda «drammatica».²⁹ Nell'immaginazione ipotetica, i soggetti ricorrono al

²⁶ David Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Temple University Press, Philadelphia, 1987.

²⁷ Berry Gaut, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

²⁸ Hilary Putnam, *Meaning and the Moral Sciences*, Routledge, Boston, 1978.

²⁹ Tamar Gendler, *The Puzzle of Imaginative Resistance*, «Journal of Philosophy», n. 97:2, 2000, pp. 55-81. In questa sede e per gli obiettivi epistemologici prefissati non è opportuno articolare in forma esauriente le ampie possibilità concettuali dispiagate dagli studi condotti all'interno delle scienze

ragionamento di tipo proposizionale, in base al quale si inferiscono le conseguenze che seguirebbero dall'assumere alcuni contenuti proposizionali come veri. In questa forma di immaginazione, non c'è alcun bisogno di riferirsi a se stesso per immaginare che cosa discenderebbe dal credere in un certo contenuto proposizionale. Nel caso dell'immaginazione drammatica, al contrario, vi è un profondo coinvolgimento, che implica l'assunzione di un punto di vista personale e la determinazione delle conseguenze, incluse quelle di tipo emotivo, che ne seguono.

In relazione a contenuti altamente riconoscibili, semplici e lineari, l'immaginazione drammatica si realizza come percezione guidata dallo stimolo di pratiche condivise, pratiche che per la loro comprensione non richiedono processi inferenziali consci e giudizi deliberati, ma routine implicite che utilizzano le nozioni della «psicologia del senso comune» [*folk psychology*] in modo automatico e che garantiscono un'esperienza diretta dell'altro.³⁰ Laddove, invece, i contenuti non sono familiari, sono complessi, oppure sono incoerenti, vengono attivati gli espliciti processi di ragionamento proposizionale dell'immaginazione ipotetica, nei quali gli stati mentali degli altri sono postulati come elementi della teoria psicologica intuitiva del senso comune.³¹

Tra le due versioni estreme dell'immaginazione drammatica e dell'immaginazione ipotetica vengono attivate routine di diversa complessità. Nella forma più semplice, può essere attivata la routine che simula direttamente gli stati mentali altrui, in base alla quale vengono richiamati i nostri stati mentali e usati *off-line*, come se il soggetto seguisse la stessa sequenza degli stati mentali dell'altro. Questa routine di simulazione diretta può essere integrata da una serie di cambiamenti di prospettiva, volti a compensare le differenze con la condizione e le caratteristiche dell'altro. In casi ancora più complessi, la simulazione diretta può essere trasformata in inferenze analogiche basate sull'introspezione, in virtù delle quali il soggetto prima immagina che cosa farebbe e sentirebbe lui stesso al posto dell'altro, poi proietta gli stati esplicitamente simulati sulla mente altrui. Infine, possono essere attivate forme di ragionamento ipotetico basate sulla simulazione.³²

Queste diverse forme di *mind reading* vengono attivate dal romanzo attraverso il meccanismo dell'esemplificazione immaginativa, come si è mostrato nel paragrafo precedente, garantito dal principio dell'isomorfismo tra le credenze ordinarie e le simil-credenze, e giustificato in base alla verosimiglianza dei contenuti rappresentati. Scopo primario con cui questo meccanismo viene realizzato, però, non è soltanto quello di favorire il riconoscimento di situazioni familiari attraverso l'induzione di operazioni dell'immaginazione meramente riproduttive, che cioè implicano solo la reiterazione di schemi pregressi, già in possesso del lettore. Piuttosto, le diverse forme dell'immaginazione che vengono attivate sono stimulate in maniera produttiva, in modo tale che l'interprete sia spinto a ristrutturare le credenze preesistenti di riferimento. Proprio ponendosi in via immaginativa nel contesto messo in forma dal romanzo, il

cognitive, in particolare dalle neuroscienze, sulla relazione tra forme dell'immaginazione, *mind reading*, empatia, finzione. Si rimanda a questo proposito a Gianluca Consoli, *Identità e alterità. I meccanismi cognitivi dell'empatia*, «Critica sociologica», n. 44, 2010, pp. 49-68.

³⁰ Shaun Gallagher e Daniel Hutto, *Understanding Others Through Primary Interaction and Narrative Practice*, in *The Shared Mind*, Jordan Zlatev e Timothy Racine (eds.), Benjamins, Amsterdam, 2008.

³¹ Shaun Nichols e Stephen Stich, *Mindreading*, Clarendon Press, Oxford, 2003.

³² Alvin Goldman, *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

lettore modifica e rinnova, raffina e perfeziona *on-line* quel copione [script], precedentemente disponibile, con cui lo interpreta.

Su questo punto essenziale, l'epistemologia esposta in questa sede radicalizza la posizione cognitivista, che nella sua versione moderata cade spesso in due tipologie di errori. In base al primo, la conoscenza esperienziale mediata dal romanzo sarebbe esclusivamente particolare.³³ In base al secondo, la funzione standard del romanzo sarebbe solo quella di vivificare l'esperienza pregressa e la conoscenza già in possesso.³⁴ Al contrario, proprio in virtù delle molteplici forme dell'immaginazione che vengono coinvolte, la conoscenza appresa non è vincolata al romanzo e al determinato contesto finzionale che viene narrato. Piuttosto, può essere proiettata fuori dalla finzione e in altri contesti, nei quali favorisce la ristrutturazione dell'esperienza del lettore.

Da quanto detto segue che la conoscenza veicolata per esemplificazione immaginativa ha una natura intimamente ipotetica. Rappresenta, cioè, un'ipotesi che si dimostra effettivamente dotata di valore conoscitivo giustificato solo se si rivela esplicativa rispetto all'esperienza passata e predittiva rispetto all'esperienza futura. In altre parole, il lettore la fa sua solo se serve a rielaborare in modo perspicuo l'evidenza pregressa esterna alla finzione e se serve a riformulare in maniera efficace le aspettative con cui interpretare l'esperienza futura.

Sulla base di queste considerazioni prende forma la risposta all'ultimo insieme di obiezioni anticognitiviste con una tesi che integra e precisa le due precedenti.

Tesi III: la conoscenza modale giustificata, prodotta con il meccanismo dell'esemplificazione immaginativa, non è costituita da argomentazioni formali e da ragioni astratte. Piuttosto, è una forma di apprendimento per esperienza, nel quale la conoscenza viene fornita attraverso l'esperienza determinata di un contesto specifico. Tale esperienza simulativa ha lo statuto di un'ipotesi proiettabile oltre la finzione, dotata di un'applicabilità di portata generale, capace di rinnovare la conoscenza precedentemente disponibile.

Ovviamente, il contenuto informativo mediato dal romanzo, per quanto dotato di potere ristrutturante proprio in virtù della sua applicabilità generale, non ha niente a che vedere con le leggi formalizzate empiricamente falsificabili della scienza. Come si è detto, le obiezioni anticognitiviste sono false in quanto si basano sul fraintendimento della natura finzionale del romanzo e del lavoro dell'immaginazione necessario per l'interpretazione. Il cuore di questo fraintendimento va individuato proprio nell'errore di fondo in virtù del quale il valore di verità della conoscenza veicolata dal romanzo viene ridotto al modello della correttezza, ossia alla conformità a stati di cose effettivi del mondo. Solo in questa ottica si può affermare che il romanzo non fornisce conoscenza se non in via accidentale; non giustifica le credenze anche se vere; non produce contributi interessanti; non ha modalità specifiche; è epistemicamente inferiore rispetto alla scienza.

Al contrario, va ribadito che il romanzo, semplicemente, non è mai corretto, non «racconta mai la verità» [truth-telling], neanche nei casi in cui il rapporto con la realtà assume la sua versione più stringente, come accade per esempio nel cosiddetto romanzo-

³³ Esempio per questo tipo di errore è Martha Nussbaum, *Love's knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1990.

³⁴ Esempio per questo tipo di errore è Noël Carroll, *Aesthetic Experience Revisited*, «British Journal of Aesthetics», n. 42, 2002, pp. 145-162.

documento.³⁵ Proprio per questo motivo, nel caso ipotetico in cui il mondo finzionale mostrasse una piena corrispondenza con il mondo reale, il romanzo non sarebbe ugualmente corretto. Allo stesso modo, nel caso ipotetico in cui il mondo finzionale non mostrasse alcuna corrispondenza con il mondo reale, il romanzo non sarebbe ugualmente falso.

5. Conoscenza attraverso il negativo

Resta da affrontare un'ultima difficoltà del cognitivismo, centrata non tanto sul valore conoscitivo del romanzo come tale, ma su questo come fattore essenziale del valore estetico. Occorre, infatti, mostrare come sia possibile conciliare il valore estetico e i demeriti cognitivi, se, come spesso accade, viene attribuito valore estetico, anche di grado elevato, a romanzi il cui contenuto conoscitivo è negativo, ossia non è condiviso dall'interprete. Questa difficoltà assume uno statuto apparentemente paradossale in relazione ai contenuti etici, rispetto ai quali va spiegato come sia possibile attribuire valore estetico a un racconto di finzione anche se il suo messaggio non è giudicato morale.³⁶

Una tipica risposta di cognitivismo moderato è la seguente: la verità è importante, ma rappresenta solo uno dei valori cognitivi.³⁷ In questa prospettiva è possibile tanto che un contenuto vero sia banale, quanto che un contenuto falso sia profondo, complesso, interessante. Questa linea di difesa, però, non coglie in senso pieno il concetto di verità del romanzo che, come si è argomentato a proposito delle obiezioni precedenti, non può essere triviale e banale, ma deve espandere la nostra conoscenza in modo significativo.

Nel cognitivismo radicale articolato in questa sede, invece, i contenuti negativi costituiscono un potente strumento grazie a cui il romanzo riesce a produrre conoscenza. A questo proposito, il punto da cui muovere per evitare equivoci è che il cognitivismo radicale non comporta alcuna caduta in quella che tempo addietro veniva chiamata «arte a tesi». Proprio perché il romanzo non ha lo statuto di un saggio che persegue la verità come correttezza, che suggerisce cioè credenze corrispondenti allo stato di cose effettivo della realtà, il suo potere conoscitivo non è riducibile al messaggio veicolato, a una formula universalizzabile, a una regola nomologica. Descritto nei termini dell'estetica contemporanea, questo significa che le «proprietà intenzionali» contribuiscono al valore estetico se e solo se si fondono con le «qualità estetiche», se e solo se sono rilevanti per l'implementazione di queste ultime, se e solo se favoriscono la concentrazione dell'attenzione sul romanzo nella sua interezza, stimolando l'impegno interpretativo. Qualora, invece, le proprietà intenzionali non siano integrate con le qualità estetiche costituiscono un disvalore: bloccano l'attenzione, inibiscono l'integrazione tra le facoltà, arrestano l'immaginazione.³⁸

³⁵ Di solito «romanzo-documento» è la traduzione dell'espressione «*non-fiction novel*» che Truman Capote utilizzò per descrivere il suo *A sangue freddo* (1966). In generale ci si riferisce a quei romanzi che hanno nell'intento mimetico-realista la loro principale fonte di ispirazione (David Lodge, *The art of fiction*, Viking, New York, 1992).

³⁶ Berry Gaut, *Creativity and Imagination*, in *The Creation of Art*, Berry Gaut e Paul Livingston (eds.), Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

³⁷ Gordon Graham, *Philosophy of the Arts*, Routledge, London, 2000.

³⁸ Alan Goldman, *The Experiential Account of Aesthetic Value*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», n. 64:3, 2006, pp. 333-342; Arthur Danto, *Embodied Meanings, Isotypes and Aesthetical Ideas*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», n. 65:1, 2007, pp. 121-129.

In linea di principio, dunque, i soli contenuti positivi possono costituire un disvalore nell'ottica della valutazione del romanzo. Viceversa, i contenuti negativi possono contribuire al valore estetico. In base a quello che può essere definito come il principio della rilevanza, ciò che conta è se gli uni e gli altri sono significativi nel senso precisato, se attraggono l'attenzione sul romanzo come rete incorporata di significati, se concorrono a produrre un'esperienza complessa in cui i processi della cognizione, dell'affetto, del *mind reading* si integrano insieme, se favoriscono il lavoro produttivo dell'immaginazione nell'esplorazione di possibilità tanto verosimili quanto originali.

In relazione al principio della rilevanza, però, è opportuno svolgere alcune precisazioni essenziali. In primo luogo, occorre ribadire che la possibile significatività che i contenuti negativi possono acquisire in alcuni romanzi non mette in questione il ruolo essenziale che i contenuti positivi ricoprono in generale nella determinazione del valore estetico. È anzi proprio il filtro della rilevanza a garantire questa funzione, in quanto i contenuti positivi riescono a soddisfare il vincolo della rilevanza con maggiore facilità rispetto ai contenuti negativi. Per attenersi a un caso estremo relativo alla sfera etica, per quanto non sia impossibile in linea di principio, è molto improbabile che un romanzo dai contenuti fortemente immorali, inaccettabili da parte dell'interprete, come per esempio il razzismo o il nazismo, possa essere giudicato come dotato di valore estetico. Tali contenuti immorali non solo non superano il filtro della rilevanza, ma bloccano il lavoro dell'immaginazione, accentrando su se stessi l'attenzione e distogliendola dalla rappresentazione nel suo complesso.

In secondo luogo, occorre tenere presente che vi possono essere diverse tipologie di contenuti che sono negativi solo in senso estrinseco, in quanto, non necessariamente falsi o immorali, sono di stimolo per la riflessione proprio perché non pienamente condivisi dall'interprete. Attenendosi ancora alla sfera etica, vi possono essere romanzi che rappresentano contenuti parziali, come per esempio nella rappresentazione dell'umanità degradata da parte di Henry Miller. Vi possono essere romanzi che rappresentano contenuti ambigui, dei quali l'interprete non riesce a formulare una lettura univoca, come nel caso di Fante. Vi possono essere romanzi che rappresentano contenuti trasgressivi rispetto ai valori comunemente accettati, come nel caso di Céline. Se per un verso le caratteristiche della parzialità, dell'ambiguità e della trasgressività causano la non condivisione dei contenuti da parte dell'interprete, per un altro verso sono proprio queste stesse caratteristiche a stimolare la riflessione e l'immaginazione, dimostrandosi funzionali al raggiungimento del valore conoscitivo e del valore estetico del romanzo.

Infine, è opportuno sottolineare che in alcuni casi anche contenuti negativi in senso intrinseco possono produrre conoscenza. In questo senso, per esempio, l'identificazione con Iago permette di comprendere in noi stessi la dinamica, gli effetti e le implicazioni del risentimento, emozione che a livello ordinario è inibita individualmente in quanto oggetto di rifiuto sociale.³⁹ Inoltre, laddove il romanzo è riuscito e viene effettivamente compreso nel modo appropriato, l'identificazione con un personaggio negativo che compie azioni immorali tende a essere solo parziale e momentanea. Questo meccanismo è sfruttato da molti romanzi, di diverso livello, da *I falsari* di Gide a *Romanzo criminale* di De Cataldo. Tuttavia, per quanto sia un meccanismo molto diffuso che un lettore sufficientemente esperto esegue in modo automatico, è richiesto un lavoro

³⁹ Keith Oatley, *An Emotion's Emergence, Unfolding, and Potential for Empathy: A Study of Resentment by "the Psychologist of Avon"*, «Emotion Review», n.1, 2009, pp. 31-37.

dell'immaginazione sofisticato che può essere spiegato approfondendo le considerazioni svolte sull'incapsulamento moderato del gioco finzionale.

Precisamente, la narrazione viene costruita in modo che l'attenzione dell'interprete si concentri esclusivamente sui motivi e sulle ragioni del protagonista, inibendo lo svolgimento di un processo di ragionamento completo. Non vengono esplicitate, perciò, tutte le implicazioni che discendono dall'azione del protagonista, soprattutto quelle relative alle sofferenze inflitte agli altri. Fuori dal focus della coscienza, non sono oggetto di alcun investimento emotivo. In tal modo, la narrazione spinge l'interprete a identificarsi con il personaggio negativo. Si tratta, però, di una identificazione momentanea: il ragionamento è sempre disponibile sullo sfondo e un semplice ridirezionamento dell'attenzione può lasciare pieno spazio ai processi dell'immaginazione ipotetica. Quando questo si verifica, la prospettiva dell'interprete si ribalta immediatamente, contro il protagonista negativo a favore delle sue vittime. Il successivo cambiamento di prospettiva dal personaggio negativo alle sue vittime, proprio perché radicale, favorisce la sospensione degli schemi interpretativi ordinari, applicati normalmente in modo automatico e irriflesso, e con ciò consente la loro analisi e il loro uso consapevole.

Alla luce delle precisazioni svolte in questo paragrafo si delinea la risposta alla difficoltà sul valore estetico rimproverata al cognitivismo, difficoltà che la versione moderata non riesce a risolvere.

Tesi IV: nel romanzo le diverse tipologie di contenuto negativo possono essere sfruttate come uno strumento indispensabile per produrre conoscenza. Proprio perché racconto di finzione, il romanzo può mettere in forma il negativo e, attraverso il meccanismo dell'esemplificazione immaginativa, può renderlo un potente stimolo per la riflessione. Questo è valido non solo per i contenuti estrinsecamente negativi, ma anche per i contenuti intrinsecamente negativi, almeno per quelli non estremi, tali cioè da produrre la resistenza immaginativa del lettore. Esperire per via simulativa questi contenuti, fino a identificarsi temporaneamente con l'eroe negativo, non comporta in nessun modo la loro adozione effettiva nel mondo della realtà. Piuttosto, l'esperienza simulativa, nel garantire una conoscenza più profonda dei contenuti negativi, spinge a una presa di distanze consapevole.

Conclusione

Sulla base dell'evidenza empirica disponibile in virtù degli studi condotti nelle scienze cognitive sull'immaginazione, la simulazione, il *mind reading*, sono stati delineati gli aspetti basilari dell'epistemologia del romanzo inteso come racconto di finzione che suggerisce e prescrive giochi dell'immaginazione basati sul far-credere. In risposta alle tipiche obiezioni anticognitiviste, l'epistemologia proposta ha elaborato una posizione di cognitivismo radicale, articolata in quattro tesi fondamentali che definiscono il lavoro dell'immaginazione alle prese con il romanzo.

I) Il romanzo fornisce conoscenza modale, ossia estende la conoscenza delle possibilità che il mondo, quale riserva inesauribile di *affordances* da esplorare, rende sempre ulteriormente disponibili.

II) Nei processi dell'interpretazione la conoscenza modale viene giustificata in base al principio della verosimiglianza, basato sull'isomorfismo tra le credenze ordinarie e le simil-credenze, realizzato grazie all'incapsulamento moderato del gioco finzionale.

III) La conoscenza viene prodotta attraverso l'esemplificazione immaginativa, grazie alla quale una specifica esperienza simulativa funziona come ipotesi di rinnovamento della conoscenza pregressa, applicabile in generale oltre la finzione.

IV) Il meccanismo dell'esemplificazione immaginativa è capace di sfruttare i contenuti negativi, anche intrinsecamente tali, per renderli potenti strumenti di conoscenza.

In conclusione, non c'è modo migliore per testare la perspicuità delle tesi proposte che vederle all'opera direttamente. A questo proposito, ritornando al romanzo di McCarthy citato in apertura, può essere utile, con un andamento inverso, riportare un brano della parte iniziale. Mentre sta per iniziare il viaggio disperato del padre e del figlio, il narratore extradiegetico annuncia tra le righe a un lettore attento che cosa apprenderà nel corso del testo.

In quei primi anni le strade erano affollate di profughi imbacuccati dalla testa ai piedi. Protetti da maschere e occhialoni, seduti fra gli stracci sul bordo della strada come aviatori in rovina. Carriole piene di cianfrusaglie. Carri e carretti al seguito. Gli occhi spiritati in mezzo al cranio. Gusci di uomini senza fede che avanzavano barcollanti sul selciato come nomadi in una terra febbricitante. La rivelazione finale della fragilità di ogni cosa. Vecchie e spinose questioni si erano risolte in tenebre e nulla. L'ultimo esemplare di una data cosa si porta con sé la categoria. Spegne la luce e scompare.⁴⁰

Il lettore farà esperienza di una possibilità, la più radicale: la possibilità della fine, sia individuale, sia collettiva. L'esplorazione diretta di questa possibilità risulterà interamente convincente perché verosimile. Per larga parte dell'umanità l'emigrazione che lascia dietro di sé il nulla per approdare a un altro nulla è già una pratica quotidiana che il rumore dei media rimbalza ogni giorno nelle nostre coscienze. L'esemplificazione realizzata attraverso le figure archetipiche del padre, del figlio, della loro intima relazione non può fallire nel coinvolgerci, imponendoci la piena identificazione con i protagonisti. Empatizzando con loro, conosciamo dall'interno il mondo disperato dei migranti. Conosciamo meglio, però, anche il nostro mondo: la totale distruzione, presente a ogni passo dei protagonisti senza mai essere spiegata dalla narrazione, ci rimanda a quell'apparato tecnico-economico che ci domina restando per larga parte oscuro nelle sue dinamiche di cambiamento, nelle sue cause e nelle sue conseguenze. Attraverso l'esperienza dei protagonisti, connettiamo un mondo disperato che è già realtà per molti con la possibilità di un mondo disperato per tutti, la cui minaccia resta fissa all'orizzonte. Non siamo più uguali: il romanzo di McCarthy ci ha trasformato, non solo nel lato concettuale, ma in tutta la nostra esperienza. E questo proprio perché è un racconto di finzione che ci consente di guardare in faccia la morte e il negativo, senza rifuggirne, ma senza neanche pervenire a una sintesi superiore.

⁴⁰ Cormac McCarthy, *The Road*, cit., p. 22.