



Università
Ca' Foscari
Venezia

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea Magistrale in Scienze
Filosofiche

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Entità e Finzione

Un dialogo epistolare

Relatore

Ch. Prof. Luigi Perissinotto

Laureando

Jacopo Giacomoni
Matr. 812383

Anno Accademico

2011 / 2012

*Alles Gescheide ist schon gedacht worden,
man muss nur versuchen, es noch einmal zu denken*

GOETHE, Maximen und Reflexionen, n. 441

INDICE

<u>Prefazione.....</u>	<u>4</u>
<u>Introduzione.....</u>	<u>5</u>
<u>I.....</u>	<u>6</u>
<u>Chi è Moses E. Herzog?.....</u>	<u>6</u>
<u>Una sintesi della questione.....</u>	<u>9</u>
<u>Il professor F. Entità non-attuali e mondi (im)possibili.....</u>	<u>12</u>
<u>Dov'è ciò che non c'è?.....</u>	<u>20</u>
<u>Allestire mondi e pescare personaggi.....</u>	<u>25</u>
<u>Che cosa è vero in una storia?.....</u>	<u>27</u>
<u>Il problema della selezione.....</u>	<u>35</u>
<u>La professoressa L. Artefatti e Pratiche letterarie.....</u>	<u>38</u>
<u>Problemi di identità.....</u>	<u>45</u>
<u>Vaghezza ed intenzione.....</u>	<u>52</u>
<u>Il professor K. I giochi di far finta.....</u>	<u>57</u>
<u>Dipinti, emozioni e modelli di rappresentazione.....</u>	<u>70</u>
<u>II.....</u>	<u>77</u>
<u>Linguaggio e finzione. Un confronto fra teorie.....</u>	<u>77</u>
<u>Contesti fittizi e contesti reali.....</u>	<u>77</u>
<u>Esistenziali negativi.....</u>	<u>86</u>
<u>Linguaggio e oggetto. Afferrare con le parole.....</u>	<u>92</u>
<u>Essere personaggi fittizi.....</u>	<u>96</u>
<u>Educazione al Fato.....</u>	<u>97</u>
<u>Conclusione.....</u>	<u>101</u>
<u>Bibliografia.....</u>	<u>104</u>

Prefazione

Nelle primissime pagine di alcuni romanzi si trova un'avvertenza che suona pressappoco così: «i personaggi e i fatti di questo libro sono opera di fantasia. Qualsiasi somiglianza con persone reali, vive o morte, è casuale e non voluta dall'autore». Certo, il testo che avete tra le mani non è né un romanzo né un racconto, tuttavia la prima metà di quest'avvertenza, quella che avvisa della presenza di personaggi fantastici, è comunque valida. Sarà infatti con l'aiuto di alcune entità fittizie che discuterò diverse problematiche riguardanti l'ontologia, la metafisica e la semantica della finzione. Tramite loro esporrò tre delle principali posizioni sull'argomento – la neomeinonghiana modale, l'artifattualista e la finzionalista – e tenterò di analizzare i punti di forza e di debolezza di ciascuna. Succederà, in breve, che dei personaggi fittizi parleranno, a loro insaputa, di se stessi.

Le note a piè pagina saranno il segno della mia presenza – la presenza dell'autore reale – lungo tutta la tesi; saranno, possiamo dire, il gancio che la fisserà alla realtà del dibattito filosofico. Per questo la seconda metà dell'avvertenza, se anteposta a questa tesi, risulterebbe quanto mai bugiarda. La somiglianza tra i personaggi fittizi che popolano questa tesi e alcuni filosofi reali è infatti casuale quanto può essere casuale che ne *La fattoria degli animali* il maiale Napoleon assomigli a Stalin. Il fatto di raccontare qualcosa attraverso dei personaggi fittizi non significa non raccontare qualcosa della realtà.

Insomma, per dare il via a questa tesi preferisco prendere in prestito una formula con cui tempo fa Ennio Flaiano aprì una sua raccolta:

«Debbo avvertire che i nomi di alcuni personaggi citati sono falsi, eccetto quelli dei personaggi fittizi, che sono veri».

E ora lascio spazio al narratore.

Introduzione

Tempo fa attraversai un periodo profondamente malinconico, la causa del quale poteva essere rinvenuta in un'unica e semplice parola: la noia. Mi ero trovato a vivere una vita particolarmente ripetitiva e felice, dove per felice intendo priva di quei bruschi guai che ti procura il caso e che provocano sì qualche disagio, ma perlomeno movimentano un poco la bonaccia della quotidianità. Se fossi vissuto in un altro tempo – o fossi stato semplicemente meno pavido – avrei pensato anch'io di «darmi alla navigazione e vedere la parte acquee del mondo»; invece finii, molto più banalmente, a visitare assiduamente le librerie della città e ad accumulare una grande quantità di romanzi sui mobili della mia stanza. In fondo, non feci nulla di originale; cercai soltanto di sconfiggere la noia immergendomi, in maniera quasi maniacale, nelle storie dei grandi scrittori. Funzionò. Si vede che non avevo bisogno di mettermi in mare; mi bastava qualcuno che quel mare me lo raccontasse.

Più che verso gli autori, per cui naturalmente provavo una certa gratitudine, mi sentivo in debito verso i personaggi; le loro vicende mi coinvolgevano molto più di quanto non facesse alcun avvenimento attuale o fatto di cronaca. Non penso ci fu niente di patologico: non mi capitò mai di confondere realtà e finzione, di girare l'angolo e sperare di imbattermi in Nataša Rostova. Semplicemente non mi preoccupai affatto di questo confine, o meglio, scoprii quanto esso, in fin dei conti, sia piuttosto futile. Confesso di non capire perché le gente abbia così tanta paura di perderlo di vista.

Per farla breve, maturai un forte attaccamento nei confronti dei personaggi, spesso maggiore rispetto a quello che provavo verso molti dei miei conoscenti in carne e ossa. Volevo saperne di più su di loro, così contattai il mio vecchio professore di filosofia del liceo (il prof. V.), che qualche anno dopo la mia maturità aveva intrapreso la carriera universitaria. Dalla sua risposta scaturirono una serie di mail ad altri esperti in materia.

Di recente mi è capitato di rileggere quegli scambi. Con la speranza che possano interessare qualcuno, ho deciso di raccogliarli insieme e, fatti i dovuti aggiustamenti, di renderli pubblici.

I

Chi è Moses E. Herzog?

«Essendo un'organizzazione instabile di materia, il corpo minaccia di sfuggirci di mano. Se ne va. È reale. Lui! Non noi! Non io!»¹

Caro Professor V.,

Mi sono imbattuto in queste parole ieri sera, leggendo Saul Bellow. Le pronuncia Moses E. Herzog, un uomo di mezza età in crisi che passa il tempo a scrivere a destra e a manca come un forsennato. Scrive ad amici, colleghi, filosofi, politici, preti e psicologi – ma anche a se stesso e a Dio; è il suo modo per sfogarsi e conferire una struttura alla realtà. «Parole e ancora parole. Io vado alla ricerca della realtà con il linguaggio. Forse vorrei cambiarla tutta con il linguaggio»² confessa al suo amico Lucas Asphalter.

Proprio in una delle centinaia di lettere che Moses non spedirà mai ho trovato queste frasi e ne sono stato folgorato – è come se finalmente avessi trovato la spinta per scriverle che aspettavo da tempo. Così ho deciso di prendere lo stesso vizio di Herzog e di buttarle giù queste poche righe. Se ora le sta leggendo, significa che, a differenza sua, ho anche deciso di spedirle.

¹ BELLOW [1964], p. 220.

² *Ivi*, p. 334.

Veniamo al motivo della mail. Non mi interessa tanto approfondire il contenuto delle parole di Moses – forse un qualche dualismo cartesiano nascosto – quanto esaminare alcune cose che ci stanno intorno, a partire, per esempio, da ciò che ho provato leggendole. Quando Herzog scrive «Non noi! Non io!» ho avuto un impeto di empatia. È anche di me che sta parlando, mi sono detto. Parla di noi esseri umani, sta dicendo che non siamo reali quanto lo sono i nostri corpi. È un uomo che parla ad un altro uomo (cioè a me, il lettore) e dice cose che riguardano gli uomini in generale. Ma poi ho sospeso la lettura e mi sono messo a riflettere. Chi è *davvero* colui che mi ha detto queste cose? Verso chi ho provato empatia? Insomma: chi è Moses E. Herzog? «È il personaggio di un romanzo», è stata la mia prima risposta. Eppure io non sono il personaggio di un romanzo, sono concreto e reale, del sangue mi scorre nelle vene, come è possibile che si parli di *noi*? È di me, di lei, di noi esseri umani, infatti, che parla Herzog, non di Andréj Bolkonskij, del capitano Achab e dei loro colleghi che popolano gli altri libri. Ci dice che noi e lui siamo la stessa cosa e che entrambi non siamo reali! Herzog è descritto come un colto ebreo americano di origini russe, con due figli e altrettanti matrimoni finiti male alle spalle, un intellettuale instabile e cervelotico oppresso dai ricordi, e queste sono qualità che si possono ascrivere soltanto ad una persona. Herzog non può che essere un uomo. Ma che tipo di uomo? Un uomo che non si può toccare né incontrare? Un uomo immaginato? Una «creatura di parole e carta»³?

Poi ho pensato: la soluzione di tutta la faccenda si trova in chi ha effettivamente scritto quelle parole, nell'autore del libro: Saul Bellow. È lui che sta parlando di *noi*. Che Bellow sia, o meglio sia stato, un essere umano concreto è innegabile; ci sono documenti storici, interviste e un premio Nobel a dimostrarcelo. Dunque le parole di Herzog sono semplicemente le parole di Bellow, il personaggio non è che un espediente dell'autore per dirci quello che vuole, una maschera dietro cui nascondere le sue opinioni. Si tratta di un uomo reale che dice ad un altro uomo reale (sempre io, il lettore) una sua opinione su gli uomini reali in generale. Ci sono molti indizi a dimostrarcelo: Herzog ha più o meno la stessa età che aveva Bellow nel '64, entrambi sono figli di genitori ebrei emigrati dalla Russia ed entrambi hanno vissuto a Chicago.

³ TESTA [2009], p. 3. Approfitto di questa nota per ringraziare Giulia Pellizzato. Ho tratto questa citazione dalla sua tesi di laurea magistrale: *Per la virtù per la giustizia. Personaggi ed etica nelle Confessioni di un Italiano*.

Ma subito mi sono accorto di aver affrettato le conclusioni, che identificare autore e personaggio è una mossa piuttosto ingenua e superficiale – finirei, per esempio, ad accusare Nabokov di pedofilia. Si può dire che ogni personaggio ha qualcosa del suo autore, o che ogni autore ha qualcosa dei suoi personaggi («*Madame Bovary, c'est moi*»), ma non si può certo rendere l'autore responsabile di ciò che affermano i personaggi, né pensare che i personaggi siano solo le maschere di chi gli ha inventati. Herzog non è Bellow.

Ma allora il mio dilemma rimane senza soluzione. Chi è Moses E. Herzog? Ma prima ancora: *esiste* Moses E. Herzog? Mi sembra di poter rispondere in maniera diversa a seconda della situazione. Esiste, non c'è dubbio, altrimenti non saprei di chi altro starei leggendo la storia. Chi è stato lasciato da Madeleine per il suo amico Valentine Gersbach? Chi si muove tra New York, Chicago e la sua casa di campagna nelle Berkshires (tutti luoghi indubbiamente reali)? E chi è che mi fa provare quel moto di empatia di cui le ho detto? Chi se non il nostro Herzog? Ma lui non esiste, non c'è dubbio, e non è mai esistito: non posso andare negli Stati Uniti e sperare di abbracciarlo e così non poteva nessuno prima di me. Lui non può realmente mangiare o fare l'amore o morire, è solo il frutto della mente di Bellow.

Il mio buon senso mi dice cose contrastanti. Sono confuso, mi aiuti.

Cordiali saluti,

M.

Una sintesi della questione

Caro M.,

Voglio partire da una delle tue ultime frasi, quella in cui scrivi che il tuo buon senso si contraddice. Questo è un problema non da poco. Tutte le teorie filosofiche che trattano le questioni che hai sollevato hanno come punto di partenza o come pietra angolare un'intuizione del senso comune⁴, vale a dire una proposizione condivisa da tutti che sembra impossibile negare senza cadere in contraddizione. È da sempre tema di dibattito il peso da conferire a queste intuizioni nella discussione filosofica. «Non trattate il vostro buonsenso come un ombrello», consigliava Wittgenstein ai suoi studenti, «quando entrate in una stanza per filosofare, non lasciatelo fuori dalla porta, ma portatelo dentro con voi»⁵. D'altra parte Russell ci dissuadeva dal fidarci troppo: «mi duole dire che troppi professori di filosofia considerano loro dovere essere adulatori del senso comune, e così, senza dubbio involontariamente, s'inclinano in adorazione davanti alle selvagge superstizioni dei cannibali»⁶. Più ti inoltrerai in questi argomenti, più ti renderai conto che ogni filosofo che ha trattato la finzione è giunto ad un punto in cui la sua teoria si è staccata dal senso comune. Anche quella che sembrava una solida costruzione fondata su basi intuitive ti costringerà a prendere per vere affermazioni che intuitive non lo sono per niente, o, addirittura, affermazioni che il senso comune lo violano palesemente⁷.

Le discussioni sui personaggi dei romanzi, vale a dire sui personaggi fittizi, nascono e si differenziano proprio a causa delle inconsistenze che troviamo nei nostri discorsi quotidiani. Asseriamo che Achab è il capitano di una baleniera che dà la caccia a Moby Dick, ma anche che Achab non esiste; asseriamo che è un personaggio di un romanzo, ma anche che il nome "Achab" non ha riferimento. Così, «dal momento che ci sono

⁴ È emblematico che sia Amie L. Thomasson, paladina del creazionismo nella finzione, che Takashi Yagisawa, suo strenuo oppositore, dichiarino in apertura dei loro saggi di voler difendere la nostra intuizione del senso comune. Cfr. THOMASSON [2003a] e YAGISAWA [2001].

⁵ WITTGENSTEIN [1976], p.71.

⁶ RUSSELL [1925], p. 143.

⁷ Vedi SAINSBURY [2009], pp. 23-5.

delle inconsistenze evidenti, ogni teoria consistente dovrà in qualche punto abbandonare l'evidenza»⁸.

Ma c'è da porsi un'altra domanda⁹: è davvero fondamentale che una teoria sulla finzione sia vicina al senso comune? Se viola le intuizioni del fantomatico “uomo della strada”, la dobbiamo per forza respingere? È stato a lungo un luogo comune, potrebbe ribadire qualcuno, che le balene fossero pesci; doveva forse la biologia marina fermarsi a questo dato del senso comune e interrompere la sua ricerca? D'altra parte, potrebbe controbattere qualcun altro, si sta parlando di letteratura, non di fisica o di biologia: siamo in presenza di qualcosa che mastichiamo quotidianamente e che riguarda unicamente un nostro prodotto culturale, non si tratta di formule o esperimenti da specialisti con l'obiettivo di spiegare il mondo naturale.

Sia come sia, queste questioni ti accompagneranno lungo tutte le tue ricerche. Ti converrà procedere munito di un duplice spirito critico: non dovrai accontentarti dell'immediatezza del senso comune e al contempo non dovrai cedere alle comodità delle formalizzazioni, dovrai rendere coerenti tra loro le tue opinioni e insieme porre in dubbio la limpidezza artificiale degli schemi.

Ora veniamo ai tuoi quesiti. Quelle che mi poni sono domande sia ontologiche che metafisiche: da un lato vuoi sapere se un personaggio di un romanzo esista o meno, ossia se faccia parte del “catalogo dell'esistente”, dall'altro vuoi sapere, in caso di risposta affermativa, che tipo di cosa sia. Potrebbe essere qualcosa di concreto e attuale, come me e te, oppure un oggetto astratto e reale, come una funzione matematica, o un'entità concreta ma non attuale, come un abitante di un mondo possibile e così via.

Riguardo alla domanda ontologica, quella che si chiede se personaggi come Anna Karenina o Barney Panofsky esistano, i filosofi si sono divisi in due grandi categorie: da una parte i realisti, che credono nella loro esistenza, e dall'altra gli antirealisti (o eliminativisti) che si rifiutano di comprendere tali entità nel novero di ciò che c'è. Per usare una metafora, potremmo dire che i realisti prediligono i paesaggi ontologicamente lussureggianti, mentre gli antirealisti quelli ontologicamente desertici¹⁰.

⁸ THOMASSON [2003b], p. 205.

⁹ Cfr. THOMASSON [2003a], p. 142.

¹⁰ VOLTOLINI [2010], p. 89.

Come ti ho già accennato, i realisti riguardo alla finzione hanno dato risposte molto discordanti alla domanda metafisica. Tutti – e fin qui c'è poco da discutere – concordano sul fatto che i personaggi dei romanzi non siano creature in carne ed ossa che abitano da qualche parte nel nostro mondo. I primi disaccordi sorgono sulla questione della concretezza. «Certo», affermano alcuni, «i personaggi non sono attuali, ossia non vivono nel nostro mondo, ma ciò non implica che non abitino un mondo diverso dal nostro, in cui compiono *concretamente* tutte le cose descritte nei libri di cui sono protagonisti»¹¹. Altri, i realisti che non vedono di buon occhio le teorie sui mondi possibili, obiettano che le uniche cose che ci sono sono le cose esistenti nel nostro mondo attuale. «I personaggi dei romanzi sono attuali ma non concreti», sostengono, «sono entità reali e astratte costruite dagli autori». Questa teoria prende il nome di artifattualismo (o creazionismo) e considera le entità fittizie alla stregua delle leggi di uno stato¹². Gli antirealisti, da parte loro, criticano sia il bisogno realista di conferire uno spazio ontologico ai personaggi fittizi, sia la conseguente smania di introdurre oggetti “esotici”, di cui, a loro avviso, potremmo benissimo fare a meno. «Quelle entità non ci sono e basta. Sono soltanto i nostri atteggiamenti che producono l'illusione della loro presenza».

L'obiettivo di questa mail era solo quello di fornirti una brevissima panoramica dell'argomento e di stimolare la tua curiosità. Se vuoi avventurarti in un interessante paesaggio lussureggiante ti consiglio di scrivere al prof. F, uno dei più brillanti epigoni del filosofo Alexius Meinong. Ti spiegherà come i personaggi dei romanzi siano oggetti inesistenti nel nostro mondo attuale, ma esistenti nei mondi che rendono vere le loro storie.

Cordiali saluti,

V.

¹¹ Questa è la tesi neo-meinonghiana che affronteremo nel prossimo capitolo.

¹² Ne parleremo dettagliatamente più avanti, nel capitolo “La professoressa L. Artefatti e pratiche letterarie”.

Il professor F. Entità non-attuali e mondi (im)possibili

Gentile M.,

Sono molto contento di poterti aiutare nel percorrere i rigogliosi sentieri ontologici di cui ti ha parlato il prof. V., anche se trovo questa metafora botanica piuttosto fuorviante. Quando mi sento dare del “lussureggiante” mi viene in mente uno di quei salotti pieni di soprammobili fino all’esasperazione: centrini di pizzo su ogni superficie, statue in vetro di murano, gondole, armi da collezione e vasi preziosi e foto di famiglia dappertutto, e alle pareti ritratti, paesaggi, cornici senza quadri, piatti di porcellana decorati, animali impagliati, maschere africane e così via. All’opposto abbiamo il salotto del filosofo “desertico”, un trionfo del minimalismo e dell’ordine: pareti vuote, con grandi vetrate, mobili di legno e acciaio dal design essenziale, niente ninnoli né souvenir. Insomma, a vederla così sembrerebbe che noi “lussureggianti” siamo dei grandi amanti del superfluo afflitti da una grave sindrome dell’accumulo¹³. Non è così. Il fatto che comprendiamo nella nostra ontologia anche quegli oggetti che gran parte dei filosofi ha deciso di eliminare non significa che sosteniamo ciò che non è necessario. Le nostre barbe non hanno bisogno di una bella rasata al salone Ockham!

Molto semplicemente, io ritengo che ci siano alcune cose che *non* esistono. Non trovi che questa sia una banalità? Eppure tanti non l’hanno affatto trovata tale, anzi, hanno affermato che asserire che tutto esiste è tautologico¹⁴. Ma, incuranti del parere dei filosofi, alcune cose come Babbo Natale, gli unicorni e naturalmente il tuo Herzog non esistono, e noi riusciamo comunque a pensarle, a discuterne e a dire verità su di loro. Qui di seguito cercherò di spiegarti come la mia teoria riesca a trattare l’inesistenza di queste entità e a salvare l’intuizione del senso comune.

Per cercare di comprendere meglio la questione credo sia necessario partire dal linguaggio, ovvero dagli enunciati che contengono nomi di personaggi fittizi – come per

¹³ «L’universo sovrappopolato [del meinonghiano] è per molti aspetti sgradevole. Offende il senso estetico di chi, come noi, ha il gusto per i paesaggi deserti» QUINE [1953], citato da BERTO [2010], p. 136.

¹⁴ Vedi BERTO [2010], p. XVIII. L’affermazione è di Achille Varzi.

esempio quelli della tua mail che comprendono il nome “Herzog”. Personalmente credo che nella recente storia della filosofia si siano compiuti molti errori nell’analisi di questi enunciati. Prendiamo Russell (o meglio: l’estensione della sua teoria che ha compiuto Quine¹⁵, uno dei più strenui difensori del fatto che «Tutto esiste»). A suo avviso il nome “Herzog” che compare nell’enunciato «Herzog ha due figli» non è in realtà un vero nome, quanto invece una descrizione definita camuffata, «e gli enunciati contenenti descrizioni definite vengono analizzati da Russell come la congiunzione di due asserzioni quantificate una concernente l’esistenza e l’altra concernente l’unicità»¹⁶. In sostanza, l’enunciato in questione andrebbe parafrasato all’incirca così: «*Esiste un unico oggetto x tale che x è Herzog e x ha due figli*», o «*Esiste esattamente una x che herzogizza e tale x ha due figli*»¹⁷. Ora, siccome *non* esiste un siffatto oggetto x che ha le proprietà di Herzog l’enunciato è *falso*, così come è falso ogni enunciato che contiene il nome “Herzog” e, in generale, ogni enunciato che ha al suo interno il nome di un’entità fittizia.

A seguire questo ragionamento non potremmo affermare nulla di vero sul romanzo di Bellow né su alcun altro romanzo (sarai d’accordo con me nel dire che «Herzog ha due figli» è un enunciato vero, così come è vero «Tonio Kröger è nato a Lubeca» o «Samuel Pickwick è un personaggio di Dickens»). Il vantaggio seppur irrisorio di questa teoria è che permette, al contrario di quella fregeana, di mantenere un netto dualismo tra verità e falsità e non permette “vie di mezzo”. Frege, infatti, avrebbe definito il nostro «Herzog ha due figli» come un enunciato privo di valore di verità¹⁸, in quanto “Herzog” è un nome vuoto, ossia non possiede un riferimento. D’altro canto nella teoria russelliana gli enunciati «Herzog ha due figli», «Herzog è il personaggio di un romanzo» e «Herzog è il primo presidente ateo degli Stati Uniti» sono tutti falsi allo stesso modo. E questo, converrai, è un risultato piuttosto deprecabile.

Cosa ne facciamo allora dei nostri “nomi vuoti”? Che dire di tutti quegli enunciati che ci sembrano veri, ma che Frege ci dice invece essere né veri né falsi e Russell semplicemente falsi? A mio avviso entrambi i filosofi compiono un errore ontologico

¹⁵ Vedi BERTO [2010], pp. 39-42. Il testo di riferimento è QUINE [1953].

¹⁶ BARBERO [2008], p. 623.

¹⁷ Vedi BERTO [2010], p. 66 e p. 107-8 e VOLTOLINI [2010], p. 94.

¹⁸ FREGE [1892], p. 162: «L’enunciato “Ulisse approdò ad Itaca immerso in un sonno profondo” ha evidentemente un senso Ma poiché è cosa dubbia se il nome “Ulisse” abbia una denotazione, è altrettanto dubbio se l’intero enunciato abbia esso stesso una denotazione» (si tenga presente che, per Frege, il riferimento di un enunciato è il suo valore di verità). Vedi anche KENNY [1995], pp. 136-7, e PENCO [2004], pp. 43-4.

basilare: entrambi credono (e sono in tanti a seguirli) che per avere proprietà si debba esistere. Non la trovi un'idea assurda? Pensa semplicemente a Bach, a Garibaldi, a Mike Buongiorno o a qualsiasi altra persona defunta. Non esistono più, su questo non ci piove, ma possiedono comunque molte proprietà: Bach è pur sempre colui che ha composto i Concerti Brandeburghesi e Garibaldi ha la proprietà di aver guidato la spedizione dei Mille. La stessa cosa avviene con i personaggi fittizi. Don Abbondio ha la proprietà di essere pavido – ma anche la proprietà di essere pensato da me in questo momento – e tuttavia ciò non implica che debba avere anche la proprietà di esistere.

Dicendo questo sto cercando di dividere il *sein* di un oggetto dal suo *sosein*, vale a dire lo status esistenziale di un oggetto dal suo avere proprietà¹⁹. Bach non ha la proprietà di esistere (niente *sein*), ma ha quella di essere morto (che fa parte del suo *sosein*, del suo essere-così-e-così). Non sto facendo altro che considerare l'esistenza una proprietà genuina alla pari di qualunque altra, una proprietà che un oggetto può come non può possedere.

In generale sono convinto che, in quella che è la *received view*, l'opinione filosofica condivisa, si sia compiuto un errore fondamentale nell'interpretazione dei quantificatori²⁰. Non credo che il quantificatore esistenziale usato da Frege e Russell catturi interamente il senso di “esistere”. Per me essere *non* è essere il valore di una variabile²¹. Mi spiego. Il simbolo logico “ \exists ” esprime, per Russell, sia il termine “c'è” che il termine “esiste”, «il che equivale a dire che ciò che esiste esaurisce ciò che c'è»²². Questo significa che la frase «Il passito nel mio frigo è delizioso», che tradotta nel linguaggio formale contiene il quantificatore esistenziale, è equivalente a «*Esiste* del passito nel mio frigo e tale passito è delizioso». Vale a dire che mentre affermavo la prima frase implicitamente mi stavo anche impegnando nell'esistenza della bottiglia di passito. Questo può funzionare, dal momento che l'enunciato è vero ed effettivamente nel mio frigo c'è una bottiglia di passito, ma cosa succede quando tiriamo in ballo Herzog e gli altri oggetti fittizi? Non posso concludere da un enunciato come «C'è un grifone in quel quadro» che «*Esiste* almeno un grifone». Sono dell'idea che ci sia bisogno di una distinzione nei quantificatori. Potremmo decidere che “ \exists ” vada

¹⁹ È il Principio di Indipendenza meinonghiano. BERTO [2010], p. 101. SAINSBURY [2009], p. 46.

²⁰ Vedi BERTO [2010], cap. 2.2.

²¹ *Ivi*, p. 84.

²² BARBERO [2008], p. 623. Vedi anche BERTO [2010], p. 31. Del fatto che «c'è un x» sia equivalente a « \exists esiste» è un sostenitore anche Peter van Inwagen, vedi VAN INWAGEN [1977], p. 301.

interpretato come “c’è”, mentre “E!” come “esiste”²³, oppure potremmo utilizzare “ Σ ” come quantificatore *particolare*, ossia che non implica l’esistenza, ed inserire nel nostro linguaggio formale il predicato di esistenza “E”. In tal modo “Ex” traduce “x esiste” e si può formalizzare molto semplicemente il concetto che qualcosa non esiste: « $\Sigma x \neg Ex$ », «c’è un oggetto x che non ha la proprietà di esistere»²⁴.

Probabilmente a questo punto ti chiederai cosa intendo per “esistere”. La mia idea è piuttosto immediata: «esistere è essere dotati di poteri causali»²⁵, ossia, molto banalmente, qualcosa che non esiste non può essere urtato né contribuisce al riscaldamento globale. Herzog non esiste in questo senso, ma fa comunque parte della realtà in senso lato, infatti posso riferirmi a lui e dire di lui cose che sono genuinamente vere²⁶.

Un oggetto è caratterizzato dalle sue proprietà, di conseguenza se un oggetto ha delle proprietà, come anche solo quella di essere pensato, allora quell’oggetto *c’è*, *sussiste*. Se inoltre possiede la proprietà che abbiamo definito E, allora tale oggetto è anche dotato di poteri causali, *esiste*. Da queste brevi considerazioni si può fornire un principio generale, una sorta di “schema di individuazione” di oggetti: «Se qualcuno pensa²⁷ ad un F, allora qualcosa è un F»²⁸, dove “F” può essere sostituito da una singola parola (per esempio “drago”) o da una descrizione definita (“il mostro che abita in soffitta”) o da un nome proprio (“Herzog”). Il nostro principio, che potremmo chiamare *Principio di Comprensione*²⁹, ci assicura che, preso un qualsiasi «gruppo di proprietà descrivibile»³⁰, c’è un oggetto che possiede tali proprietà. Ecco che così otteniamo quella sovrappopolazione ontologica che tanto nausea i filosofi “desertici”. D’altronde è del tutto normale parlare di un drago, essere spaventati da un mostro che abita in soffitta o impietosirsi per un personaggio come Herzog. Dovremmo rifiutarci di accogliere questi oggetti nel nostro catalogo soltanto perché non hanno poteri causali?

²³ ZALTA [2003], p. 243.

²⁴ BERTO [2010], pp. 85-7.

²⁵ La frase è di D. Alexander, citata in *ivi*, p. 74.

²⁶ Vedi SAINSBURY [2009], p. 44-5.

²⁷ Il verbo “pensare” può essere sostituito da qualsiasi altro verbo intensionale. Dei verbi intensionali parleremo specificatamente più avanti, nel capitolo “Linguaggio e oggetto. Afferrare con le parole”.

²⁸ SAINSBURY [2009], p. 53.

²⁹ BERTO [2010], p. 102.

³⁰ Vedi *ivi*, p. 102. L’espressione è ripresa da Zalta.

C'è però un guaio da affrontare³¹: il Principio di Comprensione “concede troppo” e questa sua permissività conduce a dei problemi impossibili da risolvere se non apportando delle modifiche al principio stesso. Dicendo “concede troppo” intendo che per *qualsiasi* collezione di proprietà che considero lo schema mi garantisce che c'è qualcosa dotato di tali proprietà. Questa mancanza di restrizioni, come aveva notato lo stesso Russell, sfocia in una contraddizione. Vediamo perché. Considera il celebre quadrato rotondo, un oggetto che possiede allo stesso tempo la proprietà di essere quadrato e la proprietà di essere rotondo. Un simile oggetto, oltre ad essere inesistente, è anche *impossibile*, poiché viola il principio di non contraddizione (possiede una proprietà e al contempo non la possiede), cioè viola una delle leggi logiche fondamentali. È quindi *logicamente* impossibile, vale a dire impossibile nel senso più assoluto del termine, non come può esserlo il fatto che un uomo leviti o che cammini sull'acqua. Il nostro schema, tuttavia, ci garantisce che il quadrato rotondo c'è. Se ci pensi bene, tutto ciò è pacifico; ci è solamente stata confermata un'intuizione del senso comune: possiamo pensare oggetti impossibili (in fondo lo abbiamo appena fatto). Il punto è che, come già sai, l'esistenza stessa è una proprietà genuina, e ciò comporta che la si può inserire nel pacchetto di proprietà che si attribuisce ad un oggetto. Posso quindi riferirmi ad un “quadrato rotondo *esistente*” e il principio mi assicura che c'è un oggetto che ha allo stesso tempo la proprietà di essere quadrato, la proprietà di essere rotondo e la proprietà di esistere³². Ma ovviamente ciò non può essere vero: il quadrato rotondo è impossibile! Non solo. Così come abbiamo aggiunto la proprietà dell'esistenza al quadrato rotondo possiamo aggiungerla a qualsiasi altro pacchetto di proprietà e in tal modo provare l'esistenza di qualsiasi cosa³³. Un sistema con simili poteri è totalmente inutile.

Si è tentato in diversi modi di aggiustare lo schema primitivo. C'è stato chi, come Parsons, ha posto una differenza tra i tipi di proprietà: *nucleari* da una parte ed *extranucleari* dall'altra (l'esistenza farebbe parte di quest'ultime)³⁴; altri, come Mally o Castañeda, hanno invece differenziato il modo in cui un oggetto gode di una proprietà: una proprietà può essere predicata in modo *interno* e in modo *esterno*, o, come dice

³¹ I problemi della teoria meinonghiana ingenua sono spiegati in *ivi*, cap. 5.3. Qui ci concentriamo unicamente sul secondo dei cinque problemi che espone Berto.

³² SAINSBURY [2009], p. 55.

³³ BERTO [2010], p. 126.

³⁴ Vedi VOLTOLINI [2010], pp. 67 e 131, SAINSBURY [2009], p. 56, e BERTO [2010], p. 139.

Zalta, un oggetto può *esemplificare* una proprietà oppure *codificarla* (Billy Budd codifica la proprietà di essere un gabbiero di parrochetto ed esemplifica la proprietà di essere il personaggio di un racconto di Melville)³⁵. Magari ci occuperemo in un'altra occasione di queste posizioni. Ora voglio riassumerti la mia teoria preferita riguardo agli oggetti inesistenti, ossia il modo più efficace per cavarsi fuori da questa situazione.

Per risolvere i problemi legati alla formulazione ingenua del nostro schema non c'è bisogno di introdurre delle differenze *ad hoc* nei tipi di proprietà o nel modo in cui un oggetto le possiede, basta soltanto introdurre nella nostra ontologia i mondi possibili (e, tra poco ti spiegherò perché, anche quelli impossibili). Ti sei mai chiesto *dove* un personaggio di un romanzo compia le sue azioni? Dov'è, per esempio, che nasce Ivàn Il'ič? Dov'è che compie i suoi studi di giurisprudenza, diventa giudice istruttore, si sposa con Praskov'ja Fëdorovna, fa diversi figli, gioca a *whist*? Dov'è, insomma, che vive la sua vita, per poi morire il 4 febbraio 1882? In Russia, potresti rispondere. Anzi, potresti addirittura compiere uno studio più approfondito per tracciare i suoi spostamenti tra San Pietroburgo e la campagna circostante, e magari una ricerca sui titoli di reverenza nella società zarista e sulla riforma giudiziaria del 1864, e, perché no, studiarti le regole del *whist*, così da capire cosa sia il *rubber* citato alla fine del primo capitolo. Potresti, in sostanza, procurarti una vasta documentazione su moltissime delle cose che circondano Ivàn Il'ič, e quelli che otterresti sarebbero indubbiamente dati veri (o che quantomeno i documenti storici ritengono tali). Tutta questa mole di verità ti permetterebbe di comprendere alcuni aspetti del romanzo che altrimenti non avresti colto. Per esempio potresti dedurre la classe sociale di provenienza da come si usano nome, patronimico e cognome, per tacere del fatto che se imparassi il russo, potresti cogliere il motivo per cui il moribondo Ivàn Il'ič si sbaglia e indicando il figlio dice alla moglie: “lascia andare” al posto di “perdona”³⁶ (in italiano risulta infatti intraducibile il bisticcio fra “*prosti*” e “*propusti*”). Insomma, ricapitolando: ci sono molti fatti *reali*, ossia veri nel nostro mondo attuale, che sono indispensabili per comprendere appieno un testo.

Tuttavia, benché un racconto come *La morte di Ivàn Il'ič* sia ambientato in un determinato periodo storico e in un determinato luogo e benché nozioni reali su quel

³⁵ Vedi BERTO [2010], pp. 154-5, e VOLTOLONI [2010], pp 68-9.

³⁶ TOLSTOJ [1886], p. 73.

periodo e su quel luogo ci permettano di afferrare il senso della storia, resta il fatto che il tempo e lo spazio della narrazione *non* sono certamente il *nostro* XIX secolo e la *nostra* Russia. Ciò che li differenzia è proprio il fatto che nella realtà che noi conosciamo non potremmo mai, per quante ricerche facessimo, rintracciare *quell'*Ivàn Il'ič che ha fatto le cose descritte da Tolstoj. Nessuno sano di mente girerebbe per i tribunali russi nel tentativo di incontrarlo³⁷. Ivàn Il'ič vive e muore solamente nella Russia descritta dal racconto, la quale, per il resto, è da immaginare identica a quella reale di metà Ottocento. Dov'è dunque che esiste Ivàn Il'ič, che “qui da noi” è un oggetto inesistente? Ecco la mia risposta: esiste in un altro mondo, un mondo che rende *vera* la sua storia. L'enunciato «Ivàn Il'ič muore il 4 febbraio 1882» è vero in quel mondo (ma potrebbero essere più di uno) che realizza il racconto. È vero nel tempo e nello spazio che sono reali in quell'universo non attuale.

Possiamo ora riformulare il principio ingenuo che ci aveva creato problemi: «Se qualcuno pensa ad un F, allora qualcosa è un F *in un qualche mondo*»³⁸. Il nostro è solo uno dei tanti mondi che popolano la realtà. Herzog, Lolita e Re Lear non sono attuali, non emettono anidride carbonica “qui da noi”, ma tuttavia *esistono* e calpestano il terreno di altri mondi. Re Lear ha di sicuro delle proprietà nel mondo attuale, per esempio “essere il protagonista di una tragedia di Shakespeare” e “essere il mio personaggio shakespeariano preferito”, ma tali proprietà non le possiede nei mondi che realizzano la tragedia, dove effettivamente è il re di Britannia, ha tre figlie, vuole spartire tra loro il suo regno, etc., e dove di sicuro è tutto fuorché un personaggio shakespeariano.

Che dire del quadrato rotondo? Anche lui trova posto in un mondo non attuale, soltanto che questo è un universo in cui vengono violate le leggi logiche fondamentali, vale a dire un mondo *impossibile*. La nostra mente può pensare a qualcosa che allo stesso tempo possiede e non possiede una proprietà – io lo sto facendo in questo esatto momento – perché una siffatta entità non dovrebbe trovare posto in un qualche mondo? «[L]a concepibilità travalica la possibilità»³⁹. Ci sono mondi in cui *esistono* quadrati rotondi, oggetti che sono diversi da se stessi, persone che viaggiano nel tempo per

³⁷ Vedi ECO [1979], p. 126.

³⁸ Una formulazione più rigorosa del Principio di Comprensione del neomeinonghianesimo modale è esposta in BERTO [2010], p. 172.

³⁹ *Ivi*, p. 126.

impedire ai loro genitori di conoscersi e così via. Anche i mondi *impossibili* fanno parte dei mondi rappresentabili.

I problemi che scaturivano dalla formulazione ingenua del Principio di Comprensione sono quindi risolti: posso aggiungere la proprietà *E* al pacchetto di proprietà del quadrato rotondo senza cadere in contraddizione. C'è un oggetto che è al contempo quadrato, rotondo ed esistente, ma tale oggetto non appartiene a questo mondo, bensì a un mondo in cui il principio di non contraddizione non è valido. Ciò non significa che la nostra teoria dimostra l'esistenza di qualsiasi cosa: un simile oggetto, nel mondo attuale, rimane (e rimarrà, dal momento che è impossibile) inesistente.

Siamo arrivati alla fine. In sintesi, io credo che i romanzi non raccontino la avventure, gli amori e le tragedie di oggetti astratti. Essi raccontano la vita di individui che abitano mondi non attuali. Leggere e ascoltare storie vuol dire accedere a questi mondi; pensare, discutere, commuoversi, ridere dei personaggi fittizi vuol dire interagire con entità inesistenti, ma che possiedono la proprietà di esistere negli incalcolabili universi che la nostra mente può afferrare.

Spero di avere risolto i tuoi dubbi.

Un saluto amichevole,

F.

Dov'è ciò che non c'è?

Caro prof. V.,

ho scritto, come da suo consiglio, al prof. F. La sua tesi mi è sembrata in un primo momento davvero molto efficace. Dopo alcune riflessioni, tuttavia, mi sono convinto del fatto che presenti alcuni problemi – o quantomeno, se non veri e propri problemi, alcuni aspetti che mi è piuttosto difficile accettare.

Innanzitutto vorrei sottolineare come sia una teoria applicabile non solo all'ambito della narrazione, ma in generale a tutto il linguaggio. Ci permette di trattare nomi come “Herzog” o “Achab”, e descrizioni definite come “l'investigatore che abita in Baker street”, ma anche tutte quelle espressioni con cui nel linguaggio quotidiano ci riferiamo ad oggetti inesistenti. La soluzione proposta dal prof. F., mi sembra di poter riassumere, è quella di ammettere un numero immenso di mondi non attuali, nei quali si realizzano effettivamente *sia* le storie raccontate nei romanzi, *sia* tutti quei discorsi senza un riferimento reale che le persone di ogni provenienza linguistica pronunciano spontaneamente nella vita di tutti i giorni. Questa universalità della teoria mi crea alcune perplessità.

Immaginare che ci sia un mondo non attuale nel quale prendono vita e si concretizzano le vicende narrate ne *La morte di Ivàn Il'ič* è piuttosto immediato. Ci basta usare come cornice uno spicchio della storia russa di metà Ottocento e introdurre, accanto a personaggi storicamente esistiti, le figure di Ivàn, sua moglie e via dicendo. Lo stesso sforzo immaginativo, anche se può risultare un po' più complesso, lo compiamo per un romanzo come *Il signore degli anelli* o per i racconti delle *Cronache marziane* di Ray Bradbury, dove le corrispondenze con la nostra realtà sono sempre meno e dobbiamo raffigurarci tipologie di esseri viventi, oggetti e luoghi che non sono mai esistiti e, probabilmente, mai esisteranno. Ma facciamo la stessa cosa anche con quei racconti che infrangono le leggi logiche, come certe storie fantascientifiche in cui una persona contemporaneamente è e non è se stessa⁴⁰. Tutti questi esempi di narrazione

⁴⁰ Storie fantascientifiche nelle quali qualcuno viaggia nel tempo e incontra se stesso o uccide i suoi genitori sono citate un po' dappertutto: ECO [1979], WALTON [1990], CURRIE [1990], SAINSBURY [2009]. In

ci permettono di accedere, in maniera più o meno immediata, ad un mondo alternativo al nostro, di cui, per la durata della storia, ci sentiamo osservatori o, in certi casi, personaggi noi stessi – penso a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Fin qui non ho nulla da obiettare. Le mie perplessità cominciano quando ci spostiamo nell'ambito del linguaggio quotidiano. La capacità di aprire finestre su altre realtà che il prof. F. attribuisce alla letteratura mi sembra difficile da rinvenire in tutti quei discorsi che comprendono parole senza riferimento. Mi dica se sbaglio, ma ho la sensazione che nel momento in cui pronuncio la frase «Mio fratello Ugo è un cacciatore di taglie» non mi stia riferendo a un mondo non attuale in cui una persona nata dai miei stessi genitori e da questi chiamata Ugo si guadagna la pagnotta rincorrendo pericolosi malviventi. Che valore di verità possiede questa frase? Io non ho nessun fratello, quindi è falsa. Ma di chi sto dunque asserendo qualcosa? Potrei aver inventato un breve racconto: «Mio fratello Ugo è un cacciatore di taglie. Ieri sera ha sbagliato mira e gli scagnozzi di Big Mayo l'hanno freddato. Fine». Cos'ho appena fatto? Ho per un attimo aperto una finestra verso dei mondi che realizzano i pochi enunciati di questa storia? Perché non dovrei aver fatto nel mio piccolo la stessa cosa che hanno fatto i grandi scrittori nei loro romanzi? In tal caso avrei aperto un numero sterminato di finestre, poiché si dà il caso che moltissimi particolari sull'aspetto di questi mondi non siano stati specificati. Di che colore era il vestito di Ugo? Ma era poi davvero vestito? E quanti erano gli scagnozzi di Big Mayo? Dove è avvenuta la sparatoria? E che armi sono state utilizzate? Etc. Ogni mondo concepibile in cui vengano rispettati i pochi parametri stabiliti dalla mia storiella sarebbe un mondo che la rende vera? Se davvero fosse così, troverei difficile per il mio buon senso tenere il passo di questa teoria.

E se invece di aver inserito la frase su mio fratello in un racconto l'avessi pronunciata chiacchierando con un'affascinante sconosciuta con l'obiettivo di attrarre la sua attenzione sulle molteplici doti della mia famiglia? Non avrei fatto altro che dire una bugia. L'enunciato «Mio fratello Ugo è un cacciatore di taglie» è semplicemente falso, punto. Ovviamente era falso anche quando stava all'interno del mini racconto; in quel contesto, però, Ugo poteva permettersi il lusso di abitare anche un'altra realtà, dove

Tutti voi zombie di Robert Heinlein il protagonista risulta essere, dopo un viaggio nel tempo, il proprio padre; in *Un rumore di tuono* di Ray Bradbury, sempre a causa di un viaggio nel tempo, si narra di un evento che è accaduto in un certo momento e che allo stesso tempo non è accaduto in quel momento (vedi CURRIE [1990], nota 3 e nota 37).

poteva esemplificare le proprietà di “essere un cacciatore di taglie”, di “essere freddato dagli scagnozzi di Big Mayo” e via dicendo.

Dunque la differenza sta tutta nelle intenzioni con cui utilizzo uno stesso enunciato? Mi aiuti a fare chiarezza: se questo Ugo *esiste* in tutti questi mondi possibili, perché non mi potrei stare riferendo a lui anche nel momento in cui racconto un'innocente bugia ad una bella ragazza? Nel momento in cui mi ascolta, la ragazza crede che io le stia descrivendo la realtà – sempre che le mie capacità attoriali non siano nulle. Si sta immaginando una porzione del reale in cui effettivamente Ugo rincorre criminali e mi chiama fratello. Sta forse in quel momento considerando attuale uno dei mondi non attuali che rendono vere le mie bugie? E cosa succede quando, colto dal rimorso, mi levo la maschera e rivelo la mia vera identità di figlio unico? Cosa penserà la ragazza a quel punto? Penserà semplicemente che quello che prima credeva esser vero si è ora rivelato esser falso. Prima credeva che l'oggetto a cui si riferisce “Ugo” fosse esistente, mentre ora sa che è inesistente. Ma questo suo errore non ha minimamente intaccato lo status ontologico di Ugo. L'esistenza è indipendente dall'aspetto epistemologico (così almeno sembra credere il prof. F.); se qualcosa esiste o meno, lo fa a prescindere dall'attività umana. Nel Cinquecento si credeva nell'esistenza della Fonte dell'eterna giovinezza, ossia le si conferiva la cosiddetta proprietà *E*. Ma questo, come sappiamo, non era che un mero errore: la Fonte era (e rimane) un oggetto inesistente, nonostante tutte le energie che può aver speso Ponce de León per cercarla. La fonte non esisterebbe anche se tutti fossimo convinti del contrario.

La ragazza penserà forse che, benché false in questo mondo, le mie frottole siano vere in qualche altro mondo? Ne dubito. E sicuramente non penserà che, benché manchino di riferimento nel mondo attuale, i nomi che ho usato si riferiscano a qualcosa collocato in un mondo possibile. Non dirà fra sé: «Per fortuna che c'è un mondo non attuale in cui tutte le cose che questo ragazzo mi ha raccontato sono vere; altrimenti sarei stata ad ascoltare per ore un discorso completamente insensato, e io stessa, parlando di questo suo fratello inesistente, non avrei fatto altro che usare termini vuoti!». Se, poniamo, i racconti di Calvino fossero in realtà una grande bugia organizzata col fine di impressionare una ragazza, dovremmo sempre dire di trovarci davanti ad enunciati che attribuiscono pacchetti di proprietà ad un oggetto *in qualche mondo*? Ci sarebbe quindi un “mondo non attuale della bugia”? Dunque, così come dico

che «Herzog ha due figli» è vero nel mondo che realizza la storia di *Herzog* allo stesso modo potrei dire che «Mio fratello Ugo è un cacciatore di taglie» è vero nel mondo che realizza la mia bugia? Per ogni nostro enunciato che non corrisponde esattamente ad una parte della realtà si dà un mondo in cui quell'enunciato esprime una proposizione vera

Più ci ragiono più questa profusione di mondi mi fa agognare i paesaggi desertici di cui lei mi parlava.

Il punto è che le espressioni “Mio fratello Ugo” e “Pierre Bezuchov”, dal momento che denotano un oggetto inesistente, vengono trattate dal prof. F. allo stesso modo. Eppure la prima riguarda il personaggio di una stupida storiella abborracciata in pochi secondi mentre la seconda uno dei protagonisti di uno dei romanzi più belli e importanti della storia dell'uomo. Gli oggetti inesistenti sono così diversi l'uno dall'altro che mi sembra così difficile poterli trattare tutti nello stesso modo.

La mia ultima perplessità riguardo alla teoria del prof. F. è forse anche la più forte. Che cosa è successo quando Tolstoj ha scritto *Guerra e Pace*? Ha aperto una finestra sui mondi che realizzano la storia per poi rimanere lì affacciato a prendere appunti? A sentire la teoria del prof. F. parrebbe di sì. Il fatto che i personaggi e gli eventi di un romanzo siano *creazioni* dell'autore sembra non essere contemplato nella sua concezione. Ma allora le entità fittizie sono oggetti che esistono indipendentemente da tutte le pratiche linguistiche⁴¹? Se gli oggetti fittizi che popolano i romanzi non sono stati creati *ex novo* dagli scrittori, come hanno potuto essere descritti? E dal momento che i mondi che realizzano le storie sono più di uno, come hanno fatto gli autori a prendere esattamente gli oggetti che rispecchiavano quelle caratteristiche? Se, inoltre, i mondi in cui i personaggi fittizi sono personaggi reali esistono indipendentemente da noi, perché non potremmo riferirci a loro a nostra insaputa?

È come se il lavoro creativo venisse relegato sullo sfondo, per non dire dimenticato del tutto, e questa mi sembra una mossa alquanto difficile da digerire. C'è qualcuno che ha criticato il prof. F. su questi aspetti? Vorrei saperne di più sull'artifattualismo di cui mi ha parlato nella sua mail.

⁴¹ PELLETTIER [2003], p. 191.

Infine ho dei dubbi che sono sì scaturiti dalle parole di F., ma che mi sembra riguardino in generale il nostro rapporto coi romanzi. Sono dubbi sul modo in cui si devono immaginare i mondi che realizzano le storie. Molti aspetti di un romanzo non sono esplicitamente raccontati, eppure, mi sembra di poter dire, fanno comunque parte del mondo che rende vera la narrazione. Prendiamo il celebre «La sventurata rispose» de *I Promessi Sposi*, con cui Manzoni, molto velatamente, allude ad un rapporto sessuale tra Gertrude ed Egidio. Secondo il prof. F., un mondo che realizzi la storia de *I Promessi Sposi* deve essere per forza un mondo in cui Gertrude ed Egidio finiscono a letto insieme, anche se ciò non è mai esplicitamente affermato⁴²? In base a cosa possiamo determinare le caratteristiche dei mondi che realizzano le storie?

Tra l'altro è proprio per questo motivo che si parla di mondi che rendono vera la storia e non di un mondo solo: un romanzo non contiene informazioni su qualsiasi aspetto di luoghi, personaggi e vicende che racconta, e così gran parte del lavoro è lasciato alla deduzione e all'immaginazione del lettore (forse è per questo che i film non sostituiranno mai i romanzi, non crede?). Ne consegue che un romanzo descrive un insieme di mondi possibili, non uno solo⁴³. Ma, mi chiedo, come vanno riempiti i vuoti lasciati dalla narrazione?

Spero mi aiuterà a fare chiarezza,
Cordiali saluti,

M.

⁴² A proposito dell'esempio di Gertrude vedi VOLTOLINI [2003], p. 227, e ECO [2002], p. 13.

⁴³ Vedi BONOMI-ZUCCHI [2003], p. 107.

Allestire mondi e pescare personaggi

Caro M.,

La necessità di render conto dell'inesistente è ciò che ha spronato un filosofo come il prof. F. Il suo obiettivo eccede i confini della finzione: vuole creare, in aperta polemica con una posizione filosofica assai radicata, un sistema coerente che ci permetta di includere nella nostra ontologia tutto ciò che è afferrabile dalla nostra mente, e siccome molto spesso pensiamo, parliamo e leggiamo di oggetti inesistenti, anche questi dovranno essere compresi in questo sistema. Senza dubbio questa mossa ci costringe a riconsiderare il nostro modo di guardare all'inesistenza.

Uno come F. non si spaventa di certo davanti alla “profusione di mondi” di cui parli. Non c'è dubbio che Ugo e Pierre Bezuchov siano anni luce lontani l'uno dall'altro, ma ciò che conta per F. è che entrambi siano oggetti inesistenti. Il primo possiede un numero assai ridotto di proprietà, mentre il secondo ne ha a bizzeffe, ma ciò non toglie che entrambi non abitino nel mondo attuale.

Si potrebbe dire, con Borges, che nell'universo sussistente di Meinong «abbondano gli oggetti ideali, convocati e disciolti in un istante secondo le necessità poetiche»⁴⁴, e questa sovrabbondanza di oggetti inesistenti e, di conseguenza, di mondi non attuali può facilmente dare alla testa, soprattutto a chi è incline all'attualismo. L'appello ai mondi (im)possibili può sembrare soltanto un artificioso espediente filosofico per ingabbiare una banale attività quotidiana, quella di riferirsi a ciò che non esiste; oppure può dare l'impressione di essere una forzatura teorica, con cui si pretende di estendere a tutti i discorsi sull'inesistente qualcosa che vale solo per alcuni di essi. Nondimeno i mondi (im)possibili ci permettono di risolvere molti dei problemi che insorgono nel nostro rapporto con gli oggetti inesistenti. Considerati i benefici, sono una mossa teorica a cui non tutti sono disposti a rinunciare.

Si ritorna a quello che ti scrivevo nella prima mail a proposito del senso comune. I neomeinonghiani, ossia coloro che recentemente hanno rielaborato il pensiero Meinong,

⁴⁴ BORGES [1944], p. 14.

non accettano che la loro teoria sia respinta solamente sulla base di un'effrazione del senso comune⁴⁵. «Ci sono molti nodi teorici», ti direbbe un neomeinonghiano, «che grazie al mio sistema possiamo sciogliere agilmente». Prendi il problema dell'ambiguità dei nostri discorsi sulla finzione, per esempio, che tu stesso hai sollevato nella prima mail: come rendiamo conto del fatto che sia l'enunciato «Il capitano Achab insegue Moby Dick» che l'enunciato «Il capitano Achab è il personaggio di un romanzo» ci sembrano entrambi veri? Il neomeinonghiano riesce a risolvere la questione senza troppi sforzi. Nel mondo attuale Achab possiede la proprietà di “essere il personaggio di un romanzo”, mentre in qualche mondo non attuale Achab possiede la proprietà di “essere un baleniere che dà la caccia a Moby Dick”. L'ambiguità è risolta. E, nota bene, “Achab” denota un solo individuo, non due entità diverse⁴⁶. Non c'è un Achab nel mondo attuale che è un personaggio fittizio e un Achab in un mondo non attuale che è invece una persona. Questo implica che ci riferiamo sempre allo stesso oggetto e non a oggetti diversi a seconda che il nostro discorso tratti la finzione dall'interno o dall'esterno⁴⁷.

Ma il neomeinonghiano ha altre armi a sua disposizione. Postulare l'esistenza di infiniti mondi permette di rendere conto del fatto che pensiamo e parliamo di qualsiasi cosa. È vero che il nostro Achab qui da noi è un personaggio fittizio e nei mondi che realizzano *Moby Dick* è il capitano di una baleniera, ma possiamo immaginare benissimo un mondo in cui le due cose convivano. Che un oggetto possieda le proprietà “essere un personaggio fittizio” ed “essere un uomo che dà la caccia a Moby Dick” sarà infatti vero in qualche mondo, un mondo necessariamente impossibile dove una persona può *esistere* – essere fatto di carne e ossa e solcare i mari in cerca della balena bianca – ed al contempo essere un personaggio fittizio. È il principio da cui parte il prof. F. che ce lo garantisce: un tale oggetto è concepibile, e ciò è sufficiente. Qualsiasi cosa a cui possono tendere i nostri pensieri farà parte degli oggetti esistenti di un qualche mondo⁴⁸.

Nella tua mail hai sollevato diverse questioni, perciò ho deciso di dividere la mia risposta in due parti. Nella prima affronterò il tema della verità nella finzione, ossia in

⁴⁵ Cfr. THOMASSON [2003a], p. 143.

⁴⁶ Vedi BERTO [2010], pp. 220-1.

⁴⁷ Torneremo su questi aspetti nel capitolo “Linguaggio e finzione. Un confronto fra teorie”.

⁴⁸ Probabilmente un neomeinonghiano avrebbe qualche difficoltà in più a render conto di un oggetto che possedesse le proprietà di “essere rotondo”, “essere quadrato” ed “esistere *nel mondo attuale*”, ma qui non ci occuperemo di questo problema.

che modo, a partire dagli enunciati espliciti di un racconto, dobbiamo “allestire” i mondi della finzione; nella seconda tratterò la principale difficoltà della tesi neomeinonghiana, il *Problema della selezione*. Procediamo.

Che cosa è vero in una storia?

Che cosa è vero in una storia? Che cosa, per attenerci al vocabolario del neomeinonghiano, accade effettivamente nei mondi che realizzano un racconto? Innanzitutto ci possiamo affidare a ciò che dice esplicitamente l'autore. Se nel racconto si narra di una bambina di nome Cappuccetto Rosso che va a trovare la nonna, allora sarà vero, nel mondo della fiaba, che Cappuccetto Rosso va a trovare la propria nonna. Ma la faccenda non è così semplice. Si dà il caso, come tu stesso hai notato, che un testo narrativo si componga oltre che di enunciati espliciti, ossia effettivamente scritti dall'autore, anche di enunciati impliciti. Un testo «è intessuto di *non-detto*»⁴⁹. Nel corso della sua lettura resteranno sempre degli aspetti ambigui o indeterminati⁵⁰, ed è per questo motivo che i mondi di finzione *non* sono mondi *possibili*. Al contrario di questi ultimi, infatti, non sono né consistenti né completi⁵¹, sono universi ricchi di anfratti bui che nessuna ricerca potrà mai illuminare⁵² e sono costellati di contraddizioni che tuttavia non li fanno “esplodere”.

L'esempio delle monaca di Monza è solo uno dei più eclatanti, ma in ogni storia sono veri degli enunciati che l'autore non ha mai scritto. Ne *L'urlo e il furore* Faulkner non ci dice mai esplicitamente che Benjamin Compson possiede una retina con dei neuroni fotorecettori, però gli fa dire, nella prima frase del romanzo: «Dallo steccato, tra i buchi di fiori arricciati, li vedevo giocare»⁵³, e tanto ci basta per sapere che Benjamin ha un apparato visivo funzionante. Ne deduciamo che «Benjamin Compson ha una retina con

⁴⁹ ECO [1979], p. 51.

⁵⁰ La differenza tra un'ambiguità e un'indeterminatezza è spiegata in CURRIE [1990], nota 35: «un'ambiguità sorge quando non siamo sicuri se *P* è vero nella storia o se lo è *Q*. Un'indeterminatezza sorge quando *P* o *Q* è vero nella storia ma né *P* né *Q* lo sono».

⁵¹ Vedi WALTON [1990], pp. 88-90, e VOLTOLINI [2003], p. 227. Un mondo possibile è consistente in quanto non contiene contraddizioni ed è completo in quanto per ogni *F* o *F* è vero o è vera la sua negazione.

⁵² Vedi l'esempio di Eco sul proiettile sparato da Julien Sorel nel capitolo 35 de *Il rosso e il nero*; Eco [2002], pp. 12-3.

⁵³ FAULKNER [1929a], p. 3.

dei neuroni fotorecettori» è una verità implicita del romanzo. Tuttavia quando si percorrono i boschi narrativi i confini si fanno sfuocati.

Andando avanti nella lettura de *L'urlo e il furore*, infatti, scopriamo che Benjamin è un ragazzino autistico, che non sa parlare e non ha frequentato la scuola, e che, per forza di cose, non avrebbe mai potuto scrivere in quel modo ciò che racconta in prima persona. Cosa ci sta implicitamente comunicando Faulkner? Che nel suo mondo di finzione, per il resto molto realistico, le persone con un ritardo cognitivo come quello di Benji e senza alcuna istruzione possono scrivere, e anche molto bene?⁵⁴ O, piuttosto, che lui stesso è riuscito ad “entrare” nella mente di un simile ragazzino e a trascriverne le sensazioni? Qual è la verità implicita?⁵⁵

Quello che mi preme dire è che un *mondo finzionale* è l'insieme sia delle proposizioni esplicite sia di quelle implicite espresse dagli enunciati dell'opera finzionale. Qui di seguito ti presenterò alcuni tentativi di derivare l'insieme delle verità esplicite di un racconto, di formulare cioè dei principi di implicazione, dei meccanismi attraverso i quali generare ciò che l'autore non ha scritto. D'altronde, inferire da un testo ciò che questo non dice esplicitamente è il fondamento della «cooperazione interpretativa»⁵⁶, è il nostro dovere di lettori.

Sono state proposte due soluzioni: il *Principio di Realtà* e il *Principio di mutua credenza*⁵⁷. Il primo è presto detto: se nella realtà possiamo dedurre da un fatto un altro fatto, allora possiamo farlo anche in una narrazione (sempre che non sia specificato altrimenti). È una sorta di regola di buon senso⁵⁸ che involontariamente abbiamo applicato anche quando, leggendo l'incipit de *L'urlo e il furore*, abbiamo preso per vero che Benjamin avesse una retina: per vedere qualcosa nel mondo reale c'è bisogno della retina, ergo se nella finzione qualcuno vede qualcosa, allora quel qualcuno possiede una retina. Va da sé che se in un racconto fantastico, poniamo, fossero descritti dei complessi dispositivi tecnologici che una volta collegati al cervello di chi ha perso gli

⁵⁴ Walton si pone più o meno le stesse «domande oziose» parlando dell'abilità poetica di Otello nell'omonima tragedia. Vedi WALTON [1990], pp. 210-1 e anche BONOMI-ZUCCHI [2003], § 3.2.

⁵⁵ Qualunque sia la risposta giusta a queste domande, non dimentichiamo che un romanzo può benissimo chiamarci a credere cose contraddittorie, ossia credere al contempo che gli eventi ci siano raccontati come fatti conosciuti e che sia impossibile che qualcuno ce li racconti così. Vedi CURRIE [1990], p. 313.

⁵⁶ Eco [1994], p. 112.

⁵⁷ La divisione è presente in Walton [1990], cap. 4.3, ma anche in BONOMI-ZUCCHI [2003] § 3.1, e in SAINSBURY [2009], pp. 76-82. Tutta la discussione prende il via dalle considerazioni di David Lewis in LEWIS [1978], in cui il *Principio di realtà* corrisponde all'Analisi 1 e il *Principio di mutua credenza* all'Analisi 2.

⁵⁸ Vedi WALTON [1990], p. 180-1.

occhi gli permettessero di vedere la realtà circostante, non dedurremmo che per vedere è necessaria una retina. Il *Principio di Realtà* ci permette così di arredare e completare il mondo in cui un autore ha calato i suoi personaggi. «I mondi narrativi sono parassiti del mondo reale. [...] [T]utto quello che il testo non nomina e descrive espressamente come diverso dal mondo reale, deve essere sottinteso come corrispondente alle leggi e alla situazione del mondo reale»⁵⁹.

Ma un simile meccanismo presenta parecchie complicazioni. Innanzitutto consente delle manovre interpretative che nessuno prenderebbe seriamente. Niente nel romanzo di Faulkner contraddice il fatto che Giulio Cesare avesse *n* capelli in testa quando morì, ma se seguiamo alla lettera il *Principio di realtà* dobbiamo concludere che è vero nella storia de *L'urlo e il furore* che Cesare aveva *n* capelli in testa al tempo della sua morte⁶⁰. In questo modo l'insieme delle verità della storia risulta essere immenso, s'introducono una quantità smisurata di informazioni completamente irrilevanti ai fini della narrazione. Ma questa non è che la conseguenza meno preoccupante. La nostra concezione di cosa sia la realtà, infatti, è in continuo cambiamento, soprattutto grazie alle scoperte scientifiche. Di conseguenza non possiamo attribuire come sfondo di una storia che è stata raccontata secoli fa (o in un altro contesto culturale) la nostra percezione di cosa è reale. Considera il seguente esempio⁶¹: qualcuno facente parte di una comunità in cui c'è pieno e generale consenso sul fatto che la terra sia piatta racconta una storia d'avventura che parla di marinai che si inoltrano attraverso mari lontani, e, siccome sarebbe superfluo specificarlo di fronte alla sua gente, non esplicita mai il fatto che la terra sia, per l'appunto, piatta. Come dovremmo immaginarci il mondo di questo racconto? Se applicassimo alla lettera il *Principio di Realtà*, dovremmo dire che i prodi marinai della storia vivono sulla superficie di una sfera leggermente schiacciata ai poli, ma così facendo non comprenderemmo gran parte del racconto. Come giustificare tanto terrore nello sguardo dei marinai se ignoriamo la possibilità di cascare giù oltre i confini del mondo?

Per rendere conto di queste obiezioni e risolvere i problemi del *Principio di Realtà* si è pensato di introdurre il *Principio di mutua credenza*⁶²: da un fatto narrato in una storia ne possiamo dedurre un altro se e solo se ciò è mutuamente creduto nella società di

⁵⁹ Eco [1994], p. 101. Si noti che Eco non parla mai esplicitamente di *Principio di Realtà*.

⁶⁰ CURRIE [1990], p. 280.

⁶¹ WALTON [1990], p. 184.

⁶² LEWIS [1978], p. 273.

provenienza dell'artista. L'applicazione di questo principio prevede sicuramente una contestualizzazione culturale dell'opera e un lavoro filologico, tramite i quali si cercano di comprendere quali fossero le credenze condivise tra pubblico e autore e che non c'era bisogno venissero esplicitate. In fondo, questo è ciò che tipicamente ognuno di noi si sforza di fare davanti ad un'opera di una cultura lontana dalla nostra.

Anche il *Principio di mutua credenza*, tuttavia, conduce a delle conseguenze problematiche. Considera quest'altro esempio⁶³: nella Germania nazista un autore scrive un racconto in cui, tra i personaggi secondari, appare un compositore ebreo; non si dice molto su di lui e il racconto non esprime alcuna opinione razzista nei confronti degli Ebrei o di chicchessia. Dovremmo forse concludere che «Nel racconto il compositore appartiene ad una razza inferiore» è un enunciato vero? Ci mancherebbe. «Scrivere diventa un affare pericoloso se ciò che conta per stabilire le verità implicite è la vicinanza alle credenze collettive manifeste della comunità in cui la narrazione è nata»⁶⁴. Inoltre la condizione di credenza manifesta è molto forte, prevede qualcosa che sia creduto da tutti, che tutti credano che tale cosa sia creduta da tutti e così via; implica che si possano tracciare tranquillamente i confini di questo pensiero dominante, come se le “credenze collettive e manifeste di una comunità” fossero un pacchetto definito di informazioni.

A questo punto si potrebbe pensare che ciò che conti siano non tanto le credenze della comunità di appartenenza dell'autore, quanto le credenze dell'autore stesso (o almeno, quanto noi sappiamo di esse). La mossa non è comunque esente da perplessità. Immagina, infatti, se una volta finito di leggere *Herzog* venissi a sapere da una biografia inedita che in realtà Saul Bellow era un accanito sostenitore di alcune eccentriche teorie mistico-fisiche che non accettavano la rotondità della terra. Nel romanzo, ciononostante, non c'è nulla che lo faccia supporre, come d'altronde da nessuna parte si dice esplicitamente che il mondo vada immaginato rotondo. Cosa dovremmo concludere? Che avremmo dovuto figurarci come piatta la terra su cui cammina Moses E. Herzog? Se questa ci sembra la via migliore, allora dobbiamo fare i conti con l'instabilità del contenuto implicito. Ogni qualvolta muterà la nostra conoscenza delle credenze di un autore, muterà anche ciò che implicitamente possiamo derivare dagli enunciati che quell'autore ha scritto.

⁶³ BONOMI-ZUCCHI [2003], pp. 110-1.

⁶⁴ *Ivi*, p. 111.

Ma ci sono casi in cui l'autore vuole che ci fidiamo delle parole del narratore, ma al tempo stesso si sbaglia e, così facendo, pretende che prendiamo per vere delle bugie che lui stesso crede verità. È *Lo strano caso di via Servandoni* descritto da Eco: ne *I tre moschettieri* Dumas colloca l'abitazione di Aramis a Parigi, «tra Rue Cassette e Rue Servandoni», il problema è che il romanzo si svolge nel 1625, «mentre l'architetto fiorentino Giovanni Niccolò Servandoni è nato nel 1695, nel 1733 ha disegnato la facciata della chiesa di Saint-Sulpice, e quella via gli è stata dedicata solo nel 1806»⁶⁵. Ma non è finita qui. D'Artagnan, secondo il romanzo, abitava in Rue des Fossoyeurs, una via che si chiamava così nel XVII secolo ma che «oggi non c'è più per un fatto semplicissimo: la vecchia Rue des Fossoyeurs era quella che oggi si chiama Rue Servandoni. Dunque (i) Aramis abitava in un luogo che nel 1625 non esisteva con quel nome, (ii) d'Artagnan abitava nella stessa via di Aramis senza saperlo, anzi si trovava in una situazione ontologicamente assai curiosa: credeva che esistessero nel suo mondo due vie con due nomi diversi, mentre – nella Parigi del 1625 – esisteva una sola via con un solo nome»⁶⁶.

L'errore di Dumas mette in luce l'importanza del formato dell'Enciclopedia del Lettore Modello, cioè del sapere minimo necessario per fruire correttamente di un romanzo. Il Lettore Modello è il lettore-tipo, ossia l'interlocutore che «il testo non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare»⁶⁷, e si differenzia dal Lettore Empirico, che siamo io, te e chiunque altro nel momento in cui legge un testo, e che leggendo non deve rispettare alcuna legge: può piangere quando il Lettore Modello sarebbe previsto ridesse o può fare delle ricerche per portare alla luce l'anacronismo di Rue Servandoni quando il Lettore Modello avrebbe dovuto semplicemente accettare per vera la topografia di Dumas. Diciamo, con Eco, che un testo è un «meccanismo pigro» che ha bisogno di qualcuno che lo aiuti a camminare. Ma gli spazi bianchi, gli interstizi vuoti del testo, è previsto siano riempiti con una certa univocità: non solo il testo da solo non funziona, ma ha anche bisogno di un lettore-tipo per funzionare correttamente⁶⁸.

Se leggendo *I tre moschettieri* scopriremo che d'Artagnan, durante una sua passeggiata notturna, avesse percorso Rue Bonaparte, o «butteremmo via il libro,

⁶⁵ Eco [1994], p. 126. Anche Lewis affronta quelle opere di finzione che non sono volutamente impossibili, ma che lo diventano perché l'autore si è sbagliato. Vedi LEWIS [1978], pp. 188-9.

⁶⁶ Eco [1994], p. 129.

⁶⁷ *Ivi*, p. 11. Vedi anche ECO [1979], p. 56.

⁶⁸ Vedi ECO [1979], p. 52.

sdegnati, oppure ricominceremo a leggerlo pensando che abbiamo commesso un errore nel costituirci come lettore modello di un romanzo storico»⁶⁹. Tutti sanno che nel Seicento era impossibile dedicare strade a Napoleone, mentre pochissimi, Dumas compreso, sanno che era impossibile dedicarle a Servandoni. Il lettore modello de *I tre moschettieri* non è tenuto a possedere una conoscenza tale da sapere che Servandoni era un architetto nato alla fine del XVII secolo. Il fatto va catalogato come un semplice errore e non come un messaggio nascosto di Dumas rivolto ad un lettore straordinariamente colto⁷⁰. Dopo tutto, pur sapendo della presenza di questo anacronismo, continueremo a leggere il romanzo accettando la Parigi di inizio Seicento così come ce la presenta l'autore, errori compresi, nello stesso modo in cui accettiamo che un cavaliere possa arrampicarsi sui capelli di Raperonzolo senza spaccarle il collo.

Forse, alla luce di questi esempi, la mossa più efficace per derivare le verità implicite è quella di non considerare le credenze dell'autore in carne e ossa, bensì quelle di chi si suppone ci stia narrando la storia, vale a dire non quelle di Jonathan Swift, ma quelle di Lemuel Gulliver. Potremmo allora formulare un nuovo principio di implicazione: qualcosa è vero in una storia se e solo se è ragionevole per il lettore informato (ossia il Lettore Modello) dedurre che l'autore fittizio di quella storia crede quella determinata cosa⁷¹. Si risolverebbe il problema di Rue Servandoni: attribuiamo al narratore fittizio la credenza che le vie di Parigi siano dislocate in quel modo e deduciamo che così è vero nella storia de *I tre moschettieri*. Il narratore della fiaba di Raperonzolo crede che delle fanciulle possano possedere un cuoio capelluto in grado di reggere il peso di un uomo e così sarà vero nella fiaba. Le credenze del narratore fittizio istituiscono la verità nella finzione.

Ma anche qui c'è bisogno di fare delle precisazioni. Tra noi e il narratore fittizio si stipula tacitamente un patto di fiducia, tuttavia, in molti casi, questo patto viene spezzato. Sono quei casi in cui l'autore in carne e ossa ci presenta volontariamente un narratore inaffidabile, e dissemina il racconto di indizi che ci permettono di dubitare delle sue parole. È quello, per esempio, che fa Mark Twain con Huckleberry Finn. In un

⁶⁹ Eco [1994], p. 133.

⁷⁰ In *ivi*, pp. 138-40, è spiegato nei dettagli come il caso di via Servandoni non possa che essere considerato come un errore dell'autore.

⁷¹ Questa è la proposta di CURRIE [1990]. Currie non fa mai riferimento al Lettore Modello; il suo *lettore informato* è «un lettore che conosce i fatti rilevanti che riguardano la comunità in cui l'opera è stata scritta [e che], a differenza dell'autore di finzione, non è un'entità di finzione» (p. 291). A nostro avviso il principio di Currie acquista forza se al concetto di lettore informato si sostituisce quello di lettore modello.

punto della storia Huck cita, sbagliandolo, il celebre soliloquio di Amleto. Dovremmo fidarci di lui e prendere per vero che Huck ha recitato Shakespeare? Certo che no, il racconto ci dà modo di credere che Huck sia ignorante e tanto ci basta per mettere in dubbio il contenuto del soliloquio. È perché ci viene fornita una ragione interna alla storia che possiamo dubitare dell'affidabilità del narratore⁷². Ne consegue che non possiamo dedurre che è una verità nel mondo di finzione di *Huckleberry Finn* che Shakespeare abbia scritto diversamente l'*Amleto*. La lettura è sempre un processo *in fieri*, in cui decidiamo, man mano che ci inoltriamo nella storia, se prestare o meno fede al narratore fittizio.

Cerchiamo di tirare le somme. Gli esempi che ti ho fatto ci dimostrano come la faccenda sia un po' più complessa di una semplice scelta tra qualche principio di generazione. Tutti quelli proposti risultano, in qualche loro aspetto, riduttivi, e non tengono conto di un aspetto fondamentale: le convenzioni che accompagnano ogni genere letterario⁷³. La letteratura vive di eredità⁷⁴; ciascun testo fa parte di una tradizione stilistica con cui condivide una serie di verità sottintese. Dal fatto che tutti i personaggi di Shakespeare parlino in versi non dobbiamo dedurre che nelle sue storie anche gli individui più ignoranti siano dotati di eccellenti capacità oratorie. Se, invece, in una fiaba per bambini si parla di una principessa, un cavaliere e un drago, allora possiamo dedurre che il drago sputi fuoco anche se non è mai affermato esplicitamente – e nota che nessuno dei principi che ti ho presentato ci avrebbe permesso di dedurre la stessa verità.

Tuttavia, anche se formulassimo un principio di implicazione che comprendesse le convenzioni dello stile⁷⁵, non otterremmo mai un meccanismo che ci permetta di derivare automaticamente le verità implicite di un racconto⁷⁶. Credo convenga ammettere che la verità della finzione, al contrario della verità *simpliciter*, ammetta dei gradi⁷⁷. Ciò ci permette di parlare di verità di finzione più o meno ragionevoli.

⁷² BONOMI-ZUCCHI [2003], p. 114 e 117.

⁷³ Vedi *ivi*, § 3.2, WALTON [1990], p. 200, e SAINSBURY [inedito], § 3. In SAINSBURY [inedito], § 5, viene trattato anche un altro aspetto assai difficile da comprendere nelle formule per la generazione di verità fittizie, vale a dire l'ironia.

⁷⁴ In LEWIS [1978], pp. 187-8, si parla dell'eredità intra-finzionale ed inter-finzionale delle opere di finzione.

⁷⁵ Come per esempio viene fatto in BONOMI-ZUCCHI [2003].

⁷⁶ Vedi SAINSBURY [2009], p. 82 e WALTON [1990], pp. 198 e 203.

⁷⁷ CURRIE [1990], p. 302.

Potremmo, per esempio, fare un elenco degli enunciati che riguardano un racconto disponendoli in ordine di plausibilità, ma non potremmo in nessun caso tracciare una linea di demarcazione che delimiti quelli che sono veri da quelli che sono falsi, né possiamo sperare di tracciarla in seguito a qualche indagine ulteriore. Se possiamo pensare alla nostra realtà come determinata a prescindere dalle nostre azioni, per cui quindi qualcosa è vero o falso anche se non vi abbiamo avuto accesso, non possiamo ragionare allo stesso modo rispetto ai mondi della finzione. È un errore pensare che un enunciato fittizio debba essere vero o falso anche se l'evidenza complessiva lascia la questione indecisa⁷⁸.

Oltretutto non va dimenticato che l'insieme delle verità implicite cambia a seconda del punto del romanzo che stiamo leggendo, ed è necessario, per una corretta fruizione, che sia proprio così. Prendi il caso di *Dalle nove alle dieci*⁷⁹ di Agatha Christie. Fino alla fine non sappiamo che il narratore fittizio è anche l'assassino. Questa scoperta ci porta a rileggere i capitoli iniziali – lo stesso narratore/omicida ci invita a farlo – e dunque a riconsiderare le verità implicite che avevamo dedotto. Ma quali sono le “vere” verità implicite? La forza del romanzo sta proprio nel fatto che allestiamo un mondo di finzione per poi scoprire che abbiamo sbagliato tutto. Agatha Christie contava sulla diversità tra la storia che noi costruiamo leggendo il suo romanzo e la storia che lei avrebbe terminato, proprio «come uno scacchista conta sulla contromossa sbagliata che l'avversario (possibilmente) farà, dopo che sarà stato abilmente tratto nella trappola di un gambetto»⁸⁰. È questo processo di creazione, distruzione e ricostruzione di verità implicite che costituisce la linfa di *Dalle nove alle dieci*. È piuttosto sterile sostenere che ci siano dei mondi di finzione nel quale gli enunciati del romanzo di Agatha Christie sono veri o sono raccontati come fatti conosciuti⁸¹.

«Leggere un'opera di finzione significa fare una congettura sui criteri di economia che governano il mondo finzionale. La regola non c'è, ovvero, come in ogni circolo ermeneutico, deve essere presupposta nel momento stesso in cui si tenta di inferirla sulla base del testo. Per questo leggere è una scommessa. Si scommette che si sarà fedeli ai suggerimenti di una voce che non ci sta dicendo esplicitamente che cosa suggerisce»⁸².

⁷⁸ *Ivi*, p. 302.

⁷⁹ L'esempio viene da SAINSBURY [inedito], p. 5, ma il romanzo è discusso anche in Eco [1994], pp. 34-5. Per la cronaca, il titolo originale è *The murder of Roger Ackroyd*.

⁸⁰ Eco [1979], p. 126.

⁸¹ A proposito della finzione narrata in un altro mondo come un fatto conosciuto, vedi LEWIS [1978].

⁸² Eco [1994], p. 138.

Il problema della selezione

Chiudiamo questa parentesi sulle verità implicite e veniamo a quello che forse è il più ostico dei problemi con cui il prof. F. deve misurarsi, il cosiddetto *Problema della selezione*⁸³, al quale tu stesso, nel finale della tua mail, fai riferimento. Come hanno fatto gli autori di narrativa a *selezionare* nei mondi (im)possibili proprio quegli oggetti che soddisfano le proprietà che volevano? Naturalmente la domanda è forzata, dal momento che nessuno vedrebbe mai nell'atto di stesura di un romanzo una mera selezione. I personaggi fittizi possono sì essere presi in prestito da altri libri o dalla realtà stessa (vedi Napoleone in *Guerra e Pace*), ma la sensazione rimane sempre quella di essere al cospetto di un atto essenzialmente *creativo*, per mezzo del quale viene portato alla luce qualcosa che prima non c'era – certo non diciamo che Tolstoj ha creato Napoleone, però diciamo che ha creato il personaggio fittizio Napoleone. Eppure, «il (neo)meinonghianesimo tende a difendere una visione platonica delle entità fittizie, [nella quale queste sono concepite] come entità *ideali* che, in quanto *indipendenti* dalla mente umana, preesistono a ogni attività di raccontare storie»⁸⁴. La teoria del prof. F. è pervasa da un realismo per cui le entità inesistenti non hanno, *nomen omen*, la proprietà dell'esistenza, ma possiedono, *autonomamente* da noi esseri umani, altre proprietà. Ne segue che riferirsi ad esse vuol dire «pescarle» in un qualche dominio già dato. «Come è possibile selezionare in questo modo oggetti privi di collocazione spaziotemporale, e con cui non possiamo interagire causalmente?»⁸⁵

Ciò che turba i pensieri dei neomeinonghiani come il prof. F. è il fatto che un oggetto inesistente è tale proprio perché non ha poteri causali. Il creare, tuttavia, sembra una tipica azione che prevede un rapporto causale: creare qualcosa è, per definizione, portare all'esistenza qualcosa che prima non esisteva. «Ma questo non può avvenire con un personaggio fittizio», sostiene un neomeinonghiano, «esso *non* esiste!» Questo lo porta ad accettare inferenze come la seguente: «Holmes non esisteva nel 1780», dunque «Holmes era non-esistente nel 1780», dunque «Holmes era non-esistente prima che Doyle nascesse»⁸⁶. Cosa ha fatto allora Doyle? Non si può dire che abbia portato

⁸³ SAINSBURY [2009], p. 58 e BERTO [2010], p. 243. In VOLTOLINI [2010], p. 56, si nota come il problema risalga a KRIPKE [1980], pp. 147-8.

⁸⁴ VOLTOLINI [2010], p. 74-5.

⁸⁵ BERTO [2010], p. 244.

⁸⁶ SAINSBURY [2009], p. 58.

Holmes tra gli oggetti esistenti, perché Holmes non esiste, né si può dire che lo abbia portato tra gli oggetti inesistenti, perché Holmes era inesistente ancor prima dell'arrivo di Doyle fra gli esistenti. A quale oggetto inesistente ha quindi aggiunto la proprietà di “essere un investigatore”, “vivere in Baker Street 221 B” e così via? Come ha fatto ha prendere proprio *quell'oggetto*?

Il prof. F. sicuramente obietterebbe rifiutando la definizione di “creazione” come di un “portare ad esistenza”. Se tuttavia vogliamo ammettere una simile definizione, allora, secondo lui, dobbiamo trattare il rapporto autore-personaggio come una relazione di *dipendenza ontologica*⁸⁷: Holmes non è quel che è e non ha le proprietà che ha di per sé, ma dipende per esse dall'attività di qualcun altro. La posizione di F. è riassumibile così: se accettiamo che si possa creare qualcosa senza conferirgli l'esistenza, diremo semplicemente che Doyle ha creato Holmes; «[s]e invece riteniamo che “creato” implichi “portato all'esistenza”, diremo solo che Holmes dipende ontologicamente da Doyle»⁸⁸.

Il fatto è che la parola “creazione” è usata proprio nel modo che il neomeinoghiano vuole evitare, cioè per rappresentare qualcosa che prima *non* esisteva e che ora esiste. C'è addirittura un importante antirealista che ha scritto che «è un'innegabile verità concettuale, anzi (oso dire) analitica, che per ogni *x*, se *x* è creato, *x* giunge ad esistenza. Creare qualcosa è portarlo all'esistenza». Ma allora: fino a che punto possiamo smentire l'uso comune di una parola?

Ci tengo a precisare che ci sono altri modi, oltre a quello neomeinoghiano, per rifiutare la concezione comune del creare. In particolare lo si può fare da una posizione che ne è filosoficamente assai distante, vale a dire quella neoparmenidea. Uno come Severino ti direbbe che, dal momento che tutto esiste eternamente, “creare” non può affatto significare “portare qualcosa dal regno dell'inesistente a quello dell'esistente” – il regno dell'inesistente, per l'appunto, non esiste, quindi nulla può esservi tratto. «Nascere», ‘morire’, ‘crescere’, ‘mutare’, ‘generarsi’, ‘corrompersi’, ‘distruggersi’, sono i vari modi in cui l'essere *compare* e *scompare* (cioè sono i vari aspetti assunti dall'essere nel suo apparire e sparire). Il divenire dell'essere, quale è contenuto nell'apparire, è il processo del comparire e dello sparire dell'eterno essere

⁸⁷ BERTO [2010], pp. 258-9.

⁸⁸ *Ivi*, p. 259.

immutabile»⁸⁹. L'essere, dunque, non si crea né si distrugge; nulla viene portato all'esistenza, poiché tutto già esiste. Il neomeinonghiano, all'opposto, afferma che ci sono entità inesistenti, di cui possiamo parlare e su cui possiamo scrivere romanzi. Tali entità non possiamo però portarle nel regno dell'esistente, le possiamo soltanto selezionare dai mondi (im)possibili. In breve, sia il neomeinonghiano che il neoparmenideo non accettano la nozione comune di "creazione", ma lo fanno da due prospettive decisamente differenti.

A questo punto possiamo porci nuovamente la domanda sul senso comune. Siamo disposti a rinunciare alla nostra intuizione per cui i personaggi dei romanzi sono creazioni, o a modificare la nostra comprensione della parola stessa "creazione"? Siamo disposti a considerare sbagliate le nostre conoscenze sui personaggi fittizi, ora che abbiamo scoperto la loro "vera natura"?

Ci sono alcuni studiosi, tra cui la professoressa L., che a queste domande hanno risposto negativamente. La loro teoria sugli oggetti fittizi viene chiamata *creazionismo* o *artifattualismo*, e permette di risolvere agilmente i crucci che attanagliano la tesi neomeinonghiana.

Ti consiglio di scrivere proprio alla prof. L., ti darà sicuramente una mano molto più "attuale" di quella che ti ha dato il prof. F. Con questo, s'intende, non voglio dire che la sua posizione sia esente da problemi.

Attendo altre tue notizie,

Saluti,

V.

⁸⁹ SEVERINO [1972], p. 161.

La professoressa L. Artefatti e Pratiche letterarie

Caro M.,

mi puoi a buon diritto annoverare nella lista dei realisti! Sono convinta che i personaggi dei romanzi esistano e che i nomi con cui ci riferiamo a loro siano tutto fuorché vuoti. Pur non condividendo molte sue opinioni, anch'io mi schiero dalla parte del prof. F. quando c'è da opporsi ad un'ontologia parsimoniosa. Ciò che spinge la gente a negare l'esistenza dei personaggi fittizi è una percezione erronea di che tipo di cose essi sarebbero⁹⁰.

A tal proposito mi viene in mente il romanzo di Flann O'Brien *Una pinta d'inchiostro irlandese*. È una meta-meta-narrazione che racconta di un autore, tale Dermot Trellis, che scrivendo dà alla luce il personaggio depravato di John Furriskey. Fin qui nulla di strano se non fosse che il “dare alla luce” è inteso in senso letterale: «Mr. Dermot Trellis [...] è riuscito a dare alla luce un uomo chiamato Furriskey. “In eccellente stato di salute”, come ci è stato informato, il neonato misura all'incirca un metro e settantacinque; è di corpo robusto, bruno e ben rasato. Gli occhi sono azzurri e i denti regolari e sani, benché leggermente oscurati dal tabacco; presenta due otturazioni nei molari della mascella superiore sinistra, e la minaccia di una carie nel canino sinistro. I suoi capelli, neri e spessi, sono pettinati in maniera aderente alla testa, con una discriminatura lineare a partire dalla tempia sinistra»⁹¹. Così viene annunciato «il lieto evento», la venuta al mondo del neonato Furriskey. Lo scrittore viene presentato come una sorta di dottor Frankenstein che «ha fatto realtà il suo sogno di produrre un mammifero vivente, mediante un'operazione indipendente da qualsiasi forma di fertilizzazione o di concezione»⁹². Più in là nella storia ci vengono raccontati i problemi d'identità di Furriskey, che si trova provvisto sì di una memoria «ma di nessuna esperienza personale che la giustifichi», e deve ricevere le direttive su come comportarsi da una sorta di voce fuoricampo: egli è per vocazione un voluttuoso il cui unico

⁹⁰ THOMASSON [2003b], p. 219.

⁹¹ O'BRIEN [1939], p. 51.

⁹² *Ivi*, p. 52.

interesse è quello di violentare e distruggere il gentil sesso; se non vorrà essere severamente punito dovrà dedicare tutta la sua vita a questa missione di debosciato⁹³. Nel romanzo di O'Brien, una volta fatti nascere, i personaggi dei romanzi possono interagire tra loro e passare da una storia all'altra – niente di strano, succede anche nella realtà – se non che, in questo caso, sono delle persone in carne e ossa a conversare e a cambiare di luogo. Possono persino venire violentati dal loro autore, come accade alla povera Miss Lamont: Dermot Trellis, accecato dalla bellezza della sua stessa creazione, non riesce a trattenersi e la stupra poco dopo averle dato la vita.

Ecco, sicuramente un "creazionista riguardo ai personaggi fittizi" (è così che etichettano i realisti della mia risma) non crede in un simile tipo di creazione, per quanto suggestivo possa essere. I personaggi fittizi, io credo, sono sì oggetti creati dall'uomo, ma non sono entità in carne e ossa, bensì entità *astratte*. Per essere più precisi: i personaggi fittizi sono artefatti astratti *esistenti* creati dall'attività dell'autore⁹⁴, sono membri contingenti del mondo attuale⁹⁵. Per oggetto astratto intendo un oggetto non concreto, ossia un oggetto che non si può né toccare, né annusare, né mordere, insomma, che non si può percepire con i cinque sensi e che non ha una collocazione spazio-temporale⁹⁶ (e che quindi certamente non può essere violentato). I numeri o le funzioni matematiche sono un buon esempio di entità astratte, ma lo è anche un sentimento come la Bontà. Non puoi dare un calcio al numero due né dire quale sia il suo colore, puoi casomai trovarti dinanzi ad un oggetto concreto che raffiguri il numerale "2", come un segno su di un foglio oppure una statua, ma non al due in sé.

Dal momento che è da sempre argomento di discussione nella filosofia della matematica se i numeri siano un'invenzione oppure una scoperta dell'uomo, se cioè siano o meno dipendenti dall'attività umana, è meglio non paragonare i nostri personaggi fittizi con essi. È molto più utile accostarli ad altri oggetti che sono a loro volta astratti ma che sono indubbiamente il prodotto di una nostra attività, come le leggi di uno stato, per esempio⁹⁷. Personaggi dei romanzi e leggi sono entrambi «artefatti culturali astratti», che a differenza della Bontà non sono entità platoniche che abitano

⁹³ *Ivi*, p. 67. Ma scopriremo che, per amore, Furriskey si dedicherà ad una vita virtuosa e si limiterà a recitare la parte del vizioso solamente in presenza dell'autore. Difatti, quando un autore è addormentato, i personaggi dei suoi libri possono agire liberamente.

⁹⁴ THOMASSON [2003b], p. 209.

⁹⁵ THOMASSON [2003a], p. 140.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 138 e 140.

⁹⁷ THOMASSON [2003b], p. 221. Che i personaggi fittizi siano entità del nostro universo culturale è opinione anche di Bonomi, vedi BONOMI [1994], pp. 96-7.

l'eterno reame degli *abstracta* atemporali, ma vengono prodotti *ex novo* dagli esseri umani.

Sono come i violini fabbricati da un liutaio⁹⁸, dei veri e propri artefatti, con la differenza che un violino lo puoi tenere in mano e suonare, mentre un personaggio fittizio no. Come nel caso del numero due, anche il protagonista di un romanzo può essere ipostatizzato in vari modi, puoi baciare la scritta “Emma Bovary” nella tua copia di *Madame Bovary* oppure un quadro che la rappresenti, ma non per questo stai davvero baciando Emma Bovary. Tutto ciò di cui abbiamo bisogno affinché ci sia un personaggio fittizio è che ci sia un'opera letteraria in cui le asserzioni rilevanti coinvolgono un nome fittizio, nulla più di questo, come nulla più del fatto che alcune leggi e procedure siano rispettate serve per far sì che ci sia un matrimonio⁹⁹. Tornerò più avanti su questo punto.

In quanto creazioni autoriali, i *ficta* sono entità astratte vincolate, vale a dire che dipendono dagli stati mentali di entità reali¹⁰⁰. Essi dipendono *storicamente* e *rigidamente* dai loro autori e, poiché rimangono in vita anche dopo che lo scrittore li ha concepiti, dipendono *costantemente* e *genericamente* dalle opere letterarie che ne parlano. Ciò comporta una conclusione largamente intuitiva: perché un personaggio, poniamo l'Alice delle storie di Carroll, si mantenga in esistenza è necessario che una qualche copia di *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* o di *Attraverso lo specchio* resti in giro¹⁰¹. Inoltre, siccome Alice è un personaggio che è stato trasposto in molti film e cartoni animati, ma anche in fumetti e videogiochi (non è importante ora quanto venga modificato rispetto all'originale), anche questi dovrebbero sparire dalla circolazione per far sì che Alice smetta di esistere come personaggio fittizio¹⁰².

Riepilogando, un'opera letteraria «giunge ad esistenza soltanto attraverso gli stati mentali intenzionali di un autore». Da ciò consegue che «se un mucchio di bastoncini viene buttato a riva dal mare disposto in quella che sembra una serie di lettere presso il bordo dell'acqua, abbiamo sì un evento straordinario, ma non un'opera letteraria, né alcun personaggio finzionale, ma solo alcuni segni che è capitato assomigliassero a lettere e parole»¹⁰³. I personaggi dei romanzi non nascono semplicemente da una serie di

⁹⁸ In FINE [1982], p. 130, sono invece paragonati al tavolo costruito da un carpentiere.

⁹⁹ THOMASSON [2003b], p. 221.

¹⁰⁰ Vedi THOMASSON [1999], pp. 35-6, 141 e 143, e VOLTOLINI [2010], pp. 76-7.

¹⁰¹ THOMASSON [2003a], p. 139.

¹⁰² VOLTOLINI [2010], p. 77.

¹⁰³ THOMASSON [1999], p. 142.

tratti ordinati in un certo modo, non possono essere il frutto casuale di una tempesta. Sono il prodotto della precisa intenzione di un autore.

Se ci pensi, la mia posizione ti permette di risolvere agilmente alcuni problemi che tormentavano la tesi del prof. F. Non occorre spendere troppe parole sul *Problema della selezione*. I neomeinonghiani trattano gli oggetti fittizi come «membri di un reame sempre presente di oggetti inesistenti»¹⁰⁴; dal momento che è fuori dubbio che i personaggi fittizi sono creazioni degli autori, non c'è alcuna entità da “selezionare”, ma semmai da inventare.

Ci sono però altre questioni che vengono brillantemente chiarite dall'artifattualismo. Immagina che due scrittori, indipendentemente l'uno dall'altro, scrivano il medesimo racconto – che ha come protagonista il Signor Ilario – usando le stesse identiche parole. Questo è all'incirca quello che succede nel racconto di Borges *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, dove il protagonista riscrive parola per parola il *Don Chisciotte* di Cervantes¹⁰⁵. Se ci professassimo neomeinonghiani, dovremmo dire che un oggetto fittizio è identificato dall'insieme delle sue proprietà, e ne conseguirebbe che i due autori, senza saperlo, si sarebbero riferiti allo stesso personaggio non-esistente; tutti e due starebbero parlando di un unico Signor Ilario poiché entrambi attribuiscono le stesse identiche proprietà a questo personaggio. Non lo trovi fortemente contro intuitivo? Al contrario, la tesi che ti ho proposto ci permette di rimanere fedeli al buonsenso. Dal momento che siamo davanti a due autori diversi, e quindi a due atti creativi diversi, i due personaggi sono a loro volta diversi¹⁰⁶. Non c'è un solo Signor Ilario, bensì due. I *ficta* non sono meri composti di proprietà.

Questo esempio, tra le altre cose, ci mostra ancor di più la differenza tra entità fittizie ed entità matematiche. Prendi la diatriba tra Newton e Leibniz sulla paternità del calcolo infinitesimale. Poniamo, per semplificare, che i due abbiano scritto le medesime dimostrazioni matematiche e siano giunti agli stessi identici risultati, senza ovviamente

¹⁰⁴ THOMASSON [2003a], p. 139.

¹⁰⁵ Qui consideriamo, come del resto fanno molti filosofi (vedi per esempio CURRIE [1990] e VOLTOLINI [2003]), una situazione in cui non ci sia alcuna connessione causale tra i due autori e in cui entrambi vivano nello stesso contesto culturale. Nel testo di Borges, invece, Menard conosce bene il *Don Chisciotte*. «La sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes» (BORGES [1944], p. 40). Il “Caso Menard” è stato discusso da molti autori, tra cui Lewis, Fine, Thomasson e Danto.

¹⁰⁶ Alcuni autori non sono affatto persuasi da questa argomentazione. Se due autori scrivono, anche se inconsapevolmente, le stesse identiche parole, allora hanno scritto la medesima storia con i medesimi personaggi. Vedi, per esempio, YAGISAWA [2001], nota 36.

sapere l'uno dell'altro. Nessuno sarebbe pronto ad affermare che i due abbiano prodotto due lavori differenti, e saremmo disposti a dire, a causa forse di un certo platonismo latente, che si sono riferiti alle stesse identiche entità astratte¹⁰⁷. L'idea di creazione è ben radicata nell'idea di romanzo, non di certo nell'idea di teorema matematico.

Una volta creati, i personaggi possono muoversi tra una storia e l'altra e interagire fra loro. Di questi spostamenti è piena zeppa tutta la storia della letteratura. Pensa, per esempio, all'agente segreto 007. Dai romanzi di Fleming è migrato in decine di film, dove svariati attori decisamente diversi fra loro l'hanno interpretato. Ciononostante è rimasto sempre lui, James Bond. Proprio perché James Bond è un oggetto esistente i diversi autori hanno potuto denominarlo e, così facendo, tenerlo in vita¹⁰⁸. Se ci pensi, per un neomeinonghiano è impossibile rendere conto di queste migrazioni. Egli identifica un personaggio fittizio con l'insieme delle proprietà che lo caratterizzano, dunque basta che un personaggio cambi una minima caratteristica nel passaggio da una storia all'altra perché quel personaggio non sia più lo stesso¹⁰⁹. Una sola differenza tra il pacchetto di proprietà del James Bond del romanzo *Casino Royale* e quello del James Bond dell'omonimo film basterebbe per determinare che i due James Bond non sono lo stesso personaggio. Questo suona decisamente stonato. Che Sean Connery e Pierce Brosnan, benché molto diversi tra loro, siano entrambi James Bond è palese.

Per un artifattualista come me non è affatto un problema che un personaggio cambi alcune proprietà ma rimanga comunque lo stesso. «Dal momento che l'identità del personaggio è basata sulla continuità storica invece che sull'uguaglianza delle proprietà, un singolo personaggio come Sherlock Holmes può apparire in una serie di storie differenti, poiché un autore posteriore può rimandare ad un personaggio ancora esistente e attribuirgli nuove proprietà, anche se le proprietà che gli attribuisce sono piuttosto differenti da quelle attribuite al personaggio nell'opera originale»¹¹⁰.

A questo punto ti chiederai come fanno due autori a riferirsi allo stesso identico personaggio fittizio. La mia risposta è molto semplice e riguarda in generale l'identità intertestuale: il James Bond dei film è lo stesso James Bond di Fleming perché gli autori

¹⁰⁷ Cfr. VOLTOLINI [2003], p. 235.

¹⁰⁸ Ho scoperto recentemente che verrà dato alle stampe un nuovo libro della serie di James Bond ad opera di Tale William Boyd. Il permesso è stato accordato dalle nipoti di Fleming, che detengono i diritti sul personaggio. Si tenga conto che, per quanto riguarda gli argomenti di questa tesi, non sono stati considerati gli spinosi quanto poco interessanti problemi di copyright.

¹⁰⁹ THOMASSON [2003a], p. 140.

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 140-1.

dei film avevano una conoscenza competente del James Bond presente nei libri e intendevano importare quello stesso personaggio nelle loro pellicole. In generale, possiamo dire che due personaggi x e y presenti in due opere differenti sono lo stesso personaggio solo se l'autore che importa x , presente in un'opera precedente O , come y nella sua opera O' , lo fa volontariamente e con consapevolezza¹¹¹.

La letteratura è un insieme di pratiche pubbliche¹¹². La sua ontologia è determinata da queste pratiche. Sono i critici, siamo noi lettori che tacitamente determiniamo l'esistenza, la sopravvivenza e le condizioni d'identità dei personaggi fittizi. Non si può pensare, come fanno i neomeinonghiani, che il nostro modo di riferirci alle entità fittizie si riveli d'improvviso sbagliato! Non c'è spazio per "scoperte" sensazionali in questo ambito. Abbiamo a che fare con una serie di pratiche culturali consolidate nei secoli, non si può "scoprire" da un giorno all'altro che in realtà i romanzieri hanno pescato i loro personaggi nel reame degli inesistenti.

Sono dell'opinione che per determinare lo status ontologico dei personaggi fittizi – la loro esistenza nonché le loro condizioni d'identità e di sopravvivenza – dobbiamo iniziare dall'analizzare i concetti del parlante competente (almeno quelli che fondano il riferimento dei termini). Il ruolo di una teoria filosofica è quello di «estrarre e rendere espliciti i principi che sono incorporati nelle nostre pratiche, valutare a cosa queste ci impegnano (o quali principi esse tacitamente presuppongono), e come possiamo costruire al meglio una teoria consistente e coerente che le accolga tutte (e poi valutare come questa si adatti alle nostre altre teorie filosofiche, alla nostra ontologia generale, etc.)»¹¹³. Non dobbiamo ricorrere a niente che non siano la nostra consueta pratica con la letteratura e la nostra «comune concezione». Queste ci fanno dire che ci sono personaggi fittizi? Bene, allora non possiamo non ammettere che i personaggi fittizi esistono. E cosa ci serve per riferirci a questi personaggi? Semplicemente dei romanzi che parlano di loro, nient'altro¹¹⁴. È un vincolo davvero minimale! Scrivendo la *Recherche*, Proust non ha solo istituito un universo di discorso, vale a dire qualcosa sullo sfondo del quale possiamo fare asserzioni vere o false, ma ha anche «introdotto un

¹¹¹ Vedi THOMASSON [1999], p. 67 e VOLTOLINI [2010], p. 82.

¹¹² THOMASSON [2003a], p. 146.

¹¹³ THOMASSON [2003a], p. 147.

¹¹⁴ Vedi *ivi*, p. 150.

oggetto di discorso»¹¹⁵, ossia un'entità culturale con cui possiamo avere le più svariate relazioni: possiamo amarla, criticarla, plagiarla, etc. e tutte queste azioni non saranno rivolte ad una manifestazione concreta del romanzo, ad una particolare copia del libro, bensì all'oggetto culturale astratto. E i personaggi che popolano la *Recherche* sono a loro volta entità culturali, perciò, oltre a dire cose vere riguardo a quello che compiono nell'universo creato da Proust, possiamo parlare di loro metatestualmente: possiamo dire che ci sono simpatici o antipatici, che sono poco o ben curati, che assomigliano ad altri personaggi fittizi o a degli individui reali, etc. Questo è ciò che quotidianamente facciamo quando parliamo di letteratura: discutiamo da fuori di entità culturali, ci relazioniamo con oggetti esistenti.

Sia i realisti come il professor F. che gli antirealisti tendono a complicare inutilmente la faccenda e a sopravvalutare le condizioni sufficienti affinché ci siano personaggi fittizi¹¹⁶. Con questo – è bene precisare – non voglio affatto ammettere l'esistenza di unicorni, chimere, draghi e quant'altro. Certo, può esistere la chimera *in quanto* personaggio della mitologia, ossia come oggetto fittizio facente parte di un racconto, ma ciò non significa che esistano leoni con una testa di capra sul dorso e un serpente come coda¹¹⁷.

Spero di averti convinto della validità di un simile realismo.

Buona ricerca,

L.

¹¹⁵ BONOMI [1994], p. 132.

¹¹⁶ THOMASSON [2003a], p. 156.

¹¹⁷ Vedi *ivi*, p. 151.

Problemi di identità

Caro prof. V.,

Dopo aver ricevuto una risposta dalla prof. L., ho deciso di scriverle nuovamente. L'artifattualismo mi convince, soprattutto perché non è costretto a tirare in ballo mondi (im)possibili. Calando i personaggi nel mondo attuale, mi dà l'impressione che gli attribuisca più importanza, che, in qualche modo, il peso che questi assumono nella mia vita venga giustificato. Nondimeno mi sfugge qualcosa. Si trattano sempre i personaggi dei romanzi come entità astratte poiché non possiedono poteri causali, eppure se mi domandassero chi è Herzog, non potrei che rispondere che è un uomo di mezza età, di origini ebraiche, studioso di Romanticismo e via dicendo, e tutte queste proprietà non mi sembrano affatto proprietà che ascriverei ad un oggetto astratto. Quando un autore crea i suoi personaggi crea forse delle entità astratte a cui affibbia delle proprietà concrete? Mi suona ambiguo. O dovremmo aspettarci che in un unico gesto creativo egli abbia dato vita a due entità differenti, da una parte quella che possiede le varie caratteristiche concrete e che "vive" nel romanzo e dall'altra l'oggetto astratto, ossia ciò a cui ci riferiamo quando parliamo? Come si possono risolvere questo tipo di perplessità da una prospettiva artifattualista?

Anche la questione dell'identità dei personaggi fittizi non mi è così chiara. Mi è chiaro sì come vengano al mondo, ma non come facciano a trasmigrare da un'opera all'altra. Mi domando se davvero bastino una certa volontarietà e consapevolezza per far sì che un personaggio di un certa opera sia lo stesso che compare in un'altra – non è forse importante anche il nome? Il James Bond dei film diverge per alcuni aspetti da quello dei romanzi, e gli stessi attori che lo interpretano sono molto diversi tra loro, tuttavia c'era la volontà di riferirsi precisamente a quel personaggio dotato di determinate proprietà essenziali. Ma mi chiedo: se un autore scrivesse un libro descrivendo intenzionalmente un agente segreto al servizio della Corona Britannica con le stesse identiche caratteristiche di James Bond, ma omettesse il nome "James Bond", saremmo pronti ad identificare un tale personaggio con quello dei libri di Fleming o dei

film di 007? Questo autore voleva di proposito riferirsi a *quel* James Bond, eppure non lo ha mai denominato così. Per sapere se in ballo ci sono due personaggi oppure lo stesso personaggio dobbiamo quindi conoscere le intenzioni più profonde dell'autore? Serve dunque un attento studio filologico per determinare se l'artefatto astratto a cui ci riferiamo parlando di questo libro sia lo stesso di Fleming e dei film?

Si può immaginare anche una situazione inversa a quest'ultima, ossia il caso di uno scrittore che descrive un personaggio molto distante da quelle che sono le caratteristiche consuete di James Bond, ma lo denota col nome "James Bond". Poniamo che nell'autore ci fosse la precisa volontà di descrivere proprio *quel* James Bond ma di stravolgerne tutte le proprietà. Che dire di questo personaggio? Probabilmente che è una versione alquanto singolare del James Bond originario. Ma, in tal caso, quanti sarebbero gli artefatti astratti in questione? Uno solo, ovvero l'unico James Bond a cui tutti gli autori si riferiscono? Oppure due, poiché il nostro autore, nonostante abbia usato lo stesso nome, si è distaccato troppo dai tratti del personaggio di riferimento? In sostanza le mie domande riguardano i confini degli artefatti astratti. C'è un limite, mi chiedo, oltre al quale un autore, invece che riferirsi ad un artefatto culturale astratto creato in precedenza, crea un nuovo personaggio?

Rileggendo gli esempi della professoressa L. mi viene in mente un altro caso problematico: la serie tv *Sherlock*, un recente tentativo di attualizzare i racconti di Doyle. Nella serie assistiamo alle indagini di un personaggio chiamato Sherlock Holmes che ha le stesse proprietà fondamentali dello Holmes descritto nei romanzi – è un detective con le medesime caratteristiche fisiche e le medesime capacità deduttive, Watson è il suo fedele alleato e Moriarty il suo acerrimo nemico – l'unico aspetto davvero diverso è il periodo storico in cui è ambientata la vicenda: al posto della Londra vittoriana troviamo la Londra del 2012. Dal momento che sicuramente le intenzioni degli autori della serie erano quelle di riferirsi allo Holmes di Doyle, mi domando: il protagonista della serie tv e quello dei racconti di Doyle sono lo stesso artefatto? Per la prof. L., a quanto scrive, non ci sono problemi: le proprietà di un personaggio possono cambiare, e anche di molto, rispetto all'opera originale, dunque i due Sherlock sono lo stesso oggetto. Ma, mi domando, ci sono delle proprietà imprescindibili che caratterizzano un artefatto? Il periodo storico in cui vive un personaggio fittizio, per esempio, è una condizione indispensabile per la sua identità oppure no? Mi sembra

impossibile dare una risposta che valga per tutti i casi; di certo Topolino è sempre Topolino sia che le sue avventure siano ambientate in un futuro molto remoto sia che siano ambientate nell'Antico Egitto o nel Seicento (come ne *I Promessi Topi*¹¹⁸).

Forse il caso del fumetto non calza per via del suo aspetto visivo: essendo in presenza di un disegno, siamo in grado di riconoscere più agilmente un personaggio da un altro, di identificare uno stesso individuo attraverso storie differenti, di riconoscerlo anche quando i disegnatori hanno tratti molto diversi tra loro e così via. Resta il fatto che, anche senza sconfinare nel fumetto, troviamo casi simili. Si pensi solamente alle ballate o alle leggende in generale, oppure alle fiabe di un nonno: possono essere tutti casi in cui vengono prelevati uno o più personaggi fittizi da altre storie e vengono immessi in una nuova narrazione. Qui l'aspetto della volontarietà emerge come preponderante: posso inventare una storia su Re Artù e Lancillotto da raccontare al mio nipotino, nella quale stravolgo ogni caratteristica – necessaria o accidentale che sia¹¹⁹ – di questi due personaggi. Posso far sì che Re Artù non sia davvero un re, ma anzi si riveli una bruttissima zitella che abita nella provincia di Frosinone, e che Lancillotto non sia altro che il suo unico amico immaginario. Ciononostante potrei aver *voluto* raccontare una storia sulle entità fittizie Re Artù e Lancillotto, *esattamente* su di loro. C'è una motivazione ragionevole per cui si può dire che il mio scopo non sia stato raggiunto, che abbia fallito nel riferirmi a loro?

Quando raccontiamo le barzellette su Pierino non ci stiamo forse tutti riferendo allo stesso Pierino? L'insieme delle sue proprietà è talmente vago che nessuno può dirci che con "Pierino" non stiamo davvero denotando lui. Certo, ci sono alcune immagini di riferimento – molti, per dire, si immaginano le fattezze di Pierino identiche a quelle di Alvaro Vitali e magari pensano che per essere Pierino qualcosa deve per forza essere basso, tozzo e avere un'espressione beota, così come qualcuno non concepisce un James Bond diverso da Sean Connery – ma Pierino non è stato creato, che io sappia, da nessun autore in particolare (e l'inventario dei personaggi fittizi popolari è pieno di casi del genere), perciò non possiede un insieme di proprietà definito né si può stabilire il momento esatto in cui è venuto al mondo. Ma poniamo che io raccolga in un libro tutta

¹¹⁸ Nel caso delle parodie Disney sembra che ci troviamo dinnanzi ad un personaggio fittizio, come per esempio Topolino, che recita la parte di qualcun altro, per esempio Renzo Topogolino. Certo, nella storia non viene chiamato "Topolino", e magari il nome "Topolino" non compare da nessuna parte, nemmeno nel titolo, ma, se interrogato, un bambino identificherà sicuramente quel personaggio con Topolino.

¹¹⁹ Sul problema delle proprietà necessarie vedi Eco [1979], cap. 8.5.

un serie di barzellette su di lui e dica: ««Il personaggio di questo libro è Pierino». Le storielle che compongono il volume, però, hanno tutte provenienze diverse e così capita che in una Pierino sia uno studente molto grasso e con gli occhi scuri, in un'altra che sia magro e con gli occhi chiari, in un'altra ancora che non sia uno studente ma un cardinale e così via. In sostanza risulta che il personaggio del mio libro possiede proprietà tra loro inconsistenti. Se ho capito bene, questo non costituisce un problema per il prof. F., dal momento che possono esserci mondi *impossibili* che realizzano anche quelle storie che violano il principio di non contraddizione (o forse potremmo dire che c'è un insieme di mondi diverso per ogni storia del mio libro), ma non mi è chiaro come affronti la questione la professoressa L. Chi ha compiuto, nel caso del mio libro, l'atto creativo? Chi ha portato dall'inesistente all'esistente l'oggetto astratto Pierino? Non io, visto che ho solo raccolto le barzellette di altri. Allora forse questi altri che me le hanno raccontate? Sicuramente nella maggior parte dei casi le avranno sentite da altre persone ancora. Tutti, direi, hanno attinto a qualcosa che *preesisteva* e vi hanno aggiunto del loro. Dunque un artifattualista potrebbe rispondere che ogni narratore ha creato un personaggio nuovo, che "Pierino" è in realtà solo un nome di comodo per identificare il protagonista della loro storiella. Potrebbe essere ragionevole. Ma allora mi domando: è un processo così banale creare un personaggio fittizio? Basta che io dica: «Questa è la storia della Vacca Vittoria, muore la vacca ed è finita la storia»¹²⁰ per creare l'oggetto fittizio Vacca Vittoria?

Le confesso che inizialmente, come classico esempio di identità intertestuale, avevo pensato di portare Ulisse. Un personaggio che migra da Omero ai latini, arriva a Dante, e poi a Pavese, passando per Joyce, Manara e centinaia di altri autori, mi sembrava decisamente adatto per l'argomento. Ma poi ho cambiato idea: Ulisse non è a tutti gli effetti un personaggio fittizio. In Dante, che non conoscendo il greco aveva appreso di Ulisse solamente attraverso l'*Eneide*, le *Metamorfosi*, Cicerone e Orazio, Ulisse è trattato come un essere umano, il cui spirito si trova nell'ottava bolgia, quella dei consiglieri fraudolenti, a scontare la propria pena. Ne deduco che i diversi peripli di Ulisse nel mondo della letteratura siano in realtà i viaggi di un nome con un riferimento reale. Dante e gli altri latini si stanno riferendo, o intendono riferirsi, a una persona in

¹²⁰ La presenza della Vacca Vittoria in questa tesi è dovuta ad un dialogo con Francesco Berto. Approfitto di questa nota per ringraziarlo delle brevi chiacchierate che hanno fatto da fondamento a questa tesi.

carne e ossa realmente esistita (non mi risulta esista un inferno per le entità fittizie). Questo mi ha fatto sorgere ulteriori dubbi. Anche nei *Dialoghi con Leucò* di Pavese troviamo la figura di Ulisse, ma siamo sicuri che Pavese si stesse riferendo ad una persona realmente esistita e non piuttosto ad un personaggio fittizio? Se il riferimento del nome “Ulisse” fosse, per alcuni autori, un personaggio fittizio, da cosa dipenderebbe questo cambiamento di denotazione? Ci sarebbe forse un momento nella storia della letteratura in cui un autore ha deciso di utilizzare “Ulisse” per riferirsi a qualcosa di fittizio e così facendo ha creato l’artefatto astratto Ulisse? Prima di lui il riferimento di “Ulisse” era un uomo vissuto in un tempo remoto ed ora è un artefatto culturale astratto? Mi sembra ci sia in ballo la questione della “credenza”, come nel caso del *mito*; la credenza o meno che l’Ulisse di cui si parla sia realmente esistito. Dunque per capire se uno scrittore si sta riferendo alla realtà oppure no – cioè se con “Ulisse” sta descrivendo una persona esistita nel passato o un artefatto astratto – devo conoscere l’insieme delle sue credenze?

Nella loro radice questi miei dubbi sono simili a quelli che avevo avanzato nei confronti della teoria del prof. F. Ho sempre la sensazione che gli esempi che vengono utilizzati per corroborare le differenti teorie determinino la validità delle teorie stesse. È come se ogni studioso erigesse il proprio edificio sulla base di un certo numero di esempi e che un tale edificio rimanesse stabile solo fintanto che non ci si discosta da quegli stessi esempi. Se prendiamo Flaubert e lo immaginiamo seduto alla sua scrivania intento a pensare al personaggio di Emma Bovary, magari tutto concentrato a descrivere le sue unghie «brillanti, slanciate a mandorla, più terse degli avori di Dieppe»¹²¹, ci risulta assai immediato paragonarlo ad un artigiano, ad esempio ad un liutaio. La scrivania è il suo banco da lavoro, il foglio bianco è la tavola grezza, la penna e il calamaio sono le sue pialle e le sue sgorbie. La cura con cui Flaubert soppesa gli aggettivi e sceglie la triade «franco, ardito e candido»¹²² per lo sguardo di Emma ci sembra la stessa del liutaio quando assottiglia e arrotonda le effe della cassa armonica. Terminato il lavoro, ci sembra che lo scrittore abbia tra le mani un libro gravido di mondi così come il liutaio un violino gravido di suoni. Ma basta scostarci un poco da questa immagine piuttosto stereotipata dello scrittore che il paragone con l’artigiano

¹²¹ FLAUBERT [1857], p. 19.

¹²² *Ivi*, p. 19.

perde gran parte della sua forza. I personaggi fittizi sono molto più “nebulosi” dei violini e, al contrario di questi, migrano ininterrottamente (e spesso inconsciamente) da un autore all’altro, per tacere poi di tutta quella congerie di personaggi che nascono attraverso fusioni o scissioni di altri personaggi¹²³ e di cui risulta assai complesso determinare l’identità intertestuale. In compenso è facile considerare Emma Bovary un artefatto culturale astratto e paragonarlo ad una legge: ha un intero romanzo in cui dare sfoggio delle sue proprietà e miriadi di critici che ne hanno discusso fin le più piccole sfaccettature. Emma si aderge nel panorama degli oggetti astratti con la stessa imponenza della Costituzione di un Stato. Ma, naturalmente, non è altrettanto facile dire lo stesso di Pierino, della Vacca Vittoria o di tutte quelle miriadi di personaggi fittizi che nonni, cantastorie, ciarlatani e compagnia bella creano quando inventano i loro racconti.

Tuttavia c’è un aspetto del paragone scrittore-liutaio che mi sembra mantenga una certa validità. Un violino, una volta completato, passa nelle mani di un musicista e sarà quest’ultimo ad *usarlo* e a “tirarne fuori” i suoni. Anche i personaggi dei racconti, mi viene da dire, passano nelle mani del lettore e – lasciando da parte i nostri dubbi su come vi giungano e chi ve li abbia condotti – è il lettore che li pizzica e li fa suonare. Fuor di metafora vorrei solo dirle che mi pare arida una discussione sui personaggi fittizi che faccia a meno del rapporto tra testo e lettore. L’esempio dei bastoncini gettati dalle onde sulla spiaggia mi sembra non tenga conto di questo rapporto¹²⁴. Il caso ha voluto che i bastoncini si disponessero a formare parole e frasi di senso compiuto; non c’è dietro la volontà di uno scrittore, né l’atto creativo di nessuno (a meno di non voler tirare in ballo interventi divini), insomma, non siamo in presenza di un *artefatto*. Eppure, perché non potremmo dire di stare leggendo un racconto? E, di conseguenza, perché non potremmo parlare dei personaggi che ne sono protagonisti? Gli enunciati formati dai bastoncini sono comunque aperti alla nostra interpretazione di lettori. Se le frasi fatte di bastoncini sono in italiano e io ne capisco il senso, non vedo perché dovrei affrontare quella storia in maniera diversa da una qualsiasi altra storia composta da un

¹²³ I casi della fusione e fissione di personaggi sono trattati in BONOMI [1994], cap. II B, e in VOLTOLINI [2010], p. 83. Un esempio di fusione lo troviamo nella gestazione della *Recherche*: il musicista Vinteuil, che compare nella versione finale dell’opera, riassume le caratteristiche del musicista Berget e del naturalista Vington, due personaggi presenti nella dattilografia del 1912. Un esempio di fissione è invece quello di *Alice nel Paese delle Meraviglie* in cui la Regina di Cuori presente in una formulazione originaria della storia viene sdoppiata nella Duchessa Brutta e nella nuova versione della Regina di Cuori.

¹²⁴ Questa critica all’esempio di Thomasson è mutuata da YAGISAWA [2001], p. 169.

essere umano. E cosa ne sarebbe dei suoi personaggi? Sarebbero degli oggetti astratti creati inconsapevolmente (o secondo un disegno imperscrutabile) dalla natura? Magari uno scrittore affermato, affascinato dal racconto venuto dalle onde, potrebbe decidere di scrivere un romanzo con lo stesso protagonista; potrebbe prendere il via una serie televisiva su “l’eroe venuto dal mare”, le grandi case di produzione cinematografica se lo contenderebbero, etc. Quale sarebbe la differenza rispetto ad un “classico” personaggio creato dalla volontà di un essere umano?

Termino qui le mie riflessioni sul creazionismo. Penso che, per avere un quadro completo, dovrei sentire le ragioni anche della sponda non-realista. Mi consigli, per favore, un altro suo amico a cui scrivere, uno che non consideri i personaggi fittizi come entità reali e che nemmeno li prenda come abitanti di mondi possibili o impossibili.

Aspetto fiducioso una sua risposta,

M.

Vaghezza ed intenzione

Caro M.,

Le tue perplessità riguardo alla teoria artifattualista sono ragionevoli, ma non credere che la professoressa L. non sia conscia di quanto vari e complessi, disordinati e oscuri, siano i processi di creazione di un personaggio letterario. La conosco abbastanza bene per poter abbozzare un'arringa difensiva in sua vece.

Il punto da cui prende avvio la teoria della professoressa è la nostra pratica quotidiana con la letteratura. Quando leggiamo, commentiamo, studiamo, consigliamo o detestiamo un romanzo non possiamo, lei sostiene, non ammettere l'esistenza dei personaggi che quel romanzo lo popolano. Dire che essi esistono (e con "esistono" si intende "esistono nel mondo attuale") è «pressoché irresistibile»¹²⁵. Prendere atto di questa ovvietà – non può che esser tale per un artifattualista – non significa tuttavia possedere una risposta precisa per ogni quesito che riguarda l'identità dei personaggi fittizi. Il rischio dell'indeterminatezza rimarrà sempre¹²⁶. Nessun artifattualista potrà mai fornirti una serie di regole chiare e definite per capire se quel personaggio chiamato "James Bond" è davvero *quel* James Bond o per stabilire il numero preciso di proprietà che devono rimanere uguali affinché Sherlock Holmes rimanga Sherlock Holmes. Se vorrai tracciare i confini di un personaggio, ti dovrai sempre aspettare una certa quantità di vaghezza. Vaghezza che in ogni caso non dovrà mai farti rinunciare all'idea che quei personaggi esistono. Alcune domande rimarranno senza una risposta determinata, ad altre bisognerà *decidere* come rispondere, ma in nessun caso, secondo L., saranno delle *scoperte* filosofiche a dirimere la questione.

Così, molto sinteticamente, potrebbe risponderti un artifattualista. A volte sono dell'idea che un tale concetto di personaggio fittizio si avvicini a quello (forse un po' abusato) di *concetto aperto*. Naturalmente perché ci sia un personaggio ci deve per forza essere un racconto, ma i confini di tale personaggio sono impossibili da catturare per mezzo di regole definite. Soltanto attraverso una serie di esempi e di pratiche possiamo

¹²⁵ THOMASSON [2003a], p. 157.

¹²⁶ Vedi *ivi*, § 3.

dirimere le questioni sull'identità intertestuale. I personaggi dei romanzi fanno parte di un'attività, di una forma di vita, non ci sono condizioni necessarie e sufficienti che li determinano, bensì «una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda»¹²⁷.

Per esser più prosaici, diciamo che «le teorie artifattualiste fissano l'identità degli oggetti fittizi in modo molto elastico», forse troppo elastico, a tal punto che «non [sono] in grado di render conto di che cosa davvero sono tali oggetti»¹²⁸. C'è l'esempio dei lacci di scarpa di Sherlock Holmes che rende lampanti queste difficoltà¹²⁹. Se Doyle ha creato Holmes scrivendo le sue storie, ha forse allo stesso tempo creato i lacci delle scarpe che il detective indossa nel suo primo incontro con Moriarty? Ha creato cioè degli oggetti fittizi oltre ai personaggi fittizi, il braccio destro di Holmes, per esempio, o la sua mano destra, o il suo dito indice destro? Sembra che un creazionista si debba impegnare nell'esistenza e nell'astrattezza di questi elementi allo stesso modo in cui si impegna nell'esistenza e nell'astrattezza di Sherlock Holmes. Non c'è che dire, i processi di creazione degli oggetti fittizi risultano un po' troppo misteriosi.

Viene infatti da chiedersi: perché postulare degli oggetti astratti esistenti ed attuali quando basterebbe parlare di processi causal-intenzionali di finzione? Non sono forse sufficienti le nostre pratiche linguistiche e le intenzioni degli autori per determinare l'esistenza e le condizioni di identità dei personaggi? Abbiamo davvero bisogno di simili artefatti astratti, o è piuttosto il caso di fare «economia ontologica»¹³⁰?

Ma non è finita qui, possiamo individuare un altro punto debole nella teoria creazionista. Solitamente i suoi sostenitori indicano gli enunciati della critica letteraria come conferme della sua validità. Che i personaggi dei romanzi esistano sarebbe provato da frasi come «Ci sono dei personaggi in alcuni romanzi del XIX secolo che sono presentati con una maggior ricchezza di dettagli fisici rispetto a qualsiasi personaggio in qualsiasi romanzo del XVIII secolo»¹³¹. In breve, è quello che dice la professoressa L. quando si affida alla nostra consuetudine con le pratiche letterarie. Il problema è che così facendo trattiamo la letteratura al pari della fisica¹³², cioè assumiamo che l'obiettivo della critica letteraria sia quello di «catturare il mondo

¹²⁷ WITTGENSTEIN [1953], p. 47.

¹²⁸ VOLTOLINI [2010], pp. 85-6.

¹²⁹ Per questo esempio e le brevi considerazioni che seguono vedi YAGISAWA [2001], p. 162 e nota 28.

¹³⁰ Vedi VOLTOLINI [2010], p. 86, e ORENSTEIN [2003], p. 184.

¹³¹ VAN INWAGEN [1977], p. 302.

¹³² Vedi YAGISAWA [2001], pp. 162-3.

attuale». Ma la critica letteraria «non è una scienza di alcun tipo. Il suo scopo principale non è quello di scoprire verità, ma quello di aiutare ad arricchire l'esperienza estetica (e non solo) dei lettori e degli ascoltatori di opere letterarie e finzionali. Qualche volta indicare delle verità sul mondo attuale aiuta, ma è solo un mezzo, non il fine. La critica letteraria è [...] un'attività diretta a dei risultati pratici. Il suo obiettivo principale è fare qualcosa, vale a dire aiutare i lettori e gli ascoltatori delle opere letterarie o finzionali ad apprezzarle, nel senso più ampio della parola “apprezzare”»¹³³.

Soffermiamoci anche sull'esempio dei bastoncini gettati sulla spiaggia. In quel caso sembra che la professoressa L. faccia confusione tra come un'opera giunge ad esistenza e il modo in cui un'opera è scritta¹³⁴. Mi spiego. Gli stati mentali di un autore sono la causa dell'esistenza dei suoi romanzi – senza la volontà di Tolstoj *Guerra e Pace* non sarebbe esistito, semplice – e questo implica una dipendenza causale dell'opera rispetto al suo autore. Le frasi formate dai bastoncini, invece, non dipendono causalmente dagli stati mentali di uno scrittore, ma ciò non significa che non costituiscano un esempio di racconto. «Non tutti gli esempi di opera letteraria devono essere scritti da qualcuno»¹³⁵. Come dici tu, le frasi sulla sabbia sono aperte alla nostra interpretazione, e che noi le interpretiamo o meno non dovrebbe influenzare il loro status ontologico. Sembrerebbe che il fatto che qualcosa sia un'opera letteraria e qualcos'altro sia un personaggio fittizio non dipenda dagli stati mentali dell'autore. Ciononostante dobbiamo stare attenti a non essere precipitosi; non dobbiamo sbarazzarci del tutto di quelle che sono le intenzioni dell'autore, altrimenti rischiamo di perdere per strada la distinzione tra opera di finzione e opera di non finzione. È vero che possiamo trattare le forme assunte dai bastoncini *come se* fossero un'opera di finzione, che possiamo reagire ad esse allo stesso modo in cui reagiamo davanti ad un'opera di finzione, ma siamo sicuri che questo basti per rendere quelle forme effettivamente un'opera di finzione?¹³⁶ Forse dare tutto questo peso all'interpretazione dei lettori porta con sé delle conseguenze poco auspicabili, poiché quasi «qualsiasi cosa può essere letta come un'opera di finzione, ma non tutto è opera di finzione»¹³⁷. Qualcuno nato in un paese lontano ed isolato dal mondo può leggere la *Storia d'Italia* di Montanelli e credere sia un'opera di finzione,

¹³³ *Ivi*, p. 163.

¹³⁴ *Ivi*, p. 168.

¹³⁵ *Ivi*, p. 169.

¹³⁶ Qui ci manteniamo nel solco di CURRIE [1990]. Currie argomenta contro la posizione di Walton, che esporremo nel capitolo “Il professor K. I giochi di far finta”.

¹³⁷ CURRIE [1990], p. 96.

ma di certo questo comportamento non fa di quel libro un racconto popolato da personaggi fittizi. Dietro ogni opera di finzione ci dev'essere un'«intenzione finzionale»¹³⁸. Se tentando di riportare i fatti di una vicenda mi sbaglio e narro un racconto completamente fantastico, non vuol dire che ho prodotto un'opera di finzione. Viceversa, se, scrivendo con l'obiettivo di creare un racconto di finzione mi capita per caso di narrare fedelmente qualcosa che è effettivamente avvenuto, ciò non significa che ho prodotto un'opera non finzionale.

Torniamo al creazionismo. Quanto osservato fin qui non mette in crisi la posizione artifattualista nel suo insieme, poiché non tutti quelli che credono che i personaggi fittizi siano artefatti astratti esistenti sostengono che i *ficta* siano entità dipendenti dalla mente¹³⁹ – ci sono creazionisti, per esempio, che affermano che per produrre un personaggio siano necessarie le attività dei lettori. Senza per adesso dilungarci in una tassonomia del creazionismo, è bene ribadire che per questo tipo di realismo, a prescindere da come questi vengono creati e da quali sono le loro condizioni di identità, i personaggi dei romanzi sono individui reali, ossia sono oggetti esistenti a cui possiamo effettivamente riferirci.

Ora come ora sono carico di lavoro e mi trovo costretto ad interrompere qui la mia mail. Per ricapitolare la differenza tra le due posizioni che ti sono state fin qui presentate, posso dirti, in sintesi, che «le teorie artifattualiste mettono bene a fuoco le *condizioni di esistenza* dei personaggi fittizi. D'altra parte, nel loro voler fare a meno, a differenza delle teorie (neo)meinonghiane, di ogni riferimento a proprietà significativamente costitutive di tali personaggi, mancano di specificare le *condizioni di identità* di tali personaggi»¹⁴⁰.

Infine, per farti un'idea di come sia strutturata la tesi non-realista, ti consiglio di scrivere al prof. K. È uno studioso che, potremmo dire, affronta la questione da un punto di vista più antropologico: l'attenzione si sposta, come forse volevi tu, sull'atto stesso della fruizione di un'opera.

¹³⁸ Per Currie un testo è un'opera di finzione «se e solo se (a) è il prodotto di un intento di finzione e (b) se l'opera è vera, è al più vera per caso.» CURRIE [1990], p. 104. Come notato in SAINSBURY [2009], p. 21, il mito può creare problemi alla posizione di Currie. Qui non ci occuperemo di questo problema. Critiche alla posizione di Currie si trovano in VOLTOLINI [2010], pp. 11-7.

¹³⁹ Vedi VOLTOLINI [2009], § 1. Qui sono anche elencate le varie tipologie di creazionismo.

¹⁴⁰ VOLTOLINI [2010], p. 84.

Dopo aver sentito anche la sua opinione possiederai sicuramente le basi sufficienti per intavolare una buona discussione.

A presto,

V.

Il professor K. I giochi di far finta

*L'innamorato, il folle e il poeta,
son d'immaginazione tutti composti:
uno vede più diavoli, di quanti n'abbia il vasto inferno:
quest'è, il pazzo. L'amante, anche lui delira,
vede belle Elene in un muso di zingari.
L'occhio del poeta, per furor poetico rotante,
da cielo a terra spazia, da terra a cielo;
e quando usa l'immaginazione partorisce
forme di cose ignote, la penna del poeta
le plasma in solido, e dà all'aereo nulla
una località sua propria e un nome,
trucchi d'un'immaginazione forte,
che se fantastica felicità
a proprio uso crea colui che gliela reca;
oppur di notte, quando si ha paura,
prendiam per orso un ciuffo di verzura!*

SHAKESPEARE¹⁴¹

Caro M.,

Mi chiedi di esporti la mia teoria “irrealista” e io lo faccio molto volentieri; sono sempre molto disponibile quando c’è da fare piazza pulita di tutta quella varietà di «disdicevoli arzigogoli»¹⁴² a cui ci hanno portato le discussioni sullo status ontologico delle entità fittizie.

Trovo, per esempio, che i seguaci di Meinong, per cui Re Lear non esiste ma pure è (o esiste in un mondo possibile) facciano della «metafisica vudù»¹⁴³ e che i realisti in generale facciano molta confusione sul modo in cui noi ci rapportiamo alle opere d’arte. L’errore più comune a tutti questi filosofi che discutono di esistenza o non esistenza dei personaggi fittizi, tra i quali annovero anche alcuni antirealisti, è prendere come punto di partenza il fatto che le persone, comunemente, fanno molte asserzioni sulle entità

¹⁴¹ *Sogno della prima notte d'estate*, atto V, scena I; traduzione di Luca Fontana.

¹⁴² WALTON [1990], p. 437.

¹⁴³ *Ibidem*.

fittizie e tali asserzioni appaiono veritiere¹⁴⁴. Ciò di cui questi teorici si dimenticano, e che è invece la caratteristica fondamentale di ogni fruizione letteraria (ma io credo anche di ogni fruizione artistica), è l'aspetto del *far finta*¹⁴⁵. Quando parlo di “far finta” non intendo affatto riferirmi, come faceva Hume¹⁴⁶, ad una pratica che abbia a che fare con l'inganno o con la menzogna, ma piuttosto ad una delle attività più importanti nella vita di un essere umano: il *gioco*.

Un bambino traccia sulla sabbia due linee parallele e ci corre in mezzo urlando «Ciuf ciuf». Che cosa è successo? Le linee sono diventate rotaie e il bambino è un treno che vi sfreccia sopra. Naturalmente il passante che osserva la scena dall'esterno continua a vedere dei solchi sulla sabbia e un bambino che corre e grida, ma questo è solo perché non sta partecipando al gioco; “dal di dentro”, infatti, il bambino è un treno sferragliante che viaggia lungo le rotaie. Diciamo che il bambino è impegnato in un *gioco di far finta*, dal momento che sta facendo finta che qualcosa di concretamente presente nella realtà (le linee sulla sabbia e lui medesimo) sia qualcos'altro. Se dovessimo rispondere alla domanda: “Cosa c'è *effettivamente*?”, diremmo che ci sono dei solchi sulla sabbia e un bambino che ci corre in mezzo, se invece ci domandassero: “Cosa c'è nel gioco?”, diremmo che ci sono delle rotaie e un treno che ci viaggia sopra. La prima sarebbe una verità *effettiva* mentre la seconda una verità *fittizia*, ossia ristretta al contesto del gioco di far finta. Questo non significa affatto che ciò che chiamiamo verità in un mondo di

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 443.

¹⁴⁵ Breve parentesi sulla traduzione. “Far finta” traduce il waltoniano “*make believe*”, che letteralmente assomiglierebbe più al nostro “far credere” se non fosse che questo possiede una venatura negativa legata al mentire che non rende giustizia alle intenzioni di Walton. Ciò che può creare un po' di confusione è che in inglese viene molto utilizzato anche il termine “*to pretend*”, che a sua volta si traduce con “fingere” o “far finta”. Come spiega Sandro Zucchi in apertura della sua raccolta *Finzione e verità*, «fingere che una certa proposizione sia vera è *make-believe* che quella proposizione sia vera solo se è chiaro a tutti che quella proposizione è falsa. In altre parole, *make-believe* è fingere senza l'intenzione di ingannare»; inoltre per Walton «*make-believe* è un tipo particolare di attività immaginativa».

D'altronde va notato come lo stesso termine “*fiction*” sia difficile da restituire in italiano (utilizzare il termine inglese non è preferibile per via del suo forte rimando televisivo). Riportiamo le parole con cui Eco sintetizza questo problema in una nota della sua traduzione di *The logical status of fictional discourse* di Searle. «[*Fiction*] non ha equivalenti assestati in italiano. La *fiction* non è coestensiva alla narrativa perché [...] esistono anche narrazioni di eventi reali [...]; equivale a “opere di fantasia”, ma il termine è troppo compromesso nel contesto filosofico italiano. *Finzione* [...] può far pensare al discorso menzognero [...]; ma una volta chiarito che “fingere di” equivale [...] a “far mostra” o a “far finta di” – espressioni da cui viene esclusa ogni intenzione ingannevole – si potrà usare “finzione” per *fiction*». Noi non possiamo che condividere queste parole.

¹⁴⁶ Cfr. HUME, *Trattato sulla natura umana*. Vedi anche BARBERO [2009], nota 12: secondo il motto humeano «i poeti sono mentitori per professione e cercano sempre di dare una parvenza di verità alle loro finzioni».

finzione sia un *tipo* di verità: che quei solchi siano rotaie ferroviarie *non* è vero, punto¹⁴⁷.

Il gioco determina un *mondo di finzione* – non un mondo possibile – nel quale è *vero* che i solchi sono rotaie e il bambino è un treno, ma questo non significa che rotaie e treno siano “oggetti inesistenti nel mondo attuale ma che esistono in qualche mondo non-attuale”, significa semplicemente che il gioco è composto da certe regole; se io voglio partecipare al gioco, queste regole devo rispettarle e quindi devo vedere delle rotaie al posto dei solchi e un treno al posto di un bambino. Nell’esempio che ti ho fatto non esiste un confine netto tra cosa sia ammesso e cosa no, ma è molto probabile che se il passante di prima cominciasse a prendere a calci la sabbia per distruggere i solchi, il tutto si risolverebbe col pianto del bambino e con la fine del gioco stesso. Se invece arrivasse una bambina e si aggrappasse da dietro alla maglietta del primo bambino e insieme corressero tra i solchi, probabilmente il gioco continuerebbe e, anzi, conterebbe una regola in più: «se un bambino si aggrappa da dietro alla maglietta di un altro, il primo bambino diventa un vagone e il secondo la locomotiva». E verosimilmente lo stesso accadrebbe se la madre del bambino si mettesse a lato dei solchi alzando e abbassando un bastoncino, i bambini non lo vedrebbero come un’irruzione nel loro mondo di finzione, ma come una dimostrazione di voler partecipare al gioco. Ora, infatti, oltre alle rotaie, alla locomotiva e al vagone, c’è anche la stanga. Ciò significa che le immaginazioni di un gioco di far finta sono vincolate: chi si rifiuta di immaginare ciò che si è concordato (e intendo “concordato” in un senso molto lato), o si sta rifiutando di “giocare il gioco” o lo gioca in modo improprio¹⁴⁸.

Quello che sto cercando di dirti è che dietro i romanzi – e le opere d’arte in generale – c’è lo stesso meccanismo di fondo dei giochi infantili. Leggendo *Il Rosso e il Nero* di Stendhal partecipi ad un gioco in cui *fai finta che* ci sia uomo di nome Julien Sorel, che sia nato a Verrières, nella Franca Contea, che sia figlio del padrone della segheria del paese, che diventi precettore dei figli della signora de Rênal ecc.; in breve, mentre leggi il romanzo, fai finta che tutte le immagini evocate dal testo siano vere. Quando chiudi il libro ed esci dal gioco a cui ti aveva invitato l’autore, quando porti nel contesto della realtà gli enunciati del libro, “Julien Sorel” torna ad essere un nome vuoto, senza alcun riferimento, così come “Verrières”, che è soltanto una cittadina inventata da Stendhal.

¹⁴⁷ WALTON [1990], p. 64.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 62.

“Julien Sorel” e “Verrières” non rimandano ad alcuna realtà esterna e non descrivono nulla del mondo reale; di conseguenza gli enunciati che li contengono sono falsi. Tuttavia, nel momento in cui leggiamo il romanzo e vogliamo entrare a far parte del suo gioco, facciamo finta che quei nomi denominino una persona ed una cittadina esistenti e dunque che gli enunciati di cui fanno parte siano veri. Questo far finta, è bene ripeterlo, non ha nulla a che fare con il mentire¹⁴⁹. L'intento di Stendhal non era quello di ingannarci, di farci credere che le vicende che racconta siano realmente avvenute, così come l'intento del gioco dei bambini non è quello di far credere che in quel lembo di sabbia stia passando un vero treno.

Fin qui ho fatto uso di termini come “verità” e “riferimento”; devo subito precisare che non dobbiamo porre troppa enfasi su queste nozioni, poiché dobbiamo evitare di considerare la finzione come contrapposta alla realtà e perderci in dispute inutili su cosa denoti “Julien Sorel” o se frasi come “Julien Sorel è nato a Verrières” siano vere. Il discorso serio – quello cioè che mira a descrivere la realtà – e quello finzionale sono certamente distinti, ma il secondo non è parassitario rispetto al primo. L'uso serio delle parole non è quello primario, gli usi fittizi non sono derivati o basati su di esso¹⁵⁰. «La finzione non è soltanto linguaggio spogliato da alcune delle sue normali funzioni; è qualcosa di positivo, qualcosa di speciale»¹⁵¹. Stendhal, scrivendo *Il Rosso e il Nero*, non ha finto di raccontare la verità, non ha mentito, né ha parodiato un uso serio del linguaggio. Qui sono in polemica anche con certi antirealisti: ridurre un romanzo ad una sequela di enunciati che falliscono nel loro compito di denotare qualcosa è non avere capito nulla di come funzioni un romanzo.

Anche sulla questione del riferimento non bisogna arrovellarsi troppo. Attraverso il nome “Verrières” Stendhal finge di denotare una cittadina chiamata così, ma non c'è alcun senso interessante per cui dovremmo impegnarci nell'esistenza di un referente per quel nome – che è invece il cruccio di ogni realista. L'impegno ontologico verso le entità che nominiamo *non* è radicato nel nostro linguaggio¹⁵²; quando leggiamo un romanzo non c'è alcun impegno ontologico nei confronti delle entità fittizie. Sono l'atto

¹⁴⁹ Vedi anche BONOMI [1994], p. 92.

¹⁵⁰ Vedi WALTON [1990], p. 111. Walton è contro la teoria della finta asserzione presentata in SEARLE [1975].

¹⁵¹ WALTON [1990], p. 103.

¹⁵² *Ivi*, p. 457.

di fingere e il modo in cui *usiamo* i nomi che giocano un ruolo importante nel nostro modo di organizzare il mondo.

I nomi fittizi sono vuoti e gli enunciati dei romanzi non esprimono affatto proposizioni, ecco in sintesi cosa penso. I solchi nella sabbia rimangono solchi sulla sabbia e il bambino rimane un bambino anche se nel gioco facciamo finta che ci siano delle rotaie e un treno. A dar retta a certi realisti dovremmo dire invece che le rotaie e il treno (e Julien Sorel e Verrières) siano oggetti astratti senza collocazione spazio-temporale! Ma una mamma che passa con il passeggino sulla sabbia e si lascia alle spalle due scie parallele con cui poi giocherà un bambino non ha creato delle rotaie. Allo stesso modo, se un terremoto provoca delle crepe in una roccia e queste crepe formano per caso un racconto di senso compiuto, non possiamo dire che la Natura o il Fato hanno creato un'opera letteraria e di conseguenza dei personaggi fittizi. Ma come i solchi fatti per caso dalla madre col passeggino possono diventare delle rotaie nel gioco di un bambino, così le crepe nella roccia possono diventare un racconto nel gioco dei lettori.

La professoressa L. ti avrà sicuramente fatto l'esempio dei bastoncini gettati dal mare sulla spiaggia. Quello che penso è che il fatto di rendersi conto che le frasi formate dai bastoncini non siano state create da nessuno non ci impedirà di leggere e di fruire normalmente della storia; potremmo ugualmente commuoverci, spaventarci, ridere e piangere¹⁵³. Quegli enunciati diventano supporti del nostro gioco e assumono questa funzione a prescindere dal fatto che siano stati voluti da qualcuno. Non si può ridurre la finzione all'atto creativo e farla dipendere da un autore, la finzione è qualcosa di più generale. Il racconto formatosi casualmente è finzione in virtù dell'accordo della gente su come trattare questo tipo di testi¹⁵⁴. Siamo noi a decidere cosa è finzione e cosa non lo è, non è il mero oggetto a determinare il proprio status, né è il suo creatore che stabilisce definitivamente come vada utilizzato.

Forse può suonare assurdo parlare di testi "scritti" dalla natura. La cosa, tuttavia, si fa decisamente più intuitiva se pensiamo alle immagini che scorgiamo nelle forme delle montagne, delle nuvole, degli alberi, etc. Quella roccia ricorda il volto di un vecchio, quel tronco contorto il gesto di una ballerina; non sono forse, roccia e tronco, supporti

¹⁵³ Vedi *ivi*, p. 113.

¹⁵⁴ Vedi *ivi*, p. 115.

per la nostra immaginazione, come lo possono essere un quadro o una statua? E se quelle sono immagini di finzione, perché quello sulla spiaggia non può essere un racconto di finzione? Nota che non sto cercando di dare per forza un valore artistico a quella roccia e a quel tronco, né è mia intenzione sminuire l'importanza dell'artista. Quello su cui insisto è che non è indispensabile un'«intenzione finzionale»¹⁵⁵ da parte di un autore per produrre un'opera di finzione. Il fulcro è sempre la nostra inclinazione al far finta; dedicare i nostri sforzi allo studio di come, in generale, produciamo immagini a partire da dei supporti può gettare luce sugli aspetti più profondi della fruizione artistica.

Dagli esempi di racconti composti dal caso deduciamo quanto sia indifendibile una teoria che sostiene la creazione di individui astratti. Se è vero che un romanzo come *Il Rosso e il Nero* può stimolare l'idea che i personaggi siano creazioni dell'autore, è fuor di dubbio che dei bastoncini affastellati dalle onde a guisa di racconto una simile idea la scoraggino fortemente o quantomeno la rendano poco appetibile¹⁵⁶. Nei giochi come nei romanzi non viene creato nessun artefatto astratto. Ma, mentre dei bambini che giocano possono sfogare la loro fantasia a partire da molti artefatti *concreti* – un ramo che diventa spada o una coperta che si fa grotta – quando leggiamo, l'unico oggetto concreto che ci serve, e che è sufficiente a produrre tutte le immagini necessarie, è il testo – libro, pergamena o tablet che sia. I solchi nella sabbia, il ramo o la coperta io li definisco *supporti*, vale a dire oggetti reali e concreti a partire dai quali si producono immaginazioni. I supporti sono generatori di verità fittizie; una bambola, per esempio, è un supporto poiché rende fittizio che in un gioco di bambini vi sia una bimba bionda¹⁵⁷, e dunque è una verità fittizia che tra le braccia di una bambina che gioca ci sia una bimba bionda. Anche gli stessi partecipanti del gioco possono essere supporti: il bambino che corre sulla sabbia è un treno agli occhi di chi gioca con lui, è un “sostegno” nella realtà esterna che prescrive una certa immaginazione.

Le cose non cambiano di molto se consideriamo un quadro¹⁵⁸: le macchie colorate sulla tela del *San Sebastiano* di Andrea Mantegna *prescrivono* delle immaginazioni (molto precise) che generano delle verità fittizie: è vero fittiziamente che ci sia un uomo

¹⁵⁵ Quello di «intenzione finzionale» è un termine molto caro a Currie. Vedi il capitolo precedente.

¹⁵⁶ Qui il nostro prof. K. sta attaccando solo una delle molte varianti del creazionismo, quella che Voltolini chiama *quasicreazionismo*. Vedi VOLTOLINI [2009], § 1.

¹⁵⁷ WALTON [1990], p. 60. “Supporto” traduce l'inglese “prop”.

¹⁵⁸ Nel prossimo capitolo discuteremo l'obiezione di Currie al trattamento waltoniano delle opere visive.

in piedi, seminudo e sofferente, con braccia e caviglie legate ad una colonna di ordine composito e trafitto da dieci frecce, che sullo sfondo, sotto un cielo azzurro attraversato da densi nuvoloni bianchi, ci siano un bosco ed un promontorio impervio con delle città fortificate abbarbicate sulla roccia, che in primissimo piano, ai piedi della colonna, ci siano due uomini e che quello a sinistra tenga in mano tre frecce e abbia una arco in spalla, etc.; inoltre è una verità fittizia generata dal quadro anche che l'uomo trafitto sia San Sebastiano e che quello sia il momento di poco successivo al suo martirio. In definitiva, anche le macchie colorate sulla tela sono supporti.

La questione è un po' diversa se consideriamo la letteratura. Quando nelle *Memorie del sottosuolo* leggiamo: «Tutto era silenzioso, veniva giù la neve e cadeva quasi perpendicolarmente, stendendo una coltre sul marciapiede e sulla via deserta»¹⁵⁹, è fittizio che stia nevicando. Ma se punto il dito verso queste parole, verso il testo di Dostoevskij, non rendo fittizio che io stia indicando una strada innevata¹⁶⁰. Se d'altra parte lo punto verso le macchie di colore bianco in alto a destra sulla tela del Mantegna, è fittizio che io stia indicando delle nuvole. I supporti dei giochi di far finta letterari sono il testo o la narrazione¹⁶¹, ma, benché generino verità fittizie allo stesso modo dei solchi nella sabbia o delle macchie di colore sulla tela, funzionano in maniera differente da questi: non sono le lettere che compongono la parola “neve” che facciamo finta siano neve. I giochi di finzione che pratichiamo con un libro sono semplicemente diversi da quelli che pratichiamo con un quadro o con altri supporti.

Naturalmente i supporti funzionano solo in una collocazione sociale, ossia hanno bisogno di partecipanti (spettatori) che rispettino le regole del gioco. Con un dato supporto, infatti, non siamo liberi di praticare qualunque gioco ci aggradi. Se, come dicevo, un bambino decide di prendere a calci i solchi nella sabbia perché lo trova più divertente di correrci in mezzo, non sta giocando quello che io chiamo un *gioco autorizzato* di far finta¹⁶². Ma non prendere in maniera troppo dogmatica queste mie parole, non intendo affatto dire che non si debbano praticare giochi non autorizzati di far finta, bensì che ogni contesto di far finta ha delle regole che dobbiamo rispettare se vogliamo fruirne *correttamente*¹⁶³. Dunque, «per evitare l'implicazione che essi siano in

¹⁵⁹ DOSTOEVSKIJ [1864], p. 130.

¹⁶⁰ WALTON [1990], p. 261.

¹⁶¹ Vedi anche VOLTOLINI [2010], p. 121.

¹⁶² WALTON [1990], p. 450.

¹⁶³ I giochi di far finta autorizzati si possono collegare al Lettore Modello di Eco di cui abbiamo parlato sopra.

qualche modo illeciti, parlerò di giochi *non ufficiali* invece che non autorizzati»¹⁶⁴. Nulla ci vieta di far finta che l'uomo appoggiato alla colonna nel *San Sebastiano* non stia soffrendo e che le frecce che lo attraversano siano solo degli ingombranti piercing, ma in tal modo non staremmo certo rispettando le regole ufficiali del quadro del Mantegna. Così come fa parte del gioco autorizzato de *Il Rosso e il Nero* far finta che Verrières sia nella Franca Contea e che la Franca Contea sia in Francia e non, poniamo, in un pianeta di una qualche galassia lontana, allo stesso modo è richiesto che la neve di Dostoevskij sia da immaginare bianca e non fucsia.

A questo punto potresti avanzare dei dubbi sul mio paragone tra gioco infantile e fruizione artistica. Il gioco di un bambino, potresti obiettare, è attivo e fisico, laddove invece uno spettatore o un lettore sono passivi e riflessivi. Indubbiamente i giochi di chi assiste a una tragedia a teatro, comodamente seduto in platea, o di chi si gode un romanzo a letto, prima di coricarsi, sono soggetti a delle “restrizioni” rispetto ai giochi infantili¹⁶⁵. Innanzitutto vi sono meno modi attraverso cui uno spettatore può partecipare direttamente alla finzione. Se durante un soliloquio l'attore che interpreta Amleto pone una domanda e tu prontamente ti alzi dalla poltrona e rispondi, non è una verità fittizia che Amleto abbia ricevuto una risposta ai suoi dilemmi. Allo stesso modo quando sei coinvolto in un romanzo le tue azioni non possono influire sul corso degli eventi fittizi (se non in certe storie a bivi), e con i personaggi letterari puoi interagire solo emotivamente: puoi compatirli, disprezzarli, amarli, ma non potrai mai abbracciarli se non con l'immaginazione. In secondo luogo, le azioni che lo spettatore o il lettore effettivamente compiono non sono da interpretare, se non in rari casi¹⁶⁶, come contributi al gioco, come generatrici di verità fittizie. Se durante l'Amleto tossisci non è vero fittiziamente che qualcuno nella corte di Danimarca ha tossito. Se invece un bambino giocando sulla sabbia tossisce, può essere vero fittiziamente che il treno sia guasto. Ciononostante, queste limitazioni della partecipazione fisica non riducono affatto il nostro coinvolgimento nei giochi artistici. L'impossibilità di interferire fisicamente nella generazione delle verità fittizie non fa che dare più risalto alla partecipazione psicologica e più spazio al contributo dell'artista.

¹⁶⁴ WALTON [1990], p. 459.

¹⁶⁵ Vedi *ivi*, cap. 6.4.

¹⁶⁶ Walton porta come esempio l'opera *Tattered Image* di James Rosenquist, esposta alla Feigen Gallery di Chicago nel 1968. Consisteva in un ritratto di Daley, il sindaco di Chicago dell'epoca, in bianco e rosa su plastica tagliata verticalmente in nastri. Gli spettatori tiravano pugni all'immagine di Daley e, così facendo, lo prendevano fittiziamente a cazzotti. Vedi *ivi*, p. 268

Tutto quello che ti ho scritto fin qua aveva un unico obiettivo: portare la tua attenzione su quello che è l'aspetto più interessante dell'arte, ossia il far finta. È sull'uso che facciamo dei supporti, sul nostro modo di rapportarci alle opere di finzione, di immaginare cose non vere, di giocare con le intenzioni dell'autore, che dovremmo concentrare i nostri sforzi. Viceversa, molti teorici hanno profondamente frainteso la funzione della finzione. Mi sembra chiaro, per esempio, che artifattualisti e neomeinonghiani abbiano preso le cose eccessivamente alla lettera: hanno scambiato il fingere per quello che viene finto¹⁶⁷ e non hanno riconosciuto che la dimensione del far finta è presente in *tutti* i discorsi nella e sulla finzione¹⁶⁸. Cosa ce ne facciamo di futilità ontologiche come gli artefatti astratti se ci è sufficiente la nostra innata propensione al far finta per spiegare tutto?

A conti fatti, alla base dei miei ragionamenti c'è un profondo bisogno di discernere la finzione dalla realtà. Cercare a tutti i costi di porre all'interno della realtà qualcosa che appartiene unicamente ad un contesto fittizio è cercare di confondere questa divisione. «La morale della storia [...] è che dobbiamo avere cura di distinguere tra funzionalità e verità, tra come le cose stanno e come meramente si finge che le cose stiano»¹⁶⁹.

Non ho mai apprezzato quelli che puntano a fare della realtà un racconto, che, in altre parole, trattano “il mondo reale” come un nome di fantasia per uno tra i tanti mondi fittizi e che, di conseguenza, eliminano la distinzione tra i discorsi tesi verso la verità e i discorsi fittizi¹⁷⁰. Il motto di Valéry: «*Après tout, le réel n'est qu'un cas particulier*»¹⁷¹ non mi ha mai convinto. Ciò non significa che io creda nell'esistenza dei fatti nudi e crudi, indipendenti da qualsiasi discorso umano, ma un conto è aver colto che i fatti non sono “bruti”, altra questione è far venir meno la distinzione tra vero e falso¹⁷². I mondi di finzione, lo abbiamo visto, dipendono dal mondo reale, ossia da ciò che è vero – è impossibile leggere *Il Rosso e il Nero* senza avere alcuna conoscenza della storia della Francia, o comprendere il *San Sebastiano* senza sapere cosa sia una freccia – un mondo di finzione imita la realtà, o la deride, o la distorce, o cerca di distaccarsene il più

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 479.

¹⁶⁸ Vedi YAGISAWA [2001], p. 157, in cui viene citato Gareth Evans. Nel capitolo “Linguaggio e finzione. Un confronto fra teorie” torneremo su questo punto.

¹⁶⁹ WALTON [1990], p. 473

¹⁷⁰ Walton si sofferma su questi argomenti in *ivi*, cap. 2.9. Il bersaglio delle sue critiche è soprattutto Stanley Fish, per cui è il discorso stesso che crea la nostra realtà.

¹⁷¹ VALÉRY [1941], citato in BORGES [1944], p. 14.

¹⁷² WALTON [1990], p. 128.

possibile, tutte azioni che prevedono comunque, e per forza di cose, la realtà come punto di partenza¹⁷³. Tutto ciò non implica, d'altra parte, che la finzione debba rendere conto della realtà, che debba per forza corrispondervi; questi, difatti, sono proprio gli obiettivi di un discorso che mira alla verità. Un romanzo *istituisce* il proprio mondo di finzione e genera le verità fittizie che vi appartengono, non così fanno una biografia o un saggio scientifico, che hanno una realtà indipendente da loro alla quale rispondere¹⁷⁴.

Perché le mie considerazioni sulle affinità tra gioco e arte abbiano senso è dunque necessario che la distinzione tra reale e finzionale rimanga ben chiara, anche quando siamo coinvolti nel gioco o nella fruizione stessi. Se arrivassi in ritardo ad un appuntamento e mi scusassi dicendo che c'è stato un incidente sulla tangenziale, tu, dal momento che, poniamo, mi ritieni una persona onesta, non saresti impegnato in un gioco di far finta, ma al contrario prenderesti le mie parole come una fedele ricostruzione di un evento reale e ne dedurresti che in un punto della tangenziale c'è effettivamente una macchina accartocciata. E se in un secondo momento io ti rivelassi che in realtà non avevo sentito la sveglia e che la storia dell'incidente era tutta una menzogna, tu semplicemente riconsidereresti alcune tue conoscenze sulla realtà: non c'è nessuna macchina accartocciata sulla tangenziale. Ma lo scoprire che ti ho raccontato una bugia non comporta che ora credi di aver partecipato ad un gioco di far finta. Tu non stavi affatto fingendo che qualcosa fosse così e così, *credevi davvero* che le cose stessero così e così. Lo stesso avviene quando qualcuno ti fa uno scherzo e ti racconta che in casa è appena entrato un ladro. In quel momento provi paura, paura vera, all'idea che ci sia uno sconosciuto che si aggira per il piano di sotto.

Tutto questo non succede quando siamo nel bel mezzo della lettura di un romanzo o stiamo giocando ad indiani e cowboy, poiché in quei casi siamo sempre consapevoli di stare partecipando ad un gioco di far finta. Anche il bambino che prende in mano la banana e la usa come telefono sa benissimo che quello, al di fuori del gioco, è un frutto commestibile e certamente non proverà a sbuciarlo per controllare quale meccanismo interno la faccia funzionare come un cellulare¹⁷⁵. Se stessimo assistendo ad uno spettacolo teatrale e vedessimo uno dei personaggi accasciarsi ferito sul palco,

¹⁷³ A questo proposito è interessante la distinzione tra costruire e nominare una proprietà in Eco [1979], cap. 8.9.

¹⁷⁴ Vedi WALTON [1990], pp. 129-30. Walton non vuole negare che l'intero corpus scientifico o linguistico di una cultura producano a loro volta verità. Sta facendo un discorso mirato a distinguere il rapporto con la verità delle opere fittizie rispetto a quello delle opere scientifiche.

¹⁷⁵ Vedi PELLETIER [2003], pp. 200-1. Sui modelli rappresentazionali vedi VOLTOLINI [2010], pp. 43-50.

sicuramente non ci alzeremmo dal nostro posto per andare a soccorrerlo; farlo sarebbe infrangere una delle regole del gioco autorizzato. Non renderemmo vero fittiziamente che abbiamo salvato uno dei personaggi, bensì rovineremmo semplicemente (e molto concretamente) lo spettacolo.

Potremmo dire che è una questione di *cornice*, ovvero di inquadramento del momento artistico. Se non siamo in grado di determinare un qualche confine, seppur labile, tra la vita e l'arte, non possiamo partecipare pienamente ad un gioco di far finta. Molti spettacoli, è vero, stanno in bilico su questo confine, lavorano sulla sorpresa del pubblico, sullo stupore e sull'imbarazzo dello spettatore, a cui non vengono dati i mezzi per discernere dove finisca la vita reale e dove inizi la *performance*. Ma ognuno di questi spettacoli, per quanto ambiguo possa essere, deve mostrare in un qualche momento la propria cornice, deve fare l'occholino al suo pubblico e fargli capire: «Questa non è la realtà, ma un gioco di finzione». Ribadisco, se lo spettatore non coglie questo “occholino”, non c'è alcun far finta, ma un mero mentire e un prendere per vere delle falsità. A tal proposito mi viene in mente uno sketch televisivo di qualche tempo fa¹⁷⁶. Ad una fermata della metropolitana di New York c'è un musicista di strada che canta accompagnandosi con la chitarra. La canzone dice: “Sono povero e affamato. Vi prego aiutatemi”. Un passante getta qualche moneta nella custodia della chitarra. A quel punto il musicista si interrompe e offeso gli dice: “Che c'è che non va? È solo una canzone!” Il passante, imbarazzato, si riprende le monete e se ne va. Il musicista ricomincia a cantare, con sentimento e convinzione: “Sono davvero molto affamato e ho davvero bisogno di aiuto. Vi prego, vi prego datemi qualche soldo”. Al che il passante ritorna sui suoi passi e gli fa nuovamente la carità. Il musicista, più offeso che mai, gli ripete che quella è una canzone, soltanto una canzone.

Lo sketch gioca sulla confusione tra i contesti. Il passante non sa riconoscere il confine tra il momento artistico (la canzone) e la vita reale, non interpreta gli enunciati che canta il musicista come veri fittiziamente all'interno della canzone, bensì li prende come veri *simpliciter*. Non si è reso conto della cornice che inquadra il momento artistico.

¹⁷⁶ Vedi ORENSTEIN [2003], p. 179. Come dice lo stesso Orenstein, non faremo che rovinare lo sketch.

Prima di concludere vorrei aprire una breve parentesi sui sentimenti che proviamo durante la lettura di un romanzo o la fruizione di uno spettacolo. Sapere di essere all'interno di un gioco di far finta – e non quindi in un contesto reale – influisce anche su quelle che sono le nostre emozioni. Mettiamo che tu sia andato al cinema a vedere *L'esorcista* e ti facciano paura le bambine possedute dal demonio. Sullo schermo scorrono le scene del film: vedi una stanza buia, una bambina, con il volto sfigurato e una voce satanica, che si contorce, vomita una sostanza verde e ruota la testa di 360 gradi. Sei terrorizzato. Non si può certo dire, però, che tu non abbia i mezzi per distinguere tra realtà e finzione. Sai benissimo che quello è solamente un film, che, per quanto tu ne sappia, i bambini non vengono posseduti dal demonio e che la tua incolumità non può minimamente essere messa in pericolo da ciò che avviene sullo schermo. Eppure provi paura. Ma se provassi *davvero* paura cercheresti di fare qualcosa, non credi? Quantomeno usciresti dalla sala. Tuttavia rimani lì in poltrona, a seguire il film fino alla fine, anzi, già in principio sapevi che il film ti avrebbe fatto paura e sei andato al cinema proprio per quello.

A mio avviso, quella che provi in una situazione del genere non è vera paura, ma un sentimento che chiamerei *quasi-paura*¹⁷⁷. Che tu sia terrorizzato fa parte delle regole del gioco autorizzato, «è fittizio che [tu] sia spaventato, ed è fittizio che [tu] dica di esserlo»¹⁷⁸. La consapevolezza della finzione non impedisce al tuo corpo di tremare o di sudare come se fossi attraversato da un'emozione genuina, poiché in presenza di emozioni finte non è escluso che tu abbia le stesse risposte fisiologiche che hai in presenza di quelle vere. Il mondo de *L'esorcista* ti pare vivido quasi quanto il mondo reale, anche se sai benissimo che non è così. Sei coinvolto nel mondo della finzione, sei preso dalla storia, dalla potenza del far finta, ma al contempo sei consapevole che c'è una frontiera, per quanto in alcuni casi molto difficile da pattugliare, che separa la realtà dal gioco a cui stai partecipando.

Concludo qui le mie riflessioni. Mi auguro di aver stimolato la tua curiosità verso quell'affascinante attività tipicamente umana, fulcro di ogni fruizione artistica, che è il far finta. Conviene mettere da parte tutte quelle contorte elucubrazioni metafisiche sui personaggi fittizi, ammettere la loro inequivocabile e universale inesistenza, e

¹⁷⁷ Vedi WALTON [1978].

¹⁷⁸ WALTON [1990], p. 285.

concentrarsi sui nostri modi di giocare, sulla nostra capacità di rappresentare la realtà attraverso la finzione, sulla nostra capacità di emozionarci ed imparare da ciò che non è reale.

Cordiali saluti,

K.

Dipinti, emozioni e modelli di rappresentazione

Caro M.,

Ti scrivo per due motivi. Per prima cosa, benché io sia molto contento del tuo entusiasmo per le parole del professor K, vorrei portare la tua attenzione su due aspetti piuttosto discutibili della sua tesi: il primo riguarda il modo in cui tratta le opere visive, il secondo la sua teoria delle quasi-emozioni. Queste critiche ci porteranno ad alcune considerazioni più generali sulla fruizione di un testo. L'altro scopo di questa mail è quello di invitarti a farmi visita qui nel mio ufficio. C'è bisogno di riassumere quanto hai imparato fin qui e credo che per farlo sia necessario affrontare alcune questioni che riguardano il linguaggio. Finalmente discuteremo di persona.

Veniamo alle mie obiezioni verso K. Come avrai notato anche tu, la sua teoria del far finta non si limita alle opere letterarie, ma riguarda un atteggiamento umano innato. Questa sua tendenza a universalizzare il far finta, però, lo costringe a delle mosse tutt'altro che ragionevoli. Consideriamo il modo in cui K. tratta i dipinti¹⁷⁹. Egli sostiene sia che essi siano supporti di giochi di far finta – che abbiano quindi lo scopo di prescrivere immaginazioni e di generare verità fittizie – sia che *ogni* opera con la funzione di servire da supporto in giochi di far finta si qualifichi come *finzione*¹⁸⁰; pertanto, dal momento che ciascun dipinto è un supporto, ciascun dipinto è un'opera di finzione. Il professor K., insomma, non ammette dipinti non finzionali¹⁸¹. Se stiamo guardando un paesaggio di Segantini che raffigura delle montagne e delle vacche che pascolano, allora stiamo facendo finta che davanti a noi ci siano delle montagne e delle vacche che pascolano.

Eppure, allo stesso modo in cui consideriamo un articolo giornalistico o un saggio scientifico come testi di non finzione, sembrerebbe ragionevole annoverare il quadro di Segantini o il *Ritratto di Baldassar Castiglione* di Raffaello tra le opere visive di non

¹⁷⁹ Qui di seguito seguiremo la critica a Walton di CURRIE [1990], cap. 2.9. Obiezioni molto simili sono poste anche in SAINSBURY [2009], p. 9. Non discuteremo le problematiche che può sollevare la fotografia.

¹⁸⁰ WALTON [1990], p. 97.

¹⁸¹ Vedi *ivi*, cap. 8.8.

finzione. Non vi ritroviamo forse quella stessa intenzione di riportare la realtà che è presente in un articolo di cronaca?

Voglio insistere nuovamente sulla distinzione finzione/non-finzione. Credo infatti sia importante mantenere anche nell'arte visiva la ripartizione tra opere che mirano a riportare la realtà e opere che non lo fanno. Per farlo forse avremo bisogno di un'analisi della rappresentazione che non si appella all'idea di far finta. È vero che, davanti al paesaggio di Segantini, facciamo finta di essere davanti a delle vacche che pascolano, ma questa nostra attività immaginativa non implica necessariamente che siamo di fronte ad un'opera finzionale. L'intento di Raffaello – non ho motivi per dubitarne – era quello di rappresentare fedelmente la persona reale e concreta chiamata Baldassar Castiglione; per quale ragione dovremmo distinguere la sua opera da quella di un biografo che ha l'intento di raccontare la vita del celebre letterato? Raffaello e il biografo stanno usando mezzi differenti per descrivere la realtà esterna, poco ma sicuro, ma perché affermare che il prodotto del lavoro del pittore è necessariamente un'opera di finzione? Soltanto perché guardando le sue macchie colorate facciamo finta di essere davanti a quello che raffigura, mentre non possiamo compiere la stessa operazione con le lettere di un libro? Questa mi sembra unicamente una differenza negli strumenti espressivi.

Credo sia importante tenere ben presente l'«intenzione finzionale» a cui ti accennavo nella mail precedente. Smettiamo per un attimo di considerare dei quadri “realistici” come quelli di Raffaello o Segantini e poniamoci davanti ad uno cubista, come il ritratto di Kahnweiler di Picasso¹⁸². Perché non potremmo dire che l'intenzione di Picasso fosse quella di riportare la realtà? Il fatto che la figura rappresentata sia meno riconoscibile di quella di Baldassar Castiglione non comporta che il quadro sia un'opera di finzione. In fondo, un articolo di giornale o un saggio storico possono contenere delle metafore, possono descrivere un personaggio storico come una “volpe” o un impero come “un gigante dai piedi d'argilla” senza perdere la loro affidabilità o scivolare nel finzionale. Sono questioni che riguardano lo stile e la nostra attività immaginativa, questioni che non determinano la natura finzionale di un'opera. «La differenza tra opere di finzione visive e quelle non visive sta solo nel modo di narrare, in quanto questo modo è determinato dal *medium* stesso. E non possiamo usare l'idea di far finta per spiegare

¹⁸² L'esempio è preso da CURRIE [1990], p. 99.

l'idea della rappresentazione nei media visivi, in quanto la nozione di rappresentazione precede quella di far finta»¹⁸³.

Quest'ultimo è un aspetto davvero molto importante e tra poco ci ritorneremo, ora, tuttavia, voglio sottolineare come questa mancata distinzione tra opere visive finzionali e opere visive non finzionali sia dovuta alla vaghezza del concetto "far finta". Tutta la teoria del prof. K. è costruita su di esso, ma una definizione precisa di che cosa sia non esiste¹⁸⁴. Sappiamo bene che non va confuso né con il mero immaginare né col sognare¹⁸⁵ – posso immaginare di avere davanti a me un drago gigantesco o di essere un astronauta, ma ciò non implica che stia facendo finta che ci sia un drago o che io sia un astronauta; e quando sogno non sto facendo finta di fare qualcosa, piuttosto credo di compiere effettivamente le azioni che faccio, credo che il mondo del sogno sia la realtà – ma che cosa sia il far finta possiamo spiegarlo efficacemente soltanto attraverso degli esempi o dei paragoni come quello coi giochi infantili. Viene preso come un'attività innata nell'uomo, come un'idea che richiede solamente l'intuito per essere afferrata. Ma siamo sicuri che non sia invece un concetto che applichiamo a posteriori? E poi, siamo sicuri che il far finta sia davvero un processo consapevole? Mi spiego. Il professor K. parla del far finta come di qualcosa che è spontaneo nell'uomo, e allo stesso tempo afferma che siamo sempre ben consci quando stiamo per intraprendere un far finta di qualsiasi tipo, vale a dire che sappiamo sempre distinguere verità e finzione. Io non credo che questa consapevolezza sia necessaria – quantomeno non credo che sia così pericoloso abbandonarla per strada o non prestarvi attenzione – e non credo che il far finta sia l'atteggiamento specifico che assumiamo dinnanzi ad un romanzo.

Solitamente si dice che quando si legge un romanzo si *fa finta* (*make-believe*) che le cose raccontate siano accadute mentre quando si legge un articolo o un saggio si *crede* (*believe*) che le cose raccontate siano effettivamente accadute¹⁸⁶. «Ciò che è vero deve essere creduto; ciò che è fittizio deve essere immaginato»¹⁸⁷. Mentre leggi *Guerra e Pace* fai finta che Pierre Bezuchov sia un uomo, che compia determinate azioni, etc., ma non fai forse finta, nello stesso identico modo, che Kutúzov sia a sua volta un uomo, che sia il comandante supremo dell'esercito russo, che guidi le truppe nella battaglia di

¹⁸³ CURRIE [1990], p. 308.

¹⁸⁴ SAINSBURY [2009], p. 212.

¹⁸⁵ Vedi WALTON [1990], cap. 1.

¹⁸⁶ Vedi SAINSBURY [2009], p. 10.

¹⁸⁷ WALTON [1990], p. 64.

Borodino, etc.? Ha importanza, nel momento in cui leggi, che il primo sia un personaggio fittizio e il secondo un individuo reale? Che le azioni compiute dal Pierre siano inventate da Tolstoj, mentre quelle di Kutúzov siano un fatto storico? Puoi comunque far finta di qualcosa che invece è successo davvero; «fare finta che p non implica che, nella realtà, non- p »¹⁸⁸. Leggendo *Guerra e Pace* siamo costantemente impegnati in un gioco che ci chiede contemporaneamente sia di far finta che alcune cose siano vere, sia di credere che alcune cose siano effettivamente vere, e se noi ignoriamo che Kutúzov sia un individuo reale, faremo finta di lui come facciamo con gli altri personaggi fittizi. Certo, si può obiettare che, una volta saputo che Kutúzov è un personaggio storico, non farai più finta che lui si comporti così e così, ma immaginerai ciò che egli effettivamente ha compiuto; cioè ti figurerai mentalmente qualcosa di realmente avvenuto nel passato (nello stesso modo in cui faresti leggendo una sua biografia). Ma in questo modo sembra che il far finta sia un processo che subentra in un “secondo momento”, non sembra l’atteggiamento originario con cui approcciamo un’opera di finzione. Il punto è, come vedremo nell’ultima parte di questa mail, che dobbiamo accantonare il concetto di far finta a favore di quello di *modello*. Prima, però, è meglio che ti esponga la mia seconda obiezione al professor K.

Il bisogno (forse smodato) di tenere ben separate la realtà e la finzione porta K. a introdurre delle entità piuttosto discutibili: le quasi-emozioni. Per spiegarti il mio scetticismo verso di loro partirò dal cosiddetto *Paradosso della finzione*¹⁸⁹. Esso consiste nella seguente triade di affermazioni apparentemente inconsistenti tra loro: i) Spesso proviamo emozioni nei confronti delle entità fittizie; ii) Per provare un’emozione per qualcosa dobbiamo credere che quella cosa esista, (ossia, emozionarsi implica la credenza nell’esistenza di ciò per cui ci emozioniamo); iii) Sappiamo che le entità fittizie non esistono. Il professor K elimina l’incoerenza di queste affermazioni respingendo (i), vale a dire negando che proviamo emozioni genuine verso i personaggi fittizi o, più in generale, verso ciò che non c’è. Quando ti preoccupi per la sorte di Herzog stai provando una finta emozione, una quasi-emozione, non lo stesso sentimento che proveresti verso una persona reale. Siamo convinti che le cose stiano così?

¹⁸⁸ VOLTOLINI [2010], p. 162.

¹⁸⁹ Lo troviamo in SAINSBURY [2009], p. 15, VOLTOLINI [2009], § 6 e VOLTOLINI [2010], p. 135. La questione risale al saggio di Colin Radford «How can we be moved by the fate of Anna Karenina», *Proceedings of the Aristotelian Society*, 69, pp. 67-80.

È bene essere sempre un po' sospettosi quando vengono introdotte entità premesse da un "quasi". Io sono convinto che il modo più adeguato per risolvere il paradosso sia negare ii)¹⁹⁰, ossia negare che proviamo emozioni solo verso ciò che esiste. Possiamo essere spaventati (o innamorati, o affascinati) anche da un mero oggetto possibile, da qualcosa che sappiamo benissimo non ci farà mai del male. Per sussistere, una relazione emotiva richiede banalmente di avere dei membri, non che tali membri esistano – e qui so che il prof. F mi appoggierebbe. Possiamo vedere al telegiornale i corpi maciullati delle vittime di un bombardamento aereo e tuttavia rimanere impassibili; nondimeno, spenta la televisione, possiamo piangere come bambini leggendo una tragedia di Shakespeare. Sapere che esiste un confine tra la vita e l'arte non significa non mettere in gioco completamente le proprie emozioni durante la fruizione artistica. Ciò che uno sa – per esempio che il film dell'orrore che sta guardando non è reale – non influenza necessariamente il modo in cui percepiamo le cose. Guardando l'illusione di Müller-Lyer sappiamo benissimo che le due linee sono lunghe uguali, ciononostante la nostra percezione rimane sempre la stessa: che una linea sia più lunga dell'altra¹⁹¹. Non siamo in grado di controllare così bene ciò che proviamo, di correggere le nostre sensazioni in base alla nostra conoscenza. Il prof. K. deve essere più convincente se ci vuole spiegare come una finta emozione riesce a farci martellare il cuore e a sbiancarci il volto. D'altronde il bello della finzione è proprio questo, che sappiamo che i personaggi non esistono (quantomeno spaziotemporalmente), e tuttavia proviamo emozioni per loro.

Entrambe le mie obiezioni nei confronti del prof. K. sorgono da una certa diffidenza sia verso un uso smodato della nozione di far finta che verso il parallelo timore che finzione e realtà si confondano. Sono dell'avviso che, quando ci predisponiamo a fare da spettatori ad uno spettacolo teatrale, a leggere un libro, a guardare un film, etc., mettiamo un po' da parte la divisione tra realtà e finzione. Questo non significa che confondiamo i due aspetti – in tal caso entreremmo nel patologico – ma piuttosto che non ci preoccupiamo più di tanto di dove finisca uno ed incominci l'altro. Non è vero che davanti ad un'opera di finzione abbiamo sempre vividamente presente nella nostra mente la falsità del suo contenuto, se così fosse non riusciremmo ad immedesimarci

¹⁹⁰ Ci rifacciamo a VOLTOLINI [2010], p. 141. Negare ii) significa negare la teoria cognitiva delle emozioni.

¹⁹¹ L'esempio viene da SAINSBURY [2009], p. 18.

come effettivamente facciamo¹⁹². E d'altro canto non è vero che davanti ad un'opera di non finzione facciamo a meno del far finta.

Non c'è un modo "speciale" attraverso cui affrontiamo la lettura di un testo di finzione, non ci rappresentiamo in maniera diversa le cose raccontate in un romanzo rispetto a quelle raccontate in un saggio scientifico. «*Perché il contenuto di un resoconto che descrive un certo stato di cose sia afferrato, non è necessario che a quel contenuto siano applicabili le categorie del vero e del falso*»¹⁹³. Tali categorie, potremmo dire, subentrano in seguito.

Per chiarire meglio questo punto, credo sia necessario, come ti anticipavo, parlare di modelli¹⁹⁴. Un testo, qualunque esso sia, ci induce sempre a costruire un modello astratto di rappresentazione, ossia uno schema di relazioni ed individui tramite cui conferiamo un senso alle parole che leggiamo. Se questo testo mira a descrivere uno stato di cose reale, allora provvediamo a *proiettare* questo modello astratto nel modello di realtà (che è appunto un modello a sua volta), istituendo cioè dei nessi fra gli enunciati e la realtà esterna. Ma questo non implica che modifichiamo il modello astratto che ci eravamo costruiti in origine. Immagina, per esempio, di scoprire che *Guerra e Pace* non sia altro che un accurato resoconto di fatti reali: non solo alcuni, ma proprio tutti i personaggi sono realmente esistiti e hanno compiuto le azioni descritte nel libro. Questo non ti costringerebbe ad una rilettura del romanzo, bensì ad un'«immersione in un segmento di realtà» della rappresentazione che avevi associato al testo nel corso della prima lettura: ora affermeresti che Pierre Bezuchov ha *effettivamente* progettato di uccidere Napoleone. Per fare questo, tuttavia, non modifichereesti la natura dello schema immaginativo che ti eri creato quando credevi che questo fosse solo un fatto fittizio. Che questa operazione di proiezione sulla realtà si faccia o meno è indipendente dal modo in cui ci rappresentiamo un testo.

Riepiloghiamo. «Il primo, essenziale, passo nell'interpretazione di un testo (quale che sia la sua natura) comporta l'approntamento di un modello di rappresentazione. Si tratta di una scena o situazione astratta in cui certi individui schematici sono fra loro collegati da certe relazioni e proprietà. [In alcuni casi] tale modello può eventualmente

¹⁹² Vedi CURRIE [1990], p. 73.

¹⁹³ BONOMI [1994], pp. 127-8. Corsivo dell'autore.

¹⁹⁴ Ci rifacciamo qui alla tesi presente in *ivi*, cap. IV.

essere proiettato in una struttura esterna: il modello della realtà. Ma questo passo ulteriore non è di per sé necessario»¹⁹⁵.

Come vedi, non c'è stato bisogno di tirare in causa la nozione di far finta; mi è stato sufficiente parlare di costruzione di un modello di rappresentazione. Ciò è dovuto al fatto che la nozione di rappresentazione, come ti ho accennato sopra, precede quella di far finta. Quando apparecchiamo dei modelli per dare senso a ciò che leggiamo non siamo ancora impegnati con i concetti di verità e falsità, realtà e finzione, e senza questi concetti non possiamo nemmeno parlare di far finta. *Credere o far finta* sono attività che compiamo col modello rappresentazionale che abbiamo già, fin dall'inizio, associato al testo: il credere comporta che immergiamo il testo nella realtà, il far finta che il testo istituisca la sua propria realtà.

Se le cose stanno effettivamente così, allora il far finta non è che il nome che si dà a posteriori alla mancata proiezione del modello rappresentazionale sulla realtà.

In conclusione ti ripeto il secondo scopo di questa mail: invitarti qui all'Università. Avremo l'occasione di parlare faccia a faccia e di fare un po' d'ordine tra tutte queste teorie sulla finzione.

Ti aspetto,

V.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 136.

II

Linguaggio e finzione. Un confronto fra teorie

Contesti fittizi e contesti reali

Ieri ho finalmente fatto visita al prof. V. Sono andato a trovarlo nel suo ufficio e abbiamo dialogato intensamente dai due capi della sua scrivania foderata di libri.

Avevo con me un registratore portatile e quella che segue è la fedele trascrizione di ciò che ci siamo detti.

V. Da che cosa vogliamo partire, M?

M. Nella sua ultima mail accennava a questioni che riguardano il linguaggio.

V. Giusto. Forse è arrivato il momento di riassumere e confrontare le tre teorie che hai incontrato fin qui. Analizzare gli enunciati che contengono nomi fittizi potrebbe esserci d'aiuto.

M. La ascolto.

V. Dunque. Potremmo dire che ci sono per lo meno quattro tipi di discorso fittizio¹⁹⁶. Per prima cosa c'è ovviamente il testo, ossia l'insieme di tutti gli enunciati che compongono la storia. Aspetta! È meglio discutere con qualcosa di concreto sottomano. Prendi quel libro lì, con la copertina rosa.

M. *Mentre Morivo?*

¹⁹⁶ Seguiamo all'incirca la divisione presente in THOMASSON [2003b], p. 207.

V. Esatto. Ho una passione per Faulkner - ma lo avrai già capito dalle mie mail. Ecco, apri una pagina a caso e leggi una frase. Mi raccomando che sia a caso, ché, come ricorda Searle, «le teorie del linguaggio devono poter trattare ogni tipo di testo e non solo pochi esempi selezionati»¹⁹⁷.

M. «Darl e Jewel e Dewey Dell e io stiamo camminando in salita, dietro al carro»¹⁹⁸.

V. Però, ce n'è capitata una piena di nomi fittizi! Comunque, questo è il testo letterario, così come l'ha scritto l'autore, o meglio, così come è stato tradotto in italiano dall'inglese. Bada bene, non è un testo finzionale *per se*, lo diventa solo quando lo usiamo in maniera finzionale, ossia, per usare una terminologia presa dal prof. K, lo usiamo in un "far finta che"¹⁹⁹. Un enunciato di un romanzo è indistinguibile da quello, per esempio, di un articolo di giornale, «non vi è una proprietà testuale che possa servire a identificare una porzione di discorso narrativo fittizio come tale»²⁰⁰. Più in generale, tieni a mente che «non c'è alcun tratto linguistico condiviso necessariamente da tutte le opere di finzione e necessariamente assente da tutte le opere non di finzione»²⁰¹. Premesso questo, quegli stessi nomi che compaiono nella frase che hai letto possono comparire anche in un discorso tra me e te che riguarda il contenuto del romanzo. Ti potrei chiedere: chi è che sta camminando in salita dietro al carro?

M. Dunque... Darl, Jewel e Dewey Dell. E anche il narratore in prima persona.

V. Bene. Se ora ci preoccupassimo dell'aspetto semantico²⁰², dovremmo dire che la tua risposta è corretta, cioè corrisponde al vero. Dunque in qualche senso diciamo che è vero che «quattro persone stanno camminando in salita dietro al carro». Ma in quale senso?

M. Nel senso che è vero rispetto al romanzo.

V. Giusto. Per rendere conto di questa intuizione possiamo anteporre all'enunciato un cosiddetto *operatore finzionale* o *operatore della storia*, ossia un prefisso che lo contestualizza. Lo scheletro dell'operatore finzionale è qualcosa del tipo "Nella storia *x*", dove alla *x* sostituisci il nome del racconto a cui ti stai riferendo. Vale a dire che nel nostro caso ciò che in realtà è vero è che «*Nella storia di Mentre Morivo*, quattro persone stanno camminando in salita dietro al carro». Così risolviamo l'ambiguità per

¹⁹⁷ SEARLE [1975], nota 3.

¹⁹⁸ FAULKNER [1929b], p. 193.

¹⁹⁹ Vedi VOLTOLINI [2003], p. 226.

²⁰⁰ SEARLE [1975], p. 15.

²⁰¹ CURRIE [1990], p. 69.

²⁰² Cfr. LEONARDI [2003], p. 165.

cui consideriamo veri degli enunciati che in realtà sono falsi – senza complicare la faccenda, consideriamo semplicemente il romanzo come qualcosa che non è avvenuto.

M. Quindi con l'operatore finzionale non faccio che specificare che i discorsi che coinvolgono entità fittizie si riferiscono a ciò che è scritto nel libro?

V. Sì. Questo tipo di enunciati io li definisco *enunciati metafinzionali interni*²⁰³, perché tramite di essi tu dici dall'esterno della finzione qualcosa che riguarda il suo contenuto. Riprendiamo il nostro esempio: pronunciando l'enunciato «Nella storia di Mentre Morivo, quattro persone stanno camminando in salita dietro al carro» non stai raccontando la storia di Mentre Morivo, bensì stai dicendo qualcosa *sulla* storia stessa, per questo lo chiamo *metafinzionale*; al contempo, tuttavia, ci stai informando su qualcosa che avviene *all'interno* del racconto, ossia nel suo mondo di finzione, e perciò ci aggiungo la qualifica di *interno*.

M. Ciò prevede che si siano anc/

V. Ah, una precisazione! Gli operatori finzionali non sono tutti equivalenti semanticamente²⁰⁴. Spesso infatti si fa confusione e si considera «Nella storia *x*» come corrispondente a «Secondo la storia *x*». Ma considera per un attimo *Guerra e Pace*. L'enunciato «In *Guerra e Pace*, ci sono sia personaggi fittizi che personaggi reali» è indubbiamente vero. Non così l'enunciato «Secondo *Guerra e Pace*, ci sono sia personaggi fittizi che personaggi reali», che è appunto falso: nel romanzo tutti i personaggi sono presentati come persone reali, sia quelli davvero esistiti, come Napoleone, sia quelli inventati da Tolstoj, come Nataša. Scusa l'interruzione. Dicevi?

M. Che immagino ci siano anche gli *enunciati metafinzionali esterni*.

V. Naturalmente, e sono i più controversi. Torniamo di nuovo a Faulkner. Prendi una frase come questa: «Darl, Jewel e Dewey Dell sono personaggi di un romanzo». Anch'esso è facilmente etichettabile come metafinzionale – non racconta la storia, ma dice qualcosa sulla storia – ma, al contrario di quello precedente, non ci dà informazioni sul contenuto della storia, sul mondo di *Mentre Morivo*. Che Darl, Jewel e Dewey Dell siano personaggi di un romanzo è una riflessione che faccio *dall'esterno* del romanzo – potrei farla addirittura senza averlo letto – e non prevede per forza che lo menzioni. Tutti i discorsi di critica letteraria che parlano dei personaggi in quanto personaggi

²⁰³ VOLTOLINI [2010], pp. 100-1. Gli enunciati metafinzionali *esterni* sono trattati alle pp. 107-8.

²⁰⁴ Vedi SAINSBURY [inedito], § 1. L'esempio seguente che riguarda *Guerra e Pace* viene da qui. La confusione generata da un uso ingenuo degli operatori finzionali è l'argomento centrale di tutto il saggio di Sainsbury.

fittizi, che discutono delle circostanze storiche in cui sono nati, che paragonano personaggi di romanzi diversi fra loro e così via, fanno parte dell'insieme degli enunciati metafinzionali esterni. Ovviamente in questi casi gli operatori finzionali non si usano, anzi. Mettere la particella «Nella storia di *Mentre Morivo*» davanti al nostro «Darl, Jewel e Dewey Dell sono personaggi di un romanzo» trasformerebbe l'enunciato da vero in falso, poiché nella storia quei tre sono esseri umani, non di certo entità fittizie. Una cosa simile potrebbe funzionare in quelle situazioni dove troviamo della finzione incastonata all'interno della finzione, come nel celebre caso – ma ne potremmo citare migliaia – di Gonzago, il protagonista dello spettacolo teatrale che Amleto inscena davanti agli occhi dello zio e della madre. Possiamo usare l'enunciato «Gonzago è un personaggio fittizio» sia come enunciato metafinzionale esterno, sia come enunciato metafinzionale interno, nel qual caso potremmo anteporgli l'operatore «Nell'*Amleto* di Shakespeare» e risulterebbe comunque vero. Da ciò dedurrei facilmente che un enunciato non è metafinzionale interno o esterno a prescindere dal suo uso. Riassumendo il tutto, possiamo dire che gli enunciati metafinzionali interni sono veri in un contesto finzionale, quelli metafinzionali esterni in un contesto reale²⁰⁵.

M. Prima ha parlato di almeno quattro tipi di discorso fittizio. Mi pare che ne abbiamo nominati soltanto tre.

V. Il quarto è un caso particolare, riguarda i cosiddetti *esistenziali negativi*, ossia le affermazioni di non esistenza. Sempre per rimanere in tema, l'enunciato «Darl, Jewel e Dewey Dell *non esistono*» fa parte di questo insieme. Devi sapere che gli esistenziali negativi che implicano nomi fittizi sono un grattacapo, soprattutto per gli artifattualisti, ma di questo parleremo dopo. Prima voglio fare i conti con le altre tipologie di discorso fittizio.

M. D'accordo.

V. Consideriamo i discorsi metafinzionali interni. Per il prof. F. non comportano molte difficoltà. Secondo lui, come già sai, con un nome come “Darl” denotiamo un unico oggetto, che nel mondo attuale ha la proprietà di essere un personaggio fittizio, mentre in un qualche mondo non attuale ha la proprietà di essere un ragazzo, di avere dei fratelli e via dicendo. Ne consegue che quando parliamo nel contesto finzionale non facciamo che discutere le proprietà che Darl possiede nel mondo che realizza *Mentre*

²⁰⁵ Vedi PELLETIER [2003], pp. 195-6, e THOMASSON [2003a], p. 141.

Morivo, mentre quando parliamo nel contesto reale discutiamo le proprietà che Darl possiede nel mondo attuale.

M. Questo era uno dei vantaggi teorici dell'appello ai mondi (im)possibili, giusto?

V. Esatto. Anche per uno come il prof. K., che per comodità potremmo definire *finzionalista*, i discorsi metafinzionali interni non comportano nessuna difficoltà²⁰⁶. Quando mi hai risposto che quattro persone stavano camminando in salita dietro al carro, eri semplicemente all'interno di un gioco di far finta. Certo, il libro di Faulkner tu non l'avevi letto, ma sapevi – o l'hai desunto dal contesto – che si trattava di un romanzo e che pertanto non descriveva dei fatti reali. Hai così *fatto finta* che ci fossero quattro persone che stavano camminando eccetera eccetera. Insomma, hai rispettato quelle che erano le regole del libro, hai seguito ciò che prescriveva l'autore. Per inciso, io definisco la tesi del prof. K come “normativista”²⁰⁷, perché quando un autore fa finta che qualcosa avvenga egli *prescrive di immaginare* che quella cosa avvenga, chiede quindi al lettore di essere ligio ad una norma.

M. Nel nostro caso la norma prevede di far finta che quattro persone chiamate Darl, Jewel, Dewey Dell e una quarta che è il narratore/

V. Per la cronaca, il suo nome è Vardaman – sono quattro fratelli. E, ci tengo a precisare, Vardaman è un narratore affidabile, nel senso che Faulkner ci voleva davvero prescrivere, attraverso di lui, quelle immaginazioni.

M. Bene, quindi, per rifarmi a ciò che mi ha scritto il prof K., far finta che Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman camminino dietro ad un carro è partecipare ad un gioco di far finta autorizzato.

V. Chiaro.

M. E dal punto di vista della professoressa L. come si devono trattare gli enunciati metafinzionali interni?

V. Qui le cose non sono così semplici. Come mi hai scritto tu stesso tempo fa, le proprietà che attribuiresti a Herzog sono proprietà che attribuiresti solamente ad un essere umano. Come fa allora un oggetto astratto a possederle²⁰⁸? Se dici «Vardaman ci sta raccontando di quando lui e i suoi fratelli camminavano dietro ad un carro» stai implicitamente dicendo che un personaggio fittizio può raccontare storie, avere fratelli e

²⁰⁶ PELLETIER [2003], p. 196.

²⁰⁷ Vedi VOLTOLINI [2010], p. 37.

²⁰⁸ Cfr. CURRIE [2003], p. 139 e SAINSBURY [2009], pp. 111-3.

camminare. Il problema non è da poco. Dal momento che i personaggi fittizi non possono possedere proprietà tipiche degli esseri umani, allora «ogni storia finzionale è una storia massivamente falsa a proposito di individui esistenti»²⁰⁹. I romanzi non sarebbero che sequele di clamorosi errori riguardo agli artefatti astratti! Ma come ha fatto allora Faulkner a creare un individuo come Vardaman per mezzo di una storia che, una volta finita, si rivela una gigantesca bugia su quello stesso individuo? Il concetto fondamentale del creazionismo sembrerebbe proprio una patata bollente...

M. Come ne viene fuori la prof. L.?

V. Riconoscendo anche lei che in questi contesti c'è un elemento di far finta²¹⁰. Andiamo con ordine. Quando prima ti ho domandato chi saliva dietro il carro e tu mi hai detto «Darl, Jewel, Dewey e il narratore», ti ho detto che per rendere vero l'enunciato potevamo anteporvi un operatore finzionale o operatore della storia. Secondo i creazionisti come la prof. L., quando discorriamo del contenuto dei mondi di finzione facciamo finta nella misura in cui evitiamo di menzionare espressioni come «Nella storia *x*» o «Secondo la storia *x*»; vale a dire che tutte le nostre osservazioni fatte all'interno di contesti fittizi «dovrebbero sempre essere comprese, [secondo L.], come implicitamente precedute da un operatore della storia»²¹¹. Questa soluzione presenta comunque delle lacune. Di chi staremmo facendo finta che cammina dietro il carro? Di Darl, Jewel, etc. Quindi, a detta di un creazionista, staremmo facendo finta che delle entità astratte senza collocazione spazio-temporale abbiano le sembianze di esseri umani, vivano negli Stati Uniti in un certo periodo storico e stiano camminando dietro ad un carro. Ma viene da chiedersi: è in questo modo che ha lavorato Faulkner? Ha prodotto un certo numero di frasi in inglese, così facendo ha creato dei personaggi fittizi, e di questi personaggi fittizi ha finto molte cose. Ma in che ordine ha compiuto questi passaggi? Ha finto qualcosa rispetto al personaggio che ha creato o ha creato il personaggio facendo finta di qualcosa?

M. C'è una certa preoccupante circolarità...

V. Pare proprio di sì. Secondo i *finzionalisti*, invece, non c'è alcun operatore della storia implicito nei discorsi metafinzionali interni, poiché quando parli di personaggi fittizi sei *sempre* coinvolto in un gioco di far finta.

²⁰⁹ YAGISAWA [2001], p. 158. Anche la domanda seguente è mutuata da Yagisawa.

²¹⁰ THOMASSON [2003b], p. 207.

²¹¹ PELLETIER [2003], p. 195.

M. Anche quando pronunciamo enunciati metafinzionali esterni?

V. Esattamente. Per il prof. K. Non esistono «contesti reali» in cui pronunciamo nomi fittizi; quando parliamo della finzione “da fuori” non facciamo che continuare il far finta cominciato dall’autore²¹².

M. Prendere parte ad un gioco, però, non è la stessa cosa che assistervi come spettatore.

V. Certo, ma per un finzionalista come K. il confine tra le due attività non è ben definito. Il nostro partecipare ad un gioco ed il nostro osservare quello stesso gioco non si possono separare nettamente²¹³. Se vogliamo riferirci a qualcosa attraverso nomi come “Darl”, “Jewel” e “Dewey Dell”, dobbiamo per forza essere all’interno di un far finta, ossia dobbiamo «fingere di riferirci»²¹⁴, altrimenti quei nomi sono semplice *flatus vocis*. La differenza sta tutta nel *tipo* di giochi che giochiamo: quelli a cui partecipiamo pronunciando enunciati metafinzionali esterni sono infatti giochi non ufficiali, nei quali non stiamo rompendo le regole della finzione in generale, ma solo quelle della finzione “normale”²¹⁵. Ne risulta in definitiva che l’opera di meta finzione è finzione a sua volta.

M. Per come lo stiamo trattando adesso, il divario tra funzionalismo e creazionismo mi sembra molto sottile. È come se tutto si decidesse sulla base dell’ampiezza del nostro far finta.

V. Non hai tutti i torti. La differenza in superficie appare davvero esigua, ma sul fondo si nascondono due approcci molto differenti tra loro. Il punto è che un creazionista può permettersi di “uscire” dal gioco, di astrarre dalla finzione e osservare dall’esterno gli artefatti astratti che vi sono stati creati. Questo “uscir fuori” è invece precluso ad un finzionalista, dal momento che il nome di un personaggio fittizio, una volta smesso di giocare, è vuoto, come la muta di un serpente, non rimanda a nulla al di fuori di sé. Per un realista come la prof. L, per uno che crede nell’esistenza dei referenti di questi nomi, ci sarà invece qualcosa a cui questi rimanderanno sempre – o meglio, finché rimarrà in vita il loro relativo «artefatto culturale astratto» – anche al di fuori del gioco di far finta. È come se avessero uno scoglio sicuro a cui poter aggrappare “Darl”, “Jewel”, “Dewey Dell”, “Herzog” e tutti gli altri nomi fittizi. Al contrario sembra che i

²¹² *Ivi*, p. 197.

²¹³ *Ibidem*. Pelletier è della stessa opinione di Walton, vedi *ivi* p. 203.

²¹⁴ WALTON [1990], p. 477.

²¹⁵ PELLETIER [2003], p. 203.

finzionalisti, senza un gioco a cui farli ancorare, siano condannati a perderli nelle onde del vuoto e del non senso.

M. Quindi per un creazionista “fabbrichiamo” lo scoglio a cui ancoriamo i nomi fittizi?

V. Lasciamo da parte i nostri sospetti sulla circolarità e diciamo che «facendo finta di riferirsi a una persona [l'autore] crea una persona fittizia»²¹⁶, e una volta creato tramite un fingere di riferirsi, questo personaggio fittizio è denotabile *effettivamente*. Vale a dire che quello scoglio esiste *davvero*, non sto solo fingendo che ci sia per seguire le regole di un gioco. Per K., al contrario, quello scoglio rimane *sempre* un'illusione. Ciò comporta che secondo un finzionalista i nostri discorsi non necessitano di un referente, di un oggetto reale a cui rimandare²¹⁷. Per capire gli enunciati della finzione ci occorre solamente un atteggiamento proposizionale come quello di far finta, ossia «un atteggiamento che assumiamo verso le proposizioni di una storia»²¹⁸.

M. Per come la mette lei, le parole sembrano delle ancore.

V. Diciamo che potremmo paragonarle a dei ganci che «fissano un lembo di discorso a un lembo di mondo»²¹⁹. Il problema è capire a che cosa si aggrappino i ganci che troviamo nei discorsi finzionali. Secondo alcuni collegano i nostri enunciati ad una porzione (astratta o non attuale) di mondo, secondo altri facciamo solo finta che essi si attacchino a qualcosa.

M. Eppure il professor K. è così legato alla divisione tra reale e finzionale. Voglio dire, secondo lui ogni volta che siamo impegnati in un gioco siamo anche consapevoli di esserlo. Ma ora mi sembra che affermi che nel caso degli enunciati metafinzionali esterni siamo impegnati in un gioco a nostra insaputa; facciamo finta di aggrappare questi ganci a qualcosa anche quando crediamo di essere fuori dal gioco. O almeno, io non mi ero mai reso conto di stare giocando anche quando affermavo che Herzog era il protagonista di un libro di Bellow!

V. Questo è proprio il tasto dolente del finzionalismo²²⁰. Quando diciamo che Darl, Jewel e gli altri personaggi di Faulkner sono, appunto, personaggi di Faulkner, affermiamo qualcosa di indubbiamente vero, ma soprattutto qualcosa che è vero nel

²¹⁶ YAGISAWA [2001], p. 155. Questa è la posizione di John Searle, esposta in SEARLE [1975].

²¹⁷ Vedi ORENSTEIN [2003], pp. 181 e 184. Discuteremo meglio questo punto nel capitolo “Linguaggio e oggetto. Afferrare con le parole”.

²¹⁸ CURRIE [1990], pp. 285-6.

²¹⁹ BONOMI [1994], p. 14.

²²⁰ BERTO [2010], p. 114.

mondo reale e che non ha bisogno di alcun prefisso che lo contestualizzi. È proprio per rendere conto di questa verità che quelli come la prof. L. affermano l'esistenza dei personaggi dei romanzi e quelli come il prof. F. sostengono che entità inesistenti possono possedere proprietà.

M. Perché, per un neomeinonghiano come F., quella di "essere il personaggio di un romanzo" o di "essere presente in un libro di Faulkner" sono proprietà che gli oggetti fittizi possono avere nel nostro mondo attuale.

V. Appunto. I realisti in generale²²¹ negano che, parlando "dall'esterno" di oggetti fittizi, si sia impegnati in un qualche gioco. È proprio perché ce ne poniamo al di fuori che possiamo parlare "seriamente" e produrre discorsi sul gioco stesso. Se ricordi, il creazionismo prende il via esattamente da questa nostra capacità di astrarre dal gioco di far finta. La sua domanda originaria, potremmo sintetizzare, è: «a cosa ci riferiamo nei discorsi metafinzionali esterni?» Non a caso i creazionisti chiamano l'uso che facciamo degli enunciati all'esterno del racconto uso *ipostatizzante*²²².

M. Cioè?

V. Secondo un creazionista all'interno di un gioco narrativo usiamo gli enunciati in maniera *complice*; in questo contesto i personaggi fittizi a cui gli enunciati si riferiscono sono delle «pseudoentità»²²³, vale a dire delle entità che abitano il mondo in cui è ambientata la storia ma non il mondo attuale. Semplicemente non fanno parte dell'inventario generale di ciò che c'è. Quando invece impieghiamo gli enunciati al di fuori del gioco, ci riferiamo a delle entità vere e proprie, che esistono nel mondo attuale, ovvero ai personaggi fittizi. Come dice L., un autore non soltanto istituisce un universo di discorso, ma introduce un oggetto di discorso. Questo è appunto l'uso ipostatizzante, per cui rendiamo reale qualcosa che prima non lo era, o, per dirla alla nostra maniera, fabbrichiamo gli scogli a cui ancoriamo i nomi fittizi. Un creazionista ammette che l'uso complice non impegna ontologicamente nell'esistenza dei personaggi fittizi, ma sull'uso ipostatizzante non transige: pronunciare enunciati metafinzionali esterni impegna il parlante nell'esistenza di siffatte entità²²⁴.

²²¹ Cfr. VAN INWAGEN [2003], p. 137, nota 4. Vedi SAINSBURY [2009], p. 106.

²²² Vedi VOLTOLINI [2009], § 2, e BARBERO [2009], § 2.

²²³ VOLTOLINI [2009], p. 30.

²²⁴ *Ivi*, p. 32.

M. Ho capito. Mi sembra di poter dire che gli enunciati usati all'interno di un gioco di far finta siano il "punto di forza" degli antirealisti, mentre quelli usati dall'esterno lo siano dei realisti.

V. È una semplificazione piuttosto azzeccata. A proposito dell'uscire dal gioco, mi viene in mente un esempio della professoressa L. che porta acqua al mulino creazionista²²⁵. Immagina dei poliziotti che stanno esaminando un caso molto difficile. Uno di loro, per allentare la tensione, commenta: «Ci servirebbe l'aiuto di Sherlock Holmes!», e i suoi colleghi sorridono. Cosa è successo? Niente di più comune: lui e il suo uditorio sono stati impegnati in un gioco di far finta per cui Holmes era un vero detective da poter consultare in caso di bisogno. Un collega con uno scarso senso dell'umorismo, tuttavia, puntualizza: «Ma non c'è nessuna persona che sia Sherlock Holmes. È soltanto un personaggio dei romanzi». Davvero saresti disposto ad affermare, si chiede la prof. L., che quest'ultimo poliziotto stia partecipando ad un gioco? Non è forse vero il contrario, ossia che facendo quella precisazione ne è uscito?

Esistenziali negativi

M. Se non sbaglio l'enunciato del secondo poliziotto è un esistenziale negativo.

V. Già, direi che è arrivato il momento di affrontare anche quelli. Qui è come se la faccenda si ribaltasse: mentre prima erano i realisti ad avere dalla loro l'intuizione del senso comune, nel caso degli esistenziali negativi sono i finzionalisti a fregiarsi del ruolo di suoi difensori. Ma non è tutto così semplice come sembra. Prendiamo l'enunciato «Darl, Jewel e Dewey Dell non esistono». Cosa ne direbbe un finzionalista?

M. Direbbe che è indubbiamente vero, d'altronde non è altro che un caso particolare del loro caposaldo generale, cioè che i personaggi dei romanzi non esistono. Tuttavia contiene dei nomi fittizi, e ciò rende la faccenda un po' ambigua. Mi viene da chiedere se, pronunciando un simile enunciato, stiamo giocando oppure no.

V. Il professor K. ti risponderebbe: un po' e un po'. Direbbe che attraverso un enunciato come «Gregor Samsa non esiste» noi esprimiamo un *disconoscimento*²²⁶. Usando il nome "Gregor Samsa" segnaliamo un possibile fingere di riferirsi a qualcosa,

²²⁵ Vedi THOMASSON [2003b], p. 208.

²²⁶ WALTON [1990], pp. 480-1.

ma poi, negando l'esistenza di una tale entità, disconosciamo i vari tentativi di riferirsi ad essa, dichiariamo che una simile operazione è impossibile. In sostanza, per mezzo di un esistenziale negativo è come se fingessimo di tentare di riferirci a qualcosa per poi palesare l'inattuabilità del tentativo stesso; «quel che si asserisce è semplicemente che tentare di riferirsi in una determinata maniera significa fallire»²²⁷. Questo non è un processo che riguarda unicamente gli oggetti fittizi. Fai conto, per esempio, di dover rivelare ad un qualche credulone che la Fonte dell'eterna giovinezza non esiste. Gli dirai: «Mi dispiace, ma la fonte dell'eterna giovinezza non esiste e non è mai esistita». In tal modo, per negare che ci si possa riferire con un successo a qualcosa tramite la descrizione definita “La fonte dell'eterna giovinezza” hai dovuto nominare la fonte stessa. Di certo il tuo obiettivo non era di riferirti ad essa, bensì di disconoscere tutti i tentativi passati e presenti di riferirsi ad una sorgente dotata di poteri magici.

M. E il realista, piuttosto? Come si comporta davanti ad un esistenziale negativo?

V. Innanzitutto precisiamo che un realista meinonghiano non ha alcun problema. Che un personaggio fittizio non esista è, per lui, scontato. I nostri fratelli che camminano dietro al carro, Gregor Samsa e tutti gli altri non hanno la proprietà di esistere, punto. Casomai *sussistono*, oppure possiedono la proprietà di esistere in un mondo non-attuale, ma di sicuro non abitano il nostro universo. La questione si fa decisamente più spinosa dal punto di vista artifattualista²²⁸. Non si può credere nell'esistenza dei personaggi fittizi e allo stesso tempo considerare vero un enunciato che questa esistenza la nega. Un artifattualista deve essere in grado di spiegare il motivo per cui «Darl, Jewel e Dewey Dell non esistono» è vero e invece «I personaggi fittizi Darl, Jewel e Dewey Dell non esistono» è falso²²⁹.

M. Potrebbe risolvere il problema dicendo che attraverso gli esistenziali negativi non neghiamo l'esistenza *tout court* dei personaggi, ma solo la loro concretezza.

V. È una soluzione allettante che la stessa professoressa L., tempo fa, aveva appoggiato²³⁰. L'idea è quella di prendere «Darl, Jewel e Dewey Dell non esistono» come contestualizzato al mondo concreto, e dunque considerare il verbo “esistere” come ellittico per “esistere spaziotemporalmente”. C'è comunque un guaio che ha

²²⁷ WALTON [1990], p. 482.

²²⁸ Yagisawa definisce il problema degli esistenziali negativi come “*devastatingly simple*”. YAGISAWA [2001], p. 169. Vedi anche CURRIE [1990], p. 80.

²²⁹ Vedi THOMASSON [2003b], p. 214.

²³⁰ Vedi THOMASSON [1999], p. 112. Anche Bonomi sembra propendere per questa soluzione; vedi BONOMI [1994], pp. 95-6.

nuovamente a che fare con il senso comune. Mettiamo che tu vada in libreria per comprare *Mentre Morivo* e il libraio ti dica: «Non ci sono libri di Faulkner». Molto banalmente tu capiresti che in quella libreria non hanno copie dei suoi libri e ti rivolgeresti a un rivenditore più fornito, ovvero restringeresti automaticamente il dominio del suo enunciato al negozio in cui lavora. Ma se invece ti avesse risposto: «Non esistono libri di Faulkner»?

M. Avrei pensato: «Questo qui ha sbagliato lavoro».

V. [*ride*] Proprio così, perché attraverso il verbo esistere intendiamo comunicare un pensiero generale. «Non esistono libri di Faulkner» significa che non c'è alcun libro di Faulkner in tutto l'universo, non di certo che manca soltanto in quella libreria e che basta ordinarlo per farlo esistere. Significa che non esistono suoi libri né astratti né concreti, ecco, non esistono *simpliciter*²³¹. Si può fare anche un paragone coi numeri. Nessuno ti direbbe mai seriamente che il numero tre non esiste, intendendo con questo che non esiste spaziotemporalmente!

M. Dunque di per sé il verbo “esistere”, al contrario del verbo “essere”, non comporta contestualizzazioni?

V. Per dirla in maniera un po' più tecnica, gli esistenziali negativi non sono casi di quantificazione implicitamente ristretta al dominio degli oggetti concreti²³². Affermare il contrario sarebbe davvero forzato, come dire che il libraio di prima stesse eseguendo bene il proprio mestiere.

M. E quale alternativa ha escogitato la professoressa L.?

V. Diciamo che la soluzione che propone non è troppo diversa dalla precedente. Si tratta sempre di contestualizzare l'esistenziale negativo, solo che questa volta lo si cerca di fare attraverso una sorta di “genealogia del nome fittizio”. Ora mi spiego. Si parte dal presupposto che ogni nome abbia una storia e che questa storia sia simile a una catena i cui anelli sono gli usi che facciamo di quel nome. “Ulisse”, per esempio, ha una storia millenaria e quindi una lunghissima catena fatta d'innumerabili anelli. Per aggiungere un anello alla catena di Ulisse basta usare in qualche enunciato il nome “Ulisse”. Fare la genealogia di un nome significa individuare il punto di partenza della catena, ossia ciò a cui è attaccato il primo anello e a cui tutti gli altri anelli si riferiscono. Se risaliamo

²³¹ Questa è la posizione di WALTON [2003]. Anche YAGISAWA insiste sul fatto che per un creazionista “esistere” implica «esistenza robusta»; vedi YAGISAWA [2001], p. 156.

²³² BERTO [2010], p. 113.

lungo la catena del nome “William Faulkner”, giungiamo al momento in cui un essere umano individuale viene battezzato in quel modo. Se invece andiamo a ritroso lungo la catena del nome “Darl” (o “Jewel” o “Dewey Dell”) arriviamo alle fondamenta spazio-temporali del personaggio nelle copie della storia *Mentre Morivo*²³³. Ciò che conta, ci dice L., sono le intenzioni ontologiche di chi usa questi nomi: se tu pronunciassi il nome “Darl” con l’intenzione di riferirti ad una persona reale, ovvero credendo che gli anelli della catena siano fissati ad un essere umano, dicendo «Darl non esiste» affermeresti una cosa vera. La soluzione che ci propone la professoressa L. è dunque metalinguistica, ossia si basa su quelli che sono gli usi precedenti del nome in questione, sugli anelli più antichi della catena²³⁴. «*N* non esiste» (dove *N* è un nome qualsiasi) è vero o falso in base a se, in altri suoi usi precedenti, *N* riesce con successo a riferirsi ad un oggetto del tipo presupposto, ossia del tipo che intendevamo utilizzando. Aspetta un secondo che tiro fuori un articolo della professoressa. [*Il prof. V. rovista in mezzo alle colonne di libri che s’innalzano dalla sua scrivania*] Eccolo qua! Per amor di precisione ci tengo a citarti le sue esatte parole: «Se *N* è un nome proprio che è stato usato in un’asserzione predicativa con l’intenzione di riferirsi ad una qualche entità di tipo ontologico *K*, allora «*N* non esiste» è vero se e solo se la storia di quegli usi non soddisfa le condizioni per riferirsi ad un’entità di tipo *K*»²³⁵.

M. La cosa non mi è molto chiara...

V. Riprendiamo l’enunciato «Darl non esiste». Esso è vero nella misura in cui *intendiamo riferirci* ad una persona reale ma tale persona non esiste. Il nostro proposito, ci dice la professoressa, era di denotare una persona reale – un’entità di un determinato tipo ontologico – ma la storia degli usi del nome “Darl” non ha soddisfatto le condizioni per riferirsi ad un’entità di quel tipo: abbiamo scoperto che Darl è un’invenzione di Faulkner e non una persona reale. In definitiva, la professoressa L. sostiene che in tutti gli esistenziali negativi che coinvolgono nomi fittizi si usa il nome implicato *non* per riferirsi ad un personaggio fittizio, bensì ad un essere umano (che appunto non esiste).

²³³ Vedi THOMASSON [2003b], p. 216, e THOMASSON [2003a], p. 142.

²³⁴ THOMASSON [2003b], pp. 217-8 e SAINSBURY [2009], pp. 108-109. La soluzione di Thomasson al problema degli esistenziali negativi è la rielaborazione di una proposta di DONNELLAN [1974]. A differenza di Donnellan, Thomasson non crede che tutte le catene di usi di un nome che terminano in un “blocco” (*block*), ossia con l’introduzione del nome in un’opera di finzione, siano casi in cui il nome in questione fallisca nel riferirsi a qualcosa. Donnellan, sottolinea Thomasson, non è in grado di distinguere tra affermazioni di non esistenza vere e false riguardo ai personaggi fittizi, mette cioè sullo stesso piano l’enunciato «Sherlock Holmes non esiste» e l’enunciato «La moglie di Sherlock Holmes non esiste».

²³⁵ THOMASSON [2003b], p. 217.

M. E in quei casi in cui intendiamo riferirci proprio ad un personaggio fittizio?

V. In quei casi non ci verrebbe mai in mente di negare seriamente la sua esistenza. Immagina, per esempio, di partecipare ad un corso di Letteratura nord americana. Sei in classe con gli altri compagni e state conversando assieme al professore. Il tema della lezione sono i romanzi di Faulkner. Nessuno, in una situazione del genere, si sognerebbe di alzare la mano e asserire: «Darl non esiste», poiché nel contesto degli usi precedenti del nome “Darl” quell’enunciato è patentemente falso. Nell’ambito del corso di letteratura la catena di usi di “Darl” riconduce al testo di Faulkner, perciò a nessuno verrebbe in mente che Darl possa essere una persona. Così si ritorna al discorso creazionista sulle pratiche letterarie.

M. Eppure mi sembra una soluzione alquanto macchinosa.

V. Non hai tutti i torti. Considera poi questo contro esempio²³⁶: una persona impara il nome “Coriolano” dal dramma di Shakespeare e suppone erroneamente che si riferisca ad un personaggio puramente fittizio. Dunque, secondo la teoria artifattualista, questa persona usa “Coriolano” con l’intenzione di riferirsi ad un’entità del tipo ontologico “personaggio fittizio” (o “artefatto astratto”). Di fatto, però, che lo sappia o meno, quella persona si sta riferendo a un generale romano del V secolo avanti Cristo. L’uso che questa persona fa del nome “Coriolano” non soddisfa le condizioni per riferirsi ad un personaggio fittizio (o ad un artefatto astratto), dunque, secondo il principio della prof L. che ti ho citato, «Coriolano non esiste» (o meglio, «Coriolano non è mai esistito») sarebbe vero. Eppure noi, grazie a Plutarco, sappiamo che questo generale romano del V secolo a.C. è esistito effettivamente.

M. Sembra che il fare affidamento sulle intenzioni ontologiche del parlante non porti a niente di buono. L’intuizione di cui stiamo parlando, quella per cui «Darl non esiste» è vero, non mi pare venga intaccata dal fatto che qualcuno abbia provato ad usare il nome “Darl” con l’intenzione di riferirsi ad una persona reale. Insomma, se è vera è vera, punto e basta.

V. Pensa al caso di Ulisse, che tu stesso, nella tua ultima mail, giudicavi problematico. Risalendo lungo la catena dei suoi usi dove arriviamo? Ad una persona reale? Probabile; ma questa persona reale non avrà di sicuro tutte le caratteristiche che gli attribuisce il poema omerico. «Ulisse non esiste» suona più spinoso di «Darl non

²³⁶ SAINSBURY [2009], pp. 109-10.

esiste». La domanda allora diventa la seguente: a chi si stava riferendo Omero quando scriveva l'*Odissea*?

M. Qualcuno potrebbe rispondere che ha calato una persona realmente esistita in un racconto, e così facendo ha creato un personaggio fittizio *ex novo*.

V. E se la sua intenzione, mentre scriveva, fosse stata quella di riferirsi proprio a quella persona reale e non ad un «artefatto astratto»? Quelli che dopo Omero hanno scritto di Ulisse si riferivano a quella stessa persona o all'artefatto astratto che lui – forse involontariamente – aveva prodotto?

A questo punto qualcuno ha bussato alla porta e il professor V. si è ricordato di un impegno improrogabile. Si è chinato sui cassetti della scrivania e ha continuato a parlare mentre scartabellava documenti. Non ha interrotto il discorso nemmeno per infilarsi la giacca.

Il registratore era ancora acceso.

V. Credo dovremmo vederci ancora, ci sono diverse questioni che non abbiamo discusso. Che ne dici? Perdona la fretta. Facciamo che ci rincontriamo qui un'altra settimana. Magari prenotati nell'orario di ricevimento. Io scappo.

Linguaggio e oggetto. Afferrare con le parole

Dopo circa un mese mi ripresentai nell'ufficio del professor V. per proseguire la nostra discussione. La stanza era uguale a come l'avevo lasciata, solo i titoli dei libri ammucchiati sulla scrivania erano cambiati.

Non avevo dimenticato il mio registratore.

V. Dunque, è più di un mese che non ci sentiamo; da che punto vogliamo riprendere il discorso?

M. Ho riascoltato con calma quello che ci siamo detti. Ho l'impressione che la differenza tra realismo e antirealismo sia radicata in qualcosa di più generale.

V. Senza dubbio. Il fatto che sosteniamo l'uno piuttosto che l'altro è dovuto alle nostre concezioni filosofiche di partenza. A tal proposito vorrei farti un accenno all'intensionalità²³⁷. Senza discostarci troppo dal mondo della letteratura, e senza nemmeno avventurarci su qualche vetta vertiginosa della filosofia del linguaggio, potremmo spendere qualche parola sulle teorie del riferimento che sorreggono le diverse tesi sulla finzione.

M. L'ultima volta, parlando del riferimento, aveva usato la metafora dello scoglio.

V. Sì, era per darti l'idea di un oggetto solido a cui si ancorassero le nostre parole.

M. Se ricordo bene, il realista crede che questo scoglio ci sia mentre il finzionalista crede che si faccia solo finta che esista.

V. Più o meno. Non si tratta tanto di stabilire l'esistenza dello scoglio, quanto di capire se il nostro linguaggio ha sempre a che fare con degli scogli – ossia degli oggetti – oppure no. La questione non è da poco. Dietro a questa piccola divergenza sull'“ancoraggio” delle nostre parole si nascondono concetti filosofici assai importanti. Stiamo parlando di due approcci al linguaggio completamente diversi, che determinano in origine i contrasti tra le varie teorie sulla finzione. Che il prof. F. e la professoressa L. considerino in quel modo i personaggi dei romanzi non è che una conseguenza della loro concezione del rapporto tra linguaggio e mondo. E lo stesso si può dire del prof. K.

²³⁷ L'intensionalità è un tema fondamentale della teoria di Sainsbury, vedi *ivi*, cap. 6.

M. E qual è la differenza tra le loro concezioni?

V. In sostanza, i realisti riguardo alla finzione credono che il linguaggio sia sempre in correlazione con la realtà e che dunque ogni nome debba avere un referente. Gli antirealisti, invece, sostengono che non necessariamente le nostre parole devono rimandare a qualcosa. Riguardo ai primi possiamo parlare di *Realismo referenziale*²³⁸, secondo cui il compito del linguaggio è descrivere come stanno le cose nella realtà. Se tagliamo questo filo, dicono, il filo che connette la parole al mondo, il linguaggio diventa autoreferenziale, una mera questione di simboli che si rimandano l'un l'altro. Come riusciremmo, in tal modo, ad affermare cose vere su ciò che sta al di fuori di noi? La verità, secondo il realista, è infatti una questione di *corrispondenza* tra linguaggio e realtà esterna. Tuttavia gli antirealisti, per lo meno quelli come il prof. K, vogliono evitare qualsiasi forma di scetticismo: anch'essi concordano sul fatto che attraverso il linguaggio si possano affermare cose vere sulla realtà, solo che, sostengono, per dire cose vere non c'è bisogno che le nostre parole abbiano un portatore, che denotino qualcosa. Più in generale, l'approccio antirealista deriva da una concezione del linguaggio non referenzialista, una concezione per cui il compito fondamentale del linguaggio non è quello di agganciare oggetti. L'intensionalità può aiutarci a far luce su questa controversia.

M. Mi spieghi che cosa intende.

V. I verbi intensionali sono quei verbi come “pensare”, “credere”, “sperare”, etc. La particolarità di questi verbi emerge quando analizziamo i valori di verità di un enunciato. Vediamo, sai cos'è un pangolino?

M. Un tipo di dolce?

V. Bene. Mettiamo tu dica: «Il pangolino è un tipo di dolce». Hai detto un enunciato vero? Per stabilirlo dovresti fare una ricerca, indagare come stanno le cose, dopo di che verresti a sapere che il pangolino è in realtà un animale e che dunque il tuo enunciato era falso. Se però avessi premesso alle tue parole il verbo credere, ossia avessi detto: «Credo che il pangolino sia un tipo di dolce», cosa sarebbe successo?

M. Avrei detto il vero.

V. Già, la tua credenza sui pangolini era proprio quella. «M. crede che i pangolini siano un tipo di dolce» era quindi un enunciato vero. Un estraneo per conoscerne il

²³⁸ HANNA-HARRISON [2004], cap. 2.

valore di verità non dovrà consultare nessuna enciclopedia, né fare ricerche di alcun tipo sui pangolini. Dovrà semplicemente capire che cosa credi – o meglio, credevi – tu. Diciamo che la verità di un enunciato che contiene un verbo intensionale non dipende dall'estensione dei termini che contiene. Non serve a niente analizzare quale sia il referente della parola “pangolino” per determinare la verità del nostro enunciato. È come se il nostro discorso non si aggrappasse più a qualcosa, come se i ganci delle nostre parole si fossero ripiegati verso l'interno²³⁹.

M. Intensionale si oppone ad estensionale.

V. Esattamente. Infatti, tramite i verbi intensionali ci riferiamo molto spesso ad oggetti che un'estensione non ce l'hanno nemmeno. Tu puoi credere che i pangolini siano dolci, ma puoi anche *credere* che i centauri abitino i boschi della Tessaglia, o *sperare* che Babbo Natale ti porti tanti bei regali. Molto semplicemente, puoi pensare ad infiniti oggetti che non esistono, questo è quello che intendo quando parlo di intensionalità. Ne dedurrai che «la finzione è semplicemente un caso speciale di intensionalità. L'intensionalità è il potere della mente di pensare a cose che potrebbero non solo essere meramente assenti, ma anche[...] mancare dell'esistenza. L'intensionalità è la manifestazione linguistica dell'intenzionalità. Lo scrivere finzionale è una forma speciale [...] di intensionalità»²⁴⁰.

M. Questo mi ricorda il ragionamento del prof. F.

V. È vero. La domanda è: quando i nostri pensieri tendono a qualcosa che non esiste tendono sempre a *qualcosa*? Il prof. F., per l'appunto, sostiene di sì; ciò a cui ci riferiamo quando parliamo di Herzog è un oggetto che non esiste ma che c'è, un oggetto non-attuale. La prof. L. risponderebbe a sua volta affermativamente, ma ti direbbe che Herzog è un oggetto attuale e non concreto. «A ogni ricerca corrisponde un oggetto», converrebbero entrambi. Soltanto che alla ricerca che riguarda la finzione non corrispondono oggetti a cui siamo abituati, oggetti cioè con una collocazione spaziotemporale, bensì oggetti che potremmo definire esotici²⁴¹. La posizione realista ha le sue radici nelle teorie di Mill²⁴², per cui il significato di un nome è semplicemente il suo portatore. Da questo consegue che i nomi senza portatore sono senza significato e non possono essere usati per dire qualcosa di intelligibile. Dunque un realista, per

²³⁹ Vedi BONOMI [1994], p. 29.

²⁴⁰ SAINSBURY [2009], p. 126.

²⁴¹ *Ivi*, pp. 104 e 115.

²⁴² Vedi CORAZZA-WHITSEY [2003], p. 124.

evitare che gli enunciati contenenti nomi fittizi risultino privi di significato, deve attribuire ai nomi fittizi un riferimento di qualche tipo.

M. Per gli antirealisti, invece, possiamo cercare anche senza l'oggetto cercato?

V. Sì. Sostengono che non c'è bisogno di tirare in ballo alcun oggetto esotico, che ci possono essere stati mentali privi di riferimento. I nomi degli oggetti inesistenti sono e rimangono nomi vuoti, nomi che denotano nulla, che iniziano e finiscono con l'espressione stessa²⁴³. Quei ganci che sono le nostre parole possono non essere ancorati a niente e tuttavia essere comprensibili. Se evitiamo di concepire il nostro linguaggio come oggetto-dipendente²⁴⁴, ci risparmiamo tutta quella serie di problemi che riguardano l'identità dei personaggi fittizi. Stiamo pensando lo stesso oggetto? Come è stato afferrato lo stesso oggetto da due autori? Domande simili diventano meno impellenti.

M. In fin dei conti siamo tornati a quanto mi ha detto nella prima mail. Alla differenza tra ontologie desertiche e ontologie rigogliose.

V. In un certo senso hai ragione. Secondo i cosiddetti filosofi "parsimoniosi" – o perlomeno secondo alcuni di loro – parlare di qualcosa non implica impegnarsi nell'esistenza di un oggetto (sia esso consueto oppure esotico). Per i creazionisti, viceversa, parlare è dire qualcosa su ciò che esiste: la realtà è abitata anche dagli oggetti fittizi, è "prosperosa". I neomeinonghiani, pur mantenendo che possiamo riferirci a cose che non esistono, credono che il linguaggio sia oggetto-dipendente, e pertanto comprendono nella loro ontologia oggetti non esistenti e non attuali. Possiamo tornare alla tua prima mail e alla domanda con cui è cominciato tutto: che cosa sono i personaggi fittizi? Abbiamo visto che per rispondere dobbiamo innanzitutto fronteggiare un bivio filosofico decisivo: o i personaggi fittizi *sono* oggetti – e dunque resta da stabilire che tipo di oggetti siano – oppure *facciamo finta* che lo siano. Quale di queste due strade intraprenderemo dipenderà dal nostro modo di concepire il linguaggio.

M. E il Nulla? A cosa ci si riferisce quando si pensa o si parla del Nulla? È qualcosa che in qualche modo c'è? È un oggetto che abita un mondo diverso dal nostro? O facciamo solo finta che sia qualcosa?

²⁴³ LEONARDI [2003], p. 166.

²⁴⁴ Vedi ORENSTEIN [2003]. Sainsbury sostiene la posizione antirealista. La sua teoria si chiama *RWR*, *Reference Without Referents*, (riferimento senza referente), e afferma che non c'è un collegamento necessario tra parola e mondo e le frasi che contengono nomi vuoti sono perfettamente intelligibili. Vedi SAINSBURY [2009], pp. 38-40.

V. Calma, forse è meglio non arrischiarsi a scalare simili vette filosofiche, farlo ci porterebbe troppo lontano. E poi non credo di essere la persona più adatta a rispondere a queste domande.

M. Allora torniamo a parlare di romanzi.

V. Buona idea.

Essere personaggi fittizi

M. Le vorrei chiedere una cosa. Lei ha mai avuto paura – o magari il desiderio – di essere un personaggio fittizio? Di essere dentro un grande romanzo? ²⁴⁵ Il dubbio mi è sorto perché l'altra sera ho visto il film *Stranger than Fiction*. Il protagonista una mattina si sveglia e comincia a sentire una voce fuori campo che descrive quello che sta facendo. Dopo non molto scopre che quella voce appartiene ad una scrittrice e che la sua vita non è che la trama del suo prossimo libro. Il peggio è che scopre anche che a breve dovrà morire, che quello è il suo destino di personaggio fittizio.

V. E ti domandi se a noi non possa accadere la stessa cosa?

M. Già.

V. Vedi, non è mai successo a nessuno – patologie escluse – di sentire una voce che descrivesse le sue azioni. Significa che nessuno ha mai avuto un indizio che provenisse da un altro piano narrativo. Se i tuoi timori fossero fondati, vorrebbe dire che vivremmo *in* un romanzo e quindi che qualcuno questo romanzo lo dovrebbe scrivere e qualcun altro leggere; ci sarebbe cioè una realtà effettiva rispetto alla quale noi siamo soltanto un mondo di finzione. E per poter dire con sicurezza che siamo personaggi di questo mondo ci dovrebbe essere un sistema per uscire dal piano della trama, un modo qualsiasi per poter confrontare la nostra realtà finzionale con la realtà effettiva. La questione è simile a quella del sogno. Puoi affermare che stavi sognando soltanto perché ti sei svegliato.

²⁴⁵ Voltolini si pone le stesse domande in VOLTOLINI [2010], cap. 4.5.

M. Ma mentre sogniamo il mondo onirico è il mondo reale.

V. Esatto. Ti cito quelle che sono molto probabilmente le ultime parole scritte da Wittgenstein. «Chi sognando dica: «Io sogno», anche se parlasse in modo da essere udito, non avrebbe più ragione di quanta non ne avrebbe se, in sogno, dicesse «piove», mentre piove davvero. Anche se il sogno fosse realmente connesso con il rumore della pioggia»²⁴⁶. Potresti dire la verità affermando che viviamo in un romanzo, tuttavia sarebbe soltanto una coincidenza. Come è stata una coincidenza che Herzog, nel passo con cui aprivi la tua prima mail, dicesse di non essere reale. Senza la possibilità di “svegliarti” dalla nostra realtà non potrai mai affermare ragionevolmente che essa è soltanto finzione.

M. Insomma non cambierebbe nulla. Chiamerei soltanto finzione quello che prima chiamavo realtà. Eppure il pensiero di poter essere un personaggio di finzione mi ha scosso. Essere il frutto della mente di qualcuno... La mia vita, il mio corpo, i miei ricordi, il mio viaggio tra i personaggi fittizi, questo stesso dialogo con lei, sarebbero solo frangenti più o meno espliciti del racconto di una persona reale. Per poco questa idea non mi ha gettato nel panico.

V. Lo credo bene. Senti, io devo andare a lezione. Ti va di accompagnarmi?

Educazione al Fato

Scendemmo nel cortile della Facoltà. Gli studenti prendevano il sole sdraiati sull'erba. Camminavamo e parlavamo senza guardarci.

Il registratore era spento. Qui di seguito ho cercato di riportare il più fedelmente possibile quello che ci dicemmo.

V. Sto pensando a quello che hai detto. Se fossimo dentro un romanzo, questo romanzo sarebbe già scritto? Ci sarebbe una trama già pronta che noi dovremmo solo mettere in atto?²⁴⁷

²⁴⁶ WITTGENSTEIN [1969], § 676.

²⁴⁷ In CURRIE [2003] si discute la contingenza dei personaggi fittizi.

M. In *Stranger than Fiction* il protagonista prende vita durante la stesura del libro. Per di più la scrittrice, dopo averlo conosciuto, modifica il finale del romanzo. Decide di non farlo morire.

V. Se fosse così anche per noi, vorrebbe dire che non saremmo liberi, ma che comunque, in qualche modo, le nostre azioni potrebbero influenzare i progetti del nostro scrittore. Se invece il libro fosse già compiuto, il nostro destino sarebbe già scritto e sarebbe ingenuo cercare di cambiarlo.

M. Saremmo costretti ad un certo fatalismo.

V. Un fatalista è colui che ragiona così: «Le nostre scelte dipendono dalla nostra ignoranza. Se non fossimo ignoranti come siamo, non avremmo alcuna scelta», oppure: «Noi siamo da sempre determinati, ci illudiamo soltanto di decidere, in realtà siamo spinti qua e là da delle leggi superiori»²⁴⁸. In sostanza un fatalista pensa ci sia un fondamento della realtà e che basti scavare per trovarlo. È la concezione per cui ci deve sempre essere qualcosa *dietro* la realtà, dietro la superficie. Non condivido. Credi che la superficie cambierebbe se si scoprisse questo benedetto fondamento?

M. Personalmente mi risulta troppo difficile concepire le mie azioni come non libere. Non riesco proprio ad essere fatalista. Certo, sulle nostre vite incombe la presenza della morte – in un certo senso potremmo dire che il protagonista di *Stranger than Fiction* che scopre di dover morire non è diverso da un uomo reale che prende coscienza della propria caducità; e tutto ciò mi fa pensare a Ivàn Il'ič... – c'è dunque, dicevo, la necessità che ci incalza, tuttavia non riesco a chiamare “obblighi” invece che “scelte” quelle che sono le mie decisioni autonome.

V. La nostra sensazione è sempre quella di possedere una certa libertà, di poter determinare, anche se in minima parte, il nostro futuro. Se ammettessimo una piena assenza di libertà, come dice Tolstoj, «distruggeremmo con ciò il concetto stesso dell'uomo [...], perché non appena manca la libertà, non esiste più neppure l'uomo»²⁴⁹. E credo sia proprio per questo nostro ineliminabile legame con la libertà che ci piacciono i romanzi.

M. In che senso?

V. Dal momento che ci sentiamo esseri liberi, crediamo molto spesso di poter schivare le insidie del Fato. È per questo che quando leggiamo un racconto proviamo

²⁴⁸ Vedi WITTGENSTEIN [1989], pp. 63 e 77

²⁴⁹ TOLSTOJ [1869], p. 1419.

una certa frustrazione: non solo scopriamo come sono andate le cose nella storia, ma scopriamo anche che le cose non sarebbero potute andare diversamente e che *per sempre* andranno così. Scopriamo di non avere libertà di scelta: nessuno sforzo e nessun revisionismo potranno mai impedire la morte di Andréj Bolkonskij. Eppure continuiamo a rileggere *Guerra e Pace*. Continuiamo a sperare che Andréj sopravviva, che la sua storia con Nataša giunga a un lieto fine, che le cose, insomma, vadano come vorremmo; per poi accorgerci che tutto è andato esattamente come la prima volta. La storia ha seguito il suo solito corso, e così farà ad ogni lettura futura. Nei romanzi c'è un rigore immutabile che a noi, incostanti e volubili come siamo, non resta che osservare impotenti. Ed è proprio perché leggendo ci riscopriamo impotenti che proviamo il brivido del Destino²⁵⁰, che presentiamo la vertigine della Necessità. «La funzione dei racconti “immodificabili” è proprio questa: contro ogni nostro desiderio di cambiare il destino, ci fanno toccar con mano l'impossibilità di cambiarlo»²⁵¹. Noi, che spesso ci abbandoniamo all'illusione di una libertà sconfinata, abbiamo un profondo bisogno della «severa lezione “repressiva”»²⁵² dei romanzi. Come avrai capito, non sono d'accordo con quelli che credono che dalla finzione non si possano imparare “cose di questo mondo”, per i quali la verità artistica non è che una verità particolare e autoreferenziale²⁵³. Io sono convinto che la compiutezza di un romanzo ci impartisca un insegnamento fondamentale: essa ci insegna a morire. È vero, ci sono libri che richiedono l'intervento diretto del lettore, libri scritti per essere eternamente modificati, ma questi non sono che casi isolati e poco interessanti. L'autenticità dei romanzi risiede altrove, nella loro ineluttabilità. La letteratura ci educa al Fato²⁵⁴. Leggere fa per noi quello che la malattia fa per Ivàn Il'ič.

Ci fermammo davanti ad un'aula. Oltre la porta intravedevo alcuni studenti che aspettavano l'inizio della lezione. V. si interruppe e mi invitò ad entrare. Gli dissi che preferivo sdraiarmi al sole e lo salutai calorosamente. Ricordo che tornai in cortile, mi stesi sull'erba e riflettei sull'educazione al Fato che avevo ricevuto dalla letteratura. Pensai che, per sopravvivere, un uomo ha bisogno di un'oggettività al di fuori di sé, di

²⁵⁰ Eco [2002], p. 21.

²⁵¹ *Ivi*, p. 22.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Questa è la tesi di BARBERO [2009].

²⁵⁴ Eco [2002], p. 22.

un ordine stabile che gli faccia sembrare frivola e innocua la propria fragilità. Ci è necessaria la sicurezza che qualcosa al di fuori di noi rimanga uguale a se stesso, imperturbabile davanti alle nostre scelte e alle nostre passioni.

Io non sono certo un'eccezione, questa sicurezza l'ho trovata nei romanzi. Le vicende immutabili dei personaggi fittizi alleviano la noia e le ansie della mia precarietà. I romanzi sono la realtà inalterabile che corregge la mia instabilità.

Conclusione

Qui finisce il gioco di far finta di questa tesi, la cui forma non è dovuta ad un mero sfizio, né ad uno svago da laureando – o, per lo meno, non solo a questo. Sono infatti dell'idea che presentare in questa maniera simili argomenti sia stato funzionale alla completezza della mia esposizione. Avrei potuto trattarli in maniera più concisa e formale, non c'è dubbio, ma ciò non significa che una siffatta esposizione sarebbe stata equivalente o sostituibile a queste pagine. Un approccio eccessivamente sistematico e rigido – se si vuole, eccessivamente analitico – nei confronti di un tema come la finzione può fuorviare il lettore, può persuaderlo di riuscire a domare la materia attraverso una serie di formule o, più semplicemente, allontanarlo. Come dice Borges, «un sistema non è altro che la subordinazione di tutti gli aspetti dell'universo a uno qualsiasi degli aspetti stessi»²⁵⁵. Per attenuare simili subordinazioni, che rimangono pur sempre inevitabili, mi è sembrato più opportuno e più stimolante utilizzare la forma della lettera e del dialogo. Con la speranza di raggiungere uno stile piacevole e scorrevole – forse qualcuno direbbe *naïf* – ho tentato di mettere in luce pregi e difetti delle principali teorie e di calarle nel ginepraio dei boschi narrativi, ossia di verificare se reggessero il confronto con quelle pratiche intricate e contorte che vanno sotto il nome di Romanzo.

Riepilogo brevemente gli argomenti affrontati.

La prima parte della tesi è suddivisa in tre blocchi principali. Nel primo di questi, prendendo come punto di riferimento Francesco Berto, ho presentato la posizione neomeinonghiana modale, secondo cui gli oggetti fittizi sono entità non esistenti, ovvero non dotate di poteri causali, e che, in qualche mondo non attuale (possibile o impossibile), possiedono le proprietà ascrittegli dai testi rilevanti.

²⁵⁵ BORGES [1944], p. 16.

Nel secondo, ricalcando la tesi di Amie Thomasson, ho presentato la teoria artifattualista (o creazionista) della finzione, per cui gli oggetti fittizi sono artefatti culturali astratti esistenti nel mondo attuale.

Nel terzo ho sintetizzato la posizione finzionalista di Kendall Walton, secondo cui gli oggetti fittizi non esistono e siamo noi a far finta che possiedano le proprietà attribuitegli dalle storie. La fruizione di un'opera finzionale è un gioco di far finta.

Ho inframmezzato questi tre blocchi principali con quelle che a mio avviso sono le critiche più rilevanti a ciascuna teoria e con alcune considerazioni sulla verità nella finzione e sulla distinzione tra finzione e non finzione. Nel fare questo mi sono avvalso soprattutto degli aiuti di Eco, Voltolini e Currie.

Nella seconda parte della tesi, analizzando i differenti tipi di discorso finzionale, ho riassunto e messo a confronto quanto detto nei capitoli precedenti, per poi concentrarmi sulle diverse concezioni del linguaggio che sottostanno alle teorie esposte. Nei capitoli conclusivi ho cercato – molto sinteticamente, poiché la vastità dei temi richiederebbe una tesi a sé – di rispondere a due domande: “Siamo anche noi personaggi fittizi?”, e “Cosa possiamo imparare dalla letteratura?”.

Se mi si domandasse quale tra le strade teoriche proposte sia meglio percorrere, non saprei come comportarmi, o piuttosto, mi comporterei esattamente come ho fatto nella stesura di questa tesi: cercherei di dialogare con le diverse teorie utilizzando come punto di riferimento quelli che sono stati la vera causa di questo piccolo lavoro, ossia i romanzi. Per mettere su carta questo approccio ho avuto bisogno di alcuni professori fittizi. Ognuno di loro ha certamente molti aspetti in comune con i professori reali, ma i concetti che esprimono sono tutti confinati entro i limiti di quella che è la mia comprensione delle loro tesi. Non mi identificherei in particolare con nessuno dei personaggi che ho inventato proprio perché ho cercato di identificarmi con ciascuno di loro. Per lo stesso motivo, non credo che nessuno dei professori reali sarebbe pronto ad appoggiare pienamente le idee del suo simile fittizio.

I romanzi, dicevo, sono la ragione principale di questa tesi. Mi piace pensare che leggendo queste pagine ognuno abbia sostituito agli autori citati i suoi scrittori preferiti ed abbia misurato la plausibilità di ogni teoria attraverso i libri che hanno segnato la sua vita.

Spesso mi capita di leggere saggi che dovrebbero parlare dell'essenza della vita ma che dalla vita paiono assai distanti, così, mi sono detto, forse trattare la finzione può essere un percorso indiretto e leggero per avvicinarvisi. In me risuona il dubbio che non ci sia modo più efficace per parlare del reale se non attraverso il finzionale.

In fondo, sono dell'opinione che arrovellarsi sull'ontologia e la metafisica dei personaggi fittizi sia una raffinata e splendida scusa di molti filosofi per poter parlare in ambito accademico dei libri che li hanno emozionati.

O almeno, così è stato per me.

Bibliografia

- BARBERO, C. [2008], «Oggetti fittizi», in M. Ferraris (a cura di), *Storia dell'ontologia*, Bompiani, Milano, pp. 622-635.
- BARBERO, C. [2009], «Si può imparare qualcosa dalla letteratura?», in L. Russo (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, Aesthetica Preprint, Supplementa, Palermo, pp. 7-40.
- BELLOW, S. [1964], *Herzog*; trad. it. *Herzog*, Mondadori, Milano, 1985.
- BERTO, F. [2010], *L'esistenza non è logica. Dal quadrato rotondo ai mondi impossibili*, Laterza, Roma-Bari.
- BONOMI, A. [1994], *Lo spirito della narrazione*, Bompiani, Milano.
- BONOMI, A. e ZUCCHI S. [2003], «A Pragmatic Framework for Truth in Fiction», *Dialectica*, 57, pp. 103-120.
- BORGES, J. L. [1944], *Ficciones*, Buenos Aires; trad. it. *Finzioni*, Einaudi, Torino, 1955.
- DONNELLAN, K. S. [1974], «Speaking of Nothing», *Philosophical Review*, 83, 1, pp. 3-31.
- DOSTOEVSKIJ, F. [1864], *Zapiski iz podpol'ia*; trad. it. *Memorie del sottosuolo*, Einaudi, Torino, 1988.
- CORAZZA, E. e WHITSEY, M. [2003], «Indexicals, Fictions, and Ficta», *Dialectica*, 57, pp. 121-136.
- CURRIE, G. [1990], *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it. dei capp. 1 e 2 e della sezione 7 del cap. 3 in S. Zucchi (a cura di), *Finzione e verità. Letture di Semiotica*, 2003-2004, The Robin Hood Online Press, pp. 67-112, pp. 269-310 e pp. 311-313.
- CURRIE, G. [2003], «Characters and Contingency», *Dialectica*, 57, pp. 137-148.
- ECO, U. [1979], *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano.
- ECO, U. [1994], *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano.
- ECO, U. [2002], *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.
- FAULKNER, W. [1929a], *The Sound and the Fury*; trad. it. *L'urlo e il furore*, Einaudi, Torino, 2005.
- FAULKNER, W. [1929b], *As I Lay Dying*; trad. it. *Mentre Morivo*, Adelphi, Milano, 2000.
- FINE, K. [1982], «The problem of Non-Existent. I. Internalism», *Topoi*, 1, pp. 97-140.

- FLAUBERT, G. [1857], *Madame Bovary*; trad. it. *Madame Bovary*, Mondadori, Milano, 1997.
- FREGE, G. [1892], «Über Sinn und Bedeutung»; in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, pp. 25-50; trad. it. «Senso e denotazione», in Andrea Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano, pp. 9-32, 1973.
- HANNA, P. e HARRISON, B. [2004], *Word & World. Practice and the Foundations of Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KENNY, A. [1995], *Frege. An Introduction to the Founder of Modern Analytic Philosophy*, Penguin Philosophy, London; trad. it. *Frege. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2003.
- KRIPKE, S. [1980], *Naming and Necessity*, Blackwell, Oxford; trad. it. *Nome e Necessità*, Boringhieri, Torino, 1982.
- LEONARDI, P. [2003], «Names and Illusions», *Dialectica*, 57, pp. 165-176.
- LEWIS, D. K. [1978], «Truth in Fiction», *American Philosophical Quarterly*, 15, pp. 37-46; trad. it. «La verità nella finzione», in S. Zucchi (a cura di), *Finzione e verità. Letture di Semiotica*, 2003-2004, The Robin Hood Online Press, pp. 171-190.
- O'BRIEN, F. [1939], *At swim-two-birds*, London; trad. it. *Una pinta di inchiostro irlandese*, Adelphi, Milano, 1993.
- ORENSTEIN, A. [2003], «Fiction, Propositional Attitudes, and Some Truths about Falsehood», *Dialectica*, 57, pp. 177-190.
- PARSONS, T. [1980], *Nonexistent Objects*, Yale University Press, New Haven.
- PELLETIER, J. [2003], «“Vergil and Dido”», *Dialectica*, 57, pp. 191-203.
- PENCO, C. [2004], *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- QUINE, W. V. O. [1953], «On What There Is», in Id., *From a Logical Point of View*, Harvard University Press, Cambridge; trad. it. *Da un punto di vista logico*, Cortina, Milano, 2004, pp. 12-33.
- RUSSELL, B. [1925], «Mind and Matter», in *Portraits from Memory*, George Allen and Unwin, London, 1956.
- SAINSBURY, R. M. [2009], *Fiction and Fictionalism*, Routledge, London.
- SAINSBURY, R. M. [inedito], *Fictional worlds and fiction operators*.

- SEARLE, J. [1975], «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History* 6, pp. 319-332; trad. it. «Statuto logico della finzione narrativa», *Versus* 19-20, (1978), pp. 149-162; presente in S. Zucchi (a cura di), *Finzione e verità. Letture di Semiotica*, 2003-2004, The Robin Hood Online Press, pp. 7-25.
- SEVERINO, E. [1972], *Essenza del nichilismo*, Paideia, Brescia; nuova ed. ampliata Adelphi, Milano, 1995.
- TESTA, E. [2009], *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino.
- THOMASSON, A. L. [1999], *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- THOMASSON, A. L. [2003a], «Fictional Characters and Literary Practices», *British Journal of Aesthetics*, 43, n. 2, pp. 138-157.
- THOMASSON, A. L. [2003b], «Speaking of Fictional Characters», *Dialectica*, 57, pp. 205-223.
- TOLSTOJ, L. [1869], *Vojna i Mir*; trad. it. *Guerra e Pace*, Einaudi, Torino, 1942.
- TOLSTOJ, L. [1886], *Smert' Ivana Ilyicha*; trad. it. *La morte di Ivàn Il'ič e altri racconti*, Mondadori, 1999.
- VALÉRY, P. [1941], *Mauvaises pensées et autres*,
- VAN INWAGEN, P. [1977], «Creatures of Fiction», *American Philosophical Quarterly*, 14, 4, pp. 299-308.
- VOLTOLINI, A. [2003], «How Fictional Works Are Related to Fictional Entities», *Dialectica*, 57, pp. 225-238.
- VOLTOLINI, A. [2009], «The Seven Consequences of Creationism», *Metaphysica*, 10, pp. 27-48.
- VOLTOLINI, A. [2010], *Finzioni: il far finta e i suoi oggetti*, Laterza, Roma-Bari.
- WALTON, K. L. [1978], «Fearing Fictions», *The Journal of Philosophy*, 75, pp. 5-25.
- WALTON, K. L. [1990], *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.; trad. it. *Mimesi come far finta: sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2011.
- WALTON, K. L. [2003], «Restricted Quantification, Negative Existentials, and Fiction», *Dialectica*, 57, pp. 239-242.

- WITTGENSTEIN, L. [1953], *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford; trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1964.
- WITTGENSTEIN, L.[1969], *Über Gewissheit*, Blackwell, Oxford; trad. it. *Della Certezza*, Einaudi, Torino, 1978.
- WITTGENSTEIN, L. [1976], *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y.; trad. it. *Lezioni sui fondamenti della matematica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1982.
- YAGISAWA, T. [2001], «Against Creationism in Fiction», *Philosophical perspectives*, 15, pp. 153-172.
- ZALTA, E. N. [2003], «Referring to Fictional Characters», *Dialectica*, 57, pp. 243-254.