IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Madame Bovary si è veramente suicidata? Le sfide della letteratura, le risposte della filosofia

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/142439 since 2015-12-15T11:45:32Z

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)

28 April 2024

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

C.Barbero, Madame Bovary si è veramente suicidata ?
in
Bollettino della Società Filosofica Italiana, vol.210, pag. 67-84.

Carola Barbero (Università di Torino)
carola.barbero@unito.it

Madame Bovary si è veramente suicidata?
Le sfide della letteratura, le risposte della filosofia

Se Emma Bovary non esiste, come dovremmo giudicare l'enunciato "Emma Bovary si è suicidata ingerendo dell'arsenico"? Poniamo di volerlo considerare un enunciato falso. Nel caso, in che modo potremmo distinguerlo da altri enunciati, sicuramente falsi, del tipo "Madame Bovary si è suicidata buttandosi sotto un treno"? Poi, quale rapporto c'è tra il romanzo *Madame Bovary* e le sue tante interpretazioni? E infine che cosa possiamo imparare (ammesso che possiamo imparare qualcosa) dalla letteratura?
Queste sono alcune delle domande tipiche della filosofia della letteratura di stampo analitico[1], per affrontare le quali occorre innanzitutto partire dalla questione più spinosa concernente la definizione, ossia ciò che intendiamo per "letteratura".

§ 1. Che cos'è la letteratura? Il problema della definizione

Solitamente le definizioni individuano le proprietà essenziali di un oggetto in maniera tale da consentire di stabilire quali oggetti fanno parte di un dato insieme e quali no; nel nostro caso una definizione ci dovrebbe permettere di capire quali testi sono opere letterarie. Ci sono buone ragioni per pensare che non sia possibile individuare le condizioni necessarie e sufficienti per essere *letteratura*, dal momento che la letteratura non è un oggetto semplice, bensì un insieme piuttosto complesso di fenomeni di difficile caratterizzazione.
In prima battuta si potrebbe quindi sostenere, con Hirsch (1978), che non sia possibile tracciare i confini di che cosa sia *letteratura* in maniera netta e definita una volta per tutte, dal momento che tali confini sono vaghi e vengono continuamente cambiati (in base al periodo storico, alla critica letteraria e ai gusti dei lettori) i criteri utilizzati per tracciarli. Tuttavia, ammesso che si desideri comunque cercare una definizione e non ci si arrenda tanto presto, si può provare a proseguire nella ricerca. Beardsley (1973) propone di costruire tale definizione basandosi sulle caratteristiche semantiche delle opere letterarie: un'opera è *letteratura* se e solo se la sua creazione implica un uso imitativo del linguaggio. Un'idea alternativa Potrebbe poi essere quella di definire la letteratura nei termini della fruizione, delle pratiche di lettura, anche se questo non farebbe altro che spostare il problema dalla letteratura alle pratiche di lettura. Lamarque e Olsen (1994) sostengono che le pratiche letterarie, in quanto dotate di valore estetico, siano necessariamente normative: leggere un testo di letteratura implica sempre valutarlo, esprimere un giudizio. Stecker (1996) invece crede che non ci sia un nesso privilegiato tra estetica e letteratura, dal momento che elementi estetici e non estetici si mescolano in egual misura nelle opere letterarie; inoltre sottolinea come il nostro atteggiamento verso la letteratura non debba necessariamente essere valutativo o giudicativo, potendo caratterizzarsi anche come semplicemente emotivo.

§ 2. Che tipi di cose sono le opere letterarie? La domanda metafisica

Passiamo quindi a considerare il tipo di cose con cui abbiamo a che fare quando leggiamo le opere letterarie. Di che tipo di cose si tratta? Quali sono le condizioni di individuazione e di identificazione di tali oggetti? Possono essere considerati degli oggetti fisici? Chiaramente no. Infatti, sebbene le varie copie di *Madame Bovary* di Flaubert siano degli oggetti fisici, l'opera di per

[1] Per una prospettiva analitica i testi principali di riferimento sono C. NEW, *Philosophy of Literature. An Introduction*, Routledge, London - New York, 1999 e P. LAMARQUE, *The Philosophy of Literature*, Blackwell Publishing, Oxford, 2009. Interessante e con un particolare valore didattico è l'antologia a cura di E. JOHN, D. MCIVER LOPES, *Philosophy of Literature*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004. Per una esposizione in italiano di temi e problemi di filosofia della letteratura di stampo analitico mi permetto di rinviare a C. BARBERO, *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma, 2013.

sé non è identica a nessuna delle sue copie. Potremmo dire che un'opera letteraria è un oggetto *generale* o *universale* che poi può avere diverse copie (o istanziazioni). Wollheim (1980) sostiene che le opere letterarie siano *type* e che le copie siano *token*, dove il *type* è supposto condividere alcune, ma non tutte le proprietà dei rispettivi *token*, mentre se un *token* ha una proprietà necessariamente, allora quella sarà anche una proprietà del *type*. Per esempio, che *Madame Bovary* sia stato scritto da Flaubert è una proprietà del *type* e quindi anche una proprietà del *token*, mentre che il suicidio di Emma abbia luogo a pagina 237 è sì una proprietà del *token*, ma non del *type*.
Possiamo ulteriormente domandarci: che cosa siano *essenzialmente* le opere letterarie e rispondere, con Urmson (1977) che si tratta, analogamente agli spartiti musicali, di istruzioni per la realizzazione. Un'altra posizione, difesa da Goodman e Elgin (1986), identifica invece le opere letterarie con le entità linguistiche componenti, ossia le sequenze di parole utilizzate per comporre l'opera. Questa posizione è stata molto criticata, tra gli altri, da Currie (1991), sulla base del fatto che sia alquanto riduttivo identificare le opere con parole o stringhe di parole, dal momento che in questo modo non si tiene conto del processo di interpretazione fondamentale per la comprensione di un'opera.
Al fine di comprendere con che tipo di oggetti abbiamo a che fare occorre anche esaminare casi paradossali come quello esposto da J. L. Borges (1939/2002) nel suo racconto "Pierre Menard, autore del *Chisciotte*": due opere possono essere identiche nella loro struttura linguistica e tuttavia risultare due opere distinte in quanto scritte da due autori diversi in due contesti diversi? Poi, è ben vero che se viene distrutta una copia, l'opera in quanto tale non viene distrutta, però se venissero distrutte *tutte* le copie, potremmo ancora legittimamente dire che *c'è* l'opera? Ampliando lievemente il campo d'indagine domandiamoci quindi: che cosa significa *creare* un'opera letteraria? Se, saltellando su un computer, una scimmia scrivesse parola per parola il romanzo *Madame Bovary*, saremmo autorizzati a concludere che la scimmia abbia prodotto una *copia* del romanzo di Flaubert oppure dovremmo sostenere che in quel caso avremmo a che fare con un *nuovo romanzo* che, per quanto identico nella struttura a quello scritto da Flaubert, è in realtà un'opera differente essendone lei l'autrice? Ma allora è possibile *creare* un'opera letteraria senza avere l'*intenzione* di farlo? E come dobbiamo considerare gli enunciati e i pensieri implicati nelle opere letterarie?
Secondo Searle (1979) e Currie (1985) nell'analisi di un'opera letteraria è fondamentale partire dalle intenzioni e dall'attività di creazione dell'autore dell'opera. Searle sostiene che l'autore, mentre crea, *fa finta* di asserire gli enunciati che usa nell'opera, e proprio per questo le normali convenzioni adottate per la valutazione degli enunciati possono essere messe da parte. Currie invece non crede che in quanto fa l'autore ci sia una intenzione di fare finta, bensì che sia questione di un ben preciso atto linguistico, quello di *raccontare una storia*, in cui l'autore chiede al lettore di *fare finta* di credere a ciò che gli viene raccontato (quindi non è l'autore che fa finta, è il lettore). Walton (1990) da parte sua, anziché soffermarsi sull'intenzione dell'autore, pensa sia fondamentale cogliere la *funzione* delle opere di finzione che è quella di essere spunto (*prop*) per un gioco di fare finta (*game of make-believe*).

§ 3. Ci sono i personaggi letterari? La domanda ontologica

I personaggi (anche chiamati "entità fittizie") che troviamo nelle opere letterarie non esistono, per lo meno non come esistono gli uomini e le donne nel mondo reale. Il primo ordine di problemi che occorre affrontare è un problema classico di filosofia del linguaggio: se un nome come "Madame Bovary" non si riferisce di fatto a nulla, visto che non vi è alcuna entità corrispondente a tale nome, dovremo considerare i nomi delle entità fittizie come nomi vuoti (di riferimento nel mondo reale) e, di conseguenza, gli enunciati che li contengono come falsi? Una risposta positiva implicherebbe dover accettare che le entità fittizie non siano propriamente nulla e di conseguenza che non solo non si possa distinguere Madame Bovary da Anna Karenina, ma che non si possa nemmeno spiegare perché un enunciato come "Madame Bovary si è suicidata ingerendo dell'arsenico" è vero, mentre "Madame Bovary si è suicidata buttandosi sotto un treno" è falso, dal momento che, a rigore,

dovrebbero essere entrambi falsi. Per queste e altre ragioni, alcuni filosofi hanno cercato di chiarire meglio lo statuto ontologico dei personaggi letterari. Riportiamo di seguito le posizioni principali.
La posizione eliminativista classica è quella appena esposta, tipica di coloro che, da Russell (1905, 1919) in poi, negano alle entità fittizie qualsiasi statuto ontologico. Poi, per spiegare fenomeni come quelli accennati, ricorrono, ad esempio Walton (1990), ai giochi di fare finta nei quali ci si comporta *come se* i nomi avessero un riferimento, anche se in realtà non è così. Secondo questa posizione, *letteralmente* non è vero che Anna Karenina esiste, però *è vero nella finzione* e, nei contesti appropriati, possiamo quindi fare finta che la finzione sia vera (Evans 1982, Brock 2002).
Sul versante opposto si colloca la posizione meinongiana (Meinong 1904, Parsons 1980, Routley 1980, Crittenden 1991), secondo la quale le entità fittizie *ci sono*, anche se *non esistono*. Tale posizione distingue un quantificatore ampio – che cattura tanto oggetti esistenti quanto oggetti non esistenti – da un quantificatore ristretto – che cattura solo oggetti esistenti. Si tratta di una mossa che consente di trattare enunciati come "Emma Bovary è la seconda moglie di Charles Bovary" come enunciati veri, con un preciso riferimento, senza con ciò costringere a qualsivoglia impegno sull'esistenza di Madame Bovary.
Assume invece una posizione intermedia chi rifiuta una ontologia meinongiana senza però cadere nell'eliminativismo, tenendo come punto fermo che quando parliamo di Madame Bovary, siamo indubbiamente impegnati con la sua esistenza. Qui le teorie possibili sono almeno due. Una (Lewis 1978) considera le entità fittizie come esistenti, in carne e ossa, anche se non nel nostro mondo ma in altri mondi spazio-temporalmente e causalmente separati dal nostro; l'altra (Lamarque 1981, Van Inwagen 1977, Salmon 1999, Thomasson 1999) ritiene che le entità fittizie siano oggetti astratti, quindi esistenti a tutti gli effetti nel nostro mondo, anche se non come gli oggetti concreti (Madame Bovary non sarebbe infatti una donna, bensì un oggetto astratto più simile a un numero o a una legge).
Una teoria che riprende molte delle buone intuizioni presenti nelle varie proposte avanzate è quella di Voltolini (2006) il quale propone un approccio sincretista secondo il quale le entità fittizie sono entità composte che consistono sia di insiemi di proprietà, sia di elementi tipici del gioco di fare finta implicato dalla finzione. I personaggi letterari si caratterizzerebbero quindi come oggetti astratti (in quanto non situati nello spazio e nel tempo) che possiedono le loro proprietà internamente (secondo la duplicità dei modi di predicazione di matrice neomeinongiana) e sono correlati di insiemi di proprietà.

§ 4. Che cosa possiamo considerare vero nella finzione? Il problema della verità

Le opere letterarie sono costituite da insiemi di proposizioni (Phillips 1999) a partire dai quali possiamo valutare che cosa considerare come vero o falso nella storia. Le tesi maggiormente accreditate sono la *Authorial View* – secondo la quale la storia è tutto ciò che c'è nelle intenzioni dell'autore – e la *Literal View* – per la quale la storia coincide con quanto è scritto nel libro. Entrambe si presentano dei problemi: infatti per quanto ci sia indubbiamente un senso in cui l'opera è autonoma, è anche vero che essa è il prodotto dell'immaginazione dell'autore che l'ha creata e si inserisce all'interno delle pratiche pubbliche e culturali dei fruitori. Quindi, per quanto siamo autorizzati a considerare come vero quanto è letteralmente vero nella storia, è anche vero tutto ciò che si può ragionevolmente inferire dalle proposizioni che la costituiscono.
Oltre alle verità dell'opera in quanto tale, ci sono anche le verità concernenti i personaggi delle opere letterarie. Per esempio: è vero che Madame Bovary è una donna? Per rispondere, dobbiamo innanzitutto chiarire qual è il contesto di riferimento, se quello reale (tipico degli enunciati metatestuali, in cui "Madame Bovary è un personaggio inventato da Flaubert" è vero mentre "Madame Bovary è una donna" è falso) o quello fittizio (in cui abbiamo enunciati paratestuali e "Madame Bovary è una donna" è vero). Molto dipende quindi da quale contesto abbiamo eletto come rilevante per il nostro giudizio. Secondo alcuni, per esempio Thomasson (1999), l'*unico* contesto di cui occorre tenere conto per una indagine ontologica è quello reale, quindi quello degli enunciati metatestuali. A questo riguardo tuttavia c'è scarso accordo tra i filosofi.

§ 5. Qual è il contenuto delle opere letterarie? Descrizione, interpretazione, intenzione

Di che cosa trattano le opere letterarie? Qual è il loro significato? Che cosa si intende per "interpretazione" di un'opera? Partiamo da quest'ultima domanda. Innanzitutto, quando si parla di *interpretazione* non si intende la *descrizione* dell'opera, infatti mentre la descrizione si concentra sugli elementi che compongono l'opera limitandosi ad analizzarli e ordinarli, l'interpretazione parte da tali elementi per fare delle inferenze. Però sarebbe scorretto pensare che tutte le inferenze a partire da una descrizione siano delle interpretazioni: l'interpretazione è un particolare tipo di inferenza che ha come scopo quello di fornire una spiegazione dell'opera in esame. Riguardo alle modalità del processo interpretativo, ci sono poi molte posizioni differenti: alcuni sostengono che sia indispensabile analizzare nel dettaglio la struttura dell'opera così da capire come essa sia in grado di veicolare un determinato significato e produrre particolari effetti; altri pensano che interpretare un'opera significhi collocarla in una tradizione; altri ancora infine ritengono che l'interpretazione debba ricostruire il processo creativo dell'autore all'interno di uno specifico contesto artistico e sociale.

Ovviamente si possono poi anche avere interpretazioni opposte di un'unica opera. Nel caso, come scegliere l'interpretazione giusta? Le posizioni possibili a questo riguardo sono almeno due: o si è *pluralisti* e si sostiene che le molteplici interpretazioni siano tutte ugualmente legittime, o si è *monisti* e si crede che l'interpretazione giusta sia solo una. Un argomento a favore dei pluralisti è quello che asserisce che se le interpretazioni sono inferenze a partire da descrizioni dell'opera e se le opere non hanno un'unica descrizione, allora le interpretazioni corrette di un'opera letteraria dovranno essere molteplici. Ma ci sono anche argomenti a favore del monismo, come quello esposto da Nehamas (1981) che suggerisce di inserire una sorta di ideale regolativo nell'interpretazione in virtù del quale il significato di un'opera letteraria si identifica con tutto ciò che può essere esplicitato da una interpretazione *ideale* del testo (questa posizione ammette quindi, almeno *idealmente*, un'unica interpretazione di un testo letterario, anche se *di fatto* a tale interpretazione potremmo non arrivare mai). Sebbene secondo questa proposta non si possa davvero dire di *avere* l'interpretazione ideale, la transizione da un'interpretazione all'altra può sempre essere considerata razionale e giustificata.

In maniera per certi versi simile a quella di Nehamas, Stecker (1994) difende il monismo dichiarandolo compatibile con alcune forme di pluralismo, forte dell'idea che le varie interpretazioni possono avere obiettivi diversi e servire per scopi differenti. Tanto Stecker quanto Nehamas ritengono inoltre che uno dei compiti dell'interpretazione sia quello di presentare il significato veicolato dall'opera secondo le intenzioni dell'autore. Anche Carroll (1992) sostiene che sia importante riconoscere le intenzioni semantiche all'autore dell'opera, mettendo in luce come la maggior parte dei problemi tra intenzionalisti e anti-intenzionalisti potrebbero essere risolti semplicemente considerando i contesti relativi ai discorsi letterari come assimilabili ai contesti di conversazione normale: quando un autore legge il suo testo davanti al pubblico, così come quando parla con le persone in contesti normali, ciò che sta facendo è intraprendere un gioco linguistico, di comunicazione, anche se nel primo caso ha degli scopi differenti rispetto a quelli che ha nel contesto di comunicazione ordinario. Il problema che ci poniamo relativamente a "che cosa ci vuole davvero dire colui che ci sta parlando" non è diverso: in entrambi i casi si tratta di pratiche linguistiche. A questa posizione di Carroll si oppongono tanto Levinson (1992) quanto Shusterman (1988) i quali ritengono sia profondamente sbagliato assimilare le pratiche ordinarie di comunicazione linguistica alle pratiche letterarie minimizzando le differenze sussistenti nelle condizioni e nei criteri di valutazione e di interpretazione.

Ci sono poi autori secondo i quali le intenzioni dell'autore reale sono irrilevanti per l'interpretazione di un testo letterario dal momento che l'opera non è altro che il punto di partenza per le interpretazioni che devono tuttavia rispettare i criteri minimi di plausibilità, intelligibilità o interesse. Danto (1987) definisce questo atteggiamento verso le opere di "interpretazione profonda" (*deep interpretation*).

Levinson (1992) percorre una terza via tra intenzionalisti e anti-intenzionalisti, proponendo di individuare il nucleo centrale delle opere letterarie non tanto nel significato o nei significati degli enunciati che costituiscono l'opera presi in astratto rispetto all'autore o al contesto di creazione, bensì nella migliore valutazione e considerazione possibile di tali enunciati. A suo avviso non sono rilevanti le intenzioni dell'autore reale, quanto piuttosto quelle dell'*autore ipotetico* che è una creazione dell'interprete stesso e le cui intenzioni rispecchiano al meglio quelle intenzioni che poi di fatto risultano realizzate nell'opera. La soluzione dell'autore ipotetico – che consente di evitare l'anti-intenzionalismo senza ridurre la complessità dell'opera alle intenzioni dell'autore reale – presuppone una forma di *intenzionalismo ipotetico* per il quale al fine di ottenere la migliore interpretazione possibile dell'opera esaminata contano sia le intenzioni dell'autore reale sia quelle dei critici e dei lettori. A questo proposito non a caso Eco (1979) parla di "cooperazione tra il lettore (modello) e il testo" per interpretare al meglio l'opera letteraria riuscendo al contempo, da un lato, a non forzare il testo e la sua struttura, e, dall'altro, a garantire al lettore la libertà di interpretare e comprendere.

§ 6. Quanto conta l'intenzione dell'autore? Intenzionalisti e anti-intenzionalisti

Nel dibattito tra intenzionalisti e anti-intenzionalisti si discute su quanto le intenzioni dell'autore siano importanti per cogliere il significato di un'opera letteraria. Partiamo dalla domanda di fondo: è vero che per comprendere un'opera letteraria dobbiamo cogliere le intenzioni di colui che l'ha creata? Stecker (2005) elenca quattro possibili risposte a questa domanda: a) sì, dobbiamo cogliere le intenzioni dell'autore perché il significato dell'opera coincide con ciò che l'autore vuole dire (intenzionalismo estremo: Knapp & Michels 1985); b) dipende, dal momento che le intenzioni dell'autore entrano in gioco solo là dove ci sono ambiguità o indeterminatezze che devono essere chiarite (intenzionalismo vincolato); c) non sempre, perché le intenzioni sono importanti solo nella misura in cui sono esplicitamente comunicate (intenzionalismo esplicito); d) non necessariamente, poiché le intenzioni dell'autore sono una possibilità tra le altre di fissare il significato dell'opera (intenzionalismo moderato: Carroll 1992, Savile 1996, Stecker 1997). L'obiezione classica che viene mossa all'intenzionalismo estremo, è che spesso gli autori stessi non conoscono fino in fondo le proprie intenzioni (basti pensare a un autore che si contraddice – come Conan Doyle che dice che Watson ha una sola pallottola in corpo, ma una volta dice che ce l'ha nella spalla e un'altra volta che ce l'ha nella gamba – senza avere l'intenzione farlo) e non è raro che le opere coincidano con delle intenzioni non realizzate. Ai quattro tipi di intenzionalismo occorre aggiungere anche la forma di intenzionalismo ipotetico menzionata in precedenza che, pur essendo d'accordo sul fatto che per afferrare il significato di un'opera letteraria si debba cogliere l'intenzione dell'autore, sostiene che tale intenzione non si identifichi con l'intenzione *reale* dell'autore, bensì con una intenzione ipotetica o virtuale suggerita dall'opera stessa.

Potremmo anche decidere di rispondere negativamente alla domanda di fondo e difendere un punto di vista radicalmente opposto, quello dell'anti-intenzionalismo (Beardsley 1958 e 1970; Wimsatt & Beardsley 1946). L'argomento-tipo degli anti-intenzionalisti è costituito da due premesse: a) l'intenzione dell'autore è rispecchiata nella sua opera oppure non è rispecchiata; b) se l'opera rispecchia l'intenzione dell'autore, allora non occorre cogliere l'intenzione in sé per comprendere il significato dell'opera; a cui segue la conclusione che c) se l'opera rispecchia l'intenzione dell'autore, allora non abbiamo bisogno d'altro per afferrare il significato; se invece l'opera non rispecchia l'intenzione di chi l'ha creata, allora l'intenzione è irrilevante e il significato dell'opera non si identifica con tale intenzione. Si tratta di un argomento piuttosto forte a sostegno dell'idea che conoscere l'intenzione dell'autore non equivalga a comprendere il significato della sua opera e che quindi l'intenzione dell'autore non sia di per sé rilevante. L'obiezione più forte che è stata avanzata contro argomenti anti-intenzionalisti di questo tipo è che presuppongono che per comprendere il significato di un'opera ci si debba concentrare esclusivamente sull'opera, quando invece accade spesso che entrino a far parte della comprensione del significato di un'opera anche elementi extratestuali. A favore dell'anti-intenzionalismo l'argomento più convincente è invece

quello che si richiama alla caratteristica "pubblica" delle opere d'arte (Nathan 2005): le opere d'arte sono create per essere fruite (lette, viste, toccate) pubblicamente e quindi il loro significato *deve* essere comprensibile (e quindi accessibile) in via del tutto autonoma rispetto alle intenzioni di coloro che le hanno create.

§ 7. Ci emozioniamo davvero per la letteratura? Il paradosso della finzione

Il dibattito relativo a emozioni e letteratura (o poesia) è di vecchia data (risale almeno a Platone e Aristotele e alle diverse concezioni rispettivamente esposte nella *Repubblica* e nella *Poetica*), ma è tornato alla ribalta negli anni Settanta del secolo scorso in seguito a un provocatorio articolo intitolato "How can we be moved by the fate of Anna Karenina?" (Radford 1975). La domanda alla quale i filosofi si sono sforzati di trovare una risposta può essere così sintetizzata: come possiamo provare emozioni reali verso ciò che sappiamo essere fittizio?

Prendiamo per esempio *Anna Karenina* di Lev Tolstoy. Alla fine del libro, la protagonista muore buttandosi sotto un treno e molto spesso accade che il lettore provi tristezza nel leggere della sua tragica fine. Alcuni filosofi ritengono che in questo caso si abbia a che fare con un paradosso, il *paradosso della finzione*, che sorge nel momento in cui, pur sapendo perfettamente che un personaggio fittizio come Anna Karenina non esiste, si prova tristezza per il suo suicidio. Come è possibile essere tristi per ciò che non esiste? Perché reagiamo emotivamente alla finzione come se trattasse di situazioni ed eventi reali, quando non solo sappiamo che non lo sono, ma ci comportiamo anche come se non lo fossero? Da qui sorge il paradosso che può essere così riassunto:

(1) L è triste per la morte di Anna Karenina e L sa che Anna è una entità fittizia;
(2) Credere nell'esistenza di ciò che ci rende tristi è una condizione necessaria per avere emozioni;
(3) L non crede nell'esistenza di ciò che sa essere un'entità fittizia.

Per trovare una via d'uscita occorre negare almeno uno degli enunciati (1)-(3), dal momento che il paradosso nasce proprio dalla loro reciproca incompatibilità.

Le risposte principali date dai filosofi possono essere suddivise in quattro tipologie differenti (anche se Levinson 1997 ne individua sette, che tuttavia sono ricomprese in quelle qui di seguito elencate):

1- La soluzione finzionalista (Walton 1990) nega (1) e lo sostituisce con un resoconto alternativo della nostra risposta "quasi-emotiva" alla finzione letteraria.

2- La soluzione a-giudicativa nega (2) e introduce il concetto di un "contenuto cognitivo" (Lamarque 1981) delle emozioni costituito da pensieri non asseriti (e quindi privi dell'affermazione di esistenza tipica del giudizio: per avere emozioni non abbiamo bisogno di *credere*, ci basta *avere* o *intrattenere* un determinato contenuto cognitivo), sorta di assunzioni meinongiane (Meinong 1902).

3- La soluzione dello stato d'illusione (Coleridge 1817) nega (3), difendendo una tesi secondo la quale il fruitore sarebbe in uno stato cognitivo di illusione o di momentanea confusione.

4- La soluzione irrazionale (Radford 1975) non nega nessuno degli enunciati che compongono il paradosso, sostenendo semplicemente che gli esseri umani, in questo particolare frangente, si comportano in maniera irrazionale (in realtà quindi non si tratta di una soluzione, nonostante fornisca delle risposte alle varie questioni sollevate).

Prendiamo brevemente in esame le soluzioni al paradosso che hanno incontrato maggiore fortuna, ossia la 1 e 4. Secondo la prima una emozione è autentica quando comporta una credenza nell'esistenza dell'oggetto che la suscita e quindi le emozioni suscitate dalla letteratura non possono essere emozioni in senso proprio. In questi casi, secondo la soluzione finzionalista, abbiamo a che fare con *quasi-emozioni*, molto simili (per caratteristiche fenomenologiche) alle emozioni vere corrispondenti, ma non autentiche (non essendo in realtà altro che la risposta data dai partecipanti all'interno di un gioco di fare finta). Quindi il fatto che si reagisca con quasi-paura a una scena

terrificante narrata, non implica che si abbia *realmente* paura, dal momento che la quasi-paura non è che la reazione a quanto sta accadendo nel gioco al quale stiamo partecipando. La soluzione irrazionale, da parte sua, non vede (come invece accade nella soluzione appena esaminata) una differenza di *tipo* tra la nostra reazione a situazioni reali e la nostra reazione a situazioni fittizie, e la mancanza della credenza nell'esistenza dell'oggetto che provoca l'emozione, anziché spingere, come nel caso precedente, a mettere in discussione l'autenticità delle emozioni che provate, si limita a evidenziarne l'irrazionalità. Si tratta quindi di una soluzione secondo la quale abbiamo a che fare con emozioni genuine ma irrazionali, che sorgono naturalmente durante la fruizione di opere di finzione letteraria.
Tanto la soluzione finzionalista quanto quella irrazionale rispondono in maniera convincente ad alcuni interrogativi sollevati dal paradosso, presentando tuttavia il difetto di avere costi teorici piuttosto elevati: nel primo caso, infatti, si chiede di rinunciare all'autenticità delle nostre emozioni, nel secondo di ammettere la nostra incoerenza o irrazionalità nel reagire emotivamente alla finzione.

§ 8. Che cosa si impara dalla letteratura? Il valore delle opere letterarie

Il valore delle opere letterarie sembra risiedere in ciò di cui trattano, in come ne trattano e in quello che dicono su ciò di cui trattano. Non stupisce quindi che il dibattito sul valore della letteratura riguardi principalmente il valore cognitivo e la sua eventuale connessione con il valore estetico.
Le opere letterarie hanno una portata cognitiva? Se sì, quale? Secondo Stolnitz (1992) la letteratura non ha e non può avere alcun valore cognitivo perché gli enunciati che la costituiscono sono o banali o falsi. Secondo questa posizione il mondo della letteratura non ha nessuna verità, tranne quelle che abilmente importa da altri settori, e pertanto esula dal dominio della conoscenza. Wilson (1983) ritiene invece che le opere letterarie possano essere considerate fonte di conoscenza, anche se di un tipo particolare, quella proposizionale (il sapere *che*), da cui segue una forma di cognitivismo che riconosce alla letteratura il compito di fornire una importante conoscenza concettuale la cui acquisizione influisce sui nostri giudizi e sulle nostre posizioni teoriche. Contro l'idea che la letteratura veicoli una conoscenza di tipo proposizionale si pone Elgin (2002), secondo la quale le opere letterarie non aggiungono elementi rilevanti alla lista delle proposizioni che già conosciamo, ma ci spingono a riflettere sui nostri schemi concettuali stimolandoci a rivedere criticamente alcune nostre concezioni. Su un piano completamente diverso, Nussbaum (1990, cap. 5) difende la posizione secondo la quale la letteratura si caratterizza come una fonte di conoscenza specificatamente morale e ne rivendica, insieme a Lamarque e Olsen (1994) l'autonomia sottolineando come le opere letterarie abbiano un valore loro proprio, fondamentale per l'interpretazione e la valutazione delle opere, indipendente dal riscontro che queste possono eventualmente avere nella realtà.
Sull'imprescindibile valore cognitivo delle opere letterarie si esprime anche Gibson (2003) sostenendo che, a differenza di quanto accade nei saggi scientifici, la letteratura è cognitivamente importante perché aumenta la nostra capacità di riflettere e di affrontare, tramite i personaggi fittizi, situazioni che altrimenti non conosceremmo mai. Si tratta, secondo Gibson, di due tipi di conoscenza diversa che così si acquisiscono: da un lato c'è la conoscenza, tipica della scienza (*knowing*), dall'altro c'è una sorta di riconoscimento, spunto per la riflessione, che deriva dalla letteratura (*aknowledging*). Lamarque (2005), collocandosi in una posizione parzialmente opposta rispetto a quella di Gibson, sottolinea come tutto ciò che i cognitivisti sostengono in termini di conoscenza e verità riguardo alle opere letterarie, possa anche essere riformulato senza utilizzare tali nozioni: le opere sono apprezzate dai fruitori perché soddisfano determinati interessi che questi hanno e che riguardano la struttura, il "taglio" dato all'argomento trattato, la molteplicità delle interpretazioni che ne possono derivare, e così via.
Da questa breve esposizione del dibattito sul valore della letteratura emerge come la discussione sia lontana dall'aver trovato risposte soddisfacenti. L'impressione generale è che nel dibattito tra cognitivisti e anti-cognitivisti, gran parte del disaccordo derivi semplicemente da differenti usi terminologici (ad esempio su che cosa si intenda per "valore cognitivo", se solo il contenuto

proposizionale o anche forme non proposizionali), inoltre, le stesse tesi cognitiviste si basano su assunti abbastanza controversi (e, se non controversi, comunque poco chiari), primo fra tutti quello secondo il quale l'immaginazione sarebbe uno strumento di conoscenza di verità attuali. Su questo versante un aiuto importante potrà forse essere fornito dalla filosofia della mente, dalle scienze cognitive e dagli studi sulla simulazione (Davies & Stone 1995a e 1995b). Come ben dimostrano i risultati di Damasio (1997 e 1999; Damasio & Tranel & Damasio 1991), infatti, le risposte emotive a situazioni genericamente non attuali, sono una caratteristica fondamentale del nostro repertorio cognitivo e la simulazione è fondamentale per l'organizzazione cognitiva e la gestione del comportamento. Sulla base dell'analogia tra simulazione e finzione, si può quindi arrivare ad argomentare a favore del valore cognitivo della finzione: se possiamo imparare e conoscere tramite le esperienze simulate, allora lo possiamo anche tramite le opere di finzione. Oatley e Gholamain (1997: 265-268) concentrano la loro attenzione precisamente sulla lettura come simulazione, richiamandosi al concetto aristotelico di "mimesis" e seguendo la proposta di Oatley (1992) di vedere la tragedia come simulazione di azioni umane. Oatley e Johnson Laird (1996) osservano inoltre come gli esseri umani amino trovarsi in stati emotivi, il che è particolarmente evidente nella finzione dove le persone possono fare esperienza di tali stati senza doverne subire le eventuali conseguenze; oltre a ciò si è rilevata una maggiore capacità di imparare o comunque memorizzare quei testi caratterizzati da un elevato contenuto emotivo: evidenza che sembra mettere in luce un rapporto stretto tra capacità di suscitare emozioni e capacità di venire appreso. Anche Nussbaum (1986, 1990 e 1994) sostiene, riflettendo sul concetto di "katharsis", che abbiamo a che fare con un processo di tipo cognitivo: lasciandoci coinvolgere dalla letteratura, siamo indotti a simulare determinate azioni con gli effetti conseguenti. Quando siamo a teatro o leggiamo un libro ci concentriamo sulle nostre emozioni e riflettiamo su di esse così che possiamo capire meglio la loro relazione con le nostre credenze, le nostre azioni, i nostri valori: anche questo è un modo per ampliare la nostra conoscenza. Influenzando la nostra razionalità pratica in maniera analoga a come fanno le emozioni simulate, le emozioni suscitate dalle opere di finzione esplicitano il loro ruolo strumentale già sottolineato da Aristotele e poi sostenuto da molti altri filosofi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aristotele
Poetica, a cura di D. Lanza, Rizzoli, Milano, 1987.

Beardsley, Monroe C.
1958 *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace and World, New York.

1970 *The Possibility of Criticism*, Wayne State University Press, Detroit.

1973 *Literary Theory and Structure*, Yale University Press, New Haven.

Borges, Jorge L.
1939 *Pierre Menard, autor del Quijote*, in *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956; tr. it. di F. Lucentini, *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in *Finzioni*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 36-47.

Brock, Stuart
2002 *Fictionalism about Fictional Characters*, *Noûs,* 36, pp. 1-21.

Carroll, Noël
1992 *Art, Intention, and Conversation*, in G. Iseminger (a cura di), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, pp. 97-131.

Coleridge, Samuel Taylor

1817 *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, in *Selected Poetry and Prose of Coleridge*, a c. di D. Stauffer, New York, Random House, 1951.

Crittenden, Charles
1991 *Unreality. The metaphysics of fictional objects,* Cornell University Press, Ithaca.

Currie, Gregory
1985 *What is Fiction?*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 43, pp. 385-392.

1991 *Work and Text*, «Mind», 100, pp. 325-340.

Damasio, Antonio R.
1997 *Decartes' Error*, Grosset/ Putnam, New York; tr. it. di F. Macaluso, *L'errore di Cartesio*, Adelphi, Milano, 2003.

1999 *The Feeling of What Happens*, Harcourt, New York; tr. it. di S. Frediani, *Emozione e coscienza. Sentire ciò che accade*, Adelphi, Milano, 2000.

Damasio, Antonio R. & Tranel, Daniel & Damasio, Hanna
1991 *Somatic Markers and the Guidance of Behaviour: Theory and Preliminary Testing*, in S. Levin. H. M. Eisenberg, A. L. Bentos (a cura di), *Frontal Lobe Function and Dysfunction*, New York, Oxford University Press, pp. 217-229.

Danto, Arthur
1987 *Deep Interpretation*, «Journal of Philosophy», 78, pp. 691-706.

Davies, Martin & Stone, Tony
1995a *Folk Psychology: The Theory of Mind Debate*, Blackwell, Oxford.

1995b *Mental Simulation: Evaluations and Applications*, Blackwell, Oxford.

Eco, Umberto
1979 *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano.

Elgin, Catherine
2002 *Art and the Advancement of our Understanding*, «American Philosophical Quarterly», 39, pp. 1-12.

Evans, Gareth
1982 *The Varieties of Reference*, Clarendon Press, Oxford.

Gibson, John
2003 *Between Truth and Triviality*, «British Journal of Aesthetics», 43, pp. 224-237.

Goodman, Nelson & Elgin, Catherine
1986 *Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?*, «Critical Inquiry», 12, pp. 567-574.

Hirsch, Edward H.
1978 *What Isn't Literature?*, in P. Hernadi (a cura di), *What Is Literature?*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 24-34.

Lewis, David
1978 *Truth in Fiction*, «American Philosophical Quarterly», 15, pp. 37-46.

Lamarque, Peter
1981 *How Can We Fear and Pity Fictions?*, «British Journal of Aesthetics», 21, pp. 291-304.

2005 *Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 127-139.

Lamarque, Peter & Olsen, Samuel H.
1994 *Truth, Fiction and Literature*, Oxford University Press, Oxford.

Levinson, Jerrold
1992 *Intention and Interpretation*, in G. Iseminger (a cura di), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, pp. 222-255.

1997 *Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain*, in M. Hjort, S. Laver (a cura di), *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, Oxford, pp. 20-34.

Knapp, Steven & Michaels, Walter B.
1985 *Against Theory*, in W. J. T. Mitchell (a cura di), *Against Theory*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 11-30.

Meinong, Alexius
1904 *Über Gegenstandtheorie*, in A. Meinong (a cura di), *Untersuchungen zur Gegenstandtheorie und Psychologie*, Barth, Leipzig, in *Gesammelte Abhandlungen*, *Gesamtausgabe bd. II*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1971, pp. 481-535; tr. it. di V. Raspa, *Sulla teoria dell'oggetto*, in A. Meinong, *Teoria dell'oggetto*, Edizioni Parnaso, Trieste, 2002, pp. 235-276.

1902/1910 *Über Annahmen,* Barth, Leipzig, *Gesammelte Abhandlungen*, *Gesamtausgabe bd. IV*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1977.

Nathan, Daniel O.
2005 *Art, Meaning, and Artist's Meaning*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 282-293.

Nehamas, Alexander
1981 *The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal*, «Critical Inquiry», 8, pp. 133-149.

Nussbaum, Martha
1986 *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge; tr. it. di M. Scattola, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Il Mulino, Bologna, 2004.

1990 *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York.

1994 *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton University Press, Princeton.

Oatley, Keith
1992 *Best Laid Schemes: The Psychology of Emotions*, Cambridge University Press, New York.

Oatley, Keith & Gholamain, Mitra
1997 *Emotions and Identification: Connections Between Readers and Fiction*, in M. Hjort e S. Leaver (a cura di) *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, New York, pp. 263-281.

Oatley, Keith & Johnson-Laird. Philip N.
1996 *The Communicative Theory of Emotions: Empirical Tests, Mental Models, and Implications for Social Interactions*, in L. L. Martin, A. Tesser (a cura di), *Striving and Feeling: Interactions Among Goals, Affect and Self-Regulation*, Mahwah, Erlbaum, pp. 1363-393.

Parsons, Terence
1980 *Nonexistent Objects*, Yale University Press, New Haven.

Phillips, James
1999 *Truth and inference in fiction*, «Philosophical Studies», 94, pp. 273-293.

Platone
Repubblica, in Platone, *Dialoghi Politici, Lettere*, a cura di F. Adorno, Utet, Torino, 1996, Vol. III.

Radford, Colin
1975 *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, «Aristotelian Society Supplementary Volume», 49, pp. 67-80.

Routley, Richard
1980 *Exploring Meinong's Jungle and Beyond*, Australian National University, Canberra.
Salmon, Nathan

Russell, Bertrand
1905, *On denoting*, «Mind», 14, pp. 473-493; tr. it. di A. Bonomi, *Sulla denotazione*, in A. Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano, 1973.

1919, *Introduction to Mathematical Philosophy*, Allen & Unwin, London - New York; tr. it. di L. Pavolini, *Introduzione alla filosofia della matematica*, Longanesi, Milano, 1947.

Savile, Anthony
1996 *Instrumentalism and the Interpretation of Narrative*, «Mind», 105, pp. 553-576.

Searle, John R.
1979 *The Logical Status of Fictional Discourse*, in P. A. French et al. (a cura di), *Contemporary Perspectives in the Philosophy of Language*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, pp. 233-243.

Shusterman, Richard
1988 *Interpretation, Intention, and Truth*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 3, pp. 399-411.

Stecker, Robert
1994 *Art Interpretation*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 52, pp. 193-205.

1996 *What is Literature?*, «Revue Internationale de Philosophie», 50, pp. 681-694.

1997 *Artworks: Definition, Meaning and Value*, Pennsylvania State University Press, University Park.

2005 *Interpretation and the Problem of the Relevant Intention*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 269-281.

Stolnitz, Jerome
1992 *On the Cognitive Triviality of Art*, «British Journal of Aesthetics», 32, pp. 191-200.

Thomasson, Amie L.
1999 *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Urmson, James O.
1977 *Literature*, in G. Dickie e R. J. Sclafani (a cura di), *Aesthetics: A Critical Anthology*, St. Martin's Press, New York, pp. 334-341.

Van Inwagen, Peter
1977 *Creatures of fiction*, «American Philosophical Quarterly», 14, pp. 299-308.

Voltolini, Alberto
2006 How Ficta *Follow Fiction*, Springer, Dordrecht.

Walton, Kendall
1990 *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

Wilson, Christopher
1983 *Literature and Knowledge*, «Philosophy», 58, pp. 489-96.

Wimsatt, William K. & Beardsley, Monroe C.
1946 *The Intentional Fallacy*, «Sewanee Review», 54, pp. 3-23.

Wollheim, Richard
1980 *Art and its Object*, Cambridge University Press, Cambridge.