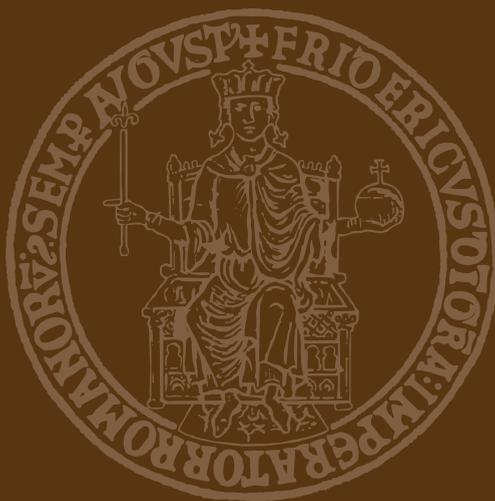


Università degli Studi di Napoli Federico II  
Scuola delle Scienze Umane e Sociali  
Quaderni  
18

# IMMAGINE E IMMAGINAZIONE

a cura di Leonardo V. Distaso,  
Anna Donise, Edoardo Massimilla



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Scuola delle Scienze Umane e Sociali

Quaderni

18



# Immagine e immaginazione

a cura di Leonardo V. Distaso, Anna Donise, Edoardo Massimilla

Federico II University Press



fedOA Press

Immagine e immaginazione / a cura di Leonardo V. Distaso, Anna Donise,  
Edoardo Massimilla. – Napoli : FedOAPress, 2020. – 256 p. ; 24 cm. –  
(Scuola di Scienze Umane e Sociali. Quaderni ; 18).

Accesso alla versione elettronica:  
<http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-084-3  
DOI: 10.6093/978-88-6887-084-3  
Online ISSN della collana: 2499-4774

Questo volume è stato pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II (fondi per la ricerca 70%).

#### *Comitato scientifico*

Enrica Amaturò (Università di Napoli Federico II), Simona Balbi (Università di Napoli Federico II), Antonio Blandini (Università di Napoli Federico II), Alessandra Bulgarelli (Università di Napoli Federico II), Adele Caldarelli (Università di Napoli Federico II), Aurelio Cernigliaro (Università di Napoli Federico II), Lucio De Giovanni (Università di Napoli Federico II), Roberto Delle Donne (Università di Napoli Federico II), Arturo De Vivo (Università di Napoli Federico II), Oliver Janz (Freie Universität, Berlin), Tullio Jappelli (Università di Napoli Federico II), Paola Moreno (Université de Liège), Edoardo Massimilla (Università di Napoli Federico II), José González Monteagudo (Universidad de Sevilla), Enrica Morlicchio (Università di Napoli Federico II), Marco Musella (Università di Napoli Federico II), Gianfranco Pecchinenda (Università di Napoli Federico II), Maria Laura Pesce (Università di Napoli Federico II), Mario Rusciano (Università di Napoli Federico II), Mauro Sciarelli (Università di Napoli Federico II), Roberto Serpieri (Università di Napoli Federico II), Christopher Smith (British School at Rome), Francesca Stroffolini (Università di Napoli Federico II), Giuseppe Tesaurò (Corte Costituzionale)

© 2020 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II  
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”  
Piazza Bellini 59-60  
80138 Napoli, Italy  
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza  
Creative Commons Attribution 4.0 International

# Indice

Introduzione	7
--------------	---

## PARTE PRIMA. STORIA

Manuela Sanna, <i>Conoscere per imagines: i confini dello sguardo moderno</i>	13
Antonio Carrano, <i>Si fa presto a dire 'spirito': Kant e il rovello del linguaggio</i>	25
Chiara Cappiello, <i>Immagine e immaginazione in Benedetto Croce</i>	47
Marco Meriggi, <i>Immaginazione, immagine. Riflessioni sul loro uso storiografico recente</i>	69

## PARTE SECONDA. ETICA E POLITICA

Domenico Conte, <i>«In dote per la vita ho ricevuto lo sguardo». Immagini e politica nella «neue Wissenschaft»</i>	83
Mariafilomena Anzalone, <i>Lettori, spettatori, giudici. Immaginazione letteraria e abilità morali in Adam Smith e Martha C. Nussbaum</i>	105
Anna Donise, <i>Empatia negativa e disgusto. Una riflessione sul ruolo dell'immagini in etica</i>	127

## PARTE TERZA. ESTETICA

Leonardo V. Distaso, <i>Sul Pictorial Turn di W.J.T. Mitchell</i>	149
Carola Barbero, <i>Immaginazione e finzione</i>	169
Paolo D'Angelo, <i>Emozione e immagine</i>	187

## APPENDICE

Antonello Giugliano, <i>Imago-Imitago. Note filosofiche sullo status storico e metafisico del concetto di immagine (Warburg, Benjamin, Heidegger, Nancy)</i>	211
--	-----

# Immaginazione e finzione

Carola Barbero

## 1. Capire un'opera di finzione

Prendiamo un'opera letteraria non particolarmente complessa né dal punto di vista linguistico né dal punto di vista concettuale come *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881-1883) di Carlo Collodi. Il libro è composto da una serie di enunciati che – senza volerci addentrare nella metafisica della creazione letteraria – concernono la realtà/il mondo quale creato/scelto/rappresentato dall'autore, cioè Collodi. Troviamo la descrizione di alcuni stati di cose e il lettore comprende, ad un primo livello che potremmo definire “di base” o “letterale”, nella misura in cui è capace di afferrare lo stato di cose che è illustrato. Per esempio, quando nel secondo capitolo del libro troviamo il passo che recita

Allora entrò in bottega un vecchietto tutto arzillo, il quale aveva nome Geppetto; ma i ragazzi del vicinato, quando lo volevano far montare su tutte le furie, lo chiamavano col soprannome di Polendina, a motivo della sua parrucca gialla, che somigliava moltissimo alla polendina di granturco<sup>1</sup>

possiamo dire di avere *capito* quanto letto nella misura in cui non solo conosciamo il significato dei termini presenti nell'enunciato, ma siamo anche in grado di configurarci la scena – per fare riferimento a quanto asserisce Ludwig Wittgenstein nel *Tractatus*, «comprendere una proposizione vuol dire saper che accada se essa è vera»<sup>2</sup>. Il tipo di comprensione qui in questione non implica semplicemente la capacità di passare dai segni alle parole, ma anche la disposizione ad accettare semplici inferenze ed essere in grado di cogliere ciò che è implicito in quanto è esplicitamente detto<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, p. 24.

<sup>2</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus*, 4.024.

<sup>3</sup> A.C. Graesser – M. Singer – T. Trabasso, *Constructing inferences*; D. Matravers, *Fiction and Narrative*; K. Stock, *Only Imagine*.

A questo primo livello di accesso cognitivo alle opere letterarie se ne aggiunge poi un secondo, in cui noi comprendiamo le opere in maniera molto simile a come comprendiamo gli esperimenti mentali<sup>4</sup>: dopo avere recepito (i.e. capito, imparato, conosciuto, inferito) ciò che il testo ci comunica nella forma di enunciati, immaginiamo non solo quelle vicende e quegli individui di cui si narra, ma anche che cosa significhi essere quegli individui e vedere il mondo dal loro punto di vista. Immaginare *come sarebbe essere* Anna Karenina, vivere la sua vita, provare le sue emozioni, pensare e soffrire così come fa lei, è un modo di *conoscere le possibilità della vita*, di studiarle e di riflettere su di esse. D'altra parte non dimentichiamo che proprio in virtù del fatto che si trattasse di possibilità, ossia di "cose che possono accadere", Aristotele<sup>5</sup> aveva riconosciuto una maggiore portata cognitiva alla poesia/letteratura rispetto alla storia (che invece tratta di "cose che sono accadute"). Come peraltro sapientemente osserva Hilary Putnam, si tratta di un importante tipo di conoscenza concettuale:

Se io leggo *Viaggio al termine della notte* di Céline io non imparo che l'amore non esiste, che tutti gli esseri umani odiano e sono odiosi (...). Ciò che imparo è vedere il mondo così come appare a qualcuno che è sicuro che l'ipotesi sia corretta. Vedo quale plausibilità ha l'ipotesi; che cosa potrebbe succedere se fosse vera; come qualcuno potrebbe pensare che è vera. Ma tutto questo non è ancora conoscenza empirica. Tuttavia non è nemmeno corretto dire che non si tratta di conoscenza, poiché essere consapevoli di una nuova interpretazione dei fatti [...] è un tipo di conoscenza. È conoscenza di una possibilità. È una conoscenza concettuale. [...] Pensare a un'ipotesi che non si era presa in considerazione prima è una scoperta concettuale; non è una scoperta empirica, sebbene possa trasformarsi in una scoperta empirica se l'ipotesi dovesse rivelarsi corretta<sup>6</sup>.

## 2. *Le opere di finzione letteraria*

Ma che cosa sono e come si caratterizzano queste opere dalle quali la nostra attività di immaginazione e comprensione prende avvio? Roman Ingarden nel suo *L'opera d'arte letteraria*<sup>7</sup> realizza una *Wesenanatomie*, una anatomia dell'essenza dell'opera letteraria, al fine di enucleare quali sono le diverse parti che la compongono. Partendo dall'idea che le opere lettera-

<sup>4</sup> N. Carroll, *The Wheel of Virtue*.

<sup>5</sup> Aristotele, *Poetica*, 1451b.

<sup>6</sup> H. Putnam, *Literature, Science, and Reflection*, p. 488 (trad. mia).

<sup>7</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*.

rie siano oggettività puramente intenzionali in quanto create da un atto di coscienza dell'autore (§ 20), Ingarden chiarisce in che senso siano *derivate* (perché vengono all'esistenza in quanto prodotti da un atto di coscienza), *contingenti* (poiché necessitano di qualche atto di coscienza per essere mantenuti in esistenza) e *dipendenti* (dal momento che dipendono da certi atti). Uno dei punti sui quali maggiormente viene posta l'evidenza è quello per il quale le opere letterarie hanno una *struttura polifonica* composta di quattro strati: 1) lo strato delle formazioni linguistico-sonore, 2) lo strato delle unità di significato, 3) lo strato degli oggetti rappresentati e 4) lo strato degli aspetti schematizzati. Prima di esaminare brevemente i vari strati osserviamo come gli strati superiori presuppongano quelli inferiori, ma non viceversa, infatti potremmo avere un'opera letteraria che si riduce al primo strato (basti pensare agli esempi offerti dalla metasemantica) mentre non potremmo avere un'opera con aspetti schematizzati senza che questa abbia anche alla sua base unità significanti.

Esaminiamo brevemente i diversi strati. Il *primo strato*, quello delle formazioni sonoro-linguistiche, è di fatto composto da due elementi distinti, il suono e il significato, dove tuttavia «la funzione primaria ed essenziale del suono stesso di parola resta quella di determinare il significato della parola corrispondente»<sup>8</sup>. La formazione linguistico-sonora che costituisce parte integrante dell'opera letteraria è la proposizione, la quale è caratterizzata anche da fenomeni sonori quali *tempo* e *ritmo* e che, quando è combinata con altre proposizioni, genera oggetti di ordine superiore come il *verso* e la *stanza*. Possono inoltre darsi casi di formazioni linguistico-sonore a cui non è associato alcun significato, come nel famoso componimento di Fosco Maraini intitolato *Il lonfo*, i cui primi versi recitano «Il lonfo non vaterca né gluisce e molto raramente barigatta, ma quando soffia il bego a bisce bisce»<sup>9</sup>, in cui è evidentemente soddisfatta la componente sonora mentre manca del tutto la dimensione relativa al significato.

Il *secondo strato*, quello delle unità di significato, si caratterizza come quello più importante. La più piccola unità significante riconosciuta è la parola cui poi seguono forme più complesse come le proposizioni e le connessioni tra proposizioni. «L'atto di coscienza crea, qui in senso autentico, qualcosa che prima non era presente, anche se non è capace di produrre nulla che, una

<sup>8</sup> Ivi, p. 100.

<sup>9</sup> F. Maraini, *Il lonfo*.

volta creato, possa essere ontologicamente autonomo»<sup>10</sup>. Questo accade perché lo stato di cose descritto nell'opera letteraria si caratterizza come un oggetto puramente intenzionale che «è in se stesso un “nulla” quanto ad autonomia ontologica, né potrebbe esistere né potrebbe cambiare. Esso è “delineato”, “creato” dal “mirare a intenzionale”; ma tale creare, [...] non è un vero creare, non un vero produrre, ossia non un produrre tale per cui il “creato” contenga immanentemente le determinazioni attribuitegli dall'atto. Queste gli sono semplicemente attribuite e tale attribuzione non è produttiva in quanto non è in grado di “incarnare” nell'oggetto le determinazioni attribuitegli [...] l'oggetto puramente intenzionale non contiene nulla nel suo contenuto che possa dargli un proprio fondamento ontologico»<sup>11</sup>. Questa è la ragione per la quale, come ricorda Ingarden, quanto troviamo nei libri che leggiamo pur avendo l'apparenza di realtà non è nient'altro che *quasi-realtà*.

Il *terzo strato* è quello che prende in esame gli oggetti rappresentati nelle opere letterarie che pur non essendo reali, lo sembrano. Partendo dalla distinzione tra tre tipi di rappresentazione differenti – *Darstellung* (oggetti rappresentati nell'opera), *Vorstellung* (oggetti rappresentati mentalmente), *Repraesentation* (riproduzione di stati di cose come se fossero reali) – Ingarden si concentra in seguito sulla differenza tra realtà e quasi-realtà, sottolineando l'indeterminazione tipica delle opere letterarie. Una caratteristica peculiare degli oggetti rappresentati è infatti quella di avere punti di indeterminazione, ossia di non essere determinati riguardo a molte proprietà e quindi essere oggetti incompleti.

L'ultimo e *quarto strato*, che esplicita la natura degli oggetti che troviamo nelle opere, è dedicato agli aspetti schematizzati, quelli grazie ai quali all'oggetto è attribuita una forma mentre molte caratteristiche specifiche sono lasciate indeterminate dall'autore e possono poi essere determinate dai lettori durante il lavoro di lettura e comprensione del testo. Lo schema in cui gli oggetti consistono è quindi una sorta di scheletro e, in quanto tale, richiede di essere concretizzato o riempito nell'atto di fruizione dell'opera: quando leggiamo «i testi letterari dobbiamo sempre formare immagini mentali, perché gli aspetti schematizzati del testo ci offrono solo la conoscenza delle condizioni alle quali l'oggetto immaginario dev'essere prodotto»<sup>12</sup>. Tali concretizzazioni avverranno poi a seconda del tipo di opera (ovviamente gli atti di

<sup>10</sup> R. Ingarden, cit., p. 171.

<sup>11</sup> Ivi, p. 196.

<sup>12</sup> W. Iser, *Der Akt des Lesens*, p. 210.

riempimento richiesti da un romanzo realistico sono diversi da quelli richiesti da un libro di fantascienza) e in maniera diversa da lettore a lettore (ciascuno di noi ha un bagaglio culturale ed esperienziale differente e questo si riflette nelle concretizzazioni che via via saranno realizzate). Ingarden chiarisce come possano avere luogo tali diverse modalità di riempimento degli oggetti schematizzati:

Accade spesso che oggetti rappresentati debbano riprodurre oggettività reali determinate. Per esempio la vicenda del romanzo *L'Ame enchantée* di Romain Rolland "si svolge" a Parigi. Sono rappresentate anche alcune strade della capitale francese. Supponiamo che un lettore di questo romanzo non conosca Parigi per esperienza propria. Nella lettura si realizzano naturalmente alcuni degli aspetti predeterminati delle strade in questione. Ma non avendo mai il lettore esperito in concreto gli aspetti corrispondenti in una percezione originaria di tali strade, la realizzazione non gli riesce in modo tale che il contenuto degli aspetti realizzati riveli una somiglianza perfetta quasi sino ai dettagli con quelli che avrebbe esperito se avesse veramente percepito in realtà le strade in questione. Gli schemi predeterminati degli aspetti sono riempiti e completati nella lettura da particolari sempre diversi, che in realtà non gli appartengono, e che il lettore attinge dal contenuto di aspetti concreti, diversi, da lui altre volte esperiti<sup>13</sup>.

Ecco quindi che a chi capitasse di leggere una storia ambientata a Parigi, e conosca di fatto Parigi come le sue tasche, succederà di concretizzare quanto letto nel modo più fedele possibile alla realtà; mentre chi leggesse le stesse pagine e non sapesse nulla di Parigi, se non magari che Torino per certi versi le assomiglia, potrebbe immaginare la storia come avente luogo in una città molto simile a Torino. Entrambe le concretizzazioni, nel caso fossero realizzate nel rispetto di quanto esplicitamente asserito nel testo, sarebbero corrette, anche se la prima probabilmente sarebbe considerata come migliore – in quanto maggiormente rispecchiante le intenzioni descrittive dell'autore nell'ambientare la sua storia in una città realmente esistente – rispetto all'altra.

Le concretizzazioni sono indispensabili per un accesso cognitivo all'opera: quando leggiamo *riempiamo* ciò che è ontologicamente incompleto immaginandolo *come se* fosse completo, andiamo quindi oltre ciò che è semplicemente presentato nel testo (o che può essere inferito da esso) e in vario modo completiamo con l'ausilio dell'immaginazione le oggettività rappresentate, in maniera tale da rendere meno sfocati i punti di indeterminazione. Ciononostante le molteplici concretizzazioni dei fruitori devono sempre essere tenute distinte dall'opera in sé che non si identifica mai con nessuna di esse (nemmeno con le più fedeli). Consideriamo ad esempio le versioni cinematografiche di

<sup>13</sup> R. Ingarden, *op. cit.*, p. 362.

un'opera letteraria: diversi registi possono proporre diverse versioni di un'unica opera, poniamo di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, ciononostante nessuna di queste realizzazioni sarà identica al testo. Abbiamo la versione di Claude Chabrol del 1991, con Isabelle Huppert nel ruolo della protagonista, e abbiamo quella di Sophie Barthes del 2014 con Mia Wasikowska, entrambe interessanti da punti di vista differenti, e tuttavia entrambe parimenti e strutturalmente distinte dall'opera letteraria di cui sono concretizzazioni. Ed è così appunto perché l'opera scritta da Flaubert è un oggetto schematizzato, uno scheletro, i riempimenti del quale non si identificano mai con esso.

Difendere la distinzione tra opera e concretizzazione non significa negare che sia possibile accedere autenticamente all'opera, significa invece prendere atto della metafisica delle opere letterarie, dello specifico *tipo di cose che sono*, caratterizzate da una schematicità essenziale i cui punti di indeterminazione sono via via riempiti nelle diverse concretizzazioni senza che l'identità dell'opera in quanto tale sia mai messa in discussione.

### 3. *L'incompletezza ontologica*

L'incompletezza è una caratteristica degli oggetti che da sempre occupa e preoccupa i filosofi perché porta a ragionare su quelle entità che non sono determinate riguardo a tutte le proprietà che le caratterizzano. Come sottolinea Barry Smith<sup>14</sup> possono risultare incompleti tanto gli oggetti letterari quanto gli oggetti reali, ma si tratta di incompletezza considerata da due punti di vista profondamente differenti.

Infatti, se dal *punto di vista ontologico* gli oggetti letterari sono sottodeterminati mentre gli individui reali sono completamente determinati, dal *punto di vista epistemologico* ciò che accade è esattamente il contrario – infatti mentre è in linea teorica possibile elencare tutte le proprietà con le quali un oggetto letterario è stato esplicitamente caratterizzato, possiamo non conoscere tutte le proprietà di un dato oggetto reale. Detto altrimenti, mentre Pinocchio non è determinato nella storia scritta da Collodi riguardo al suo peso, e pertanto risulta essere ontologicamente incompleto sotto questo aspetto, la mia vicina di casa, che non ho idea di quanto pesi (e magari non lo sa neanche lei), è indubbiamente determinata al riguardo, cioè ha un peso ben preciso.

<sup>14</sup> B. Smith, *Roman Ingarden*.

I due diversi punti di vista, ontologico ed epistemologico, segnano un discrimine netto tra gli oggetti/individui reali e quelli letterari, mostrando come per quanto il nostro accesso cognitivo alla realtà sia sempre parziale, gli oggetti che la popolano sono oggetti “in carne ed ossa”, rifiniti e determinati sotto ogni minimo particolare, mentre gli oggetti/individui letterari non sono altro che schemi, scheletri, strutture piene di punti di indeterminazione che non potranno mai essere riempiti una volta per tutte.

Se per esempio un racconto cominciasse con la frase “a un tavolo sedeva un uomo anziano”, questo “tavolo” rappresentato è un tavolo e non una sedia, sì, ma non è affatto detto se è di legno o di ferro, a tre gambe oppure a quattro, ecc.; quindi – come oggetto puramente intenzionale – non è determinato. Il materiale di cui è fatto non è qualificato, quantunque ce ne debba pur essere uno. E quindi non vi è alcuna sua qualificazione nell’oggetto in questione: ci troviamo di fronte a un “punto vuoto”, un “punto di indeterminazione”<sup>15</sup>.

L’oggetto puramente intenzionale che troviamo nell’esempio presentato da Ingarden mostra come le descrizioni fornite da un (in questo caso ipotetico) autore, pur fornendoci idee molto generali su ciò che è in questione – un tavolo – non riescono a mostrarne ogni aspetto, ragion per cui sarà poi lasciato al lettore il compito di colmare i punti lasciati indeterminati. Tale operazione di riempimento avrà luogo tenendo conto dell’opera, dell’autore, del lettore e del contesto di ricezione. Oggi, volendo, possiamo immaginare quel tavolo al quale siede l’anziano in Plexiglas, ma non avremmo potuto immaginarlo così nel 1800 (banalmente perché il Plexiglas è stato inventato alla fine degli anni Venti del Novecento), mentre avremmo tranquillamente potuto immaginarlo di legno o di ferro. Se diamo per scontato che quel racconto sia realista non potremo parimenti immaginare che quel tavolo sia fatto d’aria o di acqua, ma se invece si trattasse di un racconto fantasy e quell’uomo anziano fosse un mago, potrebbe ben darsi il caso. Evidentemente quindi non solo la fruizione dei testi letterari è più complessa di quanto possa sembrare a prima vista, ma è anche decisamente più impegnativa rispetto alla fruizione di opere cinematografiche in cui ci sono meno punti di indeterminazione e allo spettatore sono offerte indicazioni per riempire in maniera corretta quanto lasciato indeterminato. Il fatto che i film siano spesso ontologicamente più completi rispetto a racconti e romanzi, fa sì che possa succedere che la versione cinematografica di un testo risulti essere molto distante dalla concretizzazione individuale che avevamo fatto a partire da semplici stringhe di enunciati.

<sup>15</sup> R. Ingarden, *op. cit.*, p. 343.

Leggiamo *Madame Bovary* e, concretizzando lo schema fornitoci da Flaubert, immaginiamo Emma come una giovane donna dallo sguardo un po' spento che però s'infiamma facilmente, con l'aria sciocca e sognatrice; ce la rappresentiamo come una persona immatura e un po' superficiale che non sa niente della vita e del mondo e si demoralizza alla prima occasione. E se guardiamo il film di Claude Chabrol in cui Emma ha l'intensità e la profondità di Isabelle Huppert possiamo non approvare la concretizzazione filmica offertaci da Chabrol, essere delusi insomma, fino ad arrivare al classico "non è come me l'ero immaginata". Questo è un punto interessante sul quale Wolfgang Iser si è soffermato sottolineando come il lettore, dopo aver visualizzato con l'ausilio dell'immaginazione il personaggio le cui vicende sono narrate nella storia, possa di fatto provare una forma di rifiuto quando se lo ritrova concretizzato in un film, non riconoscendo il riempimento effettuato dal regista come appropriato, o come troppo distante da quello da lui realizzato a livello immaginativo. Il che avviene perché, come detto, quello schema in cui l'opera consiste non si identificherà mai con i riempimenti che di esso saranno offerti, perché nessuna concretizzazione reale potrà mai riempire lo scheletro una volta per tutte.

In breve, le descrizioni dei personaggi che troviamo nei testi letterari non funzionano come le descrizioni che possono essere fornite per individuare persone reali, come ben mostra il progetto *The Composites*, tanto interessante quanto fallimentare, di Brian J. Davis, artista digitale di Brooklyn che lavora con gli *identikit* provando a verificare se e come questi possano funzionare nel caso di personaggi letterari. Una volta gli *identikit* venivano fatti, sulla base delle descrizioni fornite dai testimoni, a mano dai ritrattisti: alle parole "giovane donna di razza bianca, occhi chiari, capelli corti e scuri, zigomi sporgenti, sopracciglia folte, naso aquilino" veniva fatto corrispondere uno schizzo disegnato in maniera abbastanza abbozzata cui poi corrispondeva un individuo specifico, poniamo Maria Rossi. Oggi ci sono sofisticati programmi grafici grazie ai quali è possibile ricostruire al computer i tratti somatici degli individui descritti dai testimoni e quello che Davis con il suo progetto ha pensato bene di provare a fare è stato di ricostruire i tratti di alcuni personaggi letterari famosi, da *Madame Bovary* a *Humbert Humbert*. Come? Ha preso *Faces ID*, un programma usato (inizialmente, perché dal 2017 è usato dalla Apple che lo ha presentato come il successore di *Touch ID* per iPhone e iPad) dall'FBI e dalla CIA per delineare l'*identikit* dei ricercati con un database di circa 10.000 caratteristiche facciali tra le quali scegliere, poi ha inserito le descrizioni dei personaggi letterari fornite dagli scrittori nelle opere e ha otte-

nuto una galleria di identikit letterari che risulta essere al tempo stesso banale e terrificante. Banale perché gli identikit si assomigliano tutti, sembrano fatti “con lo stampino”. Terrificante perché se già poteva essere motivo di sconcerto una Madame Bovary con le sembianze di Isabelle Huppert (troppo intensa e matura) nel film di Chabrol, vedendo il volto dell’adultera appassionata di moda che viene fuori da *The Composites* il rischio è, letteralmente, quello di sentirsi male. Leggendo la descrizione di Flaubert

Gli occhi sì, erano belli: benché scuri, sembravano addirittura neri per via delle ciglia, e lo sguardo era franco, ardito e candido. [...] Il collo le usciva da un colletto bianco e piatto. Le due lisce e compatte bande di capelli neri erano divise da una fine scriminatura mediana che andava sfumando leggermente secondo la curva del cranio; e, lasciando appena scorgere il lobo dell’orecchio, confluivano sul dietro in una crocchia doviziosa, con un moto ondulante verso le tempie, che il medico di campagna notò in quel momento per la prima volta nella sua vita. Gli zigomi erano rosati. Portava, come un uomo, un occhialino di tartaruga infilato fra due bottoni del corsetto<sup>16</sup>.

Immaginiamo una giovane donna dagli occhi scuri troppo pieni di sogni per riuscire a vedere la realtà, dei capelli così ben sistemati da riflettere profonda vanità e dall’abbigliamento così curato pur nella modestia da lasciare trasparire qualcosa di simile alla malizia. Invece, quello che troviamo nella galleria di Davis è tutt’altro: un viso con gli zigomi gonfi, la bocca serrata e lo sguardo truce; inoltre, a sorpresa, le “lisce e compatte bande di capelli neri” si sono trasformate in un carré anni Trenta (evidentemente così le interpreta il software). Tuttavia a destare perplessità, più che i risultati specifici del progetto, è l’operazione stessa, perché i personaggi letterari non possono essere assimilati alle persone reali: innanzitutto non esistono (elemento da non sottovalutare, visto che i programmi in questione sono stati concepiti per identificare persone esistenti), poi sono incompleti, ossia non sono determinati riguardo a tutte le proprietà. E se la non esistenza e l’incompletezza possono essere caratteristiche problematiche da un certo punto di vista (basti pensare a quante preoccupazioni ontologiche e logiche hanno dato a Bertrand Russell<sup>17</sup>), da un altro sono quelle che rendono queste creature misteriose e inafferrabili per definizione. È proprio perché non esistono e sono incomplete che sfidano costantemente la nostra immaginazione e noi non riusciremo mai a identificarle, trovarle e incontrarle. In fondo, questo è il bello dei personaggi letterari: il fatto che non siano reali, quindi che possano

<sup>16</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 19-20.

<sup>17</sup> B. Russell, *On Denoting*.

essere immaginati e completati a nostro piacimento con l'aiuto della fantasia, senza però che nessuno di questi completamenti possa mai essere *quello* giusto. Si potrebbe commentare l'idea di Davis facendo il verso al Padre di *Sei personaggi in cerca d'autore* (Pirandello 1921): «Ma che realtà! Finzione, finzione, signori! Finzione!».

L'incompletezza ontologica dei personaggi letterari, lungi dal dover essere esorcizzata o superata, dovrebbe semplicemente essere rispettata, in quanto rispecchiante ciò che essi effettivamente sono, oggetti pieni di punti di indeterminazione che noi parzialmente completiamo durante la fruizione ma che non potranno mai divenire completi. Nella maggior parte dei casi, al fine di accedere cognitivamente alle opere, ai lettori è richiesto di effettuare quella forma di riempimento immaginativo utile a cogliere ciò che è incompleto *come se* fosse passibile di completamento, dove il *come se* (*l'als ob* delle idee kantiane) deve essere inteso nella sua portata regolativa.

#### 4. Concretizzare l'incompletezza

Nelle opere più tradizionali è pertanto richiesto al lettore di completare idealmente quanto offertogli dal testo. Flaubert non dice mai che Emma ha due gambe e un apparato riproduttivo, eppure leggendo che a Charles, quando andava a trovare papà Rouault in convalescenza, piaceva sentire Emma che camminava sugli zoccoletti, abbiamo motivo di credere che la giovane Rouault avesse due gambe e due piedi, così come leggendo che quando «partirono da Tostes, nel mese di marzo, la signora Bovary era incinta» immaginiamo che fosse internamente predisposta in maniera tale da poter aspettare un bambino. Completiamo ciò che leggiamo (o, detto altrimenti, inferiamo automaticamente delle verità relative al testo anche se queste non sono esplicitamente asserite) e non solo ci sentiamo invitati a farlo, ma ci sembra addirittura di essere autorizzati nel compiere tale operazione, perché se ciò non avvenisse non potremmo passare dalla mera comprensione letterale al livello immaginativo superiore. Immaginiamo Emma con una determinata età, un certo aspetto, un preciso tono di voce e una particolare corporatura, nonostante Flaubert spesso non offra al riguardo che brevi descrizioni piene di punti di indeterminazione. Come sostiene Kendall Walton<sup>18</sup> infatti, oltre alle *verità finzionali primarie* esplicitamente

<sup>18</sup> K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, pp. 95-134.

asserite nel testo (per semplificare, assumiamo che il narratore sia affidabile, ossia che non abbia intenzione di ingannare il lettore né che sia male informato riguardo ai fatti della storia) ci sono anche le *verità ffnzionali secondarie* derivate a partire dalle prime. In molti casi il passaggio dalle verità del primo a quelle del secondo tipo non presenta particolari difficoltà, a patto di ammettere differenze di riempimento tra i fruitori ( motivate dal diverso ambito storico-culturale di provenienza, dalle loro specificità individuali, ecc.).

Tuttavia non è sempre così. Ci sono opere che danno luogo a riempimenti tra loro incompatibili, alimentando intensi dibattiti<sup>19</sup>. Prendiamo come esempio l'incipit del racconto *La metamorfosi* di Franz Kafka (1915):

Quando Gregor Samsa si svegliò una mattina da sogni inquieti, si trovò trasformato nel suo letto in un immenso insetto. Era disteso sul dorso duro come una corazza e, se sollevava un poco il capo, scorgeva il proprio ventre convesso, bruno, diviso da indurimenti arcuati, sulla cui sommità la coperta, sul punto di scivolare del tutto, si tratteneva ancora a stento. Le numerose zampe, miserevolmente sottili in confronto alle dimensioni del corpo, gli tremolavano incerte dinanzi agli occhi<sup>20</sup>.

Ora, nessun lettore mette in dubbio che quella mattina Gregor, quando si sveglia, si ritrovi trasformato in un insetto, nonostante questo non sia esplicitato nel testo in lingua originale: Kafka infatti parla di *Ungeziefer* che letteralmente è un parassita (e “parassita”, di per sé, può indicare anche altri animali oltre agli insetti e, in senso metaforico, indica un essere spregevole). Cerchiamo in ogni caso di non andare troppo per il sottile (d'altra parte poi più avanti nel testo si dirà che cammina sui muri e che mangia cibi rafferma) e ammettiamo che Gregor quel mattino si svegli nel suo letto trasformato in un insetto. Ma

esattamente, in quale “insetto nocivo” si è trasformato all'improvviso Gregor, lo spento commesso viaggiatore? È ovvio che è del tipo “con zampe articolate” (*Anthropoda*), a cui appartengono insetti, ragni, centopiedi, e crostacei. Se le “numerose zampette” menzionate all'inizio sono più di sei, Gregor non sarebbe un insetto dal punto di vista zoologico, ma mi permetto di dire che un uomo che si svegli sdraiato sulla schiena scoprendo dia vere sei zampe che si agitano in aria potrebbe ritenere accettabile definirle numerose. Partiremo quindi dall'assunto che Gregor abbia sei zampe e che sia un insetto.

<sup>19</sup> Si veda per esempio, S. Friend, *The great beetle debate*.

<sup>20</sup> F. Kafka, *La metamorfosi*, p. 74. Nella versione originale: «Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen».

La domanda successiva è: quale insetto? I commentatori dicono uno *scarafaggio*, il che naturalmente non ha senso. Lo scarafaggio è un insetto di forma piatta, con zampe grandi, e Gregor è tutt'altro che piatto: è convesso su entrambi i lati, ventre e dorso, e le zampe sono piccole. L'unico particolare in comune con lo scarafaggio è il colore, che è bruno. Tutto qui. A parte questo, ha un enorme ventre convesso segmentato e un dorso duro e arrotondato che fa pensare a delle elitre. Nei coleotteri le elitre nascondono delle alucce leggere che, all'occorrenza, si aprono e possono trasportare l'insetto per chilometri, con un volo goffo. Ma stranamente, il coleottero Gregor non scopre mai di avere delle ali sotto la corazza del dorso [...]. Inoltre, ha mandibole robuste, di cui si serve per girare la chiave nella toppa stando eretto sulle zampe posteriori, ed è proprio questo terzo paio di zampe (piccole e forti) che ci consentono di misurare la lunghezza del corpo, di circa novanta centimetri. [...] Questo coleottero bruno, convesso, delle dimensioni di un cagnolino, è molto largo<sup>21</sup>.

Il tipo di riempimento con il quale abbiamo a che fare in questo caso è molto accurato, ai limiti dello specialistico: non a caso, Vladimir Nabokov, lettore d'eccezione, concretizza lo schema offerto dal testo di Kafka mettendo a frutto le sue conoscenze di lepidotterologo semi-professionista, avanzando contro "i commentatori" un argomento entomologico: all'inizio del racconto si legge che Gregor si sveglia quel mattino bloccato sul dorso convesso duro come una corazza e che se alza un poco la testa si vede il ventre anch'esso convesso, ma gli scarafaggi sono piatti e non restano bloccati sulla schiena, mentre i coleotteri sono convessi e spesso restano bloccati sul dorso, allora Gregor è un coleottero e non uno scarafaggio.

Nabokov completa con l'immaginazione e con le proprie competenze quell'essere che Kafka aveva solo abbozzato (nelle pagine delle lezioni troviamo anche splendidi disegni). Ma come Ingarden ci insegna, qualsivoglia concretizzazione non si identifica *mai* con l'oggetto incompleto che troviamo nel testo, quindi nonostante il tono assertorio di Nabokov e l'argomento che, in maniera peraltro convincente, avanza, l'essere in cui Gregor quel mattino si ritrova trasformato non è un coleottero, o meglio è un coleottero secondo la concretizzazione operata da Nabokov, ma non è un coleottero *tout court*. D'altra parte Kafka non ha detto in quale insetto particolare Gregor si sia trasformato e peraltro una simile specificazione non risulta essere indispensabile per la comprensione della storia o per un accesso immaginativo a essa. Tuttavia, nonostante di fatto ognuno possa completare in maniera differente quanto è di per sé incompleto, è evidente come una concretizzazione che sia più rispettosa del testo possa avere un importante valore (se l'autore è rimasto vago sul tipo di insetto in cui Gregor si è trasformato e se però gli attribui-

<sup>21</sup> V. Nabokov, *Lectures on Literature*, pp. 362-363.

sce delle caratteristiche che sono incompatibili con il suo essere immaginato come uno scarafaggio, allora forse sarebbe meglio non immaginarlo come uno scarafaggio).

Ci si potrebbe tuttavia porre qualche ulteriore questione. Per esempio ammettendo che, per quanto *dal punto di vista dei fruitori* siano ammissibili diverse concretizzazioni a patto che siano compatibili con il testo (ragion per cui potremmo sentirci autorizzati a scartare l'ipotesi che si tratti di uno scarafaggio), *dal punto di vista del mondo letterario o mondo di finzione*, ossia il mondo in cui Gregor quel mattino si ritrova trasformato in un insetto, non sarebbe forse così assurdo ammettere che la trasformazione sia in un insetto particolare. Potremmo infatti dire: anche se noi, come fruitori, non abbiamo molti elementi per capire in quale specifico insetto Gregor si sia trasformato, nella storia Gregor si sarà ben trasformato in un insetto preciso. Però metterla in questi termini non sarebbe corretto, come mostra eloquentemente il tema dell'incompletezza: infatti, se così stessero le cose, dovremmo accettare che Gregor possa trasformarsi in un insetto determinato (poniamo, seguendo il suggerimento di Nabokov, in un coleottero) anche se noi, come lettori, non lo sappiamo. Tuttavia questo tipo di ragionamento disconoscerebbe completamente la peculiarità dell'oggetto letterario che, pur potendo/dovendo essere completato dalle concretizzazioni individuali dei fruitori, resta di per sé essenzialmente incompleto. E tale doveva rimanere evidentemente anche per Kafka che, non a caso, aveva risolutamente vietato al suo editore di disegnare in copertina il tipo di essere in cui Gregor si era trasformato. Quindi per quanto i fruitori, seguendo quello che Walton chiama il "Reality Principle"<sup>22</sup>, cerchino di riempire, rimanendo fedeli al reale, ciò che è presentato in maniera vaga e schematica, e così propendendo nel vedere Gregor come un coleottero o come un altro insetto con il dorso curvo e coriaceo, Gregor di per sé non è altro che quello scheletro creato dalle poche parole usate da Kafka. Per inciso, ci sarebbero ottimi motivi per sostenere che, in un racconto in cui esseri umani si svegliano un mattino trasformati in insetti delle dimensioni di un cane di taglia media, forse sarebbe meglio non richiamarsi a nessun principio di realtà, perché evidentemente ci troviamo all'interno di un insieme di coordinate che dalla realtà si distanzia parecchio.

Pertanto, ai fini della comprensione del racconto è del tutto irrilevante sapere se il protagonista si sia trasformato in un coleottero (senza considerare

<sup>22</sup> K. Walton, *op. cit.*, pp. 178-184.

la questione delle ali che il coleottero possiede – come osserva Nabokov è un particolare decisamente importante perché Gregor, proprio come molti di noi, se sapesse di averle, potrebbe andare lontano) o in uno scarafaggio, l'unica cosa fondamentale da cogliere è che Gregor si sia trasformato in un essere che i suoi familiari trovano a diverso titolo ripugnante, che causerà in loro una profonda angoscia della quale riusciranno a liberarsi solo con la sua morte.

### 5. *Rispettare l'incompletezza*

Questa serie di riflessioni a partire da *La metamorfosi* di Kafka mostrano come le attività di interpretazione e comprensione di un testo debbano tenere conto della essenziale incompletezza degli oggetti letterari. Per quanto, come osserva Stacie Friend<sup>23</sup> sulla scia di Monroe C. Beardsley<sup>24</sup> le modalità in cui si interpreta un testo siano complesse – consistendo nel *chiarimento* (rendere esplicito ciò che è implicito nel testo), nella *spiegazione* (al fine di illustrare al meglio il significato di alcuni termini o di passaggi particolarmente tortuosi) e nell'*interpretazione tematica* (per individuare i temi e le tesi principali del testo) –, è tuttavia indubbio che sia opportuno tenere conto del tipo di testo con cui si ha a che fare per svolgere al meglio il lavoro interpretativo. Per esempio, ovviamente, se Gregor si è trasformato in un insetto allora avrà l'emolinfia (e non il sangue), ma chiarire un simile particolare interpretando il testo non sarebbe di nessuna utilità, mentre sarebbe indispensabile cogliere, da parte del lettore, le conseguenze individuali e sociali della metamorfosi di Gregor cogliendone l'enorme portata metaforica. Del pari, evidentemente, un tipo di interpretazione che, poniamo, sottolineasse l'impossibilità della trasformazione in insetto da parte di un essere umano, o che criticasse Kafka per le sue scarse competenze entomologiche – ammettendo che il protagonista si è trasformato in un insetto grande quanto un cane (può tirare giù la maniglia della porta appoggiandosi sulle zampe posteriori) quando di fatto gli insetti hanno dimensioni decisamente più ridotte – proverebbe il mancato cogliimento di temi quali l'alienazione, la spersonalizzazione e la vergogna per come sono inseriti potentemente nella struttura metaforica del racconto. Precisamente per questo motivo la vaghezza caratterizzante la descrizione

<sup>23</sup> S. Friend, *Elucidating the truth*, p. 388.

<sup>24</sup> M.C. Beardsley, *Aesthetics*.

dell'insetto in cui Gregor si è trasformato, lungi dal dover dare vita a dibattiti al fine di comprendere quale sia la concretizzazione corretta, dovrebbe essere accettata, rispettata in quanto tale. Perché il punto non è tanto quello di decidere se Gregor si sia trasformato in un coleottero o in uno scarafaggio, quanto quello di assistere angosciosamente alla trasformazione di un uomo in un essere immondo, fonte di vergogna per i suoi famigliari, emarginato, circondato dall'ingratitude e dal ribrezzo dei suoi cari. Ecco perché lo schema che Kafka ci presenta dovrebbe semplicemente essere accettato, se abbiamo chiaro il tipo di testo che stiamo leggendo.

Ci sono altri esempi letterari che in maniera ancora più decisa chiedono ai lettori di lasciare le strutture schematiche di cui sono costituiti esattamente come sono, evitando a livello interpretativo qualsivoglia forma di completamento.

Prendiamo *En attendant Godot* (1952) di Samuel Beckett. Già a partire dal protagonista, Godot appunto, riscontriamo qualche problema, dal momento che non solo è assente, ma di lui non sappiamo praticamente nulla. Gli altri personaggi, Vladimiro ed Estragone, Pozzo e Lucky sono descritti solo quel tanto che ci consente di capire che ruolo giocano sulla scena: i primi due vestiti da straccioni, affamati e stanchi di aspettare su una strada di campagna con albero, i secondi due rispettivamente servo e padrone. Alla fine del primo atto Lucky e Pozzo se ne vanno e un giovane mandato da Godot informa Vladimiro ed Estragone che Godot non potrà venire, ma che farà loro visita l'indomani. Nel secondo atto ci sono sempre Vladimiro ed Estragone su quella strada con albero (sul quale sono spuntate delle foglie), passano Lucky e Pozzo (che nel frattempo sono diventati l'uno muto e l'altro cieco), poi arriva il messaggero che dice a Vladimiro ed Estragone che Godot non sarebbe arrivato e che sarebbe andato da loro sicuramente il giorno dopo. In breve, con le parole di Vivian Mercier – che troviamo nella recensione della *pièce* sull'*Irish Times* nel 1956 – «*En attendant Godot* è una commedia in cui non accade nulla, per due volte». Il che rende evidente perché il completamento non abbia luogo e perché, del pari, la corretta interpretazione dell'opera da parte del fruitore consista precisamente nell'accettazione del mancato riempimento dei punti di indeterminazione.

Beckett – dal 5 gennaio del 1953, quando ebbe luogo la prima mondiale al Théâtre de Babylone di Parigi, a oggi – presenta allo spettatore uno scheletro chiedendogli di rispettarne la natura, ossia la costitutiva incompletezza. Ma, si potrebbe ulteriormente ribattere, se non il fruitore, comunque il creatore dell'opera qualche risposta sarà in grado di darla: lui almeno, avrà saputo chi era Godot (o avrà saputo che cosa aveva in mente quando creava il personag-

gio). E invece no, perché anche per lui lo scheletro resta tale senza alcuna possibilità di completamento. Difatti, quando una volta era stato interrogato in proposito, Beckett aveva risposto che se avesse avuto qualche idea su chi fosse Godot, l'avrebbe detto nell'opera.

Allora come possiamo accedere cognitivamente a un'opera di questo tipo che sembra non poter rendere accessibile a nessuno il suo significato? Non è facile rispondere e non riconoscere come l'attesa di Vladimiro ed Estragone sia così estenuante da rasentare la provocazione: aspettare senza sapere che cosa e per quanto tempo, in fondo non ha senso. E più gli spettatori provano a cogliere il significato dell'opera riempiendo i punti di indeterminazione, più l'opera stessa si sottrae, più cercano di capire chi sia Godot e perché quei due lo aspettino, più si fa forte in loro l'idea che non ci sia niente da capire. E quando la *pièce* termina e si chiude il sipario lasciando il pubblico pieno di domande senza risposta, ecco che l'opera è stata apprezzata nella sua interezza.

Questo ulteriore esempio, lungi dall'andare contro la teoria di Ingarden, può essere inteso avanzare un argomento a suo favore: perché proprio ammettendo che le opere letterarie siano costitutivamente indeterminate e che il processo di comprensione consista innanzitutto nel prendere atto dello schema fornito dall'autore, poi si dovrà, a seconda della tipologia di opera, procedere alla concretizzazione con l'ausilio dell'immaginazione, rispettando tuttavia al contempo quei tipi di opere che richiedono che i punti di indeterminazione non siano riempiti bensì lasciati esattamente come sono.

Come ultimo esempio, prendiamo l'enigmatica opera di Beckett intitolata *Acte sans paroles/Act without words I* (1956) in cui ci viene presentata una scena desolata illuminata da una luce e un solo personaggio dall'identità ignota identificato con la lettera *P*. Da destra, da sinistra e dall'alto arriva un fischio che porta *P* a muoversi, come rispondendo a una sorta di comando. Dall'alto scendono degli oggetti: un alberello con un solo ramo e una chioma, delle grandi forbici, una caraffa con su scritto "EAU" (che *P* cerca invano di prendere), una corda a nodi (con cui *P* cerca inutilmente di suicidarsi dopo non essere riuscito a prendere la caraffa), dei cubi di diverse grandezze (che *P* usa per raggiungere l'acqua). Alla fine *P*, sfinito, caduto dal cubo sul quale è salito, rimane a terra: la caraffa è vicino ma lui non la vuole più. Tutto è indeterminato, nulla succede e lo spettatore non ha altro da fare che prenderne atto. Il limbo ontologico ed epistemologico che caratterizza lo schema viene così fatto emergere in tutta la sua desolante incompletezza e senza minimamente accennare a una eventuale possibilità di completamento.

## Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, Milano, 1993.
- M.C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, 1958.
- N. Carroll, *The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 60, 1, 2002, pp. 3-26.
- C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881-1883), Milano, 2004.
- G. Flaubert, *Madame Bovary* (1857), trad. it di M.L. Spaziani, Milano, 2001.
- S. Friend, *The great beetle debate: a study in imagining with names*, in «Philosophical Studies», 153, 2, 2011, pp. 183-211.
- S. Friend, *Elucidating the truth in criticism*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 75, 4, 2017 pp. 387-399.
- A.C. Graesser - M. Singer - T. Trabasso, *Constructing inferences during narrative text comprehension*, in «Psychological Review», 101, 3, 1994, pp. 371-395.
- R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (1931/1965), trad. it. a cura di L. Gasperoni con la collaborazione di G. Di Salvatore e postfazione di D. Angelucci, *L'opera d'arte letteraria*, Verona, 2011.
- W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), trad. it. di R. Granafè e C. Dini, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, 1987.
- F. Kafka, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, trad. it. di A. Lavagetto, Milano, 1991.
- F. Maraini, *Il lonfo*, in *Gnosi delle fanfole* (1978), Milano, 1994.
- D. Matravers, *Fiction and Narrative*, Oxford, 2014.
- V. Nabokov, *Lectures on Literature* (1980), trad. it. di F. Pece, *Lezioni di Letteratura*, Milano, 2018.
- H. Putnam, *Literature, Science, and Reflection*, in «New Literary History», 7, 3, 1976, pp. 483-491.
- B. Russell, *On Denoting* (1905), trad. it. di A. Bonomi, *Sulla denotazione*, in *La struttura logica del linguaggio*, a cura di A. Bonomi, Milano, 1973, pp. 179-195.
- B. Smith, *Roman Ingarden: Ontological Foundations for Literary Theory*, in *Language, Literature and Meaning I: Problems of Literary Theory*, a cura di J. Odmark, Amsterdam, 1979, pp. 373-90.
- K. Stock, *Only Imagine. Fiction, Interpretation and Imagination*, Oxford, 2017.
- K. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* (1990), trad. it. e cura di M. Nani, *Mimesi come fare finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Milano-Udine, 2011.
- L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), trad. it. di A.G. Conte, Torino, 1964.



Università degli Studi di Napoli Federico II  
Scuola delle Scienze Umane e Sociali



Che cos'è un'immagine? E che rapporto ha con l'immaginazione? A queste domande rispondono i saggi raccolti nel presente volume, articolati secondo tre fondamentali linee interpretative: un approccio storico, che dà rilievo al rapporto tra immagine e immaginazione nella storia del pensiero; uno sguardo etico-politico, che mette al centro della riflessione il ruolo del binomio immagine-immaginazione nella scelta individuale o collettiva; e infine il punto di vista estetologico, che mostra la specificità della dimensione artistica, sia essa visuale o letteraria.

Leonardo V. Distaso è professore associato di Estetica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Anna Donise è professore associato di Filosofia morale presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Edoardo Massimilla è professore ordinario di Storia della filosofia presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

ISBN 978-88-6887-084-3



9 788868 870843