

N. 524

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università “Insubria”, Varese)
e *Luca Taddio* (Università degli Studi di Udine)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (*Università degli Studi dell’Insubria, Varese-Como*), Claudio Bonvecchio (*Università degli Studi dell’Insubria, Varese-Como*), Mauro Carbone (*Université Jean-Moulin, Lyon 3*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*), Morris L. Ghezzi (*Università degli Studi di Milano*), Giuseppe Di Giacomo (*Università di Roma La Sapienza*), Giovanni Invitto (*Università degli Studi di Lecce*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Cassino*), Enrica Lisciani-Petrini (*Università degli Studi di Salerno*), Luca Marchetti (*Università Sapienza di Roma*), Antonio Panaino (*Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna*), Paolo Peticari (*Università degli Studi di Bergamo*), Susan Petrilli (*Università degli Studi di Bari*), Augusto Ponzio (*Università degli Studi di Bari*), Riccardo Roni (*Università degli Studi di Urbino*), Luca Taddio (*Università degli Studi di Udine*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Tommaso Tuppini (*Università degli Studi di Verona*), Antonio Valentini (*Università di Roma La Sapienza*), Jean-Jacques Wunemberger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)





LA FILOSOFIA
FUORI DI SÉ

a cura di Enrico Petris

Saggi di
Sergio Givone, Carola Barbero, Micaela Latini,
Alessandra Ksenija Jelen, Giovanni Nimis, Enrico Petris



 MIMESIS

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Filosofie* n. 524
Isbn: 9788857541266

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

PREMESSA <i>Stefano Stefanel</i>	9
INTRODUZIONE <i>Enrico Petris</i>	11
NARRARE E PENSARE <i>Sergio Givone</i>	13
LA LETTERATURA E IL PROBLEMA DELLA VERITÀ <i>Carola Barbero</i>	27
INTERMEZZO	41
UN PROGRAMMA FILOSOFICO FACETO? DA ROBERT MUSIL A THOMAS BERNHARD TRA NARRAZIONE E PENSIERO <i>Micaela Latini</i>	47
LA FILOSOFIA COME TESTO O PRETESTO? IL CASO DEI ROMANZI MACEDONI DI GOCE SMILESKI <i>Alessandra Ksenija Jelen</i>	59
ASPETTI FILOSOFICI NELL'OPERA DI WILLIAM WORDSWORTH <i>Giovanni Nimis</i>	79
PASOLINI FILOSOFO <i>Enrico Petris</i>	105
RINGRAZIAMENTI	123
GLI AUTORI	125





ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI DEL
LICEO SCIENTIFICO GIOVANNI MARINELLI
UDINE, 14-15 APRILE 2016

Il convegno ha rappresentato anche l'occasione per dedicare l'Aula
Magna del Liceo a Pier Paolo Pasolini.





CAROLA BARBERO

LA LETTERATURA E IL PROBLEMA DELLA VERITÀ

Ringrazio molto il Liceo Marinelli e il suo dirigente per questo invito, ringrazio il professor Petris per avermi invitata e per avermi presentata e soprattutto ringrazio voi studenti che siete qui ad ascoltarmi. Immagino siate consapevoli del fatto che intervenire con una relazione dopo il professor Givone non sia una cosa semplice: io confido un po' nella vostra stanchezza e un po' nella vostra bontà, sperando possiate comunque seguire con interesse la lezione.

Perché credo che parlare dopo il professor Givone non sia una cosa semplice? Perché lui si è occupato di temi molto grandi e importanti, centrali per la filosofia. Abbiamo ascoltato le sue riflessioni su Parmenide, sui rapporti tra il pensiero e l'essere, tra linguaggio e l'essere, sulla pensabilità dell'impensabile, su Vico e sul rapporto tra verità e la finzione. Quest'ultimo, in un certo senso, potrebbe essere visto come il punto di partenza delle mie ricerche e della relazione che farò qui oggi, anche se da una prospettiva in un certo senso più ristretta, ossia quella offerta dalla filosofia del linguaggio di matrice analitica.

Le origini della filosofia del linguaggio di matrice analitica si fanno solitamente risalire a un saggio di fine Ottocento che si intitola *Über Sinn und Bedeutung*, *Sul senso e significato*, scritto da Gottlob Frege nel 1892, a cui poi seguirono i lavori di Bertrand Russell e di Ludwig Wittgenstein. Frege, Russell e Wittgenstein sono considerati i padri fondatori di questa disciplina.

Per certi versi la filosofia analitica si occupa anche di alcuni dei temi che sono stati toccati nella relazione precedente, però lo fa avendo a cuore questioni più precise e nessi più semplici: per usare una espressione molto foucaultiana, la filosofia del linguaggio prende in esame i rapporti tra le parole e le cose, si interroga sulla relazione fondamentale di riferimento e si domanda quali siano i significati delle parole che usiamo. La questione del significato, importante per tutta la filosofia, per i filosofi del linguaggio ha una rilevanza centrale, e quando si prendono in esame i testi di finzione, molti dei problemi connessi al significato vengono a galla. Perché? Perché



può non essere semplice stabilire a che cosa si riferiscono le parole che troviamo in tali testi. Prendiamo ad esempio l'inizio del capolavoro di Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*:

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: "Je m'endors".

Questo è qualcosa che succede molto spesso: non abbiamo neanche il tempo per renderci conto che ci stiamo addormentando e ci siamo già addormentati

Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier»

In questa citazione che vi ho riportato ricorre sette volte il pronome "je", "io".

Quello che ci potremmo domandare, appunto da una prospettiva di filosofia del linguaggio, è a cosa si riferisca questo *je*. Chi è che va a pescare questo *je* nel mondo? Si potrebbe rispondere in maniera molto semplice, dire "non è un problema", *je* si riferisce banalmente al protagonista di quel libro, al narratore, quello che rievoca la propria infanzia a Combray e racconta i suoi primi turbamenti per Gilberte. Poi, se si volesse chiedere "ma chi è il narratore"? Chi è che racconta la storia? Si potrebbe dire "Evidentemente è Marcel Proust, l'autore del romanzo". Però, a una riflessione più attenta, potremmo renderci conto che non è così semplice trovare una risposta.

Siamo sicuri che *je* si riferisca al narratore?

Siamo sicuri che il narratore sia l'autore?

Siamo sicuri che si tratti di una identificazione non problematica?

Non è una domanda banale, basti pensare che molto spesso gli scrittori sottolineano come sia tutto fuorché autorizzata l'identificazione automatica tra narratore e autore, nonostante vi siano indubbiamente molteplici punti di contatto tra i due. Vi porto un esempio tratto da *Romanzieri ingenui e sentimentali*¹: Orhan Pamuk racconta – in un passo che non vi leggo ma che vi riporto per come me lo ricordo e che potete trovare facilmente –

1 Pamuk, O., *The Naive and Sentimental Novelist*, Harvard University Press 2010; tr. it., *Romanzieri ingenui e sentimentali*, Einaudi 2012, pp. 25-26.

che dopo aver pubblicato *Il museo dell'innocenza*, il cui protagonista si chiama Kemal, molti lettori gli hanno scritto chiedendogli:

Scusi, ma è lei Kemal? È lei che è così innamorato?

E così via. Pamuk risponde in maniera contraddittoria (e quelli di voi un po' appassionati di logica sanno che dalle contraddizioni si può derivare a qualsiasi cosa) dicendo sia "io non sono Kemal" (quello che spesso gli scrittori rispondono ai lettori e ai fan curiosi) sia "tuttavia è impossibile convincervi che io non sono Kemal", confessando infine che

su questa incolmabile differenza tra l'identificazione tra il l'autore e il narratore e la netta distinzione tra autore e narratore, io un po' ci gioco, e infondo mi piace, mi piace non essere Kemal e mi piace anche essere Kemal, mi piace lasciare tutti i miei lettori confusi a riguardo.

Ecco, uno scrittore forse si può permettere di rispondere in questo modo, ma un filosofo no. Il filosofo ha il compito di cercare altre risposte ed evitare, quanto più possibile, la confusione. A Pamuk piace lasciare i suoi lettori confusi. Noi proviamo a vedere se è possibile fare un poco di chiarezza.

Che cosa possiamo dire del narratore? Il narratore è colui che racconta che cosa succede, narra gli avvenimenti che hanno luogo nel romanzo. Solitamente il lettore pensa che il narratore abbia un accesso epistemico agli eventi dei quali racconta, ossia che conosca ciò di cui parla, e che ne parli sempre dal proprio punto di vista. Il narratore racconta quindi le cose per come le vede lui e noi, quando leggiamo il romanzo, in qualche modo gli dobbiamo credere, ci dobbiamo fidare e, ci dicono studiosi di filosofia della letteratura contemporanea (penso ad esempio a un autore come Gregory Currie che ha scritto *The nature of fiction*² e che più recentemente ha pubblicato *Narratives and narrators*³, un testo specificamente dedicato alla figura del narratore), non sono rari i casi in cui il narratore ci fa vedere in controtuce l'autore e, anche se noi postuliamo una differenza tra l'autore e il narratore, qualcosa dell'autore, il narratore ce lo mostra sempre.

Ma c'è un unico tipo di narratore o ce ne sono diversi? Facendo un lavoro piuttosto approssimativo, possiamo provare a immaginarne almeno quattro.

2 G. Currie, *The nature of fiction*, Cambridge University Press, 1990.

3 G. Currie, *Narratives and narrators*, Oxford University Press, 2010.

1) Il primo tipo di narratore è quello che è un personaggio della storia, che prende parte alle vicende raccontate e ce le presenta dal suo punto di vista.

2) Una seconda tipologia di narratore è quella in cui il narratore è il protagonista della storia.

3) Un terzo tipo di narratore, molto comune in una certa letteratura di metà-fine Ottocento, è il narratore come voce esterna che, come avremo modo di chiarire in seguito, è il narratore onnisciente, quello che sa tutto. Si tratta di una figura molto diversa rispetto alle due precedenti: mentre infatti il narratore come personaggio o come protagonista è, in un certo senso, più vicino a quella che è la nostra esperienza comune che è sempre di un punto di vista ben preciso (noi non abbiamo mai la visione totale delle cose, anche a livello percettivo – pensate a quello che diceva nelle sue lezioni tenute fra il 1920 e il 1926 Edmund Husserl e poi raccolto nel testo intitolato *Lezioni sulla sintesi passiva*: se io mi metto qui, ad esempio, di questo tavolo vedo soltanto questo piano; immagino che ci sia anche la parte che vedete voi, così come immagino che ci sia un sotto e che ci siano anche i lati, quindi per immaginarmi il tavolo “intero”, come un tutto, devo fare una ricostruzione, non è qualcosa che mi sia offerto dalla percezione), il narratore onnisciente ci è estraneo. A differenza di quando la storia ci è raccontata da un personaggio o dal protagonista del romanzo e quindi gli eventi sono narrati da una certa prospettiva che non può essere esaustiva, quando il narratore è onnisciente non c'è nulla, per principio, che egli non conosca, sa tutto (per proseguire il paragone con la percezione, vede il tavolo contemporaneamente da tutti i lati), il suo è lo sguardo di dio sulla storia.

4) la quarta tipologia è quella in cui il narratore è l'autore. Si tratta del classico tipo di narratore che troviamo nelle autobiografie, dove l'autore dice 'io racconto la mia storia' e così via.

Il primo tipo di narratore, il personaggio della storia, è quello che troviamo, per esempio, nelle avventure di Sherlock Holmes di Arthur Conan Doyle che sono raccontate in prima persona dal dottor Watson. Qui abbiamo un narratore interno alla storia, anche detto *omodiegetico*, che racconta gli avvenimenti da un proprio punto di vista. Ecco come inizia *Uno studio in rosso* (1887), il romanzo in cui, per la prima volta, Watson si presenta:

In the year 1875 I took my degree of Doctor of Medicine in the University of London, and proceeded to Netley to go through the course prescribed for surgeons in the army

e così va via. Noi vediamo tutto dalla prospettiva di Watson, lui è la nostra via di accesso a quanto accade nella storia. Per quanto riguarda il punto di vista sulle vicende narrate sono state fatte delle mosse interessanti come quella di provare a presentare la stessa storia con gli occhi di un personaggio secondario che non è mai stato effettivamente coinvolto nella narrazione. Pensate ai libri di Georges Simenon con Maigret. C'è un personaggio, la signora Maigret, che sta sempre sullo sfondo: di lei sappiamo solo che cucina bene, che attende paziente che suo marito torni a casa e che qualche volta è stata utile al suo consorte per piccole commissioni. Ebbene, immaginate che vi sia un cambiamento del punto di vista e che di colpo tutto sia visto con gli occhi della signora Maigret: è precisamente quanto succede in *Mio marito Maigret* del 2004 di Barbara Notaro Dietrich in cui alcune delle vicende di Maigret sono raccontate dal punto di vista della moglie. Si tratta di una mossa molto interessante non solo dal punto di vista della narrazione, ma anche in generale (basti pensare a quello che succede quando si richiede a più soggetti di narrare lo stesso avvenimento e, esaminando poi quanto riportato dalle diverse persone, si fa fatica a riconoscere quell'avvenimento come il medesimo).

Il secondo tipo di narratore, il protagonista della storia, lo troviamo per esempio ne *l'Étranger* (1942) di Albert Camus. In questo caso, essendo il narratore anche il protagonista, abbiamo, inevitabilmente, un punto di vista parziale su quanto è raccontato, proprio perché si tratta di vicende che riguardano il narratore in prima persona (mentre nel caso del dott. Watson delle vicende di Sherlock Holmes riguardavano un altro, quindi si aveva, in un certo senso, una prospettiva più obiettiva in quanto il punto di vista non era di colui che era coinvolto direttamente nelle cose narrate), colui che è al centro della storia che racconta, e si capisce bene da un lato quale sia il fascino, dall'altro quali possano essere le eventuali difficoltà. A questo proposito, l'incipit de *l'Étranger* è un capolavoro:

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués". Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

Ed è, come ricorderete, una storia molto appassionante, dove però il lettore si sente sempre in un certo senso disorientato: si fa fatica a stare dietro alla narrazione di Meursault, al suo modo distaccato e distorto di presentare la storia. Non sempre si riesce a capire che cosa il protagonista realmente provi o cosa sia successo. Queste difficoltà sono inevitabili quando la

voce narrante non riesce ad assumere alcun distacco nei confronti di ciò che è narrato.

Il terzo tipo di narratore, quello onnisciente, è, per esempio, quello che guida il racconto dei *Promessi sposi*: non è coinvolto nella storia ma è in grado di raccontarla, sa tutto, ci consente di avere una sorta di accesso privilegiato anche a ciò che non è esplicitamente asserito suggerendoci che su una certa questione ci sarebbe ancora da dire, decidendo di non descrivere completamente determinati avvenimenti perché non lo vuole fare o perché non è utile per comprendere la storia, lasciando a metà una scena per tornare poi a parlarne in seguito, lasciando al lettore il compito di fare uno sforzo immaginativo per completare quanto asserito e così via. Riguardo a quest'ultimo punto, basti pensare al modo in cui il narratore, nel X capitolo de *I Promessi sposi*, ci racconta di come la monaca di Monza ceda alle attenzioni di Egidio,

Quel lato del monastero era contiguo a una casa abitata da un giovine scellerato di professione. Il nostro manoscritto lo nomina Egidio, senza parlar del casato. Costui, da una sua finestrina che dominava un cortiletto di quel quartiere, avendo veduta Gertrude qualche volta passare o girandolar lì, per ozio, allettato anzi che atterrito dai pericoli e dall'empietà dell'impresa, un giorno osò rivolgerle il discorso. La sventurata rispose.

Ecco, che cosa voglia dire che la monaca ha risposto alle attenzioni di quel giovane scellerato, il narratore lo lascia immaginare al lettore. Poi, ovviamente, ogni lettore, a seconda del periodo storico, della società e dell'ambiente culturale in cui vive completerà quanto è soltanto accennato in quel «La sventurata rispose» (e ogni completamento, così come ogni lettore, sarà diverso). L'incompletezza tipica della finzione si rivela così estremamente produttiva e mostra come il testo richieda, per essere apprezzato, un particolare lavoro da parte del lettore. Chiaramente richiede un lavoro maggiore rispetto ad altri generi narrativi artistici: per esempio, rispetto al cinema, la lettura è indubbiamente più impegnativa per il lettore, infatti mentre al cinema si vede quanto è narrato – si vede che volto hanno i personaggi (e si può essere più o meno soddisfatti: basti pensare al film di Claude Chabrol *Madame Bovary* in cui alla giovane donna viene dato il volto di Isabelle Huppert: un lettore attento e appassionato del romanzo di Gustave Flaubert potrebbe dire “quella non è Madame Bovary”, infatti Isabelle Huppert ha i capelli rossi mentre Madame Bovary li ha neri, «due lisce e compatte bande di capelli neri», come si legge nel romanzo; poi Flaubert presenta Madame Bovary come una giovinetta di vent'anni, ingenua e un po' sciocca, che crede che l'amore sia quello di cui ha letto nei romanzi

e che la vita sia uguale a quella ritratta sulle riviste di moda, e anche qui non ci siamo, perché Isabelle Huppert è troppo intensa e carica di emozioni per avere quel ruolo) – la letteratura non ci “fa vedere” propriamente nulla, ma ci chiede di immaginare ciò che abbiamo letto. Personalmente, quando ho visto la *Madame Bovary* di Chabrol (ero molto appassionata del romanzo di Flaubert) ho pensato che non potesse essere davvero la stessa di Flaubert. Il che significa che il completamento proposto da Chabrol, ossia le scelte da lui intraprese al fine di darle un volto, non hanno soddisfatto le mie aspettative di lettrice. Il che non deve stupire più di tanto dal momento che nella letteratura il lavoro di immaginazione del lettore – ed è interessante che uno psicologo come Keith Oatley⁴ parli di *simulazione* portando avanti l’idea della *mimesis* aristotelica –, pur partendo dal testo ed essendo a esso vincolato, è molto personale rientrando in quella speciale relazione autore-lettore all’interno della quale nessun terzo elemento può veramente inserirsi.

Il quarto tipo di narratore è quello che è anche l’autore dell’opera. È il narratore che troviamo nell’autobiografia, come in *Under my skin* (1994) di Doris Lessing, che non è altro, come acutamente osserva Philippe Lejeune che «il racconto retrospettivo in prosa che un individuo reale fa della propria esistenza, quando mette l’accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità»⁵. Il che non significa tuttavia che l’autobiografia non sia un lavoro di tipo creativo: chi ricorda e mette per iscritto la propria esistenza non si limita a “sbobinare” la propria memoria, perché la memoria, a sua volta ricrea, mentre fa rivivere il passato.

Ecco, dopo aver presentato questi diversi tipi di narratori, domandiamoci nuovamente chi sia il narratore della *Recherche*. Ancora una volta, non è facile rispondere, dal momento che sembra che in questo caso il narratore rimbalzi tra tutte le tipologie esaminate senza identificarsi, di fatto, con nessuna: il narratore della *Recherche* è senz’altro il protagonista della storia, quel *je* di cui abbiamo letto all’inizio, quello che si coricava di buona notte, è indubbiamente anche un personaggio della storia, una voce esterna alla storia, e abbiamo almeno due motivi per pensare che il narratore, quel Marcel *sine nomine*, sia anche l’autore della storia, Marcel Proust.

Ma poi, per quale ragione è così importante capire che tipo di narratore sia quello della *Recherche*? Si potrebbe rispondere in molti modi. In questa sede è particolarmente importante perché ci interessa sapere che tipo di

4 K. Oatley, *Best laid schemes: The psychology of emotions*, Cambridge University Press, 1992.

5 P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il mulino 1986, p. 12.

opera abbiamo davanti, se un romanzo o un'autobiografia. Per sapere di che tipo di opera si tratta occorre capire quale tipo di narratore è in questione. Tuttavia, come sottolinea Maurizio Ferraris nel suo *Ermeneutica di Proust*,⁶ è tutto fuor che certo che questa distinzione fra romanzo e autobiografia si identifichi con la distinzione tra finzione e verità.

Perché? Perché, banalmente, ci sono anche i romanzi-verità. Basti pensare al fenomeno del *New Journalism* o dei romanzi-reportage inaugurato da Truman Capote con *A sangue freddo* (1966), di cui sono esempi eccellenti anche *L'avversario* (2000) di Emmanuel Carrère o *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano. Sulla prima edizione di *Gomorra* compariva sotto il titolo la dicitura "romanzo", tale dicitura è stata eliminata dalle edizioni successive perché ingenerava incertezza nei possibili acquirenti riguardo il fatto che si trattasse di una storia vera. In ogni caso, anche questi testi che raccontano la realtà e i fatti realmente accaduti sin nei minimi dettagli sono romanzi, dei romanzi il cui contenuto è tutto vero. La differenza tra romanzi di questo tipo e saggi o articoli di giornale è soprattutto nel metodo narrativo e nella citazione delle fonti. A questo proposito è stato molto interessante il dibattito che ha occupato le pagine di cultura dei quotidiani qualche anno fa in seguito alla pubblicazione di *Zero, zero, zero* (2013) di Saviano. L'autore è stato accusato di non avere citato le fonti. Si è detto: Saviano riporta dei dati, ma il lettore ha diritto di sapere quali sono le sue fonti, deve, nel caso, poter controllare se quanto è scritto corrisponde al vero e deve essere messo in condizione per farlo. Peccato che le fonti, i riferimenti e quant'altro possa essere utile in questo senso sia totalmente assente da *Zero, zero, zero*. Questa assenza è stata considerata inaccettabile da alcuni critici americani che hanno sentenziato che il testo non potesse essere preso seriamente in considerazione come lavoro giornalistico dal momento che, non essendo citate le fonti, probabilmente si trattava di un lavoro di invenzione. A una simile conclusione si è opposto Saviano ribattendo che nel suo romanzo non aveva inventato nulla, che era tutto vero; e alla domanda "ma come possiamo controllare se non sappiamo da dove provengono i dati?" ha risposto "è tutto là fuori, nel mondo, controllate pure".

Per certi versi le biografie, che narrano la storia vera della vita di qualcuno, presentano molte caratteristiche in comune con questo tipo di romanzi. Il che spiega anche la vertigine che il lettore di biografie talvolta prova: è come entrare nella vita di un altro, stare per un po' a casa sua, guardare dentro i suoi cassetti, conoscere i suoi segreti, le sue paure, i suoi ricordi. Anche a questo proposito si possono citare casi interessanti e inquietanti.

6 M. Ferraris, *Ermeneutica di Proust*, Guerini e associati, 1987.

Pensate al soggetto scelto da Javier Cercas per il suo romanzo *L'impostore* (2014): Enric Marco, l'autore di *Memorie dall'inferno* (1978), in cui racconta la sua esperienza drammatica nel campo di concentramento di Flossenbürg tra Norimberga e Praga. Marco è stato anche presidente di una associazione di repubblicani spagnoli deportati nei campi di concentramento nazisti. Peccato che a un certo punto, anche grazie alle ricerche dello storico Benito Bermejo, ci si è resi conto che lui in quei campi non c'era mai stato. Un bel problema, soprattutto perché le esperienze da lui narrate sono (purtroppo) verissime, però non lo sono di lui. Lui dice di averle vissute, ma in realtà i protagonisti di quell'inferno erano altri. In questo caso la storia è vera, quello che non è vero è che l'autore e il narratore fosse anche un personaggio di quella storia.

Questo caso è ancora diverso rispetto a quelli in cui l'autore fa credere al lettore di identificarsi col narratore e che la sua storia sia vera quando invece è tutto inventato. Ne è un esempio J.T. Leroy, un autore abbastanza famoso negli Stati Uniti, che ha pubblicato un libro nel 1999 che si intitola *Sarah*, in cui l'autore, giovanissimo, raccontava la sua storia: figlio di una prostituta tossicodipendente, aveva iniziato a sua volta a prostituirsi e a fare uso di droghe, poi aiutato da una coppia di musicisti aveva lasciato la strada e, su consiglio dello psicoterapeuta che lo aveva in cura, aveva cominciato a mettere per iscritto la sua vita, poi confluita nel romanzo. Al successo mondiale di *Sarah* era seguito nel 2000 *Ingannevole è il cuore più di ogni cosa*, che in Italia ha rischiato di vincere il Premio Strega. Nel 2006 la rivelazione: J.T. Leroy non esiste, a scrivere i libri era Laura Albert (una scrittrice americana che aveva cercato di fare colpo scrivendo una storia molto intima, molto scabrosa, molto provocante) e a impersonare Leroy nelle (rare) uscite pubbliche era Savannah Knoop, sorella del compagno della Albert. Nel caso di Leroy è tutto falso: sia la storia, sia l'autore. Nel caso precedente di Marco, invece, la storia è verissima, anche se non è vero che è la storia di quell'autore, visto che quanto raccontato non è accaduto al narratore bensì ad altri.

Questo spiega anche come quel contratto che l'autore fa con il suo lettore sia un contratto *sui generis*: non a caso spesso anziché fare affidamento a un ipotetico contratto con un autore che nemmeno conoscono, i lettori cercano nel testo quegli elementi sintattici e semantici grazie ai quali possono capire se l'opera che stanno leggendo è di realtà o di finzione. Banalmente, se un testo inizia con "c'era una volta" si tende a pensare che sia una storia inventata, così come un testo che comincia con "nel 1945 quando gli alleati scatenarono un'offensiva nelle Ardenne" abbiamo buoni motivi per ritenere di avere a che fare con una storia vera. Purtroppo anche in questo

caso siamo ben lontani dall'aver trovato un buon criterio per distinguere i testi di finzione da quelli che invece raccontano la verità. Un saggio sulle inchieste giudiziarie avviate da Antonio di Pietro, Piercamillo Davigo, Gherardo Colombo, Tiziana Parenti, ecc. potrebbe per cominciare con "C'era una volta un paese che sorgeva su un sistema di corruzione, concussione e finanziamento illecito ai partiti" e ovviamente nessuno penserebbe di avere a che fare con una favola, così come potremmo leggere "Nel 1945, quando gli alleati scatenarono un'offensiva nelle Ardenne, Cenerentola, ormai stanca di andare alla ricerca della sua scarpa, decise di camminare scalza" e nessuno penserebbe a una storia vera.

Ci sono poi anche delle costanti che troviamo in tutte le narrazioni – su queste si è soffermato anche il Professor Givone nella sua relazione –: il tempo (ogni narrazione ha un tempo anche quando lo nega), la struttura e la voce narrante.

Riguardo all'idea che non sia possibile rinvenire elementi che ci consentano di capire quando un'opera è o non è di finzione, soffermiamoci brevemente sull'incipit di *Vite di uomini non illustri* di Giuseppe Pontiggia:

Vitali Antonio

Nasce per parto podalico il 2 luglio 1932 nella clinica Regina Elena di Trento. Sua madre gli ricorderà spesso, nel corso degli anni, i dolori che le ha provocato una nascita simile. Ma solo a cinquantun anni capirà quanto quella anomalia abbia influito sulla sua crescita. Glielo ripete, mentre lo tiene immerso nell'acqua calda della vasca, il 2 luglio 1983, la sua amica di Merano, che gli ha chiesto di rivivere l'evento.⁷

Ebbene, indubbiamente molte delle cose che troviamo in queste *Vite di uomini non illustri* esistono. È esistito il 2 luglio 1932, può essere che sia esistita a Trento la clinica Regina Elena, però Vitali Antonio, nonostante il suo nome possa essere stato di qualche persona reale, nelle intenzioni del suo autore non lo è, e il personaggio è quello di una storia inventata. Il fatto che la storia sia inventata lungi dall'essere interpretato come un problema dovrebbe esser visto come una virtù: proprio in questo infatti, come ci insegna Aristotele nella *Poetica*, sta la superiorità della letteratura e della poesia rispetto alla storia, nel loro raccontarci non cose che sono accadute, bensì cose che possono accadere. Le storie spalancano una porta sul regno della possibilità. E proprio davanti alle possibilità il lettore deve imparare a mettere da parte la sua vita e la sua storia, per poter finalmente vedere le "cose che possono accadere". Sono cose che possono riguardare un tutti e

7 G. Pontiggia, *Vite di uomini non illustri*, Mondadori 1993.

in cui tutti si possono ritrovare. Ci si mette da parte e si prova a essere per esempio Vitali Antonio, si vede che cosa vuol dire essere lui.

Quando si fa questo si fa una specie di esperimento mentale. In filosofia, spesso ci si richiama agli esperimenti mentali per testare la validità di determinate teorie. Pensate al famoso esperimento mentale di Achille e la tartaruga, quello proposto da Zenone per difendere una tesi del suo maestro Parmenide, ossia che il movimento è illusione. Ancora oggi se ne fanno moltissimi, soprattutto in filosofia della mente. Un filosofo che si chiama Frank Jackson e che ha lavorato sul rapporto tra percezione e conoscenza ne ha costruito uno molto bello⁸. Prendiamo Mary, una neurofisiologa che sa tutto sui colori e che però ha sempre vissuto in un ambiente in bianco e nero, e domandiamoci: quando uscirà e vedrà i colori, imparerà qualcosa di nuovo oppure no? Ecco a questo interrogativo cerca di dare una risposta l'esperimento mentale.

Gli esperimenti mentali che ci permette di fare la letteratura sono un po' più complessi e forse anche un po' più coinvolgenti. Thomas Nagel si chiedeva⁹ "che cosa si prova ad essere un pipistrello?", leggendo letteratura ci si chiede "che cosa si prova ad essere Antonio Vitali?", "che cosa si prova ad essere Madame Bovary?", "che cosa si prova ad essere Marcel?". È questo il privilegio dei lettori, un privilegio che ha i suoi costi, certo, perché nonostante non ne vada di noi (non ne va di noi o della nostra vita) è comunque qualcosa di faticoso. Non è semplice stare davanti al regno delle possibilità, leggere di cose che possono accadere. Non è semplice vivere le vite dei vari personaggi. Questo, tra l'altro, spiega anche perché la lettura sia qualcosa che richiede allenamento, proprio come la corsa: non ci si può immergere in un romanzo se prima non si è acquisita la capacità di entrare in quelle pagine scritte, proprio come non si può iniziare a correre due ore senza aver mai corso prima.

Il lettore, abbiamo detto, legge le vite degli altri. Però leggendole legge sempre anche se stesso, come ci ricorda Proust. Torniamo quindi alla differenza sulla quale ci siamo soffermati all'inizio, quella fra il romanzo e la biografia. Chi è Marcel? Il narratore della *Recherche*, come abbiamo visto, può essere che coincida con l'autore. Chi conosce la biografia di Proust sa, per esempio, che Marcel aveva un fratello, Robert, che tuttavia nel romanzo è completamente assente, poi sa anche che le proprietà che nel testo

8 F. Jackson, "What Mary Didnt' Know", *Journal of Philosophy*, 83, 1986, pp. 291-295.

9 T. Nagel, "What Is It Like to Be a Bat?", *Philosophical Review*, 63, 1974, pp. 435-450.

sono attribuite alla nonna in realtà sono della madre e che il padre risulta sdoppiato in due personaggi distinti (il che la dice lunga sul ruolo del padre nella vita di Marcel Proust). Inoltre, la storia narrata è ambientata a Combray, che non esiste (o meglio, in Normandia esiste un paese che si chiama Combray, ma non è la Combray di Proust), e che è tuttavia molto simile a un paese che si chiama Illiers e oggi reca l'insegna "Illiers-Combray, le Combray de Marcel Proust". A questo proposito è interessante notare come la finzione sia entrata nella realtà, nello specifico su un cartello stradale: Proust si è ispirato al paese di Illiers, che esiste, per raccontare Combray, che non esiste, e alla fine Combray è entrata a piè pari nella realtà. Questa per altro è una cosa su cui i francesi sono molto attenti: anche la Yonville di Madame Bovary sull'insegna è diventata "Ry-Yonville". Finzione e realtà diventano una stessa cosa.

La sovrapposizione tra finzione e realtà è qualcosa che il lettore della *Recherche* deve imparare ad accettare. Perché? Perché sappiamo che Proust ha proprio giocato su questo scarto tra realtà e finzione, decidendo di raccontare la propria vita in questo modo. Una cosa che invece ho sempre trovato incredibile è che ci siano certi lettori che cercano nella realtà quei luoghi dei quali hanno letto nelle opere di finzione. Prima parlavamo di Watson e Sherlock Holmes, ebbene: chiunque abbia mai letto un romanzo di Conan Doyle sa si tratta di storie inventate di sana pianta. Conan Doyle, tra l'altro, non solo si è inventato le storie, ma quando ha dovuto trovare una collocazione al quartier generale di Sherlock Holmes ha pensato bene di dargliene una fittizia: al tempo in cui scriveva Baker Street aveva appena 100 numeri, quindi l'idea di farlo abitare al numero 221/b di Baker Street gli pareva perfetta. Peccato che gli anni siano passati e i numeri di Baker Street siano progrediti e che un giorno sia comparso il famoso numero 221. La finzione è diventata realtà. Sono addirittura arrivate delle lettere indirizzate a Sherlock Holmes (e personalmente sarei curiosa di sapere chi le scrivesse, che cosa volesse da Sherlock Holmes e se fosse ben consapevole del fatto che si trattasse di un detective fittizio). Qui a essere sorprendente non è tanto il comportamento del turista che va a Londra a cercare la casa di Sherlock Holmes (quando un narratore ambienta la propria storia in una città che esiste, il lettore cerca sempre degli appigli nella vita reale e, come ci insegna Terence Parsons¹⁰, si possono importare oggetti reali nella finzione), bensì quello di coloro che gli hanno scritto: scrivere una lettera a Sherlock Holmes affidandogli un caso è più o meno è come scrivere a Babbo Natale (spero che nessuno di voi ci creda ancora). Ma chi mai può scri-

10 T. Parsons, *Nonexistent Objects*, Yale University Press, 1980.

vere a Sherlock Holmes chiedendogli qualcosa? Non lo so, ma se mai pubblicheranno le lettere arrivate al 221/b di Baker Street e indirizzate al famoso detective, io sarò la prima a comprarle.

Nel caso della *Recherche* il carattere autobiografico è evidente: tutti i personaggi presenti nell'opera di Proust sono stati ispirati da personaggi reali: Albertine Simonet è stata ispirata da Reynaldo Hahn o Alfred Agostinelli; Céleste Albaret e Françoise sono state ispirate dalla cameriera di Proust Céleste Albaret e così via. Nella *Recherche* autobiografia e finzione si mescolano fino a diventare indistinguibili. Il fatto che autobiografia e finzione si mescolino nella *Recherche* non stupisce più di tanto perché abbiamo tutti bene in mente quanto Proust scrive: «La vera vita, la vita finalmente scoperta e messa alla luce, la sola vita quindi realmente vissuta, è la letteratura»¹¹. E qui si vede qual è il potere della letteratura: non quello di registrare i particolari che si susseguono nelle nostre vite, bensì quello di salvare la realtà dalla contingenza, di metterla su un altro piano.

Grazie alla letteratura il lettore riesce a leggere se stesso nell'opera di un altro, lasciando i particolari alla storia e accedendo, grazie alla narrazione di "cose che possono accadere", all'universale. Solo l'universale può sfidare il tempo, il particolare è sempre in balia della contingenza. Che cosa vuol dire che nulla può durare se non diventa universale? Che ci si sposta su un diverso piano ontologico.

Grazie per la vostra attenzione.

11 M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi 1978, p. 203.



INTERMEZZO

A conclusione della mattinata è avvenuto un breve dibattito di cui riportiamo le fasi salienti

PETRIS: Bene, allora adesso visto che c'è un po' di tempo possiamo aprire il dibattito e io inviterei anche il professor Givone a venire qui a rispondere alle domande degli studenti, se ci sono. Vediamo se hanno suscitato la vostra curiosità le tematiche platonico- parmenidee oppure quelle più tecniche proposte dalla professoressa Barbero. Anche i colleghi se vogliono intervenire. Prego, professoressa Latini.

LATINI: Allora, io volevo ringraziare i relatori per le tante suggestioni. Il mio non è un vero intervento, sono note a margine: volevo sollecitare entrambi su due aspetti. Al professor Givone vorrei chiedere come si può inserire il tema a lei caro, del mito, all'interno di questo percorso. Lo ha accennato nella relazione e mi veniva in mente anche quella sorta di para-mito che è il Prometeo di Kafka nella lettura di Sundberg. Kafka è un autore che si presta molto, tra l'altro, al punto di intersezione tra filosofia e letteratura. Quindi nel mito e, d'altro canto, nello scambio di maschere, quindi tra verità e menzogna.

E poi a Carola Barbero volevo porre una domanda che forse è marginale. C'è un'autrice che si è affermata ultimamente, Elena Ferrante: come facciamo nel suo caso? Non si sa bene chi sia, se un uomo o una donna, non si sa nulla. Che dire in questo caso dell'autore? Non c'è? Un altro riferimento che mi è caro riguardo a questo tema è quello della morte dell'autore, così come viene letto da Ronald Barthes. Grazie.

GIVONE Quindi, come si inserisce il mito, fin qui in effetti non ho parlato, nel discorso su verità e menzogna, anzi nel discorso su quella verità che è menzogna, quella menzogna che è verità o che può essere anche verità. Si inserisce perfettamente cioè è un sinonimo, mito non è se non un sinonimo di tutte quelle altre parole che invece ho usato, che dicono la stessa cosa: favola, racconto, ma anche pensiero narrativo. Cioè, tutte quelle costruzioni fittizie che non hanno a che fare con la realtà e neanche preten-

dono di dire cos'è la realtà, com'è fatta la realtà, come stanno davvero le cose. E tuttavia pretendono, queste costruzioni fittizie, di evocare, alludere, fare cenno ad una verità possibile sull'uomo. Ecco questo è mito. Mito da questo punto di vista è perfetto sinonimo di verità, narrazione, racconto, leggenda e addirittura menzogna, mendacium, il mendacium oraziano, che è cosa dei poeti e non dei logici e non dei filosofi, ma appunto qui incontriamo quegli stessi autori che abbiamo escluso o quanto meno allontanato. Allontaniamo non più ne' meno che Platone, perché Carola Barbero ha perfettamente ragione a dire che Platone distingue la verità della filosofia e la non-verità dell'arte, l'arte non un secondo, ma un terzo piano rispetto alla verità, cioè rispetto alla realtà. Però, attenzione è lo stesso Platone a dire che ci sono momenti in cui abbiamo bisogno del logos e al logos dobbiamo ricorrere, al logos dobbiamo essere fedeli, quindi escludendo l'arte, cacciando l'arte in quella dimensione fittizia, puramente immaginativa, che è la sua dimensione propria; ma non di meno ci sono dei momenti in cui abbiamo bisogno del mito e non possiamo non ricorrere al mito per afferrare quella realtà, quindi quella verità, che sfugge al logos. Per esempio la verità sfuggente, contraddittoria che fa di noi il mito di Er, inventato da lui, responsabili della nostra vita, anche se ci è stata data prima di nascere, e io mi sono trovato ad essere quello che sono e che posso, e tuttavia non puoi. Ecco, quando devo dire, avvicinarmi, addirittura afferrare questo tipo di verità, non a caso una verità contraddittoria, perché è contraddittorio essere responsabili e non responsabili della stessa cosa, cioè della propria vita. Quando si tratta di avvicinare, addirittura di afferrare questa verità contraddittoria ho bisogno del mito; la verità logica non mi serve più, ma il mito eccome se mi serve; ed io stesso, Platone, ne invento, grande fabbricatore di miti, Platone, consapevolmente, volutamente. Ciò che farà dire a Leopardi che poesia, filosofia sono inimicissime, perché la filosofia è parola di verità, la nuda verità, il nudo vero; invece la poesia è dolce inganno, dolci inganni. Quindi sono nemici; e tuttavia guarda caso; lui pensava a Platone: tanto più si è grandi filosofi tanto più si è capaci di forgiare miti. Pensava a Platone, ma quello che ho appena detto di Platone non si può dire di Aristotele. Quando Aristotele dice che non la storia, ma la poesia è il luogo dell'universale, nella poesia si ha a che fare non con la verità di fatto, la verità che sta fuori e che io vado a verificare, ma si ha a che fare con l'universale: verità della mente, verità puramente ideale, ma comunque verità. Aristotele dice che la poesia, che è finzione, che è leggenda, mito e così via, è il luogo stesso della verità. E qui io mi vorrei ricollegare a quello che Carola Barbero ha detto prima, cioè sono io a fare una domanda a lei, anzi no, peggio. Sono io a dare, a tentare di dare una risposta a quella domanda che

lei si è fatta, dicendo: “Ah. Com’è possibile una cosa del genere?” I lettori di Conan Doyle, il lettore di Sherlock Holmes, che ad un certo punto mandano delle lettere a Sherlock Holmes che si presume sia, in qualche modo, lo spirito di Sherlock Holmes o quello che diavolo è, lì in quel posto, posto a sua volta fittizio Baker Street 221B, dove lui Conan Doyle aveva immaginato la casa di Sherlock Holmes, dove Sherlock Holmes non è mai stato, o meglio non c’è mai stata realmente questa casa. Ma a chi, diceva Carola, può venire in mente una cosa del genere, ecco mi faccio anche io questa domanda. Anche io vorrei sapere, però ho l’impressione di sapere e ho l’impressione di saperlo sulla base di quello che lei stessa ha detto citando, non Conan Doyle, ma citando Proust. Cioè a tutti i lettori, un buon lettore di Sherlock Holmes per forza, perché viene a scoprire che c’è, da qualche parte, un indirizzo dove io posso mandare una lettera, fare delle domande: su chi era veramente, cosa avrebbe voluto dire, o magari chissà, proponendogli dei casi, dei casi da risolvere. Ogni lettore, buon lettore di Conan Doyle che fosse, come dire, che si lasciasse ispirare dal criterio proustiano della sola vita veramente vissuta, veramente vissuta. La sola vita veramente vissuta è la letteratura. Qualunque lettore di Sherlock Holmes, che fosse in cuor suo convinto di questo principio: che la sola vita è la vita della letteratura, per forza che scrive, manda una lettera e una lettera cos’è? La cosa è letteratura. Allora se la sola vita è quella lì, ecco che gli scrivo. Non è fuori di testa, non è un pazzoide. Voi direte sì, sì lo è, deve essere un po’ matto, ma fino ad un certo punto è così, e lo dimostra il fatto che questo lettore ha ricevuto una risposta, non era proprio matto, tanto è vero che qualcuno aveva provveduto, lo hai ricordato tu (riferito a Carola Barbero) a costruire una casella postale come servizio di risposta, in base a quella logica che Proust ha descritto, ha descritto così bene. Qui, però, incontriamo un punto non di contraddizione tra le nostre due relazioni, che non mi pare fossero contraddittorie, ma un punto di differenza su cui vale la pena di riflettere. Abbiamo parlato entrambi di verità, di verità della letteratura. Abbiamo parlato di costruzioni fittizie, di invenzioni, fiction, nel senso di costruzioni fittizie, che sono dei dispositivi per fare emergere, per cogliere questa verità della letteratura. Ma la differenza dove sta? Nel fatto che la verità della letteratura, a cui Carola Barbero ha fatto riferimento, e cioè quel paradigma che deve servire a stabilire se è vero o falso quello di cui la fiction ci parla è pur sempre la realtà, è pur sempre qualcosa che sta là fuori. Mentre la verità della letteratura, di cui ho parlato io, non ha un paradigma là fuori, nella realtà, è, questo paradigma, interno alla fiction, è un paradigma interno al mito, al racconto, alla favola, alla menzogna. Un paradigma veritativo, la favola, la menzogna, l’invenzione mi permette, in

quanto favola, in quanto invenzione, in quanto menzogna, di far luce sull'umano, sull'universalmente umano, come lo hai definito tu giustamente in modo aristotelico, su quella verità che è l'universalmente umano, ma che io non necessariamente trovo al di là in una della quattro figure dell'io, del je, che sia un narratore, che sia un personaggio che sta accanto al protagonista, che sia l'onnisciente eccetera, eccetera. No, non lo trovo al di là questo paradigma, lo trovo alquà dentro al mito stesso; in questo sono molto molto fedele a Pareyson, il quale soprattutto negli ultimi anni della sua vita ha sviluppato quest'idea che il mito, lui diceva il grande mito per distinguere dalle mitologie alla moda, il nostro tempo è pieno di miti, ma sono miti fasulli. Ecco, il grande mito ha al suo interno un paradigma che ti permette di segnalare, di riconoscere, di dire delle verità sull'uomo e le dice raccontandoci anticamente di Arianna o chissà che cosa. Lo dice Manzoni che citato evocando la provvidenza, che è di nuovo un mito, ma un mito all'interno del quale si trova quel paradigma veritativo che è così prezioso e che ci fa leggere sempre di nuovo romanzi, novelle, e altro che sia in un mondo molto disincanto, come il nostro.

BARBERO Grazie molte per queste domande. Grazie anche per la risposta del professor Givone. Vorrei partire dall'ultimo punto che lui ha toccato. Io ho parlato di una verità che noi andiamo a cercare spesso là fuori nel mondo, ma c'è anche, evidentemente, una verità propria della letteratura. Io non me ne sono occupata nella mia riflessione per non sovrapporre le mie riflessioni a quelle del Professor Givone, però permettetemi di raccontarvi un aneddoto. Uno dei padri della filosofia linguaggio di stampo analitico, come vi ho detto prima, è stato Bertrand Russell. In uno dei suoi saggi più famosi, *On Denoting* del 1905, Russell critica severamente Gottlob Frege e Alexius Meinong e spiega come sia possibile fare riferimento, in senso proprio, soltanto a cose che esistono. Bisogna quindi stare attenti a non confondere le parole e le cose, e ricordarsi che una parola come "unicorno" non si riferisce a un animale che non esiste, ma non si riferisce a niente. È un nome vuoto, come direbbero oggi alcuni filosofi. Da notare, però, che quando nel 1950 Bertrand Russell ha preso il premio Nobel, lo ha preso per la letteratura.

Riguardo alla figura dell'autore sul quale mi ha richiamata Micaela Latini è molto interessante il caso di Elena Ferrante. Ho seguito con interesse il dibattito e ho letto di recente un articolo di Nicola Lagioia in cui l'autrice diceva di voler essere semplicemente una che raccontava delle storie e che tutto il resto non le interessava. Non le interessa che la gente sappia chi è, dove ha studiato, dove vive e quale sia la sua posizione politica. Tutto

quello che le interessa è scrivere, senza poi rivelare ai suoi lettori chi lei sia. E qui vediamo come quel “*je*” si fermi. Non siamo autorizzati ad andare oltre. Ci sono delle opere che senza gli autori che le sorreggano, le portino in giro, le difendano e le mostrino muoiono, e ci sono delle opere che ce la fanno da sole e, forse va bene così. Magari quando riusciremo a sapere chi è davvero Elena Ferrante rimarremo delusi.

