

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

### Si può imparare dalla letteratura?

#### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/72563> since

*Publisher:*

Centro Internazionale Studi di Estetica

*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)

*This is an author version of the contribution published on:  
Questa è la versione dell'autore dell'opera:*

***C. Barbero, Si può imparare dalla letteratura ?  
in  
Luigi Russo, Premio Nuova Estetica, Palermo : Centro  
Internazionale Studi di Estetica, 2009, pagg 7-40.***

Carola Barbero

Università di Torino

## SI PUÒ IMPARARE DALLA LETTERATURA?

«Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili. Il resto lo si vada a imparare altrove, dalla scienza, dalla storia, dalla vita, come noi tutti dobbiamo continuamente andare ad impararlo».

I. Calvino, *Il midollo del leone*

Secondo Italo Calvino<sup>1</sup> la letteratura ha il compito di insegnarci «poche ma insostituibili» verità sulla vita, sul mondo e su noi stessi. Non è semplice capire che cosa questo di preciso significhi e in questo saggio sarà nostro compito cercare di chiarirlo.

Il passo di Calvino è significativo perché pone in evidenza un problema centrale nel dibattito, ravvivatosi negli ultimi anni, di estetica letteraria che potrebbe essere sintetizzato dalla seguente domanda: la letteratura ha un valore cognitivo? Poi, ammesso che veicoli delle conoscenze, di che tipo di conoscenze si tratta? Infine, visto che non si può avere conoscenza che della verità, dovremo inferire che la letteratura comunica delle verità su noi stessi e sul mondo (così come lo fanno da tempo le scienze esatte e la storia)?

La complessità del problema richiede che si chiarisca in primo luogo se la sua trattazione si possa inserire all'interno della più ampia questione relativa al valore cognitivo delle opere d'arte in generale; in secondo luogo che si distinguano gli enunciati

---

<sup>1</sup> Secondo Italo Calvino la letteratura ha primariamente un valore educativo e morale e non si può parlare di una dimensione cognitiva che sia disgiunta da quella educativa. La citazione riportata in esergo vuole semplicemente essere il punto di partenza per una riflessione di più ampia portata all'interno della quale le riflessioni di Calvino non rivestiranno alcun ruolo particolare.

(gli elementi componenti le opere letterarie, appunto) di finzione dagli enunciati normali, perché è precisamente nella differenza tra essi sussistente – e quindi sul significato che si può attribuire alla “conoscenza” che la letteratura sarebbe supposta comunicare – che si anima il dibattito sul valore cognitivo; e in terzo luogo che si metta in chiaro quale rapporto vi sia tra il contenuto cognitivo trasmesso dalle opere letterarie e il loro valore artistico *tout court*.

Le tipologie di risposte date ai vari interrogativi hanno diviso i filosofi in due folte schiere: i cognitivisti e gli anti-cognitivisti, di cui esamineremo nel dettaglio gli argomenti e i controargomenti. Adottando il punto di vista di una metafisica descrittiva<sup>2</sup>, il nostro proposito sarà quello di individuare i costituenti propri dell’opera letteraria, al fine di fornire una risposta intermedia rispetto a quelle finora fornite che ammetta – con i cognitivisti – che la letteratura veicoli un contenuto cognitivo e sostenga – con gli anti-cognitivisti – che le opere d’arte letterarie non enuncino verità sul mondo. Questa posizione intermedia, che chiameremo *cognitivismo debole*, ci consentirà infine di mettere in luce come le verità artistiche siano legittime a patto che si individui il giusto riferimento.

#### § 1. ARTE E LETTERATURA

La domanda concernente che cosa si può imparare dalla letteratura può essere intesa come una sottodomanda della questione più ampia relativa al valore cognitivo delle opere d’arte (in generale)? In effetti si potrebbe pensare che le due questioni vadano insieme – o meglio che l’una sia sussumibile sotto l’altra – visto che la letteratura, con la pittura, la scultura, l’architettura, la musica e la danza<sup>3</sup>, rientra indubbiamente nella categoria di ciò che solitamente si intende con “arte”. Potrebbe sembrare ragionevole sostenere che, ammesso che si impari qualcosa da *Anna Karénina* di Tolstoj o da *Delitto e Castigo* di Dostoevskij, non si vede perché non si dovrebbe imparare anche da *Guernica* di

---

<sup>2</sup> Per la distinzione tra metafisica descrittiva e metafisica prescrittiva, cfr. P.F. Strawson, *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, Routledge, London 1959; tr. it. di E. Bencivenga, *Individui. Saggio di metafisica descrittiva*, Feltrinelli, Milano 1978.

<sup>3</sup> Non si ha qui l’ambizione di indicare l’elenco completo delle varie arti e ci si richiama, in via del tutto generale, all’elenco fornito da Charles Batteux nel suo *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1747), Amateurs de livres, Paris 1989; tr. it. di E. Migliorini, *Le belle arti ricondotte a un unico principio*, Aesthetica, Palermo 1992). A essere precisi, per Batteux le belle arti in senso proprio – il cui carattere comune risiede nell’imitazione della realtà tramite la creazione di oggetti belli – sono la pittura, la scultura, la poesia, la musica e la danza, alle quali sono associate l’eloquenza e la scultura quali arti connesse. Nell’elenco sopra riportato abbiamo inserito alcune modifiche rispetto alla versione originale.

Picasso, dalla *Pietà* di Michelangelo e dalla *Sagrada Familia* di Gaudì<sup>4</sup>. Ma che dire della *Patetica* (o sinfonia n.6) di Čajkovskij se non ciò che il titolo, di fatto, ci suggerisce? E del balletto *Coppélia* di Sain-Léon e Nütter se non ciò che troviamo narrato nel racconto *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann a cui la storia del balletto si ispira? Le difficoltà peraltro non sembrano sorgere solo riguardo alla musica (e non abbiamo nominato casi difficilissimi quali, ad esempio, *Verklärte Nacht* di Arnold Schönberg e *How Now* di Philip Glass) e alla danza (di cui non abbiamo menzionato *Lamentation* di Martha Graham e *Root of an Unfocus* di Merce Cunningham): basti pensare ai problemi che sollevano i quadri di Mondrian, le creazioni di Warhol e i progetti architettonici di Herzog & De Meuron. In realtà l'impressione è – ammesso che anche in tutti questi casi si voglia esplicitare il contenuto comunicato dalle opere – che nella pittura, nella scultura, nell'architettura, nella musica e nella danza si intenda con “valore cognitivo” qualche cosa di diverso rispetto a quello a cui si fa riferimento quando se ne parla riguardo alla letteratura. Le ragioni alla base di questa impressione sono tre.

In primo luogo la letteratura, a differenza di tutte le altre forme d'arte, è costituita da insiemi di proposizioni, ovvero quel genere di cose delle quali è legittimo domandarsi se siano vere o false. In secondo luogo la letteratura, in quanto costituita in senso proprio (e non in senso metaforico, come potremmo dire per le altre forme d'arte) dal linguaggio in funzione semantica, si propone esplicitamente come un mezzo del quale un autore si serve per trasmettere dei significati<sup>5</sup>. In terzo luogo perché, se con “valore cognitivo” intendiamo “conoscenza”, allora è evidente come sia fondamentale capire *che cosa* di preciso si *impari* o si *capisca* leggendo un romanzo<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Si potrebbero sin d'ora avanzare degli argomenti per sostenere che, ammesso che si possa imparare dalle altre forme d'arte, non sia comunque possibile imparare qualcosa dalla maggior parte delle opere architettoniche (*Sagrada Familia* inclusa), a meno di non voler rinvenire significati occulti – come nel caso di Stonehenge, delle piramidi o dei templi aztechi – o didascalici – come nel caso dei Sacri Monti.

<sup>5</sup> Non tratteremo qui dettagliatamente il rapporto sussistente tra significati oggettivi e intenzioni particolari dell'autore: questi possono coincidere, ma può anche darsi il caso di significati che vengono attribuiti all'opera o diventano propri dell'opera indipendentemente dalle intenzioni dell'autore. Il lavoro interpretativo ha precisamente il compito di mettere in luce questo rapporto non tanto proponendo una interpretazione *oggettiva*, quanto presentando una interpretazione *persuasiva* in grado di mediare tra quanto sappiamo delle intenzioni dell'artista e quello che invece emerge dall'opera considerata di per sé stessa. Sull'interpretazione e sul lavoro interpretativo, cfr. § 5, n. 46.

<sup>6</sup> Se per conoscenza si intende quella comprensione di fatti, di verità o di informazioni che avviene, in questo caso, attraverso la lettura, allora dobbiamo essere in grado di esplicitare di quali fatti, verità e informazioni di preciso si tratti. Questo approccio cognitivo è tipico delle opere letterarie ed è forse proprio per questa ragione che il dibattito si è prevalentemente concentrato sulla letteratura, tralasciando o considerando solo marginalmente le altre forme d'arte.

Dal momento che ci sono argomenti per sostenere che, ammesso che possiamo imparare (in senso proprio) dalla letteratura, non è sempre vero che possiamo imparare (nello stesso senso) dall'arte in generale nelle sue varie forme, allora è legittimo ritenere che la questione relativa al valore cognitivo delle opere letterarie non debba essere considerata come una sotto-domanda di un problema di più ampia portata. Non solo la letteratura deve essere trattata a parte, ma possiamo anche ragionevolmente pensare che la soluzione alla quale si giungerà non sarà valida *tout court* per le altre arti in generale.

Operate le dovute restrizioni al campo d'indagine è adesso opportuno chiarire che cosa si intende con "letteratura" in questa sede. Con "letteratura" intenderemo qui tanto le opere di finzione in prosa, che comunemente qualificiamo come "narrativa" (da *Anna Karénina* all'ultimo degli *Harmony*), quanto le opere in versi (da *Ode on a Grecian Urn* alle filastrocche), lasciando da parte sia le opere di finzione non letteraria (per esempio i fumetti) sia le opere letterarie non di finzione (si pensi ai testi storici o ai saggi filosofici)<sup>7</sup>. Trattandosi essenzialmente di opere di finzione, la letteratura avrà poi delle caratteristiche semantiche ben precise consistenti, nella fase di creazione da parte dell'autore, in un uso fittizio o imitativo del linguaggio<sup>8</sup> diverso per riferimento e caratteristiche dal linguaggio normale<sup>9</sup>.

## § 2. ENUNCIATI DELLA FINZIONE

Gli enunciati che troviamo nelle opere di finzione, a differenza degli enunciati normali, non hanno la pretesa di descrivere o mostrare come le cose stanno realmente. Quando Tolstoj scrive «Tutto era sottosopra a casa degli Oblònskije. La moglie era venuta a sapere che il marito aveva avuto un legame con una governante francese ch'era stata in casa loro, e aveva dichiarato al marito che non poteva vivere con lui nella stessa

---

<sup>7</sup> Siamo ben consapevoli del fatto che questa non possa a rigore essere considerata una definizione di letteratura e anche che – come ben sottolinea E. D. Hirsch (E. D. Hirsch, *What Isn't Literature?*, in P. Hernadi (a cura di), *What Is Literature?*, Indiana University Press, Bloomington 1978, pp. 24-34) – non sia probabilmente possibile stabilire una volta per tutte che cosa sia la letteratura, dal momento che si tratta di un ambito i cui confini, così come i criteri adottati per tracciarli, sono soggetti a un costante mutamento. Sulla definizione di letteratura e sulle sue possibili sfumature e variazioni anche in relazione alla comunità di critici e lettori cfr. S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1980; tr. it. di M. Berenghi *et al.*, *C'è un testo in questa classe?: l'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Einaudi, Torino 1987.

<sup>8</sup> Cfr. M. Beardsley, *Literary Theory and Structure*, Yale University Press, New Haven 1973.

<sup>9</sup> Il linguaggio, tanto negli usi normali quanto negli usi letterari, ha ovviamente molteplici funzioni (descrivere, informare, persuadere, asserire, minacciare, comunicare delle intenzioni, ecc.), anche se noi qui lo presentiamo in maniera del tutto generale, senza prendere in considerazione le diverse caratteristiche di ogni funzione.

casa»<sup>10</sup>, non scrive dei fatti che corrispondono a qualcosa di reale<sup>11</sup>. Infatti non sta descrivendo la casa degli Oblònskije così come un giornalista di cronaca rosa avrebbe potuto descrivere la casa dei reali d’Inghilterra dopo che, alla fine degli anni Ottanta, erano state pubblicate le fotografie del Principe Carlo in atteggiamenti inequivocabili con Camilla Parker Bowles. Nel caso del giornalista di cronaca rosa, infatti, se volessimo verificare l’attendibilità delle sue affermazioni, ci basterebbe fare una semplice ricerca e troveremmo, a conferma di quanto scritto, non solo il famoso articolo in cui Jonathan Dimbleby racconta e documenta le confessioni fattegli dal Principe Carlo al riguardo, ma anche le dichiarazioni infuriate di Lady Diana, quelle pacificatorie di amici e così via. Nel caso degli Oblònskije invece incontreremmo una serie di difficoltà, dal momento che *non esistono*, e quindi sarebbe ben arduo andare a verificare l’attendibilità delle informazioni che li riguardano. Possiamo quindi a ragione dire che tali enunciati, almeno per quanto riguarda la fase di creazione dell’opera, non corrispondono a nulla (di reale) e quindi non sono, a rigore, veri. Tolstoj lavora di immaginazione e tra gli enunciati che egli usa mentre scrive il libro e una serie ininterrotta di bugie c’è ben poca differenza<sup>12</sup>.

La situazione tuttavia cambia non appena il prodotto della fantasia di Tolstoj viene pubblicato, letto e considerato come un’opera letteraria da una comunità di critici e lettori. Basti pensare che, se a un esame di letteratura russa dicessimo al professore che a casa degli Oblònskije c’era scompiglio perché la moglie era scappata con il droghiere, probabilmente verremmo bocciati, precisamente con la motivazione che quanto abbiamo detto è falso. C’è quindi anche una verità della finzione che è doveroso mettere in luce.

---

<sup>10</sup> L. Tolstoj, *Anna Karénina*, tr. di L. Ginzburg, Rizzoli, Milano 1998, Tomo I, cap. I, p. 15.

<sup>11</sup> Ciò che Tolstoj scrive non corrisponde a nulla di reale indipendentemente dal fatto che egli potesse essersi ispirato a vicende realmente accadute per scrivere la sua storia: questo perché l’opera che ha scritto è, e si propone, come un’opera di finzione e non come un resoconto giornalistico o altro. Quando Tolstoj scrive non vuole riportare un fatto di cronaca, vuole scrivere un romanzo, e questo è ciò che per noi è importante.

<sup>12</sup> C’è poca differenza soltanto perché in entrambi i casi non vi è alcuna corrispondenza tra quanto gli enunciati asseriscono e la realtà. Ma chiaramente c’è una differenza tra enunciati che sono delle menzogne ed enunciati che sono il mero frutto dell’immaginazione, indubbiamente nelle intenzioni del parlante e nei supposti comportamenti di risposta degli uditori. Tale distinzione non è tuttavia importante ai fini della presente esposizione, dal momento che partiamo dal presupposto che lo scrittore di romanzi non abbia alcuna intenzione di ingannare i suoi lettori. Contrariamente al motto humane secondo il quale i poeti sono mentitori per professione e cercano sempre di dare una parvenza di verità alle loro finzioni (D. Hume, *A treatise of human nature* (1739-1740), Clarendon Press, Oxford 1988; tr. it. di P. Guglielmoni, *Trattato sulla natura umana*, Bompiani, Milano 2005), sosteniamo che in questa fase lo scrittore semplicemente utilizzi degli enunciati cui non corrisponde nulla nella realtà, quindi saremmo probabilmente più vicini (limitatamente a questo primo momento della creazione dell’opera letteraria) all’idea di Sidney, per il quale il poeta in realtà non afferma nulla, e quindi non mente mai (P. Sidney, *The Defence of Poesie* (1595), ora in, *The major Works. Sir Philip Sidney*, K. Duncan-Jones (a cura di), Oxford University Press, Oxford 2002; tr. it. di M. Pustianaz, *Elogio della poesia*, Il Melangolo, Genova 1989).

Si possono infatti distinguere tre usi differenti<sup>13</sup> del linguaggio:

- 1) Uso fittizio o imitativo (l'autore usa il linguaggio non per descrivere situazioni reali ma soltanto per inventare);
- 2) Uso ipostatizzante (i lettori e i critici usano il linguaggio per riferirsi a quelle entità create dall'autore nel suo lavoro di finzione);
- 3) Uso caratterizzante (i lettori e i critici riconoscono come vere dell'oggetto inventato o fittizio le proprietà che l'autore gli ha attribuito).

I momenti maggiormente importanti per il chiarimento della questione qui in esame sono il primo e il terzo: il primo perché è il momento della falsità e il terzo perché è quello della verità. Quando Tolstoj scrive il suo romanzo, infatti, tutto è possibile, non c'è niente di “vero” in senso proprio: a casa degli Oblònskije ci sarebbe potuta essere stata confusione per mille altri motivi e tutto sarebbe andato bene. Quando però il romanzo viene pubblicato e addirittura studiato per un esame di letteratura russa, non va più tutto bene: ci sono delle cose vere e delle cose false che possiamo dire. Questo per quanto riguarda gli enunciati fittizi in senso forte (ovvero gli enunciati che non hanno altri rimandi se non quelli interni al testo). Ci sono poi altre tre tipologie di enunciati che possiamo trovare nelle opere di finzione: gli enunciati impliciti, gli enunciati generali e gli enunciati con rimando esplicito al mondo reale (o a quello che viene considerato come il mondo reale dalla finzione). Un enunciato implicito è un enunciato che a vario titolo si può inferire dagli enunciati espliciti del testo, ad esempio dal fatto che Anna Karénina abbia avuto due figli possiamo inferire l'enunciato “Anna Karénina non è sterile”, anche se non lo troviamo nel romanzo; un enunciato generale è un enunciato che asserisce (supposte) verità generali o in ogni caso credenze ampiamente condivise, come ad esempio l'incipit di *Anna Karénina*: «Tutte le famiglie felici si assomigliano fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a suo modo»<sup>14</sup>; enunciati che rimandano al mondo reale sono invece, sempre per utilizzare questo romanzo come esempio, quelli che si riferiscono a

---

<sup>13</sup> In questa classificazione degli usi del linguaggio seguiamo S. Schiffer (S. Schiffer, *Language-Created Language-Independent Entities*, “Philosophical Topics”, vol. 24, n. 1, 1996, pp. 149-167) nei primi due momenti, ma non nel terzo.

<sup>14</sup> L. Tolstoj, *Anna Karénina*, cit., Tomo I, parte prima, cap. I, p. 15.



San Pietroburgo o a Mosca in un determinato periodo storico, quelli che descrivono l'aristocrazia russa e i possidenti terrieri di provincia.

Quando ci si domanda quale sia il valore cognitivo di un'opera letteraria è importante tenere a mente queste diverse tipologie di enunciati. Per quanto riguarda quelli che abbiamo definito gli enunciati fittizi in senso forte, l'autore del romanzo è indubbiamente la massima autorità, non c'è alcuna possibilità di errore. Questi sono gli enunciati che presentano le verità esplicite del romanzo. Se Tolstoj scrive, descrivendo la madre di Vronskij, che si tratta di «[...] una vecchietta rinsecchita con gli occhi neri e i ricciolini [...], con le labbra sottili»<sup>15</sup>, noi non potremo avere dubbi al riguardo, sarà sicuramente così. Rifiuteremo quindi qualsiasi descrizione che la presenti come grassa o come calva, in quanto non veritiera. Oltre a queste verità fittizie esplicite, ci sono tuttavia anche delle verità implicite connesse agli enunciati di finzione, che sono appunto quelle asserzioni che possono essere inferite dal testo, anche se l'autore non si è pronunciato esplicitamente al riguardo – e qui è talvolta concesso spazio all'interpretazione. Queste possono essere sia verità che deduciamo dal tipo di romanzo che stiamo leggendo – per esempio se si tratta di un romanzo realistico saremo autorizzati a concludere che i personaggi siano degli esseri umani<sup>16</sup> (con tutto ciò che questo comporta dal punto di vista fisico e psicologico) – sia verità che deriviamo da semplici allusioni (da «Ella aveva spento deliberatamente quella luce nei suoi occhi, ma essa splendeva suo malgrado nel sorriso appena percettibile»<sup>17</sup>, possiamo agilmente inferire che Anna è una donna dall'apparenza posata e controllata che tuttavia cela un grande ardore). Ci sono inoltre alcune verità che si possono inferire sulle quali si potrebbe non essere tutti d'accordo (da «Per un attimo ella sentì in sé il desiderio di lotta che si sollevava, lo soffocò e accolse Vronskij altrettanto allegramente»<sup>18</sup> possiamo concludere sia che Anna abbia deciso consapevolmente di smettere di lottare affinché Vronskij la ami come lei vorrebbe, sia che Anna non sia che una bambina che per paura non affronta i problemi) e altre in cui,

---

<sup>15</sup> Ivi, Tomo I, parte prima, cap. XVIII, p. 103.

<sup>16</sup> D'altra parte, leggendo un romanzo di fantascienza o anche solo un racconto di Kafka, ci troveremo in una situazione completamente diversa in cui non potremo dare nulla, o quasi nulla, per scontato, a meno che l'autore non ci fornisca informazioni esplicite in proposito. Infatti in questi casi le inferenze implicite sono quasi nulle poiché non c'è uno sfondo condiviso sul quale possiamo collocare quanto leggiamo e pertanto non siamo autorizzati ad inferire da  $p_n$  qualcosa come  $p_{n+1}$ , perché non è detto che nel mondo della finzione una simile inferenza sia legittima. Su questo specifico argomento, cfr. D. K. Lewis, *Truth in Fiction*, "American Philosophical Quarterly", vol. 15, n. 1, 1978, pp. 37-46.

<sup>17</sup> L. Tolstoj, *Anna Karénina*, cit., Tomo I, parte prima, cap. XVIII, p. 103.

<sup>18</sup> Ivi, Tomo II, parte settima, cap. XXIV, p. 1099.

pur essendo spinti dall'autore ad arrivare a qualche conclusione, non abbiamo ben chiaro quale questa debba essere (quando Vronskij dice a Serghjej Ivanovic' «Sì, come strumento posso servire a qualcosa. Ma come uomo, sono un rudere»<sup>19</sup> che cosa vuol dire? Che la sua funzione adesso è quella di combattere nella rivolta serba contro i Turchi? Che si affida nelle mani di Dio? Che è incapace di prendere decisioni da solo? Che la vita lo ha distrutto?). Poi ci sono delle verità – tanto esplicite quanto implicite – nel romanzo che riflettono le verità dell'epoca in cui la storia è ambientata o in cui l'autore è vissuto, per esempio in *Anna Karénina* leggiamo che, nonostante nella Russia di fine Ottocento esistesse il divorzio, la decisione effettiva per la separazione era prerogativa degli uomini e che l'esercito che combattè la guerra contro la Turchia (guerra turco-russa 1877-1878) era inizialmente composto da volontari che appoggiavano la causa serba<sup>20</sup>. Infine ci sono (oltre alle verità generali esplicite già menzionate) delle verità generali implicite nel romanzo che riassumono il messaggio dell'autore o il significato dell'opera nel suo complesso (nel caso di *Anna Karénina* una verità generale implicita potrebbe essere la seguente: «Chi è incapace di scegliere tra amore e onestà è condannato all'infelicità»).

### § 3. CONOSCENZE REALI

Sono molteplici le conoscenze riguardanti le opere letterarie che mai nessuno oserebbe mettere in discussione. Per esempio che *Anna Karénina* sia stato scritto da Lev Tolstoj, che sia stato pubblicato nel 1877 e che sia un capolavoro della letteratura russa del XIX secolo. Questo è ciò che solitamente etichettiamo come “storia letteraria”. Non sono, ovviamente, conoscenze di questo genere che mettiamo in discussione quando ci interroghiamo sul contenuto cognitivo delle opere letterarie. Ma che dire della aristocrazia russa di fine Ottocento, dell'ipocrisia religiosa di Karénin o dell'incapacità di Anna di riuscire a trovare la felicità? Possiamo dire di avere imparato qualcosa riguardo a ciò leggendo il romanzo?

Procediamo con ordine. Le opere letterarie, come abbiamo visto, sono composte di proposizioni. Quindi, ammesso che ci sia un valore cognitivo, questo dovrà essere

---

<sup>19</sup> Ivi, Tomo II, parte ottava, cap. V, p. 1157.

<sup>20</sup> Non è rilevante che queste verità del romanzo corrispondano a verità nel mondo reale (e le ragioni di ciò verranno esplicitate più avanti), per esempio potrebbe anche non esserci mai stata nella realtà una guerra russo-turca: quello che è importante è che queste sono le verità che costituiscono, dentro la finzione, la cornice all'interno della quale l'autore ambienta il suo romanzo.

cercato nel contenuto espresso dalle proposizioni facenti parte del significato complessivo<sup>21</sup> dell'opera. Il significato e il valore di verità di tali proposizioni, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, è il risultato di tre usi differenti del linguaggio che contrassegnano tre passi distinti nella genesi del romanzo, genesi che, nel momento in cui leggiamo il romanzo e ci domandiamo che cosa possiamo imparare da esso, può considerarsi conclusa. L'uso del linguaggio con cui ci ritroviamo noi in quanto lettori è quindi l'uso caratterizzante, uso per il quale gli oggetti della finzione hanno le proprietà attribuite loro dagli autori e le loro vicende sono già state stabilite.

Le proposizioni delle opere di finzione hanno pertanto il significato che hanno non per via di un loro supposto rimandare al mondo, ma di per sé stesse: non è nel rimando al mondo che risiede il significato<sup>22</sup> delle opere letterarie e il contenuto cognitivo da queste trasmesso. Dal momento che le proposizioni sono quel genere di cose che possono essere vere o false, dovrebbe essere immediatamente evidente la ragione per la quale una teoria proposizionale<sup>23</sup> applicata alle opere letterarie possa fornire importanti risposte: perché la letteratura è l'unica forma d'arte caratterizzata da una struttura linguistica in senso proprio.

---

<sup>21</sup> È importante sottolineare che il contenuto deve essere espresso da una proposizione che *fa parte* del *significato complessivo* dell'opera (ma non è necessario che sia espresso esplicitamente): in questo modo possiamo includere nel contenuto trasmesso sia quanto esplicitamente espresso dall'autore, sia quanto si può legittimamente inferire dal testo.

<sup>22</sup> Mettiamo quindi seriamente in discussione posizioni come quella di M.G. Sirridge, diventata ormai classica, secondo cui la supposta funzione cognitiva si identifica nello specifico con «[...] the question of whether this function can be explained by the theory that works of fiction contain as their meaning propositions about the actual world which are often associated with them» (M.G. Sirridge, *Truth from Fiction?*, "Philosophy and Phenomenological Research", vol. 35, n. 4, 1975, pp. 453-471, p. 454). Qui infatti contestiamo precisamente l'idea che la verità delle opere letterarie stia nella connessione di queste con la realtà: secondo la posizione che qui intendiamo delineare, infatti, la verità delle opere letterarie risiede nelle opere di finzione stesse e negli oggetti fittizi in esse contenuti.

<sup>23</sup> In realtà quella qui proposta è una versione modificata della teoria proposizionale classica (sostenuta dalla maggior parte dei difensori del valore cognitivo delle opere letterarie) secondo la quale le opere letterarie sono fonte di conoscenza in quanto contengono delle proposizioni che si caratterizzano come di "generale natura filosofica" o che comunque trasmettono delle esperienze che non possono essere altrimenti realizzate. La posizione proposizionale classica è difesa da M. Weitz (M. Weitz, *Philosophy in Literature: Shakespeare, Voltaire, Tolstoy & Proust*, Wayne State University Press, Detroit 1963, specialmente le pp. 78-84; Id., *Does Art Tell the Truth?*, "Philosophy and Phenomenological Research", vol. 3, n. 3, 1943, pp. 338-348), P. Jones (P. Jones, *Philosophy and the Novel: Philosophical Aspects of "Middlemarch", "Anna Karénina", "The Brothers Karamazov", "À la recherche du temps perdu", and of the Methods of Criticism*, Clarendon Press, Oxford 1975) e J. Hospers (J. Hospers, *Implied Truths in Literature*, in M. Levich (a cura di), *Aesthetics and the Philosophy of criticism*, Random House, New York 1963). La teoria proposizionale qui proposta è una versione modificata di quella classica perché sostiene che le opere letterarie contengano proposizioni esplicite e implicite (e tralascia invece l'eventuale contenuto filosofico di queste o comunque non lo ritiene fondamentale per quanto riguarda ciò che *immanzitutto* impariamo) che il lettore riconosce come vere del romanzo.

Per spiegare in che cosa consiste la teoria proposizionale prendiamo in considerazione uno dei casi più difficili, quello delle verità generali implicite, che spesso si identificano con la “morale” dell’opera. Per esempio: «Chi è incapace di scegliere tra amore e onestà è condannato all’infelicità» ( $p_1$ ). Secondo la teoria proposizionale dire che un’opera  $O$  è connessa a una verità generale implicita  $p_1$ , significa dire che  $O$  contiene  $p_1$ , ovvero che  $p_1$  fa parte del significato di  $O$ . Volendo criticare questa teoria, si potrebbe domandare come sia possibile giustificare una simile asserzione. Che cosa significa che  $p_1$  fa parte del significato di  $O$ ? Significa che oltre agli enunciati espliciti e agli enunciati impliciti semplici che possiamo inferire direttamente dal testo, ci sono anche degli enunciati impliciti generali che inferiamo dal testo nel suo complesso. Ovviamente, trattandosi in qualche modo di inferenze di inferenze (le inferenze generali sono costruite su – anche se non riducibili a – complessi di inferenze semplici, potremmo definirle meinongianamente come delle inferenze di ordine superiore), vi è un ampio margine interpretativo<sup>24</sup>. Questo ovviamente non significa che “tutto sia possibile”, ma soltanto che ci sono degli enunciati sui quali c’è un margine maggiore di interpretazione rispetto ad altri (fermo restando che il lavoro interpretativo deve sempre poter essere ricondotto in ultima analisi a un complesso di enunciati espliciti).

Un severo critico della teoria proposizionale potrebbe avanzare due tipi di obiezioni: 1) non è chiaro che cosa si intenda quando si sostiene che le verità implicite sono *implicate* dagli enunciati espliciti<sup>25</sup>; 2) anche ammesso che si riescano a riportare le verità implicite a proposizioni esplicite, non si vede come si possa parlare di “valore cognitivo” della letteratura visto che anche le proposizioni esplicite non sono che collezioni di falsità<sup>26</sup>.

Cominciamo rispondendo alla prima obiezione. Ovviamente, quando si parla di *implicazione* degli enunciati impliciti da quelli espliciti non è in questione né una implicazione di tipo logico né una tautologia (perché se così fosse non ci sarebbe posto per l’interpretazione), bensì una serie di implicazioni differenti (dettate dalla cornice

---

<sup>24</sup> Ma fino a che punto una interpretazione è legittima? Quante cose si possono correttamente inferire da un testo? Poi ci sono alcune interpretazioni che riguardano esclusivamente il testo e ce ne sono altre che si estendono ed elevano fino ad avere la pretesa di essere verità generali sul mondo attuale. Per i problemi relativi all’interpretazione, cfr. D.O. Nathan, *Art, Meaning, and Artist’s Meaning*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford 2005, pp. 282-293; R. Stecker, *Interpretation and the Problem of the Relevant Intention*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, cit., pp. 269-281.

<sup>25</sup> Cfr. M.G. Sirridge, *Truth from Fiction?*, cit., in particolare p. 458-461.

<sup>26</sup> Ivi, in particolare p. 462-470.

storico-culturale in cui è ambientato il romanzo, dal buon senso, dalle conoscenze che attribuiamo all'autore, dalla cultura del lettore, ecc.) che sarebbe riduttivo riportare a un'unica tipologia. La letteratura non è fatta di inferenze "meccaniche" riguardo alle quali ci possiamo pronunciare a favore o contro con la stessa sicurezza con la quale diremmo che se la distanza tra Torino e Roma è di 644 km e la distanza tra Roma a Napoli è di 185 km, allora la distanza tra Torino e Napoli è di 829 km (ed è falso quindi che sia di 1600 km). La lettura delle opere letterarie è una attività complessa che comprende al suo interno fattori molto diversi e pretendere che abbia la stessa semplicità e linearità di altre discipline (quali la logica, ad esempio), o che ne rispetti le regole fondamentali, significa non avere intenzione di comprenderla nella sua interezza<sup>27</sup>.

Passiamo quindi alla seconda obiezione: come è possibile che abbia un valore cognitivo ciò che per sua natura è falso? Questa critica sottende un ragionamento fallace in cui ciò che dovrebbe essere provato (e cioè che gli enunciati di finzione siano falsi) è esplicitamente supposto nella domanda. Certo, è ovvio che, se gli enunciati di finzione sono falsi, allora da essi non potremo inferire delle verità: non si può inferire il vero da ciò che per natura è falso. Ma che gli enunciati di finzione siano *semplicemente falsi* è tutto fuor che certo e, anche ammesso che si voglia sostenere qualcosa del genere, bisogna fornire degli argomenti, spiegare quali sono le ragioni che stanno alla base di una simile affermazione, non basta asserirlo perché diventi una verità. Secondo la posizione realista qui sostenuta, gli enunciati di finzione, conformemente all'uso caratterizzante del linguaggio, sono enunciati che possono essere veri o falsi, e la loro verità o falsità non è in alcun modo *in concorrenza* con la verità o la falsità degli enunciati che riguardano il mondo reale: c'è una verità della finzione (per la quale Anna Karénina è una donna passionale) e c'è una verità del mondo reale (per la quale Maria Hartung, la figlia maggiore di Puskin, ispirò Tolstoj con il suo «delizioso gomito aristocratico e nudo»), e l'una non ha nulla da dimostrare all'altra. Questa critica non è quindi in grado di presentare elementi capaci di fare vacillare le nostre credenze (e quindi il valore cognitivo della finzione stessa), perché si tratta di credenze che riguardano le verità della finzione e non di credenze *tout court*.

---

<sup>27</sup> Una teoria interessante su come avvenga la comprensione delle opere letterarie è quella del "paradigma indiziario" proposta da Carlo Ginzburg (C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1992). Ginzburg suggerisce che la lettura delle opere d'arte proceda in maniera simile alla medicina e alla giurisprudenza, non avendo come metodo principale né l'induzione né la deduzione, bensì l'abduzione, cioè il procedere per indizi, sintomi, tracce.

Se non si fosse disposti ad accettare verità differenti (una propria della finzione e una propria della realtà) e si volesse tuttavia tenere ben saldo il valore cognitivo della letteratura, si potrebbe pensare di uscire dall'*impasse* richiamandosi alla figura e alla funzione dell'autore, sostenendo che in fondo è l'autore, inventore dei personaggi e della loro storia, che si propone di comunicarci un contenuto attraverso il romanzo che ha scritto. Allora non sarebbe l'opera letteraria in sé che trasmette un contenuto cognitivo, bensì l'autore che si serve del romanzo come mezzo di comunicazione. In realtà richiamarsi alla figura dell'autore è meno utile di quanto possa a prima vista sembrare: infatti è l'opera stessa con la sua storia che ha un effetto sulle nostre credenze e sulla nostra conoscenza, e non l'autore. Basti pensare che continueremmo a considerare *Anna Karénina* come un'opera dotata di un grande valore cognitivo anche se qualcuno ci dicesse che Tolstoj, all'epoca in cui scrisse il romanzo, era completamente pazzo. A pensarci bene, anche se venissimo a sapere che *Anna Karénina* è stata scritta da una scimmia picchiando a caso i tasti di un computer, continueremmo a rilevare il suo valore cognitivo<sup>28</sup>.

Un ulteriore punto, che tuttavia non tratteremo approfonditamente in questa sede<sup>29</sup>, è quello relativo agli enunciati fittizi nei quali troviamo nomi di entità fittizie, quelli che solitamente chiamiamo i "personaggi" delle opere. A rigore, possiamo dire di imparare in senso proprio dalla letteratura, solo se siamo in grado di trovare il riferimento dei nomi fittizi e degli enunciati che li contengono. Appurato che il riferimento primario non è a esistenti (persone, animali, oggetti) o eventi del mondo reale, è legittimo chiedersi a che cosa sia. La risposta a questo quesito la troviamo richiamandoci ai tre usi del linguaggio più sopra elencati. Con l'uso fittizio non abbiamo propriamente alcun riferimento (quando l'autore inventa, "fa finta", fa *come se* ci fossero delle persone di cui

---

<sup>28</sup> Continueremmo a rilevare il suo valore cognitivo, anche se chiaramente potremmo mettere in dubbio il suo statuto di opera d'arte (a seconda del ruolo che riveste nella nostra definizione di opera d'arte l'intenzione dell'autore di creare l'opera). Ci potremmo infatti domandare se l'opera d'arte debba necessariamente esprimere l'intenzione comunicativa dell'autore oppure se possa avere dei significati suoi propri, indipendentemente da un eventuale autore. Sul rapporto sussistente tra una ipotetica intenzione comunicativa dell'autore e un significato oggettivo dell'opera, cfr. R. Scruton, *The Aesthetic Understanding*, Methuen, London 1983, specialmente p. 15. Ovviamente, se non si include l'intenzione comunicativa dell'autore nella definizione di opera d'arte, non si potrà dare per scontato che tutte le opere abbiano significato (a meno di non accettare che le opere abbiano significati oggettivi indipendenti da qualsivoglia intenzione) e, soprattutto, non si sarà in grado di distinguere un bellissimo tramonto (vero) da un quadro che raffigura un bellissimo tramonto (dipinto).

<sup>29</sup> Per una trattazione approfondita di questo argomento e delle caratteristiche di una ontologia che includa nel suo inventario anche le entità fittizie, ci permettiamo di rinviare a C. Barbero, *Madame Bovary: Something Like a Melody*, AlboVersorio, Milano 2005.

narra le vicende, anche se, non è così); con l'uso ipostatizzante viceversa abbiamo un riferimento (anche se non ancora quello che ci interessa) a opere e personaggi, ma dal punto di vista esterno del mondo reale, che è precisamente ciò che solitamente interessa la storia letteraria (che si occupa di paragonare tra loro i personaggi, capire la genesi del romanzo, studiare le fonti consultate dall'autore, ecc.); infine con l'uso caratterizzante abbiamo un riferimento preciso a ciò di cui si parla nel romanzo. Infatti è proprio grazie all'uso caratterizzante che possiamo affermare che il significato dell'opera letteraria non risiede in alcun modo nel mondo esterno, bensì nella finzione stessa. In letteratura non si tratta quindi soltanto di sospendere – nel momento della fruizione – il riferimento al mondo reale (perché non è primariamente del mondo reale che la finzione parla o che è supposta parlare), ma anche di trovare il riferimento appropriato.

#### § 4. QUALI CONOSCENZE?

Dalla letteratura, quindi, impariamo. Ma che cosa? Soltanto rispondendo a questa domanda non rischiamo da un lato di pretendere che ci insegni ciò che non ci può insegnare e dall'altro di concludere frettolosamente che non ci insegna nulla.

Secondo Calvino, come emerge dal brano riportato in esergo, la letteratura ci insegna «poche ma insostituibili» cose sulla vita, sul mondo e su noi stessi. Questa è in realtà una opinione abbastanza diffusa<sup>30</sup>. Soprattutto è diffusa l'idea che la letteratura rappresenti una sorta di chiave magica di accesso all'autocomprensione<sup>31</sup>, come se leggendo le vicissitudini dei personaggi delle storie narrate noi fossimo stimolati a riflettere su noi stessi, sulle nostre credenze e sulla nostra vita. Il punto è che non si capisce perché la letteratura dovrebbe costituire una via d'accesso *privilegiata* alla

---

<sup>30</sup> Molto diffusa è anche l'opinione, di chiara matrice kantiana, per la quale l'arte ci apre in qualche modo le porte della conoscenza in generale. Nell'*Analitica del bello* (Terzo momento dei giudizi di gusto, secondo la relazione con lo scopo, che in essi è presa in considerazione; § 12 Il giudizio di gusto riposa su fondamenti *a priori*) Kant sostiene che l'arte presenti delle forme grazie alle quali possiamo fare esperienza del nostro potere conoscitivo. Questa sarebbe la ragione per la quale nella fruizione dell'arte non impareremmo nulla di concreto sul mondo quanto piuttosto sulle nostre stesse capacità di conoscere e di capire (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in *Werkausgabe*, X, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977; tr. it. di A. Gargiulo rivista da V. Verra e con una introduzione di P. D'Angelo, *Critica del giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 111). Le opere d'arte trasmetterebbero esperienze relative alle nostre disposizioni a conoscere, mostrandoci la cooperazione delle nostre facoltà conoscitive. Non abbiamo qui trattato questa specifica posizione nel dettaglio perché ci avrebbe portati troppo lontano dal discorso generale, anche se ovviamente è sullo sfondo di molte delle teorie che sostengono il valore cognitivo delle opere letterarie.

<sup>31</sup> G. Currie, *Realism of Character and the Value of Fiction*, in J. Levinson (a cura di), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 161-181; J. Robinson, *Deeper than Reason*, Oxford University Press, Oxford 2005, specialmente pp. 154-194.

conoscenza di noi stessi non solo rispetto ad altre forme d'arte, ma anche rispetto alle normali vicende del mondo reale (anzi, ci si sentirebbe forse anche autorizzati a pensare – per non rischiare di fare la fine di Emma Bovary che, avendo imparato della vita e dell'amore esclusivamente dai romanzetti che leggeva da ragazza nascosta sotto le coperte, non aveva assolutamente gli “strumenti” necessari per affrontare la vita – che si possa imparare molto di più su noi stessi prestando attenzione a quanto ci succede intorno piuttosto che leggendo romanzi). In ogni caso, mettendo da parte l'idea stessa di “accesso privilegiato”, possiamo affermare che si acquisisca conoscenza di sé dalla letteratura così come dalla vita, con la sola differenza che quanto impariamo dalla finzione non sempre ha delle conseguenze sulla nostra vita<sup>32</sup>. In entrambi i casi tuttavia si impara qualcosa<sup>33</sup>.

Si può anche mettere in discussione il valore cognitivo delle opere letterarie non semplicemente sostenendo che ne siano sprovviste, ma asserendo che abbiano tale valore *solo contingentemente*<sup>34</sup>, e che pertanto la funzione di comunicare un contenuto cognitivo non si possa, a rigore, considerare una caratteristica essenziale della letteratura. In fondo, si potrebbe sostenere, chi vuole *imparare* delle cose, di solito, non legge un romanzo, ma studia un manuale, un saggio, un atlante. Se siamo interessati a conoscere Londra, non ci mettiamo a leggere uno dei tanti Sherlock Holmes, ma ci compriamo una guida e, se

---

<sup>32</sup> T. Szabò Gendler e K. Kovakovich sottolineano come sia importante, per sviluppare la nostra capacità di prendere decisioni razionali, imparare a rispondere razionalmente ed emotivamente a situazioni che sappiamo essere non attuali. Da qui il grande rilievo dato alle situazioni e alle emozioni simulate in cui la finzione in generale è vista come un grande laboratorio sperimentale in cui le conseguenze delle nostre azioni e delle nostre decisioni non hanno delle conseguenze nella nostra vita reale (T. Szabò Gendler & K. Kovakovich, *Genuine Rational Fictional Emotions*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, cit., pp. 241-253). Si veda anche K. Oatley e M. Gholamain (K. Oatley e M. Gholamain, *Emotion and Identification*, in M. Hjort e S. Leaver (a cura di), *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 263-281), che dedicano un paragrafo al tema della lettura come simulazione, richiamandosi esplicitamente al concetto aristotelico di “mimesis”. In questo seguono l'idea (anacronistica anche se ragionevole) secondo la quale la tragedia è simulazione di azioni umane. Sottolineano inoltre come gli esseri umani amino trovarsi in stati emotivi /emozionali e come questo sia particolarmente evidente nella finzione, dove le persone hanno la possibilità di fare esperienza di tali stati senza doverne subire le eventuali conseguenze. Oltre a ciò, hanno condotto una serie di esperimenti che ha evidenziato come sia riscontrabile una maggiore capacità di imparare e memorizzare quei testi che hanno un elevato contenuto emotivo.

<sup>33</sup> Non prendiamo in considerazione, perché richiederebbe un discorso approfondito che non possiamo svolgere in questa sede, il rapporto sussistente tra la letteratura e gli insegnamenti morali, spesso deliberati. Sull'importanza del nesso tra estetica e morale e sulla letteratura come frutto di un atto immaginativo vincolato all'esperienza etica, cfr. I. Murdoch, *The Sovereignty of Good*, Routledge, London 1970; Id., *Metaphysics as a Guide to Morals*, Penguin, London 1992.

<sup>34</sup> M. Ferraris, ad esempio, separa nettamente i testi il cui fine è la conoscenza (testi scientifici in senso generale) dai testi il cui fine è provocare emozioni. Non esclude tuttavia che questa ultima tipologia di testi, oltre alle emozioni, possa anche provocare conoscenza, ma sostiene che questo abbia luogo del tutto accidentalmente (M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007, in particolare pp. 129-130).



possiamo, andiamo direttamente a visitarla. Inoltre, «[...] se leggo *La montagna incantata*, posso dire di conoscere la tubercolosi come, o diversamente, o più che se leggo un libro di medicina? Se leggo *Alla ricerca del tempo perduto* e conosco il carattere di Albertine, di chi conosco il carattere?»<sup>35</sup>.

Questi interrogativi sorgono da una concezione ben precisa del termine “conoscenza”, per la quale si ha conoscenza solo di ciò che è reale. Ma quando so che Anna Karénina era la sposa di un ufficiale governativo, che cosa so? Nulla? Non è possibile che si imparino delle cose dai romanzi senza che ciò che impariamo rimandi necessariamente alla realtà? Procediamo con ordine esaminando i vari elementi implicati nella questione. Innanzitutto: il lettore sa quasi sempre con che tipo di testo ha a che fare e sa anche dove andare a cercare quanto gli occorre conoscere (e infatti consideriamo come “casi patologici” quelli di chi legga un romanzo cercandovi qualcosa di reale, che sia la cura per la tubercolosi o la mappa delle strade di Londra). Ciò non toglie che si possa imparare dalla finzione: si possono imparare delle verità *sulla* finzione e, accidentalmente, delle verità sul mondo reale.

Distinguendo i diversi tipi di conoscenza che possiamo acquisire, molte delle difficoltà riscontrate precedentemente scompaiono: se ci può essere una verità – e quindi una conoscenza – della finzione così come c'è del mondo reale, allora abbiamo a che fare con due ambiti che, anche se si possono incrociare e intrecciare, vanno tenuti distinti. Allora, chi andasse a cercare in un romanzo delle verità sul mondo reale<sup>36</sup> commetterebbe un errore molto comune: quello di andare a cercare nel posto sbagliato<sup>37</sup>. Nonostante

---

<sup>35</sup> M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, cit., p. 132.

<sup>36</sup> Secondo A.C. Danto il corretto riferimento delle opere letterarie al mondo è ciò che determina la verità o la falsità della finzione (che può essere vera solo se dice delle cose vere sul mondo): «È assolutamente possibile che la finzione sia falsa – per esempio nel senso di contenere enunciati falsi – e, personalmente, la trovo priva di interesse quando mi capita di avere a che fare con essa. Un amico ha cominciato un romanzo che parla di persone che *risalivano* in macchina la Quinta Strada, che in realtà è a senso unico in direzione sud, e non sono riuscito a proseguire la lettura: non ci si può fidare di un uomo con una conoscenza della realtà così fiacca, visto che quando si tratta dei ben più delicati fatti psichici ci aspettiamo la verità da parte del romanziere» (A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986; a c. di T. Andina, tr. it. di C. Barbero, *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008, p. 183). Dalla citazione è evidente come la verosimiglianza – o meglio l'essere il riflesso del mondo reale, che è ancora un'altra cosa – non sia per Danto soltanto la condizione per una buona opera di finzione, come si legge nella *Poetica* di Aristotele, ma anche la condizione necessaria della verità della finzione e quindi, in un certo senso, di quanto di interessante la finzione ci può comunicare.

<sup>37</sup> Così come se vado dal calzolaio e gli domando un chilo di pane lui non me lo vende (ma non perché sia cattivo o indisponente nei miei confronti, ma semplicemente perché vende altri generi di cose), se chiediamo alla finzione lumi sulla realtà, capitiamo male. Ciò non toglie che ci possa essere – soprattutto in questo periodo di grande (con)-fusione commerciale in cui ci imbattiamo in enoteche-librerie e in sartorie che sono anche negozi di fiori – un calzolaio che, tra le varie scarpe, vende anche il pane (e possiamo

possa quindi accadere di imparare molte cose sul mondo reale leggendo le opere di finzione (magari perché si colgono le differenze e le somiglianze sussistenti tra i mondi, i personaggi, gli eventi fittizi e quelli reali, differenze e somiglianze che aumentano o diminuiscono a seconda del tipo di finzione con la quale abbiamo a che fare), c'è indubbiamente una conoscenza specifica che riguarda l'opera di finzione in sé, e questo è ciò che noi *innanzitutto* impariamo. Si impara molto, dalla realtà così come dalla finzione, l'importante è non confondere l'una con l'altra.

Un altro tipo di obiezione è quella che insiste sulla specificità e particolarità dell'esperienza estetica, per sua natura incompatibile con qualsivoglia tipo di conoscenza<sup>38</sup>. Se si ha un approccio estetico all'opera letteraria, si sostiene, non si può imparare da essa: infatti tutto dipende dal tipo di atteggiamento che abbiamo nei confronti dell'opera. Anche se, ovviamente, è più probabile che si imparino delle cose sui costumi di un'epoca, sulla storia o sulla geografia da un'opera letteraria che non da un brano musicale, non è questo – cioè un fenomeno di apprendimento – ciò che avviene quando abbiamo una esperienza estetica in senso proprio. Questo perché, secondo questa obiezione, il *medium* artistico *mostra* le cose senza *asserirle*<sup>39</sup>. Tuttavia, si osserva, se una condizione per *imparare* (in senso proprio) dalle opere è che le opere si riferiscano al mondo, come può un'opera letteraria fare riferimento al mondo quando la sua natura è precisamente quella di sospendere qualsiasi riferimento al mondo? Si conclude quindi che dall'arte non si può imparare nulla che riguardi la storia, i costumi, la geografia e la vita, se “imparare” si intende in senso stretto come l'acquisizione di verità e fatti che prima ci erano sconosciuti, e che il *medium* artistico, grazie al quale le opere mostrano senza asserire, anziché insegnare delle cose invita alla contemplazione. Ciò non toglie ovviamente che quanto le opere mostrano possa poi di fatto essere vero, e quindi possa in un secondo momento essere asserito, il punto è che tutto questo è irrilevante per l'esperienza estetica delle opere d'arte in quanto tali. Un argomento viene tuttavia tenuto

---

immaginare che quando un cliente gli domanderà una ciabatta, il calzolaio chiederà specificazioni al riguardo). Con le opere di finzione che trattano di persone o eventi reali accade esattamente lo stesso.

<sup>38</sup> T.J. Diffey, *What Can We Learn from Art?*, “Australasian Journal of Philosophy”, vol. 73, n. 2, 1995, pp. 204-211.

<sup>39</sup> Qui la differenza è fondamentale: mentre chi *asserisce* si impegna implicitamente sull'esistenza o alla sussistenza di ciò che asserisce, chi *mostra* non lo fa. Ecco perché chi voglia avanzare una obiezione di questo tipo trova utile appoggiarsi a questa distinzione. Classica è a questo proposito la posizione di Meinong che distingue tra “giudizi” e “assunzioni” e dice che nel caso di opere letterarie si tratta chiaramente del secondo tipo di enunciati (A. Meinong, *Über Annahmen* (1902/1910), in *Gesammelte Abhandlungen, Gesamtausgabe* bd. IV, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1977).

fermo anche da chi insiste sulla particolarità dell'esperienza estetica<sup>40</sup>: il fatto che non si ritenga che l'arte abbia un contenuto cognitivo non significa che le opere d'arte non abbiano nulla a che fare con le nostre capacità cognitive o che se l'arte non ha un contenuto cognitivo allora non ha nessun valore in senso proprio.

Chiaramente occorrono notevoli capacità cognitive affinché abbia luogo il libero gioco dell'immaginazione che sta alla base dell'esperienza estetica, e quindi soltanto un essere che ne sia provvisto può apprezzare ciò che l'opera d'arte è supposta comunicare, ma da ciò non segue che tali abilità debbano essere esercitate nella maniera cognitiva normale anche durante l'esperienza estetica. L'arte, secondo chi avanza questa obiezione, ha valore, anche se non ha un valore di tipo cognitivo.

Rispondiamo brevemente a questa obiezione sottolineando che, come nel caso dell'obiezione precedente, anche qui l'idea di fondo è che non ci possa essere conoscenza *che* del mondo. Inoltre, dando per scontato che non ci siano delle verità che appartengono in maniera peculiare alle opere d'arte letterarie, si suppone che le presunte verità presenti nelle opere letterarie non siano che parassitarie rispetto a quelle del mondo reale. Tuttavia, se le verità della letteratura non sono determinate dal mondo reale (come l'obiezione dà per scontato), bensì dalla finzione stessa e dalle verità delle entità fittizie, allora non è vero che la letteratura, ammesso che comunichi conoscenza, ne comunica una di seconda mano: potrebbe infatti trasmetterne una di prima mano sul mondo della finzione. In fondo la realtà e la finzione sono (almeno dal punto di vista ontologico) due ambiti completamente separati e voler vedere, per dare senso alla seconda, un rispecchiamento dell'una nell'altra può essere un errore molto grave.

Per quanto riguarda la seconda parte dell'obiezione, relativa al valore dell'arte in sé, anche secondo la posizione qui sostenuta non lo si può ridurre al contenuto cognitivo trasmesso (come emergerà più avanti cfr. § 6) perché, se così fosse, non si spiegherebbe come possa darsi il caso di due opere con un contenuto cognitivo molto simile che tuttavia differiscono completamente per quanto riguarda il loro valore artistico. Se, per esempio, Federico Moccia decidesse di riscrivere, senza nessun intento di satira ma semplicemente attualizzandola, la storia di Anna Karénina scritta da Tolstoj<sup>41</sup>, e pubblicasse un romanzo che si intitola *Anna K.*, noi avremmo due romanzi con un

---

<sup>40</sup> T.J. Diffey, *What Can We Learn from Art?*, cit., p. 210.

<sup>41</sup> Non è che un esempio, ovviamente, anche se la moda dei *remake* non è presente in letteratura come lo è nel cinema.

medesimo contenuto cognitivo, però avremmo indubbiamente due opere di valore artistico differente.

#### § 5. CONOSCENZE DI FINZIONI

I sostenitori della teoria proposizionale classica ritengono che si possa imparare dalla letteratura e in particolare che si possano imparare delle *verità filosofiche generali*<sup>42</sup> dagli enunciati espliciti e impliciti in essa contenuti. L'obiezione-tipo<sup>43</sup> a questo genere di posizione è che, anche se i romanzi e i racconti contengono enunciati espliciti e impliciti, ciò non significa che questi siano proposizioni capaci di trasmettere conoscenza, e infatti, nel caso dei romanzi, non si tratta che di pseudo-proposizioni prive di significato. Lungi dall'intenderle come insiemi di pseudo-proposizioni, i proposizionalisti classici pensano che le opere letterarie comunichino delle verità mai messe in luce prima (dalla psicologia o dalla sociologia, ad esempio) che necessitano del *medium* artistico per venire alla luce. A questo gli anti-cognitivisti anti-proposizionalisti ribattono con una osservazione in effetti molto convincente: se, dicendo che i romanzi comunicano verità "speciali", si intende dire che la letteratura comunica delle verità che nessuna ricerca empirica e nessun ragionamento potrà mai mettere in luce, allora non si capisce di che tipo di verità si possa mai trattare; se invece si intende semplicemente dire che un romanzo può in qualche modo anticipare quello che le scienze possono poi eventualmente scoprire, allora ci si potrebbe domandare quale sia la differenza tra l'anticipazione e la congettura. La lista di obiezioni e contro-obiezioni potrebbe andare avanti a lungo, ma fermiamoci qui.

È evidente come le due parti disputanti intendano con "conoscere" e con "verità" delle cose diverse e quindi come le loro posizioni non siano in realtà

---

<sup>42</sup> I filosofi si sono spesso impegnati a "filosofizzare" la letteratura (cfr. A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, cit., "Filosofizzando la letteratura", pp. 175-194) rinvenendo nei testi letterari verità o tesi, o anche semplicemente facendo delle opere un terreno fertile di analisi e di ricerca. Non è questo il luogo per approfondire tale argomento, ma è sufficiente pensare ai lavori di M. Heidegger su Hölderlin, a quelli di J. Ortega y Gasset sul *Don Chisciotte* o a quelli di J. Deleuze su *Moby Dick* (per citarne solo alcuni) per rendersi conto di quanta "conoscenza" i filosofi siano stati capaci di ricavare dalla letteratura. La tesi qui sostenuta – che la letteratura comunichi *innanzitutto* conoscenze particolari su oggetti ed eventi fittizi – non vuole negare che la letteratura possa stimolare la riflessione filosofica e che questa (quindi la filosofia della letteratura) possa eventualmente trasmettere conoscenze (non è nelle nostre intenzioni mettere in alcun modo in discussione una importante e robusta tradizione di ermeneutica dei testi letterari), ma semplicemente sostiene che le tesi filosofiche non siano ciò che *in primo luogo* di fatto si impara da un'opera letteraria, ma che siano piuttosto frutto di ragionamenti di ordine superiore che si basano sugli oggetti e sugli oggetti fittizi che in prima battuta conosciamo, anche se non sono riducibili a essi.

<sup>43</sup> Cfr. I.A. Richards, *Poetry and Beliefs*, in Id., *Principles of Literary Criticism* (1924), Routledge, London 1967, pp. 215-228.

incompatibili. Questo mette in luce come il dibattito sia, per molti versi, di natura prettamente verbale: per i sostenitori della teoria proposizionale anche la letteratura può comunicare delle verità (generali sul mondo), per gli avversari invece non ci sono verità particolari che la letteratura è in grado di comunicarci. Forse il modo migliore per dirimere la questione è cercare di stabilire che cosa possiamo includere sotto il termine “conoscenza”.

Per “conoscenza” si intende la comprensione di un insieme complesso di informazioni connesse (relative a fatti e a verità) che si può ottenere grazie all’esperienza, allo studio e alla riflessione. A differenza della mera informazione che per esistere non ha, a rigore, bisogno di una mente (le è infatti sufficiente un supporto generico in cui possa essere registrata), la conoscenza non esiste senza delle menti che la posseggano e che, eventualmente, la possano utilizzare. Nella storia del pensiero i modelli di conoscenza sono stati due: il *modello iconico* e il *modello proposizionale*. Secondo il primo modello la conoscenza è una immagine adeguata dell’oggetto (conosco x se ho un’adeguata immagine mentale di x), per il secondo modello la conoscenza è una proposizione vera (conosco x se p è vero di x). È all’interno di questo secondo modello di conoscenza che si colloca la posizione qui sostenuta. Tuttavia, secondo il modello classico di conoscenza proposizionale, il prototipo della conoscenza è la verità scientifica e il fine della conoscenza consiste nel suo essere conforme ai fatti. A tale proposito è fondamentale la questione relativa alla giustificazione (occorre stabilire determinati criteri di giustificazione in base ai quali decidere che cosa possa rientrare all’interno dell’ambito della conoscenza e che cosa invece sia semplice opinione o fede) a partire da determinati principi. Dovrebbe risultare chiaro come questo modello presenti un circolo (non necessariamente vizioso): la conoscenza è giustificata se è derivabile da principi, ma tali principi sono determinati in base a criteri che dipendono da quello che in un determinato periodo storico-culturale si ritiene sia l’ambito della conoscenza e quindi, banalmente, la scelta di un particolare criterio fa sì che si accetti soltanto ciò che è conforme a quel criterio.

All’interno del modello proposizionale – qui adottato come modello di riferimento – si distinguono solitamente due sotto-tipi<sup>44</sup>:

---

<sup>44</sup> Non teniamo conto, nel delineare questi due sotto-tipi, della distinzione ulteriore che si potrebbe operare tra conoscenza particolare e conoscenza generale, tra per esempio sapere che “L’unità d’Italia è avvenuta nel 1861” e sapere che “l’acqua bolle a 100°”, perché riteniamo che tale distinzione non sia rilevante

- 1) *sapere che (knowing that)* in cui è in questione una conoscenza proposizionale in senso stretto: per esempio, “so che il *delfino* è uno stile del nuoto”;
- 2) *sapere come (knowing how)* che è una conoscenza procedurale: per esempio, “so come si nuota a *delfino*”.

Possiamo possedere il primo tipo di conoscenza senza possedere la seconda e viceversa: infatti, così come possiamo sapere che il delfino è uno stile del nuoto senza sapere nuotare a delfino, possiamo sapere nuotare a delfino senza sapere che si tratta di uno stile del nuoto. Soffermiamoci sul primo tipo di conoscenza, che è quello centrale per l'argomento qui ci interessa.

Che cosa significa sapere (che qui è sinonimo di conoscere) *che* il delfino è uno stile del nuoto? Che differenza c'è tra credere che il delfino sia uno stile del nuoto e saperlo? Non è difficile rispondere: so che il delfino è uno stile del nuoto quando credo che l'enunciato “il delfino è uno stile del nuoto” sia vero<sup>45</sup>. Il problema che immediatamente ci si pone è quello cui abbiamo già accennato in precedenza: come possiamo essere sicuri che un'affermazione sia vera (ovvero come possiamo giustificare le nostre credenze)? Solitamente ci affidiamo a un certo metodo per stabilire quali delle nostre credenze sono giustificate, e tale metodo dipende a sua volta da un *corpus* di conoscenze che decidiamo di considerare come quello più attendibile.

Ovviamente non tutti i metodi per conoscere la realtà sono equivalenti: per conoscere determinati oggetti alcuni metodi sono più attendibili di altri e alcuni metodi che vanno bene per conoscere determinati oggetti, non vanno bene per conoscerne altri. Il metodo della conoscenza scientifica è considerato un metodo molto attendibile di conoscenza della realtà, soprattutto visti gli ottimi risultati conseguiti, e per questo viene spesso considerato come l'*unico* metodo davvero attendibile<sup>46</sup>. Una delle caratteristiche del

---

nell'economia generale del discorso, soprattutto dal momento che abbiamo già chiarito come, nel caso della finzione, sia in questione la conoscenza di particolari.

<sup>45</sup> Ovviamente qui la credenza che il delfino è uno stile del nuoto è una credenza necessaria ma non sufficiente per avere la conoscenza corrispondente. La condizione qui in questione è infatti necessaria ma non sufficiente per la conoscenza corrispondente.

<sup>46</sup> L'ideale della conoscenza scientifica è così radicato da oscurare costantemente le conoscenze di altro tipo, mettendone in dubbio la legittimità di conoscenze vere e proprie. A proposito della conoscenza che le opere d'arte sarebbero supposte trasmettere scrive infatti Ferraris: «Sarà, basta intendersi, e soprattutto non

metodo scientifico che lo distingue dagli altri metodi è che esso è *falsificabile*, ovvero è un metodo critico per il quale le teorie sono sottoposte a continui controlli al fine di mostrare se è possibile che si verifichi ciò che la teoria dice non essere possibile. Un'altra caratteristica della conoscenza scientifica è che essa, come diceva Wilhelm Windelband, è nomotetica, ossia consiste nella capacità di formulare delle leggi generali e poi di riportare determinati fatti particolari osservati sotto tali leggi generali. Questo per quanto riguarda il metodo scientifico, il che non significa che non sia possibile o legittima la conoscenza dell'individuale, ma soltanto che la conoscenza scientifica si propone di realizzare un lavoro di tipo diverso. La letteratura infatti, in questo simile alle scienze sociali e alle scienze storiche<sup>47</sup>, non formula leggi generali al fine di descrivere i fenomeni osservati, ma *si limita* a studiare e descrivere fenomeni particolari, irripetibili.

La maggior parte dei problemi relativi al valore cognitivo delle opere letterarie sorgono proprio perché si ritiene che il metodo scientifico sia *il* metodo *tout court* e che, se non possiamo conoscere affidandoci a tale metodo, allora *non conosciamo*. Questo è precisamente quanto ci preme mettere in discussione<sup>48</sup>.

Prendiamo in considerazione la divisione dell'ambito della conoscenza in *sapere che* e *sapere come*. Come facciamo a sapere se è vero *che* il delfino è uno stile del nuoto? Potremmo andare in biblioteca e cercare su *Il Grande Libro del Nuoto*, oppure fare una

---

essere troppo letterali. Perché un po' di letteralità rischia di rovinare il gioco, con domande come: se leggo *Il mio cuore messo a nudo* posso dire di conoscere l'animo umano meglio che attraverso la consultazione di un saggio di psicologia? [...], e tuttavia non si può dimenticare che una simile conoscenza dell'individuale ("idiografica", si diceva nell'Ottocento) rappresenta qualcosa di sostanzialmente diverso da ciò che normalmente si intende con "conoscere", che è la capacità di formulare delle leggi con qualche grado di generalità [...]» (M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, cit., pp. 131-132). Il contenuto trasmesso dalle opere d'arte, secondo Ferraris, può quindi essere considerato conoscenza solo a patto di non essere preso troppo alla lettera, il che significa che l'unica conoscenza in senso proprio è quella scientifica, tutto il resto non ne è che un timido riflesso, e comunque qualunque cosa sia, evidentemente, qualcos'altro.

<sup>47</sup> Sulla differenza tra gli schemi conoscitivi adottati rispettivamente dalle scienze della natura e dalle scienze dello spirito, cfr. A.C. Danto, *The Analytic Philosophy of History*, Cambridge University Press, New York 1965; tr. it. di P.A. Rovatti, *La filosofia analitica della storia*, Il Mulino, Bologna 1971.

<sup>48</sup> Molti autori hanno espresso delle riserve sul metodo scientifico inteso come metodo privilegiato di conoscenza, ma per gli argomenti qui in esame si veda soprattutto N. Goodman, *Ways of Worldmaking* in cui viene precisamente contestata l'idea che l'unica vera descrizione del mondo sia quella che ci viene offerta dalla scienza. Goodman ritiene infatti che le descrizioni fornite dalla letteratura ci portino ad ampliare, in senso proprio, le nostre conoscenze (N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978; tr. it. di C. Marletti, intr. di A.C. Varzi, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 2008). Tuttavia è bene sottolineare come le conclusioni alle quali perviene Goodman – secondo il quale le opere di finzione letteraria non solo giocano un ruolo fondamentale nel nostro *fabbricare* mondi ma, trattando di "cose possibili", possono anche legittimamente essere reinterpretate nei termini di un discorso su persone ed eventi reali (e quindi chiedersi se una persona è un don Chisciotte o un don Giovanni sarebbe una domanda vera e propria, quanto chiedersi se una persona è paranoica o schizofrenica) e quindi hanno (anche se metaforicamente) come loro referente ultimo il mondo reale – siano diametralmente opposte rispetto a quelle qui esposte.

ricerca in internet o magari anche semplicemente andare a chiedere a qualche allenatore di nuoto: scopriremmo che nel nuoto ci sono cinque stili (stile libero, dorso, rana, delfino e farfalla) tra i quali figura, appunto, il delfino. Potremmo quindi dire di sapere *che* il delfino è uno stile del nuoto. Come facciamo invece a sapere *come* si nuota a delfino? Solitamente non è sufficiente leggere un manuale che ci spieghi (magari anche con l'ausilio di illustrazioni) i movimenti<sup>49</sup> delle braccia e delle gambe per imparare a nuotare a delfino, ma è necessario farsi insegnare da un maestro di nuoto, ad esempio, e poi fare molto esercizio. Forse dopo un po' di tempo si potrà dire che si sa *come* si nuota a delfino. Potremmo anche contemplare un caso intermedio tra *sapere che* e *sapere come*, ossia il caso di chi sapesse perfettamente a livello teorico come si nuota a delfino (come debba essere la bracciata, la gambata, il moto del corpo, la respirazione), ma non fosse capace, in pratica, di nuotare a delfino. Questo per quanto riguarda le conoscenze ordinarie, quelle che tutti in un modo o nell'altro siamo disposti ad accettare. Ma che dire delle conoscenze che deriviamo dalla letteratura? Dove le possiamo inserire all'interno di questa distinzione?

Potrebbe sembrare<sup>50</sup> che inserirle a forza nell'uno o nell'altro tipo di conoscenza sia un errore, dal momento che si tratta di un tipo di conoscenza particolare, non assimilabile a quelle appena considerate. Come facciamo a sapere che cosa si prova a rendersi conto che l'uomo per il quale abbiamo rinunciato a tutto non ci ama più e che l'unica soluzione plausibile rimane il suicidio? Leggiamo *Anna Karénina*. Il tipo di conoscenza specifico che fornisce la letteratura sarebbe un *sapere cosa* (*knowing what*), simile, per molti versi, ad una forma di conoscenza fenomenica (che è quella conoscenza che abbiamo quando sappiamo *che cosa si prova a*). Questo è il tipo di conoscenza del "cosa si prova quando", o del "cosa succede se" o del "cosa vuol dire che". A una posizione di questo tipo si potrebbe obiettare<sup>51</sup> che "sapere che cosa si prova quando" è solo una *precondizione* per la conoscenza di un determinato x, ma che tuttavia non è ancora

---

<sup>49</sup> L'unica persona a noi nota che sostiene di avere imparato a nuotare (e a ballare, stando alle sue confessioni) leggendo un manuale, è Carlo Augusto Viano, illustre professore dell'Università di Torino, il quale ha tuttavia ammesso di avere fatto qualche piccola prova di respirazione in un lavandino colmo d'acqua prima di buttarsi in mare, ma nulla più. Se non fosse per la grande stima che nutriamo nei suoi confronti e per la certezza che non sia un bugiardo, non gli crederemmo. Si tratta comunque dell'unico caso a noi noto.

<sup>50</sup> Come sostiene ad esempio D. Walsh, *Literature and Knowledge*, Wesleyan University Press, Middletown 1969, specialmente p. 96.

<sup>51</sup> M. Beardsley, *Aesthetics*, Harcourt Brace, New York 1958, p. 383.



la conoscenza di  $x$ <sup>52</sup>. Se infatti si domandasse, a chi dicesse di avere tale conoscenza, di fornire una prova di quanto asserisce o anche solo di spiegare come sia possibile, questi non sarebbe in grado di fornirci alcuna risposta. A tale obiezione il sostenitore del *sapere cosa* potrebbe ribattere che mentre domandare prove delle conoscenze acquisite è legittimo negli altri tipi di *sapere*, non lo è nel caso del *sapere cosa*<sup>53</sup> (trattandosi di una risposta *ad hoc*, c'è però il rischio che non venga considerata una risposta valida dall'avversario<sup>54</sup>).

È importante in ogni caso sottolineare come, nonostante i tentativi di spiegazione, in effetti non sia affatto chiaro che cosa sia il *sapere cosa*: è una conoscenza ipotetica, una conoscenza sommaria o una conoscenza indiretta? Molti sostengono che si tratti di una conoscenza che, se acquisita, ci spinge a modificare e riorganizzare il nostro modo di pensare e i nostri atteggiamenti. Ciò nonostante sembra esserci un salto logico tra quello che “impariamo” leggendo un romanzo e il modo in cui eventualmente (se ben appreso quanto abbiamo letto) riorganizziamo le nostre idee. Come sono connesse le due cose? Poi, non potremmo avere effettivamente appreso tutto quello che abbiamo letto e tuttavia non attuare alcuna modificazione? Significherebbe forse che non avremmo propriamente appreso? Tra l'altro non si vede come questo tipo di *sapere* possa essere caratteristico della letteratura e non anche di molte altre forme di conoscenza indiretta<sup>55</sup>. Infine, se avessimo una stessa opera letteraria  $x$  letta da due persone diverse A e B, e A dicesse di avere imparato moltissimo dalla lettura e B dicesse di non avere imparato nulla, che cosa ne dovremmo concludere? Che B non ha “capito” quello che ha letto? Non bisognerebbe forse anche tenere conto delle differenze tra i lettori quando si sostiene che determinate conoscenze li spingono a modificare le loro idee e i loro atteggiamenti?

Riteniamo pertanto opportuno ritornare alla distinzione classica tra *sapere che* e *sapere come*, ricercando all'interno di tale distinzione il tipo di conoscenza proprio della letteratura. Che cosa vuol dire che *sappiamo* che Anna Karénina è la sorella di Stepan

---

<sup>52</sup> Cfr. T. Nagel, *What is Like to be a Bat?*, “The Philosophical Review”, vol. 83, n. 4, 1974, pp. 435-450.

<sup>53</sup> D. Walsh sostiene che mentre è legittimo chiedere ragioni e giustificazioni a chi ci dice di possedere un *sapere come* e un *sapere che*, non è legittimo chiedere una prova a chi possiede un *sapere cosa*, si tratterebbe di una domanda inappropriata (D. Walsh, *Literature and Knowledge*, cit., in particolare p. 104).

<sup>54</sup> Come ben osserva C. Wilson (C. Wilson, *Literature and Knowledge*, “Philosophy”, vol. 58, n. 226, 1983, pp. 489-496).

<sup>55</sup> Se la nostra vicina di casa si confidasse con noi – raccontandoci di essersi perdutamente innamorata di un carabiniere, di avere lasciato per lui il marito e il figlio piccolo, e anche che adesso il carabiniere non l'ama più, perché si è invaghito di qualche altra e che lei ne soffre moltissimo – non potremmo forse noi acquisire lo stesso tipo di *sapere cosa* che acquisiremmo se leggessimo il romanzo scritto da Tolstoj (esclusi, ovviamente, i riferimenti alla Russia)?

Arcadievic Oblonski? Vuol dire che abbiamo letto il romanzo, quindi sappiamo che Anna è la sorella premurosa che accorre a Mosca da San Pietroburgo per aiutare il fratello che è in difficoltà da quando la moglie ha scoperto il suo tradimento e lo vuole lasciare (e il compito di Anna è precisamente quello di far sì che questo non accada). Come facciamo a saperlo? Di nuovo, perché abbiamo letto il romanzo. E come possiamo provare che corrisponde a verità? Perché questo è precisamente quello che leggiamo nel libro di Tolstoj. Nelle opere letterarie è *vero* quanto esplicitamente scritto dall'autore e quanto da questo si può legittimamente inferire. Si tratta quindi di un *sapere che*, anche se di tipo diverso rispetto a quello delle proposizioni relative al mondo con il quale normalmente abbiamo a che fare, perché in questo caso non si conoscono oggetti ed eventi reali, bensì oggetti ed eventi fittizi.

Il fatto che sia diversa la natura di ciò che si conosce fa sì che sia diverso il tipo di giustificazione eventualmente fornito: mentre per sapere se è vero che “Bin Laden è un agente americano” dobbiamo andare a verificare presso i registri delle agenzie segrete americane e vedere se troviamo il nome di Bin Laden, per sapere se è vero che “Anna Karénina è la sorella di Stepan Arcadievic Oblonskij” ci basta leggere il libro. Tutto qui. Questo è possibile perché, grazie all'uso caratterizzante del linguaggio, non solo l'autore scrive una storia con personaggi ed eventi fittizi (come accade nell'uso fittizio del linguaggio), ma accade anche che sia vero tutto quanto egli dice di tali oggetti e di tali personaggi (grazie al passaggio dall'uso ipostatizzante a quello caratterizzante). Infatti, a differenza di quanto accade nel mondo reale, nelle opere letterarie l'autore è la massima autorità, perché le sue fantasticherie sono diventate dei fatti (fittizi).

Dalla letteratura quindi si può imparare, ma è importante tenere sempre presente che ciò che impariamo riguarda la finzione e non la realtà. Ci si potrebbe nondimeno domandare come sia possibile, da questo punto di vista, distinguere la mera informazione dalla comprensione vera e propria: entrambe sembrerebbero infatti essere costituite da affermazioni vere. Come distinguere una persona che ha semplicemente raccolto e appreso un insieme di informazioni su Anna, Kitty, Dolly, Levin, Stiva e Vronskij da una persona che ha *capito* quanto *Anna Karénina* ha da insegnare? Dal punto di vista relativo a *ciò* che si impara non c'è nessuna differenza: in entrambi i casi si apprendono le vicende particolari di determinati personaggi, si conoscono dei fatti individuali. Da un altro punto di vista, invece, chi ha *capito* quanto il romanzo ha da insegnare, ha semplicemente fatto

un ragionamento in più in base al quale poi è possibile che modifichi alcune sue idee<sup>56</sup> o certi suoi atteggiamenti<sup>57</sup>. Ma questo probabilmente accade anche in molti altri casi: spesso le informazioni sono “utilizzate” (in vario modo e a vario titolo) da chi le possiede.

Riguardo agli enunciati espliciti del testo non è complicato comprendere come abbia luogo il *sapere che* così come lo abbiamo delineato. Quando, commentando il comportamento di Stiva, Karénin dice ad Anna: «Io non credo che si possa scusare un uomo così, sebbene egli sia tuo fratello»<sup>58</sup>, ciò che noi impariamo è appunto che il marito di Anna biasima Stiva per avere tradito la moglie. Questo è quello *che* impariamo. Ci sono tuttavia dei casi meno semplici in cui che cosa effettivamente impariamo è meno evidente. Sono i casi già menzionati presentati dagli enunciati generali e dagli enunciati impliciti. Di per sé non è un problema il fatto che non tutte le conoscenze che ricaviamo dalla letteratura derivino da enunciati espliciti: la conoscenza può anche essere inferenziale, ovvero basarsi su dei ragionamenti che si compiono sulla base di enunciati espliciti che ci sono dati. Ad esempio, dal commento di Karénin sul comportamento di Stiva potremo inferire che Karénin crede di essere un uomo moralmente irreprensibile (visto che non si esime dal giudicare severamente chi ha dei comportamenti a suo avviso moralmente discutibili) e che invece sua moglie (che è andata a Mosca proprio per

---

<sup>56</sup> A questo punto si potrebbe recuperare una forma di *sapere cosa*, però solo dopo che il *sapere che* della finzione ha avuto luogo e si tratta di spiegare a quali ragionamenti ci ha condotti quell'insieme di informazioni (*sapere che*) di cui siamo entrati in possesso. Tale forma di conoscenza ulteriore non sarebbe comunque tipica solo della finzione, ma di ogni forma di *sapere che* nei diversi campi in cui questa ha luogo. In un secondo momento, oltre al *sapere cosa* si potrebbe ammettere in realtà anche una forma, meramente teorica, di *sapere come*: leggendo Anna Karénina potremmo per esempio imparare come si riscalda il *samovar* per preparare il tè.

<sup>57</sup> Un difensore della posizione cognitivista classica potrebbe sostenere che chi abbia appreso un insieme di informazioni senza tuttavia *capire* quanto *Anna Karénina* propriamente abbia da insegnare, non sia stato in grado di cogliere quella che si potrebbe definire l'“esemplarità” della narrazione. Una storia narrata – direbbe il cognitivista classico – si offre al lettore come un caso emblematico e invita alla generalizzazione dal mondo fittizio al mondo reale: in un racconto in cui il malvagio sconfigge il buono la conoscenza trasmessa, in virtù dell'esemplarità della narrazione, appunto, non è soltanto il particolare fatto fittizio (il malvagio sconfigge il buono), ma anche una verità generale (il male è più forte del bene). In tale verità generale risiederebbe quella che si potrebbe chiamare la “morale” della favola (cioè della storia narrata). Cogliere tale morale e possedere il tipo di conoscenza generale corrispondente significherebbe quindi “avere una conoscenza propria” dell'opera. Dovrebbe essere evidente come, proprio a questo riguardo, il cognitivismo debole qui proposto si discosti dal cognitivismo classico: in primo luogo perché sostiene che ciò che innanzitutto impariamo e conosciamo delle opere di finzione siano fatti particolari, e questo è sufficiente affinché si abbia una conoscenza della finzione in senso proprio; in secondo luogo perché ritiene che anche se da tali particolari fittizi inferissimo verità generali implicite (entro i margini dell'interpretazione consentita), queste sarebbero sempre verità *della* finzione. Come poi siano utilizzate o dove si decida di applicare le conoscenze apprese, è un'altra storia.

<sup>58</sup> L. Tolstoj, *Anna Karénina*, cit., Tomo I, parte prima, cap. XXXIII, p. 174.

cercare di convincere la cognata a non divorziare) ha evidentemente una morale meno rigida, pur manifestando apprezzamento per la sincerità con la quale Karénin si è espresso. Queste sono verità implicite che in ogni caso nessuno metterebbe in dubbio, dal momento che si tratta di semplici corollari di quando esplicitamente asserito. Ci sono però anche verità implicite che alcuni, ma non tutti, sarebbero disposti ad accettare e potrebbe anche non essere sempre semplice stabilire quali siano legittime e quali no. Non esiste (ed è chiaro, altrimenti non si spiegherebbero i secoli di dibattiti sull'interpretazione dei testi) un metodo meccanico per stabilire che cosa si possa e che cosa non si possa inferire a livello generale dai testi, soprattutto per quanto riguarda quelle verità implicite che sono più lontane dagli enunciati espliciti del testo. Si può nondimeno facilmente immaginare come buoni risultati per una corretta interpretazione possano provenire da quella che si potrebbe definire una “cooperazione tra il lettore (modello) e il testo”<sup>59</sup>, il cui fine è precisamente quello di fornire la migliore interpretazione possibile dell'opera letteraria riuscendo contemporaneamente a non forzare il testo e la sua struttura, garantendo al lettore la libertà di capire e interpretare.

#### § 6. IL VALORE DELLA LETTERATURA

Appurato che la letteratura veicola un contenuto cognitivo, ci si potrebbe domandare se in questo contenuto risieda il suo valore artistico. Dovremmo valutare le opere d'arte in base a quello che ci possono insegnare? C'è una forma di cognitivismo estetico<sup>60</sup> che sostiene che il valore delle opere d'arte, in questo caso delle opere d'arte letterarie sia determinato da ciò che queste opere ci possono insegnare. Secondo questa posizione

- (1) l'arte ha un contenuto cognitivo (ovvero ci “insegna” qualcosa);
- e
- (2) il valore dell'arte risiede in tale contenuto cognitivo.

Ma che cosa significa, di fatto, che *Anna Karénina* di Tolstoj ha un valore maggiore rispetto a *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire* di Melissa P.? Come

---

<sup>59</sup> U. Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1976.

<sup>60</sup> Ad esempio quello difeso da B. Gaut (B. Gaut, *Art and Cognition*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, cit., pp. 115-126).

possiamo stabilire una differenza di valore tra un romanzo scritto nella seconda metà dell'Ottocento e ambientato nelle classi dell'aristocrazia russa – tra convenzioni e ipocrisie, sofferenze e passioni travolgenti, religione e storia europea – e un romanzo scritto all'inizio del Duemila, ambientato nella Catania dei giorni nostri – in cui si narrano, sotto forma di diario, le vicende sessuali di una quindicenne, della sua solitudine, del suo disagio interiore e delle sue paure? Davvero stabiliamo il valore artistico delle opere letterarie sulla base del contenuto cognitivo che comunicano? Riprendiamo in esame il contenuto cognitivo in generale.

Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, con “contenuto cognitivo” si intendono diversi tipi di conoscenze. C'è la conoscenza proposizionale (*sapere che*), la conoscenza procedurale o pratica (*sapere come*) e la conoscenza fenomenica (*sapere cosa*)<sup>61</sup>. Abbiamo spiegato per quale ragione riteniamo che il tipo di conoscenza tipico della letteratura sia il *sapere che*: perché ciò che impariamo dalle opere letterarie è in primo luogo un insieme di proposizioni, quindi un *sapere che*, sotto cui si possono poi includere, ma solo in un secondo momento, anche le altre forme di *sapere*.

Un argomento interessante a sostegno del contenuto cognitivo come costitutivo del valore delle opere è quello secondo il quale noi possiamo imparare dall'immaginazione<sup>62</sup> e quindi dalle opere letterarie che ci “invitano” a immaginare molte cose. Pertanto avrebbero maggiore valore artistico quelle opere capaci di innescare tale attività immaginativa. La letteratura infatti, asseriscono i sostenitori di questa posizione, ci farebbe immaginare, ad esempio, il comportamento di una certa persona in un certo ambiente, spingendoci a proiettarci in ruoli sempre diversi, ad immaginare di essere *qualcun altro*. Chiaramente, visto che non tutte le opere letterarie invitano all'identificazione con i personaggi e in molti casi non viene richiesto che di prendere atto di determinate situazioni, questa teoria genericamente sostiene che la letteratura ci inviti a immaginare situazioni non attuali<sup>63</sup>. Ci sono, a rigore, due sensi in cui tale attività immaginativa può essere intesa: un senso più debole in cui immaginare una situazione

---

<sup>61</sup> A voler essere precisi, in questo elenco dovrebbero essere incluse anche la *conoscenza concettuale* e la *conoscenza di valori* che tuttavia, non essendo rilevanti nell'economia generale del discorso e potendo comunque essere fatte rientrare sotto il tipo di conoscenza proposizionale, abbiamo deciso di non prendere specificamente in considerazione.

<sup>62</sup> B. Gaut, *Art and Cognition*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, cit. pp. 115-126.

<sup>63</sup> Secondo G. Currie, l'autore invita il lettore a fare un gioco di *immaginazione* con il testo: il lettore immagina le cose che l'autore vuole che egli immagini: nella storia è vero tutto ciò che l'autore fa immaginare al lettore (G. Currie, *Fictional Truth*, “Philosophical Studies”, vol. 50, n. 2, 1986, pp. 195-212).

significa intrattenere la proposizione che la descrive e un senso più forte in cui immaginare significa *proiettarsi* nella situazione descritta, immaginando di fare determinate cose. Chi sostiene che il ruolo dell'immaginazione sia fondamentale per l'apprendimento del contenuto cognitivo si richiama solitamente al senso più forte di immaginare e ritiene che sia precisamente sulla base di quanto riusciamo a immaginare che possiamo mettere alla prova le asserzioni della letteratura. Il punto è che, secondo questa posizione, quello che la letteratura ci può insegnare tramite il processo immaginativo riguarda (in primo luogo noi stessi e quindi) il mondo ed è proprio questo che fa sì che, a certe condizioni, il valore cognitivo contribuisca al valore artistico *tout court*.

Questo è un buon argomento che presenta una forte carica persuasiva, anche se non ne condividiamo i principali presupposti, primo tra tutti il fatto che l'immaginazione in senso forte sia ciò di cui è questione nella fruizione di un'opera letteraria. Infatti, mentre è indubbio che quando immaginiamo le vicende di Anna divisa tra Vronskij e Karénin intratteniamo delle proposizioni (e quindi è in gioco l'immaginazione in senso debole), non è assolutamente semplice capire che cosa significhi immaginare di *essere* Anna Karénina (immaginare in senso forte), vivere i turbamenti *come se fossimo* Anna Karénina. Qualunque cosa “immaginare nel senso forte” significhi, sembra che non sia possibile stabilirlo con una analisi filosofica, a meno di non voler fare la fenomenologia (o psicologia?) della lettura di tutti i singoli lettori. In secondo luogo non condividiamo l'idea che, se l'arte ci “insegna” qualcosa, allora ci insegna qualcosa *sul* mondo: ammesso che l'arte abbia qualcosa da comunicarci, non sembra che abbia né il compito né il “valore aggiunto” di comunicarci qualcosa sul mondo<sup>64</sup>. In ogni caso, ciò che possiamo imparare da un'opera letteraria, ovvero le verità sulla finzione e della finzione, ha indubbiamente un valore, anche se forse non un valore di tipo artistico *stricto sensu*. Da questo punto di vista (e quasi soltanto da questo punto di vista, peraltro) ci troviamo

---

<sup>64</sup> Nonostante la verosimiglianza possa essere, come diceva Aristotele, una caratteristica preziosa dei racconti: il poeta, se vuol fare un buon lavoro, deve infatti descrivere – come leggiamo nel cap. IX della *Poetica* – secondo verosimiglianza e necessità i fatti che possono accadere. Non a caso i romanzi verosimili (o comunque realistici) sono spesso quelli che riscuotono maggiore successo di pubblico. Ma questo non significa, ovviamente, che i romanzi realistici abbiano la pretesa di parlare primariamente *del* mondo e di dirci delle verità *su* di esso, piuttosto significa semplicemente che gli oggetti e gli eventi contenuti nella finzione condividono molte caratteristiche con oggetti ed eventi reali, il che ce li può rendere più familiari forse, ma non mette in discussione il loro statuto di oggetti ed eventi fittizi.

d'accordo con la posizione classica degli anti-cognitivisti: il fine dell'attività artistica, in tutte le sue forme, non è la verità<sup>65</sup> e pertanto la verità non è in sé un valore artistico.

Riteniamo quindi un errore pensare che il contenuto cognitivo sia ciò che determina<sup>66</sup> il valore di un'opera letteraria. In realtà i criteri in base ai quali noi valutiamo le opere letterarie hanno a che fare con alcune caratteristiche ben determinate dell'opera: con la sua struttura, con il "taglio" particolare che viene dato all'esposizione e con le molteplici possibilità di interpretazione. È l'esperienza estetica in quanto tale – che si realizza nella simultanea consapevolezza che abbiamo dello stile e della forma dell'opera letteraria<sup>67</sup> – che provoca in noi una partecipazione e un trasporto particolari e che rende le opere letterarie più piacevoli della realtà o dei testi che ritraggono la realtà. L'opera d'arte letteraria è quindi caratterizzata da valori tipicamente estetici quali le qualità espressive e quelle emotive, qualità che suscitano nel fruitore apprezzamento innanzitutto per le sue proprietà formali<sup>68</sup> e poi<sup>69</sup> per il suo contenuto cognitivo (verità della finzione).

---

<sup>65</sup> P. Lamarque, *Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, cit., pp. 127-139. Noi tuttavia, a differenza di Lamarque, pur ritenendo che la verità del mondo non rientri tra i contenuti cognitivi trasmessi dalla letteratura, riteniamo che vi rientri la verità della finzione in quanto tale. In ogni caso non è la verità ciò che determina il valore artistico di un'opera.

<sup>66</sup> E infatti se fosse determinante per l'apprezzamento dell'opera letteraria il contenuto cognitivo, avremmo difficoltà a rendere conto di quelle opere che sono puramente formali: basti pensare alla poesia n. 17 di Peter Handke che riporta la formazione di una squadra di calcio così come è apparsa sui quotidiani sportivi (P. Handke, *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Suhrkamp, Frankfurt 1969, p. 59). Se tale formazione, in quanto riportata da un quotidiano, comunica una informazione ben precisa, in quanto inclusa nella collezione di poesie di Handke invita a spostare l'attenzione dal contenuto alla forma. Chi leggesse la poesia di Handke infatti non sarebbe tanto interessato a conoscere la formazione di una certa squadra di calcio in una data determinata di un certo anno (in quel caso farebbe molto meglio a consultare un libro sulla storia delle squadre di calcio tedesche, che sarebbe sicuramente più attendibile di una poesia), bensì piuttosto alla nostra pratica della rappresentazione linguistica. L'importanza degli aspetti linguistici è centrale nella pratica letteraria ed è svincolata dai contenuti in senso stretto. Sugli aspetti interessanti del formalismo per una critica alle teorie rigidamente proposizionali, Cfr. W. Huemer, *Why read literature?*, in J. Gibson, W. Huemer, L. Poci (a cura di), *A Sense of the World*, Routledge, New York 2007, pp. 233-245.

<sup>67</sup> Cfr. D. Hume, *Of the Standard of Taste* (1757), in *Of the Standard of Taste and Other Essays*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1965; tr. it di G. Preti, *La regola del gusto e altri saggi*, Laterza, Roma-Bari 1967. Cfr. anche P. Lamarque, *Learning from Literature*, "Dalhousie Review", vol. 77, n. 1, 1997, pp. 7-21.

<sup>68</sup> Riteniamo quindi che l'esperienza estetica dipenda innanzitutto dalla forma (anche se, come chiariremo più avanti, le opere che combinano forma e contenuto sono indubbiamente quelle più interessanti). Tuttavia se non si è in grado, per varie ragioni, di cogliere la forma, allora evidentemente non si ha alcuna esperienza estetica: infatti se un selvaggio della foresta amazzonica si trovasse davanti la poesia n. 17 di Handke, non avrebbe una esperienza della pura forma, non coglierebbe i valori tipicamente estetici, perché non sarebbe in grado nemmeno di capire *che cosa* ha davanti (letteralmente). Occorre *essere in grado* di cogliere la forma per avere una esperienza estetica in senso proprio. Questo esempio – lungi dal dimostrare che la forma senza il contenuto non è in grado di assicurare un apprezzamento estetico – mette in luce come sia indispensabile possedere i requisiti minimi al fine di poter cogliere la forma in quanto tale.

<sup>69</sup> P. Lamarque porta come esempio per avvalorare questa tesi il famosissimo verso di *Ode on a Grecian Urn* di J. Keats: «Beauty is truth, truth beauty». Il suo argomento è il seguente: 1) c'è un accordo universale sul fatto che *Ode on a Grecian Urn* sia una delle poesie più belle della letteratura inglese; 2) non c'è accordo né sulla verità né sulle possibili interpretazioni del verso «Beauty is truth, truth beauty»; 3) il valore letterario di

La partecipazione e il trasporto che lo stile e la forma dell'opera suscitano in noi chiaramente fanno parte del valore artistico dell'opera, e questo indipendentemente dal fatto che l'opera possa trasmettere un contenuto cognitivo. Infatti non è in base a ciò che le opere ci possono insegnare (direttamente di vero sulla finzione e magari indirettamente sul mondo) che valutiamo le opere d'arte, ma nei termini delle loro proprietà estetiche (esemplificate dallo stile e dalla forma) che sono precisamente ciò grazie a cui la nostra esperienza si caratterizza come una esperienza particolare.

Un medesimo contenuto cognitivo può per esempio essere espresso in modi diversi: si possono così avere molteplici opere, di diverso valore artistico, che tuttavia comunicano uno stesso contenuto. In questo caso, la differenza di valore sarebbe appunto determinata dalla forma e dallo stile adottato. Accanto al valore artistico, le opere avrebbero ovviamente anche un valore cognitivo che sarebbe per tutte lo stesso e che ci consentirebbe di apprendere le verità trasmesse, quindi di conoscere l'opera di finzione, e di essere poi eventualmente in grado di riflettere su quanto appreso e di valutare, in base agli enunciati espliciti e agli enunciati impliciti presenti nel testo, l'attendibilità delle possibili interpretazioni.

Tuttavia, visto che spesso non è solo il piacere derivante dall'esperienza estetica in sé che ricerchiamo nella letteratura (perché se così fosse ci dedicheremmo ad attività decisamente meno impegnative di quanto sia leggere un romanzo) così come nell'arte in generale, ma anche l'apprendimento di nuovi contenuti capaci di ampliare le nostre conoscenze e stimolare la nostra intelligenza<sup>70</sup>, è evidente come sia nella giusta combinazione tra forma e contenuto che si possono trovare i casi più interessanti. Quindi non è il contenuto cognitivo che determina il valore artistico, ma se c'è un buon contenuto espresso in una bella forma il valore sicuramente aumenta. In fondo è in questo equilibrio tra forma e contenuto che sta il *bello*, ciò che ci piace della letteratura che, come direbbe Wittgenstein<sup>71</sup> non è che una *interiezione*, una risposta positiva a uno stimolo che riceviamo, una piena approvazione. Il bello della letteratura così inteso, che è un contenuto interessante espresso con uno stile particolare, è in realtà molto vicino agli ideali classici per i quali la bellezza deriva innanzitutto dall'equilibrio.

---

questa poesia non può risiedere nella verità del suo verso più famoso (P. Lamarque, *Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries*, cit., p. 136).

<sup>70</sup> Basti pensare a quanta letteratura si studia a scuola.

<sup>71</sup> L. Wittgenstein, *Lectures in Aesthetics*, Blackwell, London 1978; tr. it. di M. Ranchetti, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano 1992. Le considerazioni di Wittgenstein sul bello riguardano le opere d'arte in generale anche se noi qui le applichiamo soltanto alla letteratura.



Un altro importante elemento della tradizione viene recuperato dalla presente posizione: la contemplazione. Dal momento che la letteratura ci “presenta” e ci porta a conoscere oggetti ed eventi fittizi che sono del tutto separati e in alcun modo in rivalità con oggetti ed eventi reali, possiamo legittimamente dire che il nostro atteggiamento, nel momento della lettura, è di totale contemplazione (nei confronti del mondo reale, ma non di quello fittizio, chiaramente). Tale conclusione rifletterebbe anche la famosa caratteristica del disinteresse estetico, elemento fondamentale del bello secondo Kant<sup>72</sup>: la letteratura così intesa, infatti, non tratta di quel mondo reale che percepiamo, del quale abbiamo bisogno, che ci può creare difficoltà o esigenze, bensì tratta di oggetti ed eventi che, essendo fittizi, non possono avere con noi alcun rapporto diretto. Ecco perché li possiamo conoscere e apprezzare con disinteresse: perché non sono reali.

#### § 7. CONCLUSIONI

Il dibattito tra cognitivisti e anti-cognitivisti ruota attorno al concetto di verità dell’opera letteraria o verità artistica. Non è semplice chiarire tale concetto e non a caso il dibattito si protrae da così tanto tempo. La maggior parte dei cognitivisti ritiene che le verità artistiche si caratterizzino come delle verità generali, spesso di contenuto filosofico, sul mondo o sul genere umano. Gli anti-cognitivisti<sup>73</sup> obiettano loro che, mentre le verità scientifiche sono chiaramente verità sul mondo, le verità artistiche non è chiaro di che cosa siano verità; inoltre, anche ammesso che ci siano delle verità artistiche, sembra che dovrebbero anche esserci delle credenze artistiche corrispondenti (perché ogni conoscenza implica una credenza, come ben dimostrano non solo la scienza, ma anche la storia e la religione), che tuttavia non ci è dato di rilevare. Oltre a ciò gli anti-cognitivisti fanno osservare come sia parte della definizione stessa di verità l’idea di poter essere, almeno in linea di principio, smentita, ovvero poter avere un contrario. Ma quale può essere il contrario di una verità letteraria? Come è possibile che l’arte sia l’unica che né conferma né chiede conferme delle proprie verità? Poi come mai le verità artistiche, a differenza di tutte le altre verità, non fungono mai da basi per altre scoperte?

---

<sup>72</sup> «Il gusto è la facoltà di giudicare un oggetto o un tipo di rappresentazione mediante un piacere, o un dispiacere, senza alcun interesse. L’oggetto di un piacere simile si dice bello» (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), cit., p. 87)

<sup>73</sup> La posizione anti-cognitivista più completa, in cui ritroviamo la maggior parte degli argomenti classici che sono stati avanzati contro l’idea che le opere d’arte letterarie veicolino un contenuto cognitivo è quella di J. Stolnitz (J. Stolnitz, *On the Cognitive Triviality of Art*, “British Journal of Aesthetics”, vol. 32, n. 3, 1992, pp. 191-200).

Il dibattito evidentemente si basa su una concezione della conoscenza derivata dalla metodologia scientifica secondo la quale conoscere significa stabilire delle leggi sotto le quali ricondurre i fenomeni particolari osservati. Gli anti-cognitivisti accusano la letteratura non solo di non essere scientifica, ma anche di non essere lontanamente paragonabile alla scienza. L'impianto nomotetico delle scienze naturali viene innalzato a ideale metodologico non solo dagli anti-cognitivisti, ma anche dai cognitivisti che, non a caso, sostengono che compito della letteratura sia di comunicare contenuti universali. Basti pensare all'esergo e all'incipit di *Anna Karénina*: il primo è una citazione di una lettera ai romani («*Mihi vindicta: ego retribuam*» Rom 12, 19) e il secondo è una verità generale («Tutte le famiglie felici si assomigliano fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo»). Perché mai Tolstoj avrebbe cominciato il suo libro così? Certamente non perché voleva semplicemente raccontare la storia di una donna che lascia il marito per un altro il quale poi, a un certo punto, non l'ama più e così lei, confusa e infelice, si suicida. Tolstoj pensava infatti che compito di un romanziere non fosse quello di raccontare storie, come un giullare, ma di insegnare, di comunicare valori morali<sup>74</sup>. Comunque, indipendentemente da quello che Tolstoj potesse pensare (che in fondo per noi è abbastanza irrilevante), rimane il fatto che anche i filosofi che sostengono che la letteratura comunichi un contenuto cognitivo sarebbero d'accordo con lui su quello che effettivamente ci insegna (o ci dovrebbe insegnare) *Anna Karénina*. Secondo loro il romanziere, come secondo Aristotele il poeta, ha il compito di rappresentare l'universale sotto cui si possono poi eventualmente riportare i fatti particolari. Da qui il confronto costante tra la letteratura e le scienze naturali: entrambe mirano all'universale. Riguardo alla letteratura, questo è precisamente ciò che abbiamo cercato di mettere in discussione, difendendo una forma di cognitivismo debole che contesta tanto la pretesa universalità quanto il riferimento al reale, e che sostiene viceversa da un lato che la letteratura descriva fatti particolari e dall'altro che i fatti che descrive siano fatti fittizi.

Tra cognitivisti e anti-cognitivisti, noi abbiamo sostenuto una posizione intermedia (cognitivista, ma non in senso forte come quella tradizionale), che auspicabilmente rende giustizia a entrambi: siamo d'accordo con i cognitivisti che la letteratura veicoli un contenuto cognitivo e siamo d'accordo anche con gli anti-cognitivisti riguardo al fatto che le opere letterarie non enuncino verità sul mondo.

---

<sup>74</sup> L. Tolstoj, *What is Art?*, tr. ingl. di A. Maude, Oxford University Press, London 1930; tr. it. di T. Perlini, *Che cosa è l'arte?*, Gallone, Milano 1997.

Abbiamo chiarito che cosa significhi per noi riconoscere la legittimità delle verità artistiche, limitatamente però all'ambito della letteratura. Tali verità sono legittime a patto che si individui il giusto riferimento, ovvero è indispensabile capire di che cosa effettivamente tratti un'opera letteraria.

Come abbiamo visto, le opere letterarie trattano di oggetti ed eventi fittizi, ed è limitatamente a questi che riteniamo sia possibile sostenere la legittimità del concetto di verità artistica. La verità artistica si caratterizza pertanto come un tipo di verità particolare, non assimilabile né paragonabile alle verità scientifiche, alle verità storiche o alle verità religiose (ammesso che di queste ultime ce ne siano e non le si voglia, banalmente, far rientrare all'interno delle medesime verità artistiche della finzione letteraria). Ovviamente una verità artistica di questo tipo implicherà, come effettivamente accade per ogni forma di conoscenza, delle credenze: crediamo che Anna Karénina sia una donna profondamente infelice, crediamo che la contessa Lidija Ivànovna influenzi negativamente il già di per sé rigido marito di Anna e crediamo che Serjòza soffra per il fatto di non avere accanto la madre. Questo genere di cose sono quelle nelle quali crede chi ha delle credenze riguardo a un'opera letteraria. Non si tratta quindi, a differenza di quanto sostengono i più severi tra gli anti-cognitivist<sup>75</sup>, di credere che le opere d'arte letterarie veicolino delle verità artistiche generali e fondamentali sugli uomini o sul mondo. Infatti non si tratta né di verità profonde né di verità banali: si tratta invece di verità relative all'opera di finzione. Il fatto poi che per questo genere di verità non si cerchi, a differenza di quanto accade per le verità scientifiche, storiche e religiose, una conferma (o una smentita) nel mondo, non è che una ulteriore prova dello statuto fittizio degli oggetti e degli eventi che essa ha per oggetto. Cercare nel mondo la verità della finzione sarebbe come andare dal calzolaio per comprare il pane: sarà, tranne in rari casi, una mossa sbagliata. A differenza delle verità scientifiche, storiche e religiose, la finzione non può infatti ricevere conferma che da sé medesima<sup>76</sup>: mentre possiamo cercare nel

---

<sup>75</sup> Cfr. J. Stolnitz, *On the Cognitive Triviality of Art*, cit., p. 195 e ss.

<sup>76</sup> Certo, questo potrebbe sembrare un risultato alquanto misero. Ci si potrebbe infatti obiettare: che consolazione riceverebbe un bambino al quale si dicesse che Babbo Natale non esiste nella realtà – e quindi non gli porterà i tanto sospirati doni – bensì nel mito (che si potrebbe a ragione considerare una forma di letteratura) di molte culture che lo descrive come un uomo che distribuisce doni ai bambini, di solito alla vigilia di Natale? Chiaramente nessuna, perché spiegare al bambino che ha commesso un semplice errore metafisico non contribuirebbe ad alleviargli il dolore della terribile scoperta. Questo accade perché, nella finzione stessa, Babbo Natale viene descritto come un personaggio che è in rapporto causale con il mondo e pertanto chi, come il bambino, crede a Babbo Natale, non crede semplicemente a una entità fittizia, ma crede di una entità di fatto fittizia (il che significa che crede a una entità fittizia, ma non sa che è fittizia) che

mondo una conferma dell'esistenza di Gesù Cristo – esaminando i testi degli storici, verificando l'attendibilità delle lettere paoline e dei vangeli, sottoponendo a ulteriori test il lenzuolo che lo avrebbe ipoteticamente avvolto, ecc. – non possiamo trovare direttamente conferma dell'esistenza di Anna Karénina che nel romanzo omonimo scritto da Tolstoj (e, indirettamente, nella storia e nella critica letteraria). È quindi indispensabile ricercare nel posto giusto il tipo di conferme delle quali abbiamo bisogno. Ovviamente questo modo di impostare la questione presuppone che ci possano essere verità che non riguardano il mondo e che non cercano nel mondo conferme o smentite.

Le verità della finzione non sono quindi verità parassitarie o importate, prese a prestito da altri campi, sono invece verità sue proprie che, anche se apparentemente rimandano a verità del mondo reale<sup>77</sup>, sono da queste del tutto indipendenti. Si dirà che questa posizione, pur rendendo conto del valore cognitivo delle opere letterarie, ci costringe a rinunciare a una caratteristica preziosa della letteratura, messa in luce fin dall'antichità: la sua ambizione all'universalità. Così descritta, infatti, la letteratura non sarebbe molto diversa dalla storia: entrambe descriverebbero oggetti ed eventi particolari, solo che la letteratura tratterebbe di oggetti ed eventi fittizi e la storia di oggetti ed eventi reali. L'osservazione sarebbe in parte fondata (è vero che entrambe sono descrizioni di particolari) ma solo in parte poiché la letteratura, a differenza della storia, è caratterizzata da uno stile e una forma speciali, che sono ciò che la rendono un'opera d'arte.

L'esposizione della posizione cognitivista debole che abbiamo qui difeso è stata costantemente affiancata, oltre che dalla presentazione degli argomenti e dei contro-argomenti dei disputanti, da una ricerca di chiarimento a livello terminologico. Nel

---

gli porterà dei doni nel mondo reale. Sull'insoddisfazione del bambino al quale si fornisce una risposta del genere (congiuntamente a un confronto tra Babbo Natale e Gesù Cristo), si veda il saggio di A. Voltolini (A. Voltolini, *Gesù è come Babbo Natale. Ma cosa c'è dietro?*, "La rivista dei libri", vol. 17, n. 5, 2007, pp. 16-17, recensione a M. Ferraris, *Babbo Natale, Gesù adulto. In cosa crede chi crede*, Bompiani, Milano 2006). La definizione che abbiamo fornito in questa sede lascia indubbiamente insoddisfatto il bambino, ma al contempo consente di risolvere alcune questioni filosofiche importanti: questa è la ragione per la quale è stata adottata.

<sup>77</sup> Una critica che gli anti-cognitivisti spesso avanzano si richiama proprio all'incapacità dell'arte di presentare verità sue proprie. Ad esempio, i critici spesso osservano come *Delitto e castigo* di Dostoevskij sia un fine lavoro psicologico, spesso interpretato alla luce delle categorie freudiane di Io e Super-Io la fine di spigare quale sia la ragione per la quale tutti i criminali in fondo vogliono essere scoperti e così via. A questo gli anti-cognitivisti ribattono che Dostoevskij, per bravo che fosse, era un romanziere e non uno psicologo, e non a caso ha scritto un romanzo e non un trattato di psicologia (che poi ci possano essere persone che sono sia romanzieri sia psicologi/filosofi/medici/postini non vuol dire nulla, perché quello che conta è il tipo di lavoro che si fa – scientifico o di finzione – nel momento in cui ci si mette all'opera). Quindi le verità dell'arte non esistono perché o sono importate da altri ambiti scientifici, o sono così banali che non c'è ambito preposto a contenerle (J. Stolnitz, *On the Cognitive Triviality of Art*, cit., p. 197 e ss.).

dibattito tra cognitivisti e anti-cognitivisti, spesso si aveva l'impressione di avere a che fare con una disputa in buona parte verbale: ad esempio non sempre era chiaro che cosa si dovesse intendere per “valore cognitivo”, se solo il contenuto proposizionale o anche il contenuto non-proposizionale<sup>78</sup>, poi se per “contenuto proposizionale” si dovessero intendere solo gli enunciati esplicitamente asseriti dall'autore oppure anche quelli che potevano essere legittimamente inferiti, e così via. È stato d'altra parte possibile aprire un margine di disputa genuina sulla verità degli enunciati contenuti nelle opere di finzione: grazie all'individuazione di diverse tipologie di enunciati si è messo in luce in che misura si può trattare in senso stretto di verità della finzione e dove invece occorre lasciare spazio all'interpretazione.

Si è infine considerata la questione relativa al rapporto sussistente tra il valore cognitivo e il valore artistico *tout court* e ci si è domandati se si potesse effettivamente supporre che un'opera d'arte letteraria avesse un valore maggiore nella misura in cui comunicasse un contenuto cognitivo. Per rispondere a tale questione abbiamo preso in esame lo stile e la forma, che sono ciò che caratterizza il valore artistico *stricto sensu*, e li abbiamo affiancati al contenuto, giungendo alla conclusione che la forma e il contenuto, pur implicandosi in molti casi, sono in realtà reciprocamente indipendenti. Tuttavia, dal momento che nelle opere d'arte letterarie spesso non ricerchiamo semplicemente il godimento estetico, ma anche la conoscenza di oggetti ed eventi nuovi, è evidente come sia nel sinolo di forma e contenuto che emerge tutta la grandezza della letteratura.

Dall'idea aristotelica che la letteratura – a differenza della storia che narra di fatti accaduti – tratta di fatti che possono accadere e dalla conseguente aura di universalità attribuita alle opere letterarie, è sorto il dibattito (antico, anche se riaccessò negli ultimi anni soprattutto nell'ambito della filosofia anglo-americana) sul valore cognitivo della letteratura. Le conclusioni alle quali siamo giunti riconoscono alle opere letterarie un valore cognitivo, anche se limitatamente a quanto contenuto nella finzione. La conoscenza letteraria è quindi primariamente relativa alla finzione stessa e pertanto, contrariamente a quanto credeva Aristotele, non è «[...] qualcosa di più filosofico e più

---

<sup>78</sup> Una mossa tipica degli anti-cognitivisti è infatti quella di chiedere ai cognitivisti di mettere in forma proposizionale le supposte verità artistiche. A questa richiesta spesso i cognitivisti rispondo dicendo cose molto generali sulla natura umana ed enunciando principi abbastanza banali, dando così ragione agli anti-cognitivisti. Per superare simili difficoltà i cognitivisti spesso si appellano a un tipo di conoscenza non proposizionale (e non ulteriormente specificata). Cfr. P. Lamarque, *Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries*, cit., p. 129-130.

importante della storia, in quanto le sue asserzioni condividono la natura degli universali, mentre quella della storia sono singolari»<sup>79</sup>. La letteratura, proprio come la storia, tratta infatti di oggetti ed eventi singolari, con la differenza però che nell'un caso si tratta di oggetti ed eventi fittizi, nell'altro di oggetti ed eventi reali. Se il nostro proposito è quello di imparare “cose di questo mondo”, non è quindi opportuno affidarci ai romanzi: i saggi scientifici e i manuali sono indubbiamente più indicati per soddisfare le nostre esigenze. Poi che l'apprendimento di fatti particolari possa, grazie al ragionamento, portarci a fare delle considerazioni di ordine superiore che comunque non pretendono di elevarsi al livello di leggi, è un dato che non deve preoccupare (né positivamente né negativamente): così come quando, leggendo un libro di storia – e quindi conoscendo fatti particolari – ci ritroviamo a riflettere su questioni più generali, leggendo opere di letteratura possiamo, sulla base di singoli fatti fittizi che apprendiamo, fare considerazioni di più ampio respiro. Ma *questo* non è ciò che la letteratura, in senso proprio, ci insegna. Almeno non da un punto di vista metafisico che descrive quelli che sono i costituenti dell'opera d'arte letteraria, i testi appunto (congiuntamente alla forma e allo stile, le proprietà artistiche in senso stretto), e quanto si può apprendere da essi. Ovviamente si tratta del punto di vista di una metafisica descrittiva, che ci dice quello che c'è, e non di quello di una metafisica prescrittiva che ci spiega quello che ci deve essere.

La letteratura, in quanto finzione, ha una verità che le è propria, non assimilabile alle verità della scienza o a quelle di altri saperi: le opere d'arte letterarie trasmettono una verità alternativa rispetto a quella della scienza, per la semplice ragione che la scienza tratta del mondo reale mentre la letteratura tratta della finzione. Questo è quanto di più lontano ci possa essere dall'ideale heideggeriano dell'opera d'arte<sup>80</sup> come “aprente” a un reale più profondo del reale, a nuove prospettive e nuovi modi per interpretare il mondo. Secondo la teoria che qui abbiamo proposto, infatti, la verità è conformità della proposizione alla cosa (e non “apertura”), pertanto è importante da un lato individuare le proposizioni (gli enunciati espliciti e impliciti presenti nei testi) e dall'altro le cose alle quali queste sono conformi (le entità fittizie che vengono a essere grazie all'uso caratterizzante del linguaggio). In questo modo siamo anche in grado di spiegare la bellezza della letteratura e il disinteresse estetico: bello è ciò che risulta dall'equilibrio tra

---

<sup>79</sup> Aristotele, *Poetica*, tr. it. di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1987, 1451b.

<sup>80</sup> M. Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950; tr. it. di A. Ardovino, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, Aesthetica, Palermo 2004.

forma e materia e il disinteresse deriva dallo statuto fittizio degli oggetti e degli eventi narrati. La letteratura implica un riferimento che non è al mondo reale e che non è ad esso rivale: questo è ciò che possiamo conoscere e imparare apprezzando al contempo lo stile nel quale è espresso.

Heidegger direbbe che la nostra posizione ha lo stesso difetto tipico della scienza: quello di essere poco interessante in quanto limitata a descrivere quello che c'è<sup>81</sup>. Descrivendo quello che c'è (nella finzione), la letteratura inoltre non si può né modificare né correggere, perché l'autore è il creatore, l'autorità massima, e tutto ciò che egli ha scritto è vero (nella finzione, ovviamente), non potrebbe essere altrimenti. Non solo è vero, ma spesso – a differenza della vita e del mondo – è anche bello, piacevole, divertente. Ecco quindi sia la ragione per la quale impariamo più facilmente dalle opere letterarie di quanto non impariamo da altri generi di scritti, sia quella per la quale spesso si cerca di “travestire” la realtà da letteratura<sup>82</sup>: perché l'arte, c'è poco da fare, è sempre più bella. Ma di questo non ci lamentiamo: *c'est la vie*<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Tra l'altro, mentre la versione heideggeriana dell'opera d'arte come “aprente” riesce con difficoltà a rendere conto di opere d'arte brutte e mal riuscite, la teoria qui proposta, che separa il contenuto delle opere dalla loro forma e propone una versione modificata della teoria proposizionale, riesce a rendere conto tanto di un'opera di Tolstoj e Flaubert quanto di una di Moccia e Melissa P.

<sup>82</sup> Basti pensare a come lo stile giornalistico – sia quello della carta stampata sia quello dei servizi televisivi – sia mutato puntando sempre di più su uno stile e una forma più tipici dei romanzi che dell'informazione *stricto sensu*: i fatti di cronaca sono descritti con lo stile di un libro giallo, le azioni di guerra con toni epici, i disastri con sfumature apocalittiche.

<sup>83</sup> Desidero ringraziare tutte le persone che con pazienza e passione hanno discusso con me le tesi qui sostenute o che, correggendo versioni precedenti di questo lavoro, hanno attivamente contribuito a renderlo migliore, in particolare: Maurizio Ferraris, Marcello Frixione, Eva Picardi, Alberto Voltolini, Tiziana Andina, Catharine Abell, Antonio Capuano, Stefano Caputo, Luca Morena, Giuliano Torrenzo, Enrico Terrone e Maria Grazia Turri. Come si dice in questi casi, tutti gli errori e le difficoltà che sono ancora presenti nel testo sono da imputare esclusivamente alla sottoscritta.