

ANNALISA NACINOVICH

L'evidenza delle opinioni: uditorio universale e didattica della letteratura

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele speciali del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNALISA NACINOVICH

L'evidenza delle opinioni: uditorio universale e didattica della letteratura

Scopo della riflessione sarà evidenziare le connessioni fra immaginario e argomentazione a partire dagli exempla ficta, dal ruolo, cioè, che, nel discorso argomentativo, hanno le narrazioni condivise. Uno spazio che convoca diversi aspetti della didattica dell'italiano nella scuola superiore: dalle relazioni fra "vero, falso, finto", parafrasando il celebre titolo di un saggio di Ginzburg, e, quindi, il dialogo fra letteratura e storia, opinione e verità; alla natura comunicativa e argomentativa dei testi letterari; alla questione della definizione di un "canone" di testi o del superamento di esso.

L'idea di questa riflessione nasce dall'esigenza di superare una dicotomia, quella fra saperi/studi umanistici e approccio scientifico/tecnologico, fra letteratura e scienza per parafrasare il titolo del congresso, la cui fortuna è stata indiscutibile almeno fino agli ultimi decenni dello scorso secolo¹; ci si propone, in altre parole, di verificare le contiguità e le interferenze fra settori disciplinari apparentemente incomunicanti non tanto attraverso espedienti tematico-contenutistici, parole chiave che, ad un'analisi più attenta, possono al più essere considerate come epifenomeni, punte dell'iceberg o sintomi del processo sottostante, ma appuntando l'attenzione sulla dimensione trasversale del linguaggio, quella capacità di argomentare che investe tutte le attività del pensiero e fonda la possibilità stessa di comunicare, come spiegava efficacemente Leopardi nel suo *Zibaldone*²:

Non ci sarebbe tanto bisogno della viva voce del maestro nelle scienze se i trattatisti avessero la mente più poetica. Pare ridicolo il desiderare il poetico p.e. in un matematico; ma tant'è: senza una viva e forte immaginazione non è possibile di mettersi nei piedi dello studente e preveder tutte le difficoltà ch'egli avrà e i dubbi e le ignoranze ec. che pure è necessarissimo e da nessuno si fa néanche da' più chiari, che però non s'impara mai pienamente una scienza difficile p.e. le matematiche dai soli libri.

Si cercherà, così, di verificare il nesso fra immaginario e prova, fra racconto e argomentazione, con l'intento di esaminare la funzione della letteratura, il contributo del suo specifico linguaggio nel definire i *confini dell'oggettività*, di valutare la sua opera di *mediazione* fra le credenze individuali, la sua importanza, insomma, nella costruzione dello spazio del confronto e del dialogo intersoggettivo, indagando il ruolo che essa ha rivestito e riveste nella costruzione dell'uditorio universale³.

Poiché dovremo parlare di ciò che nei nostri discorsi è implicito, dei confini dell'argomentazione (il punto in cui si giunge all'ovvio e all'evidente, a ciò che si ritiene di non dover, appunto, argomentare), sarà opportuno dichiarare l'implicito che fonda questa riflessione sul testo letterario: la necessità di una scienza ermeneutica che individui regole di interpretazione *oggettive*, cioè condivise o condivisibili⁴ e che riconosca alla letteratura le caratteristiche imprescindibili di qualunque *oggetto*

¹ Si veda, per chiarire il contesto teorico di tale discussione, A. CASADEI, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore, 2018, nella cui introduzione si sottolinea: «sono in ogni caso ormai condivisi alcuni assunti epistemologici molto lontani da quelli dominanti nella stagione strutturalista e cognitivista-computazionale, per esempio la gradualità/scalarità dei fenomeni [...], la *non opposizione* fra natura e cultura (o, se si vuole, tra biologico e simbolico), la *non ridicibilità* del fenomeno artistico a costanti transtoriche (e nemmeno alle sole circostanze storiche)» (p. 27).

² G. LEOPARDI, *Zibaldone* 58, Torino, Einaudi, p. 92.

³ Per la definizione di tale concetto e la sua importanza in qualsiasi argomentazione si veda C. PERELMAN-L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1989 (trad. it. 1966, ed. or. 1958), pp. 33-37.

⁴ Sulla rilevanza di tornare a discutere di *oggettività*, di *verità*, dopo una lunga fase di relativismo scettico si veda C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2015 (2006¹) la cui premessa illustra efficacemente i rischi epistemologici e politici di tale approccio.

di studio, prima fra tutte quella di essere analizzabile sulla base di criteri verificabili e non meramente soggettivi. Il bisogno di stabilire che un racconto, un'opera non significano qualunque cosa chiunque voglia vederci è, non a caso, l'implicito che ha ispirato la proposta del panel a questo successivo e connesso, "Critica: scienza o ermeneutica? Lo studio della letteratura".

Fatta questa premessa, passiamo a considerare le ragioni di un approccio argomentativo al testo letterario. Esse risiedono nel concetto di *prova* e sono strettamente legate all'idea di *uditorio universale* sottesa a qualunque discorso si rivolga ad un «uditorio composito», per usare la definizione di Perelman e Olbrechts-Tytecha, qual è, sempre, quello della letteratura, dato che «in teoria lo scrittore si rivolge a tutti gli uomini»⁵.

Cominciamo dalla *prova*. Provare ciò che si sostiene significa fornire una serie di elementi, dati, esempi, ma anche racconti, testimonianze e ragionamenti a sostegno del nostro argomento, che convincano, cioè leghino, l'interlocutore all'assunto di partenza; consiste nel rendere *verosimile* (εἰκός) ciò che si sostiene attraverso un processo di messa in *evidenza* che si riferisce, in ultima analisi, al dato esperienziale. La verosimiglianza è, infatti, connessa alla riconoscibilità di una situazione, al fatto che si possa avere personalmente compiuto un'esperienza analoga a quella presentata o che si possa immaginare di viverla; insomma, le esperienze individuali di coloro che compongono l'uditorio avranno un'importanza fondamentale nel decretare il successo o meno della nostra argomentazione, poiché esse hanno un ruolo determinante nella costruzione dei *principi inferenziali*, quegli *impliciti* cui si è fatto riferimento in apertura e sui quali ciascuno misurerà la validità delle inferenze, degli argomenti proposti. Un buon oratore che si rivolga ad un uditorio composito dovrà, allora, per rendere evidente la sua tesi, avvicinarla all'esperienza dei suoi interlocutori, fare in modo che essi ritengano di averla personalmente sperimentata, oppure avere l'abilità di fargliela sperimentare. Prendendo in prestito il ragionare dilemmatico da Machiavelli, potranno darsi due situazioni: la prima, più semplice, in cui sia sufficiente mostrare l'analogia dell'ignoto con il noto attraverso gli strumenti metaforici del linguaggio; la seconda, che considereremo più da vicino, in cui si debba far esperire al nostro uditorio ciò che esso non ha mai sperimentato, rendendo presente ciò che non c'è, costruendo un *mondo possibile*, per usare una categoria spesso applicata alla letteratura⁶.

È in quest'ultimo ambito che la narrazione svolge il suo ruolo argomentativo in una maniera di cui cercherò di illustrare, sulle tracce di Ginzburg⁷, la valenza retorica *forte*, cioè non di *trucco*,

⁵ J.P. SARTRE, *Situations*, II, pp.192-193. Il passo, su cui sarà utile tornare, è citato da PERELMAN-OLBRECHTS-TYTECHA, cit, p. 37.

⁶ A questo aspetto della letteratura si era riferito, del resto, già Aristotele, quando aveva riconosciuto alla poesia uno statuto più elevato della storia in nome della sua capacità di rappresentare eventi generali e possibili «secondo il verosimile o il necessario» (ARISTOTELE, *Poetica*, 1451b): «compito del poeta è di dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità. Ed infatti lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire l'uno in prosa e l'altro in versi (giacché l'opera di Erodoto, se fosse posta in versi, non per questo sarebbe meno storia, in versi, di quanto non lo sia senza versi), ma differiscono in questo, che l'uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. E perciò la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare. L'universale poi è questo: quali specie di cose a quale specie di persona capitò di dire o di fare secondo verosimiglianza o necessità, al che mira la poesia pur ponendo nomi propri, mentre invece è particolare che cosa Alcibiade fece o che cosa patì»

⁷ Specificatamente dedicato alla discussione del rapporto fra narrazione e storia è il saggio, cui qui si fa riferimento, di C. GINZBURG, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2014 (2000¹). In esso lo storico si propone di contrapporre una retorica fondata sulla prova e più vicina a quella descritta da Aristotele, ad una retorica ad essa estranea e limitata all'*elocutio* di ascendenza ciceroniana. Particolarmente interessanti per la riflessione che qui si propone l'Introduzione (pp.13-49), il cap. 1 ("Ancora su Aristotele e la

illusione volta a celare o modificare un'ipotetica immutabile realtà con il fine esclusivo di persuadere, ma di strumento cognitivo potente e costruttivo di prospettive nuove⁸.

Consideriamo, dunque, due diversi piani, due aspetti fortemente interconnessi dell'evidenza con cui presentare la prova: il primo riguarda la *chiarezza* e si lega alla possibilità di rendere visibile un concetto (passando così da ἰστός a ἰδός, dalla radice di *sembrare*, a quella ben altrimenti veritiera di *sapere per aver visto*, la radice indoeuropea **weid-/wid-/woid-* di *video*), il secondo concerne le modalità del racconto inteso come punto di contatto fra lo *stile*⁹ dell'autore e le convenzioni linguistiche e culturali della comunità a cui si rivolge.

Da ἰστός a ἰδός

L'efficacia della rappresentazione, la sua ἐνύργεια (che Quintiliano aveva tradotto con *evidentia in narratione*, spiegando che la verità non va tanto detta, quanto messa in mostra)¹⁰, per usare i termini della retorica antica, dipende dalla capacità di esprimere il proprio pensiero facendone quasi un elemento tangibile attraverso la costruzione di *exempla*, l'uso di quelle *figurae* che Auerbach individuava nella *Commedia* di Dante e che recentemente Martina Mengoni ha proposto di rintracciare nella tecnica argomentativa-narrativa de *I sommersi e i salvati* di Levi¹¹. Un esempio, quest'ultimo, estremamente interessante nella nostra prospettiva, visto lo statuto particolare dell'opera, a metà fra saggio e narrazione, e la sua destinazione alle giovani generazioni, quegli studenti per i quali Levi esercitava il suo *terzo mestiere*. L'espedito letterario, la carrellata di personaggi-emblema che incarnino le verità storiche e antropologiche che il libro intende indagare, rende, con le parole di Mengoni, il saggio leviano un «libro con le figure» potenziandone la forza esplicativa e conoscitiva.

Il fatto che tali personaggi-emblema siano storici, risultato di un'attenta ricostruzione e indagine documentaria, come, per fare l'esempio più celebre, Chaim Rumkowski, protagonista del capitolo sulla «zona grigia», nulla toglie alla loro dimensione narrativa; al contrario, essi chiariscono e sviluppano un aspetto dello stile di Levi: l'uso che egli fa di immagini prese dalla tradizione letteraria per chiarire un concetto, permettere al lettore di comprendere meglio, ma, anche, per aggiungere credibilità, verosimiglianza al discorso avvicinandolo all'esperienza dell'interlocutore. In tal senso ritengo, infatti, si possano considerare i riferimenti letterari su cui ne *I sommersi e i salvati* viene richiamata la nostra attenzione. Se ne vedano due esempi.

storia”, pp. 51-67) e i capp. 3 (“Le voci dell'altro”, pp. 87-108) e 4 (“Decifrare uno spazio bianco”, pp. 109-126).

⁸ GINZBURG, *Rapporti di forza*, cit., pp. 125-126: «l'esistenza stessa di un espedito narrativo può generare – sia direttamente sia indirettamente, per esempio rimuovendo un veto tacito – una via di ricerca. Tutto ciò è lontanissimo dalla nozione ornamentale di retorica proposta da Cicerone – *rem tene, et verba sequentur*, “tieni ben fermo il tema e le parole verranno” - inconsapevolmente condivisa dagli scettici del tardo '900 che insistono nel separare le narrazioni storiche dalla ricerca su cui sono basate. [...] Penso che Proust avesse ragione nel sottolineare la ricchezza cognitiva dell'opera di Flaubert, e più in generale le potenzialità cognitive di qualunque narrazione».

⁹ Per la centralità del concetto di *stile*, ma, anche e soprattutto, per una interessante proposta di riconsiderarne il significato e la valenza ermeneutica si veda CASADEI, *Biologia della letteratura*, cit., in particolare il cap. 2 “Lo stile come attrattore. Le forme, i simboli, il *punctum*”, pp. 71-96.

¹⁰ Sull'influenza di questo concetto sulla storiografia si veda GINZBURG, *Il filo e le tracce*, cit., pp. 15-38.

¹¹ Per questa interessante, anche sul piano didattico, proposta interpretativa dell'ultima opera di Levi si veda M. MENGONI, *Variazioni Rumkowski. Primo Levi e la zona grigia*, Torino, Zamorani Editore, 2018; una riflessione riproposta ora in M. MENGONI, *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959-Torino 1986)*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 280-284.

Il primo è tratto ancora da «La zona grigia»; è il passo, difficile da dimenticare, sulla reazione della Squadra Speciale davanti alla ragazza di sedici anni trovata viva nella camera a gas¹²:

Gli uomini sono perplessi; la morte è il loro mestiere di ogni ora, la morte è una consuetudine, [...], ma quella donna è viva. La nascondono, la riscaldano, le portano il brodo di carne, la interrogano: [...] questi schiavi abbruttiti dall'alcool e dalla strage quotidiana sono trasformati; davanti a loro non c'è più la massa anonima, il fiume di gente spaventata, attonita, che scende dai vagoni: c'è una persona.

Come non ricordare l'«insolito rispetto» e l'esitazione del «turpe monatto» davanti al caso singolo, davanti alla bambina Cecilia morta di peste che, nei *Promessi Sposi*, la madre rifiuta di lasciar buttare sul carro confusa con gli altri morti? Fatti come questi stupiscono, perché contrastano con l'immagine che alberghiamo in noi, dell'uomo concorde con se stesso, coerente, monolitico; e non dovrebbero stupire, perché tale l'uomo non è.

Il secondo, assai meno drammatico, serve a Levi per concludere la presentazione collettiva di «quelli che raccontano» all'inizio del cap. VII, *Stereotipi*¹³:

Francesca dice a Dante che non c'è «nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | nella miseria», ma è vero anche l'inverso, come sa ogni reduce: è bello stare al caldo, davanti al cibo ed al vino, e ricordare a sé ed agli altri la fatica, il freddo e la fame: così subito cede all'urgenza del raccontare, davanti alla mensa imbandita, Ulisse alla corte dei Feaci.

Qual è la ragione dei due inserti letterari? In entrambi i casi l'immaginazione, la possibilità stessa di immaginare situazioni lontane dall'esperienza del lettore (che, con ogni probabilità, non è un sopravvissuto alle Squadre Speciali, ma neppure un reduce), ha la funzione di rendere credibile ciò che Levi sta dicendo, come suggeriscono i contesti in cui essi sono inseriti: nel primo passo la difficoltà di credere è esplicitata («fatti come questo stupiscono [...] e non dovrebbero stupire»); nel secondo la citazione, che avvalorava la generalizzazione sulle categorie di testimoni con cui il capitolo si apre, è connessa, ancora, alla *verità* («è vero anche»). In altre parole, l'emergere di memorie letterarie nel contesto de *I sommersi e i salvati* le libera dalle considerazioni di efficacia stilistico-narrativa che si è tentati di attribuire alla loro presenza nei romanzi (celeberrimo l'esempio del «Canto di Ulisse» in *Se questo è un uomo*) per illustrarne la funzione argomentativo-cognitiva. Il processo per cui davanti all'orrore di un'esperienza indicibile i reduci dei campi di sterminio hanno fatto ricorso e riferimento alle immagini dell'*Inferno* dantesco è considerato, qui, nella direzione opposta: se, nel primo caso, la mostruosità della situazione in cui l'individuo si trova diviene interpretabile (*dicibile* anche e soprattutto a se stessi¹⁴) solo attraverso il modello letterario, significa che, nel secondo momento, quest'ultimo è il solo strumento in grado di costruire il ponte fra i due mondi di chi parla e di chi ascolta, fra chi ha dovuto attraversare, con le parole di Levi, «esperienze severe»¹⁵ e chi non ne ha dovuto fare esperienza diretta.

Ma vediamo in che modo. Cosa significa sostenere che l'immaginario letterario è garante del realismo o, almeno, della sua variante dubbiosa (la possibilità che qualcosa sia o sia stato)? Perché,

¹² P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007 (1986¹), pp. 41-42.

¹³ Ivi, p. 121.

¹⁴ Significative in tal senso le dichiarazioni rilasciate da Liliana Segre raccolte da Marina Riccucci nell'ambito del progetto di ricerca *Le parole per dirlo: l'Inferno di Dante per testimoniare l'esperienza dei lager*, e raccolte in M. RICCUCCI-L. RICOTTI, *Il dovere della parola. La Shoah nelle testimonianze di Liliana Segre e di Gotti Hershkovitz Bauer*, Pisa, Pacini, 2021.

¹⁵ LEVI, *I sommersi*, cit., p. 121.

sulla base di quali caratteristiche specifiche, esso sarebbe in grado di avvalorare un'ipotesi interpretativa?

Questioni di *stile*: le regole del narrare

Sulle tracce di Ginzburg, come dicevo in apertura, e seguendo la riflessione che Levi ci ha consegnato con la sua ultima opera¹⁶, intendo discutere proprio ciò che i negazionisti sfruttano a loro vantaggio, la dimensione del racconto che, a loro detta, screditerebbe con la sua coerenza la realtà della testimonianza, la renderebbe una memoria fallace, letteraria, un'invenzione, appunto.

Scrivo Ginzburg a proposito della riduzione della storiografia alla retorica¹⁷:

[per i suoi detrattori] la storiografia, come la retorica, si propone unicamente di convincere; il suo fine è l'efficacia, non la verità; non diversamente da un romanzo, un'opera storiografica costruisce un mondo testuale autonomo che non ha alcun rapporto dimostrabile con le realtà extra-testuali cui si riferisce; testi storiografici e testi di finzione sono autoreferenziali perché accomunati da una dimensione retorica.

La questione è, così, per Ginzburg, recuperare il legame aristotelico fra retorica e prova, in una riflessione che conduce a riconsiderare proprio quella che potremmo definire una *caratteristica narrativa della prova*, il fatto, cioè, che l'efficacia, cui si imputa il sacrificio della verità in nome della persuasione, si riveli, strumento potente proprio per congetturare la verità, per garantire che la narrazione imprigoni dentro di sé «elementi incontrollati»¹⁸ capaci di aprire nuove piste di interpretazione e di conoscenza.

Il ragionamento intorno all'*εἰκός* e agli strumenti retorici atti ad ottenerlo permette, così, una considerazione importante che potremmo sintetizzare in un invito a ricordare che centralità del testo non significa sua autonomia, anzi. Proprio l'intrinseca *non-autonomia* del testo ne fa un potente dispositivo di verità, poiché esso attrae e conserva *le tracce*, gli elementi concreti dell'esperienza da cui origina, ma anche le spie della sua costruzione. E sono queste ultime a indurre a considerare che proprio il patto intersoggettivo che la narrazione stipula implicitamente, la sua esigenza di ottenere dagli interlocutori la *sospensione dell'incredulità* costituisce il nesso fra reale e immaginario capace di garantire la verosimiglianza di cui abbiamo appena parlato: un *patto* che costringe chi parla a definire, sia pure implicitamente, il suo *uditorio universale*, l'altro termine argomentativo rispetto al quale la letteratura ha un ruolo importante. Essa, infatti, con il suo deposito di racconti, la sua tradizione, offre l'insieme delle esperienze immaginarie sulla base delle quali individuare o modificare gli impliciti dell'uditorio, selezionare i principi inferenziali cui si intende riferirci; fornisce, in altre parole, l'esperienza collettiva a cui riferire e con cui confrontare la narrazione *nuova*.

¹⁶ Il primo capitolo de *I sommersi e i salvati* («La memoria dell'offesa») discute proprio della fallacia della memoria e, in maniera per noi assai interessante, del rapporto fra memoria-racconto-stereotipo: «I ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra; non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma spesso si modificano, o addirittura si accrescono, incorporando lineamenti estranei. [...] È certo che l'esercizio (in questo caso la frequente rievocazione) mantiene il ricordo fresco e vivo, allo stesso modo come si mantiene efficiente un muscolo che viene spesso esercitato; ma è anche vero che un ricordo troppo spesso evocato, ed espresso in forma di racconto, tende a fissarsi in uno stereotipo, in una forma collaudata dell'esperienza, cristallizzata, perfezionata, adorna, che si installa al posto del ricordo greggio e cresce a spese» (pp. 13-14).

¹⁷ GINZBURG, *Rapporti di forza*, cit., p. 52.

¹⁸ GINZBURG, *Il filo e le tracce*, cit., p. 11.

In maniera solo apparentemente paradossale, è proprio nella struttura del racconto, nella tensione che lo *stile* (autoriale, ma anche di una determinata fase storica e culturale) instaura con le regole narrative, che risiedono i criteri di sensatezza di ciò che viene detto di nuovo. A corroborare questa osservazione, che in qualche misura rimanda anche all'antica (ormai) scansione di origine desaussuriana fra *langue* (regola condivisa) e *parole* (stile/esecuzione individuale), vanno le recenti ricerche sulle caratteristiche dello stile condotte a partire dalle acquisizioni delle neuro-scienze¹⁹, che propongono un'efficace riconsiderazione delle interazioni fra biologia e cultura, o, per usare suggestivo sottotitolo del recente saggio di Casadei cui si fa qui riferimento, fra «corpo, stile, storia».

Penso, allora, che il discorso vada esteso, radicalizzato, che si debba tornare a *mostrare* (nel senso usato da Quintiliano) il nesso inscindibile fra realtà e narrazione, che si debba avere il coraggio politico di ascoltare l'*aspra verità* dell'arte, come avrebbe detto Stendhal²⁰.

Implicazioni didattiche

Considerare i testi letterari nella prospettiva dell'argomentazione significa affrontare due questioni fondamentali per chiarire le ragioni dell'insegnamento della letteratura a scuola:

1. perché è importante leggere testi letterari (in risposta agli inviti continui a proporre altre tipologie testuali)
2. in cosa consiste la lettura *scolastica* (diversa e irriducibile all'*invito alla lettura*, generica e libera, cui si rischia di ridurre tale attività, trasformando l'insegnante in un rappresentante promozionale delle ultime novità per l'infanzia)

Questioni, entrambe, connesse alla definizione di testo letterario che, per quanto incerta, assume, in questa prospettiva, una rinnovata vitalità. Invitare a discutere di *stile* in relazione alla forza persuasiva delle parole significa, infatti, affrontare la peculiare complessità che l'opera letteraria presenta. Una complessità che le parole di Ginzburg evidenziano²¹:

l'esistenza stessa di un espediente narrativo può generare – sia direttamente sia indirettamente, per esempio rimuovendo un veto tacito – una via di ricerca. Tutto ciò è lontanissimo dalla nozione ornamentale di retorica proposta da Cicerone – *rem tene, et verba sequentur*, “tieni ben fermo il tema e le parole verranno” - inconsapevolmente condivisa dagli scettici del tardo '900 che insistono nel separare le narrazioni storiche dalla ricerca su cui sono basate. [...] Penso che Proust avesse ragione nel sottolineare la ricchezza cognitiva dell'opera di Flaubert, e più in generale le potenzialità cognitive di qualunque narrazione.

L'espedito narrativo e le sue regole cultural-biologiche²² nell'esercitare la loro speciale verifica della sensatezza di una narrazione non solo riscattano la letteratura (e più in generale l'arte) dall'ambito esclusivamente esornativo o ancillare in cui una lunga tradizione di retorica *debole* le ha confinate, ma, soprattutto, invitano a superare un concetto di verità autoritario e connesso alla forza. Sostituiscono, infatti, all'idea della divulgazione, che attraverso l'inganno e la dolcezza

¹⁹ Un argomento per il quale si rimanda all'importante saggio di A. CASADEI, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore 2018, cui qui si fa riferimento.

²⁰ Sul significato e l'importanza di questa citazione di apertura de *Il rosso e il nero* si vedano le considerazioni di GINZBURG, *Il filo e le tracce*, cit., cap. 9 “L'aspra verità. Una sfida di Stendhal agli storici”, pp. 167-184.

²¹ GINZBURG, *Rapporti di forza*, cit., p. 125.

²² In questa direzione conducono le recenti acquisizioni delle neuro-scienze e l'interessante dibattito che hanno innescato nell'ambito degli studi letterari (ma si veda il citato CASADEI, *Biologia della letteratura*).

permette al fanciullo inconsapevole di bere l'amaro farmaco approntato altrove, una dimensione di verifica e scoperta collettiva del vero-verisimile che attribuisce al lettore-uditore un ruolo attivo nel vaglio dei fatti e delle possibilità.