

PAOLO SPINICCI

PROBLEMI DI FILOSOFIA DELL'IMMAGINAZIONE



<u>PARTE PRIMA: UNA FILOSOFIA DELL'IMMAGINAZIONE</u>	<u>5</u>
<u>LEZIONE PRIMA.....</u>	<u>7</u>
1. Considerazioni introduttive.....	7
2. Un paragrafo di biologia immaginaria?.....	12
<u>LEZIONE SECONDA.....</u>	<u>19</u>
1. Una diversa prospettiva.....	19
2. L'immaginazione si dice in molti modi	24
<u>LEZIONE TERZA.....</u>	<u>32</u>
1. Un'analisi concettuale.....	32
2. Immaginare ed assumere.....	43
<u>LEZIONE QUARTA.....</u>	<u>54</u>
1. Dubbi	54
2. Ancora due schemi.....	61
<u>PARTE SECONDA: LE FORME DELL'IMMAGINAZIONE.....</u>	<u>65</u>
<u>LEZIONE QUINTA.....</u>	<u>67</u>
1. Qualche riflessione di riepilogo	67
2. La fantasticheria.....	68
<u>LEZIONE SESTA</u>	<u>76</u>
1. Il racconto: una narrazione assoluta.....	76
2. Acontestualità e neutralizzazione delle posizioni d'essere.....	85
<u>LEZIONE SETTIMA</u>	<u>97</u>
1. L'universo noematico del racconto	97
2. Sistemi di credenza, universi di senso.....	106

<u>LEZIONE OTTAVA.....</u>	<u>113</u>
1. Un passo indietro	113
2. Le storie, gli eventi e la ripetizione	119
<u>LEZIONE NONA.....</u>	<u>131</u>
1. Testo e progetto immaginativo.....	131
2. La figuratività.....	136
<u>LEZIONE DECIMA</u>	<u>147</u>
1. La figuratività:una forma intermedia	147
2. Il problema della resistenza immaginativa	152
<u>LEZIONE UNDICESIMA.....</u>	<u>165</u>
1. Il paradosso della finzione	165
2. Un rapido cenno	185
<u>PARTE TERZA:CINEMA E IMMAGINAZIONE.....</u>	<u>187</u>
<u>LEZIONE DODICESIMA.....</u>	<u>189</u>
1. Un film consta di immagini.....	189
2. Perplexità	195
<u>LEZIONE TREDICESIMA</u>	<u>211</u>
1. La dimensione pragmatica delle immagini	211
2. Accade ora?	216

**PARTE PRIMA: UNA FILOSOFIA
DELL'IMMAGINAZIONE**

LEZIONE PRIMA

1. Considerazioni introduttive

Possiamo forse cominciare così, prendendo tra le mani un vecchio libro di filosofia: il *Trattato sulle sensazioni* dell'abate di Condillac, pubblicato nel 1754. In questo libro, che non ha il fascino teorico dei grandi classici dell'empirismo settecentesco e che appartiene ad un passato divenuto ormai silenzioso per noi, vi è tuttavia qualcosa che ci attira e che ci invita a riflettere. Si tratta di un passo ben noto: Condillac ci invita a dipanare il disegno di una filosofia della mente proponendoci un esperimento mentale che ha le forme un po' salottiere della filosofia settecentesca, ma che insieme ci promette di legare in un solo nodo la comprensione della nostra vita di coscienza e le tappe della sua genesi. Per Condillac, dobbiamo fare così: dobbiamo immaginare una statua simile a noi per aspetto e, soprattutto, organizzata internamente proprio come noi siamo fatti. Immaginiamo poi di consentire a questa statua di marmo di accedere alle nostre sensazioni, sia pure seguendo un ordine particolare, e che questo le consentisse di acquisire un'esperienza simile alla nostra e che permettesse a noi spettatori di assistere alla nascita in vitro di una soggettività peculiare, di una mente umana in un corpo di marmo¹.

Di questo esperimento mentale per Condillac vi è bisogno perché le fasi originarie del nostro apprendimento ci sono di fatto negate e non possiamo quindi sperare di impadronirci direttamente per via introspettiva del fatto che la nostra vita d'esperienza è un risultato complesso, in cui giudizi e abitudini percettive si fondono tacitamente con i dati della nostra esperienza:

A noi non è dato ricordare l'ignoranza in cui siamo nati; poiché è uno stato che non lascia tracce dopo di sé. Noi ricordiamo di aver ignorato soltanto ciò che ricordiamo di aver imparato: e per notare quel che noi impariamo è necessario saper già qualcosa: bisogna essersi sentiti con qualche idea per osservare che ci si sente con idee che prima non si avevano. Questa memoria riflessa, che attualmente ci

¹ «A tale scopo immaginammo una statua organizzata internamente come noi e animata da uno spirito privo d'ogni sorta d'idee. Supponemmo inoltre che l'esteriore tutto di marmo non le permettesse l'uso d'alcun senso e ci riserbammo la libertà di aprirli a piacer nostro alle diverse impressioni che possono ricevere» (E. Bonnot de Condillac, *Trattato delle sensazioni* (1754), a cura di P. Salvucci, Laterza, Roma Bari 1970, p. 6).

rende così sensibile il passaggio da una conoscenza ad un'altra, non può risalire fino alle prime conoscenze: essa, al contrario, le presuppone: di qui l'origine della nostra propensione a crederle innate con noi. Il dire che noi abbiamo imparato a vedere, a intendere, a gustare, a sentire, a toccare sembra il paradosso più strano. Pare che la natura ci abbia dato l'intero uso dei nostri sensi nel momento stesso che li ha formati (ivi, p. 5).

Quale sia l'epilogo di questo raffinato gioco intellettuale è presto detto: pagina dopo pagina, Condillac ci invita a constatare come il farsi avanti delle sensazioni nella loro semplice presenza sia il pungolo che mette in moto la macchina della mente e che determina il processo che trasforma la statua in un essere capace di vivere e sentire:

Pensammo di dover cominciare dall'odorato, poiché fra tutti i sensi pare quello che meno contribuisca alle conoscenze dello spirito umano. Gli altri furono oggetto delle nostre ricerche in seguito, e dopo averli considerati separatamente e insieme, vedemmo la Statua diventare un animale capace di provvedere alla propria conservazione. Il principio che determina lo sviluppo delle sue facoltà è semplice: esso è insito nelle sensazioni stesse; poiché, essendo tutte di necessità o piacevoli o spiacevoli, la Statua è spinta a godere delle une e ad evitare le altre. Or bene, ci si convincerà che questa spinta basta per dar luogo alle operazioni dell'intelletto e della volontà. Il giudizio, la riflessione, i desideri, le passioni, ecc. sono la sensazione stessa che si trasforma diversamente (ivi, p. 6).

Condillac ci invita a fare così, ma anche se non è questo il compito che dobbiamo porci e anche se la soluzione che il *Trattato delle sensazioni* dà al problema che affronta è tutt'altro che convincente, queste pagine possono comunque suggerirci qualcosa: possono invitarci a immaginare una statua che sappia percepire e ricordare, che provi piacere e dolore, e che viva molte altre emozioni e stati d'animo, ma che non sia capace invece di immaginare alcunché, per chiederci poi che cosa può insegnarci questa strana finzione.

Siamo fatti così: sappiamo immaginare molte cose, ma che cosa accadrebbe se all'improvviso venisse meno questa facoltà? Che possa venir meno è del tutto plausibile: qualcosa all'improvviso accade nel nostro cervello e ciò che prima sembrava facile e ovvio diviene d'un tratto impossibile ed anche se non è affatto detto che ciò che chiamiamo immaginazione abbia un fondamento univoco nella natura dei nostri processi cerebrali, possiamo lo stesso fingere che le cose stiano così e che il farsi avanti di un danno cerebrale sia pure limitato porti con sé il venir meno dell'immaginazione, senza sconvolgere altre forme della nostra vita di coscienza.

Non è facile rendersi conto di quale e quanto ramificate siano le conseguenze di questa sorta di cecità immaginativa, ma alcune considerazioni si impongono con una certa forza. Se fossimo affetti da una qualche forma di cecità immaginativa non saremmo più capaci di inventare racconti e di ascoltarli: ci sarebbe ancora spazio per la cronaca, ma non sapremmo più dare un senso qualunque al “c’era una volta ...” che dischiude le porte dell’immaginazione narrativa. Uno stesso ordine di considerazione varrebbe per molti giochi ed in particolare per quelle forme ludiche che ci invitano ad assumere ruoli e che, per esempio, ci chiedono di “far come se” una grossa scatola di cartone fosse una casa in cui entrare o uscire a piacimento o un ramo di un albero una spada con cui sfidare a duello un nemico. Forse non tutti i giochi implicano l’esercizio dell’immaginazione – non è ragionevole attendersi che due cani che si azzuffano per gioco immaginino qualcosa, anche se è indubbio che fingano di minacciare e di sentirsi minacciati, di mordere e di braccare il nemico – ma è certo che il gioco infantile è ricco di pieghe immaginative e che di fatto molti giochi sarebbero semplicemente impensabili se non vi fosse un libero esercizio dell’immaginazione. Ora, il raccontare e il giocare sono forme che hanno un ruolo importante nella nostra vita e di fatto nei racconti come nella dimensione ludica prende forma un ampliamento rilevante della nostra umana esperienza ed impariamo a reagire a situazioni complesse che potrebbero accaderci e che è utile mettere in scena, per comprenderle prima che facciano il loro ingresso nella vita reale.

Non è tuttavia soltanto il gioco o la narrazione che sparirebbero se non ci fosse più la libertà di immaginare: non potremmo nemmeno disporre il reale sullo sfondo del possibile e “viverlo” come se lo esperissimo, come invece facciamo quando “vediamo” quali modifiche si dovrebbero apportare ad un oggetto per utilizzarlo per un determinato scopo o quando cogliamo un evento che accade sotto ai nostri occhi come una possibilità tra le altre. L’immaginazione è, tra le altre cose, la facoltà del possibile, e questo significa che la dimensione immaginativa è chiamata in causa dalla dimensione della progettualità: i progetti alludono ad un altrimenti che deve potersi aprire un varco nella solidità del reale.

Immaginare, tuttavia, non significa soltanto contrapporre al reale nel quale ci muoviamo la dimensione della progettualità, ma anche dare spazio all’altrimenti nella forma di una rete di situazioni emotive: nel *rimorso* il passato si fa avanti come qualcosa che avrebbe dovuto essere altrimenti, nel *timore* immotivato si fa avanti in modo minaccioso la possibi-

lità che qualcosa nel nostro presente muti, rivelando la sua e la nostra fragilità, e in questo porsi di ciò che avrebbe dovuto essere o di ciò che potrebbe accadere accanto a ciò che invece è stato l'immaginazione sembra dire la sua. Desideri e decisioni si legano nel loro possibile dipanarsi alla nostra capacità di figurarci situazioni che non sono affatto date, ma che potrebbero accadere e uno stesso ordine di considerazioni è chiamato in causa dalle regole che ci invitano ad astenerci dal compiere determinate azioni: in fondo, se non ci sono soltanto ordini che ci obbligano ad agire in un determinato modo, ma anche proibizioni che ci vietano certe azioni future ciò almeno in parte accade perché siamo animali che sanno immaginare e che non si fermano ad un comportamento imposto, ma ne fingono altri, sia pure illegittimi.

Se poi non fossimo in grado di immaginare, non potremmo metterci nei panni degli altri e non sapremmo come giustificare e come prevedere i loro comportamenti. Certo, qui la parola "immaginazione" sembra essere talvolta fuori luogo: se ti vedo seduto in disparte e se mi accorgo che non ascolti e non partecipi ai discorsi degli altri invitati, comprendo bene che sei annoiato o malinconico e non ho bisogno di mettermi nei tuoi panni per capirti e di immaginare che cosa proverei se mi trovassi nella tua situazione. Tutt'altro: vedo che c'è qualcosa che non va, proprio come vedo che sei seduto lì, in disparte. Si potrebbe anzi osservare che per potermi mettere nei tuoi panni debbo aver già compreso molte cose di ciò che provi e che il mio immaginare che cosa farei se fossi malinconico ad una festa di solito non prelude ad una migliore comprensione dell'altro, ma ad un consiglio che mi sento di dovergli dare: lo invitiamo ad ascoltarci e gli suggeriamo un comportamento possibile – quello che *noi* riterremmo più opportuno se ci trovassimo in quella stessa situazione. Quando ti vedo malinconico non immagino, almeno consapevolmente, proprio nulla e tuttavia sembra ragionevole sostenere che io possa comprendere il tuo essere malinconico solo perché leggo i tuoi gesti alla luce dei miei e vedo che non si lasciano sollecitare da ciò che invece reclama la mia attenzione e che ora mi attrae, e se questa originaria associazione del tuo comportamento al mio è condizione della sua comprensibilità, posso forse dire che in un qualche senso del termine una forma minimale di immaginazione è chiamata in causa.

Sono questi temi complessi su cui dovremo tornare in seguito, seppur brevemente, ma almeno una prima conclusione può essere tratta: se davvero fosse possibile tacitare nell'uomo la facoltà immaginativa, restereb-

be davvero ben poco di quello che ci sembra caratterizzare la nostra vita di uomini. Una vita umana priva di immaginazione non è forse possibile – e questo è il primo importante risultato cui sembra condurci la nostra rivisitazione dell'esperimento mentale di Condillac.

Vi è tuttavia un secondo risultato verso cui ci conduce questo nostro indugiare liberamente sull'idea di una statua che sia priva della capacità di immaginare. Forse una creatura senza immaginazione non avrebbe più per noi il carattere dell'umanità, ma questo ancora non significa che nel cammino molteplice e vario dell'evoluzione non siano sorte forme di vita prive di questa facoltà e le libere considerazioni che abbiamo appena svolto non ci autorizzano affatto a pensare che non vi siano altri strumenti e altre forme che l'evoluzione delle specie ha selezionato per soddisfare in altro modo i bisogni che la vita pone. L'immaginazione è una facoltà tra le altre e se noi uomini possiamo avvalercene è ragionevole attendersi che vi siano motivi di ordine biologico ed evolutivo che hanno fatto sì che animali come gli uomini fossero capaci di affiancare allo scenario percettivo gli scenari della fantasia.

Siamo fatti così – questo è il punto, ma prenderne atto significa insieme rendersi conto che avremmo potuto essere diversi e che la nostra capacità di immaginare è una forma, biologicamente utile, per far fronte ad un insieme di esigenze vitali cui tuttavia sarebbe stato possibile rispondere diversamente. Le formiche e le api o i vermi – diceva Aristotele – non immaginano affatto e se accettiamo di farci guidare almeno qui dall'autorità dell'*ipse dixit*, dobbiamo riconoscere che se la cavano egregiamente lo stesso: su questo pianeta le formiche ci sono da almeno 140 milioni di anni ed è molto probabile che continueranno ad esserci anche dopo di noi. È andata così: gli uomini si sono adattati alle condizioni ambientali giocando la carta della coscienza. La selezione naturale ha premiato, almeno nel nostro caso, la consapevolezza e la progettualità, e così siamo diventati soggetti consapevoli, capaci di ricordare, di immaginare, di pensare, di preoccuparci per il futuro e di imparare gli uni dagli altri e dalle circostanze della vita. La consapevolezza e la razionalità sono diventate i nostri migliori artigli, ma è opportuno rammentare che da un punto di vista evolutivo non è affatto detto che questa sia la strategia vincente o che sia da ogni punto di vista la migliore. Per mantenere costante la temperatura in un locale posso di volta in volta accendere e spegnere un qualche sistema di riscaldamento: le sensazioni di caldo e di freddo mi avvertono di un mutamento che per qualche ragione voglio contrastare e ad esso reagi-

sco con una prassi razionale – spengo o accendo la caldaia. Un termostato, tuttavia, consente di ottenere lo stesso risultato in modo più esatto e senza dispendio di mezzi: il termostato non sente nulla, non decide nulla, non agisce razionalmente – semplicemente apre o chiude un circuito in ragione dell'essere o del non essere dilatata per il calore di una delle sue componenti metalliche. Se il compito è quello di mantenere costante la temperatura, un termostato è molto meglio di Aristotele o Einstein: su questo non vi sono dubbi. Nella specie umana l'evoluzione ha preso questa piega: ci ha fatto diventare soggetti razionali e consapevoli e ci ha consentito di affiancare alla sensibilità forme di coscienza come la memoria o l'immaginazione, ma questo non significa affatto sostenere che fosse necessario che ciò accadesse o che questa sia la soluzione cui in fondo era opportuno giungere. Non siamo il frutto maturo dell'evoluzione (un'espressione, questa, alla lettera priva di senso) e non è improbabile che se mai in un futuro lontano un abitante di un qualche lontano pianeta scenderà sulla nostra Terra, ad accoglierlo non troverà le fanfare degli uomini, ma il tramestio sommerso delle formiche.

Di qui la conclusione che possiamo trarre: forse una vita propriamente umana che sia priva dell'immaginazione non è pensabile, ma ciò non toglie che sia in fondo soltanto un caso che l'uomo abbia la capacità di immaginare, proprio come è un caso che i gatti abbiano le vibrisse o che le vipere siano velenose. È andata così, ma avrebbe potuto andare diversamente e se ci disponiamo sul terreno di una riflessione naturalisticamente atteggiata dobbiamo semplicemente riconoscere che l'immaginazione è un fatto, tra gli altri.

2. Un paragrafo di biologia immaginaria?

Nelle nostre considerazioni introduttive ci siamo soffermati su una conclusione che è in fondo ovvia, ma che merita forse di essere ulteriormente precisata. Certo, è un caso che la vita abbia preso questa piega, piuttosto che un'altra, ma la constatazione che le cose avrebbero potuto andare diversamente non può consentirci di chiudere gli occhi sulle molte ragioni che hanno condotto verso una simile meta. L'immaginazione avrebbe potuto non figurare tra le facoltà animali, ma questo non significa che sia nata per caso o che non vi siano fondamenti naturali che spieghino in qualche misura il suo esserci.

Vi sono buone ragioni che sembrano suggerire che all'origine della nostra capacità di immaginare vi sia un fatto rilevante che si radica nella

struttura delle rappresentazioni e dei processi mentali che scandiscono il nostro percepire e riconoscere gli oggetti. Sul tavolo vi è un libro e io lo vedo e lo colgo per quello che è – lo vedo come un libro, appunto; perché ciò accada, tuttavia, è necessario che il materiale sensibile sia in qualche modo elaborato e computato a livello cerebrale. In un senso relativamente ovvio, non si vede affatto con gli occhi, ma con il cervello perché è solo a livello cerebrale che i dati sensibili vengono computati e trasformati in rappresentazioni mentali che ci parlano del mondo esterno. Le molte immagini che si formano sulla retina non sono ancora ciò che vediamo, ma solo informazioni che devono essere in vario modo analizzate perché sia possibile creare una mappa del mondo circostante che ci dica che là dove si disegnano discontinuità cromatiche vi sono oggetti che si stagliano su uno sfondo o che il modificarsi secondo una regola di queste aree cromatiche corrisponde ad una diversa relazione spaziale con un determinato oggetto che, a sua volta, riconosciamo perché corrisponde con un modello che abbiamo archiviato nella memoria. Per vedere un libro sul tavolo dobbiamo dunque innanzitutto poterci formare rappresentazioni mentali che ci consentano di raccogliere le informazioni in un “linguaggio” che le renda apprezzabili nel loro contenuto di senso e che ci consenta da un lato di attribuire ai dati sensibili il valore di una descrizione obiettiva e dall’altro di ricondurre le rappresentazioni che hanno un oggetto per contenuto ai *pattern* che abbiamo memorizzato e che ci consentono di riconoscere ciò che abbiamo davanti agli occhi. Se così stanno le cose, tuttavia, non è sufficiente che i dati sensibili vengano raccolti in rappresentazioni mentali: è anche necessario che su queste rappresentazioni si possa operare in vario modo e che sia, per esempio, possibile “ruotarle” mentalmente, per riconoscere che ciò che vediamo camminando sono gli stessi oggetti che vedevamo poc’anzi, anche se colti da una prospettiva lievemente mutata.

Vedere significa dunque tutto questo: significa mettere in gioco rappresentazioni e processi mentali che delineano una mappa del mondo che ci consente di orientarci rispetto alle cose e insieme anche di disporre degli strumenti necessari per mantenere la presa sul mondo quando ci muoviamo o per sapere che cosa puoi vedere tu di quello che vedo ora io. Le informazioni sensibili debbono essere dunque codificate e interpretate, e vi sono rilevanti evidenze sperimentali – e su questo tema sono soprattutto i lavori di Kosslyn che debbono essere rammentati – che il nostro cervello trascrive le informazioni che riceve dai sensi in un formato prevalente-

mente *pittorico* e non proposizionale: ci formiamo *immagini* delle cose e operiamo con queste immagini in vario modo. Di qui la conclusione che sembra possibile trarre: è sufficiente che le rappresentazioni e i processi mentali che sono implicati nelle operazioni percettive divengano liberamente disponibili per il soggetto per giustificare da un lato la nostra abilità nel visualizzare ciò che è assente, e per comprendere dall'altro che cosa potrebbe sorreggerci nella prassi immaginativa nella varia molteplicità delle sue forme. Non è un caso, insomma, se noi uomini siamo capaci di disporre liberamente di immagini mentali delle cose e se sappiamo visualizzare ciò che non c'è o ciò che vedremmo se ci trovassimo al tuo posto: tutto questo sembra avere infatti la sua origine direttamente nelle rappresentazioni e nei processi mentali che sono implicati dalla percezione.

La nostra capacità di immaginare e di visualizzare trae forse da qui la sua origine, ma questo ancora non spiega perché l'immaginazione rivesta un ruolo tanto importante per l'uomo e permei così in profondità la sua vita. Anche in questo caso, domandarsi che cosa abbia determinato la rilevanza di una funzione della mente umana significa porsi una domanda empirica cui la ricerca scientifica è chiamata a rispondere: se la nostra specie è diventata così abile a immaginare è perché l'immaginazione deve essere utile per la vita e questa constatazione (che è in fondo così ovvia) deve valere come un invito a cercare quali siano le ragioni evolutive che hanno premiato la facoltà immaginativa e che hanno favorito il suo emergere come una capacità importante per la specie.

Si tratta di una domanda complessa, ma è forse possibile delineare le coordinate entro cui potrebbe situarsi una risposta possibile, soffermandoci brevemente su un bel libro di Michael Tomasello – *The Cultural Origins of Human Cognition*, (1999) – che intreccia in modo persuasivo considerazioni antropologiche e biologico-evolutive e che ci invita a comprendere il fenomeno della trasmissione culturale e sociale come un fatto che deve essere innanzitutto compreso nel suo significato naturale.

Il problema da cui Tomasello muove è presto detto: tra le forme umane del vivere e le forme di vita dei primati che più ci assomigliano vi è una differenza che balza agli occhi e che sembra più rilevante di quella che separa le une dalle altre le forme di vita animale: gli uomini hanno un linguaggio articolato, si avvalgono di segni di varia natura, hanno conoscenze scientifiche strutturate, si esprimono nelle forme della letteratura e dell'arte, costruiscono le proprie abitazioni secondo un disegno consapevole e mutevole, hanno una vita sociale organizzata e istituzioni e leggi

che la regolamentano, e se appena proviamo a confrontare queste e altre caratteristiche della vita umana con quella dei primati ci sembra di comprendere bene perché gli uomini abbiano per millenni ritenuto legittima la convinzione di non appartenere affatto al mondo animale e di essere nel mondo le uniche creature fatte a immagine e somiglianza di un dio.

La è inutile tentare di negarlo – la nostra vita è diversa da quella degli altri animale, ma a questa diversità così marcata fa innanzitutto da controcanto la sostanziale somiglianza genetica tra l'uomo e le grandi scimmie: le “istruzioni” per “costruire” un cucciolo d'uomo e un cucciolo di scimpanzé sono davvero molto simili e sembra difficile ricondurre a quelle differenze la grande diversità cui alludevamo. Siamo tutti – chi più e chi meno – visibilmente simili ai bonobo o agli altri primati, ma non è solo questa somiglianza che deve farci riflettere, ma anche in secondo luogo la brevità del cammino evolutivo che ci separa dal ceppo da cui uomini scimpanzé e bonobo hanno preso le mosse. Siamo cambiati molto per ciò che concerne le forme di vita, e l'abbiamo fatto molto in fretta – troppo in fretta per poter spiegare interamente questo mutamento nelle forme consuete dell'evoluzione per variazione genetica e selezione naturale ed è proprio qui l'enigma cui si deve dare risposta:

The basic puzzle is this. The 6 million years that separates human beings from other great apes is a very short time evolutionarily, with modern humans and chimpanzees sharing something on the order of 99 percent of their genetic material – the same degree of relatedness as that of other sister genera such as lions and tigers, horses and zebras, and rats and mice. Our problem is thus one of time. The fact is, there simply has not been enough time for normal processes of biological evolution involving genetic variation and natural selection to have created, one by one, each of the cognitive skills necessary for modern humans to invent and maintain complex tool-use industries and technologies, complex forms of symbolic communication and representation, and complex social organizations and institutions. And the puzzle is only magnified if we take seriously current research in paleo-anthropology suggesting that (a) for all but the last 2 million years the human lineage showed no signs of anything other than typical great ape cognitive skills, and (b) the first dramatic signs of species-unique cognitive skills emerged only in the last one-quarter of a million years with modern *Homo sapiens* (M. Tomasello, *The Cultural Origins of Human Cognition*, Cambridge University Press, 1999, pp. 2-4).

Rispondere a questo problema vuol dire, per Tomasello, affiancare natura e cultura e ricondurre alla dimensione culturale e alla trasmissione del sapere la differenza quantitativa che ci separa dagli altri primati, per chiedersi poi quale sia il fondamento biologico e naturale che ci consente di essere animali culturali. Non si tratta insomma di spiegare le differenze

che ci separano dagli altri primati nelle forme di un processo evolutivo che sia all'origine di ognuna delle varie e molteplici capacità intellettuali e cognitive che ci caratterizzano, ma dobbiamo invece cercare di rendere conto di che cosa abbia permesso all'uomo di diventare un animale culturale, capace di trasmettere le sue acquisizioni cognitive e di creare così un movimento di crescita del sapere capace di attraversare il necessario succedersi degli individui. Alla dinamica biologica dell'evoluzione umana e ai suoi tempi in fondo così esigui non si può chiedere di spiegare l'origine delle capacità logiche, matematiche, artistiche, progettuali, e quant'altro, ma si deve invece imputare un'unica voce – quella che concerne la nostra diversa socialità. Non dobbiamo chiederci quali mutazioni genetiche abbiano consentito ad una scimmia tra le altre di divenire un'animale razionale, ma dobbiamo cercare quell'unica mutazione che ha consentito il costituirsi dell'unità del tramandare e quindi la nascita di una scimmia capace di una vita culturale. Posta così, la domanda sembra sciogliere l'enigma temporale in cui c'eravamo imbattuti:

The complete sequence of hypothesized evolutionary events is thus: human beings evolved a new form of social cognition, which enabled some new forms of cultural learning, which enabled some new processes of sociogenesis and cumulative cultural evolution. This scenario solves our time problem because it posits one and only one biological adaptation – which could have happened at any time in human evolution, including quite recently. The cultural processes that this one adaptation unleashed did not then create new cognitive skills out of nothing, but rather they took existing individually based cognitive skills – such as those possessed by most primates for dealing with space, objects, tools, quantities, categories, social relationships, communication, and social learning – and transformed them into new, culturally based cognitive skills with a social-collective dimension. These transformations took place not in evolutionary time but in historical time, where much can happen in several thousand years (*ivi*, p. 7).

È qui che le analisi di Tomasello si incrociano con il nostro problema. Tomasello si chiede che cosa caratterizzi il modo di rapportarsi agli altri che è tipico della specie umana e che cosa lo differenzi dalla forma di relazione che lega gli altri primati tra loro e per rispondere a questo interrogativo rivolge l'attenzione all'ontogenesi ed in modo particolare allo sviluppo nel bambino delle relazioni che lo legano all'altro. Fino dai primi mesi il bambino si relazione agli altri e sviluppa relazioni diadiche che implicano anche l'assunzione di ruoli dialogici: il bambino “risponde” all'adulto e si relaziona con lui. Sin qui la differenza con gli animali che più ci sono simili è esigua e sembra essere ancora esprimibile nel linguaggio della quantità, ma intorno al nono mese accade qualcosa di tipi-

camente umano: il bambino impara a dominare relazioni triadiche e impara insieme a rapportarsi all'altro, comprendendo il suo rivolgersi a un mondo comune. Intorno al nono mese nasce il fenomeno dell'attenzione congiunta: il bambino impara a rivolgere lo sguardo dove vede che l'altro lo indirizza e impara così a partecipare a ciò che gli altri fanno e intendono fare:

Six-month-old infants interact dyadically with objects, grasping and manipulating them, and they interact dyadically with other people, expressing emotions back and forth in a turn-taking sequence. If people are around when they are manipulating objects, they mostly ignore them. If objects are around when they are interacting with people, they mostly ignore them. But at around nine to twelve months of age a new set of behaviors begins to emerge that are not dyadic, like these early behaviors, but are triadic in the sense that they involve a coordination of their interactions with objects and people, resulting in a referential triangle of child, adult, and the object or event to which they share attention. Most often the term *joint attention* has been used to characterize this whole complex of social skills and interactions. Most prototypically, it is at this age that infants for the first time begin to flexibly and reliably look where adults are looking (gaze following), to engage with them in relatively extended bouts of social interaction mediated by an object (joint engagement), to use adults as social reference points (social referencing), and to act on objects in the way adults are acting on them (imitative learning). In short, it is at this age that infants for the first time begin to "tune in" to the attention and behavior of adults toward outside entities (ivi, p. 62).

È a questa età che il bambino impara ciò che altri animali non sanno fare: segue le indicazioni come tali, si rivolge verso ciò che gli altri gli additano e, a sua volta, richiama l'attenzione degli altri sugli oggetti che gli interessano. Perché ciò accada è necessario che il bambino impari a comprendere gli altri come soggetti che hanno un'esperienza e intenzioni simili alle sue e che sono mosse da desideri e fini simili ai suoi. In una parola: il bambino impara a considerare gli altri uomini come soggetti simili a sé. Si tratta di un processo lungo e complesso, che si scandisce in molte tappe e un bambino di due o tre anni non è ancora capace di comprendere che qualcuno possa *non* sapere ciò che lui sa; la rivoluzione del nono mese, tuttavia, segna un inizio importante: consente al bambino di leggere le intenzioni che animano la prassi degli adulti e questa è la condizione cui è vincolata la possibilità dell'apprendimento. Posso imparare da te solo se comprendo le tue intenzioni, solo se vedo che il tuo gesto è volto alla realizzazione di un compito e posso quindi intenderlo come risposta ad una domanda che sono in grado di formulare. Solo se comprendo che cosa intendi fare il tuo gesto può poi assumere per me la valenza paradigmatica di un "se vuoi x, puoi fare y".

Il senso di queste considerazioni è chiaro: la capacità di apprendere nella forma di una trasmissione specificamente culturale implica che vi sia una comprensione dell'altro come soggetto simile a me; una simile comprensione, tuttavia, sembra riposare su un procedimento proiettivo: quanto più il bambino impara a comprendersi come soggetto intenzionale, quanto più impara a proiettare sull'altro la dimensione della soggettività di cui diviene sempre più esperto in prima persona. All'origine della possibilità della trasmissione e dell'apprendimento culturale vi sarebbe dunque la capacità di mettersi nei panni degli altri e di utilizzare se stessi come uno strumento che ci consente una simulazione che ha una rilevante funzione interpretativa: proprio perché sono un soggetto di intenzioni e di desideri posso – mettendomi immaginativamente nei tuoi panni – simulare un comportamento possibile e quindi leggere le tue azioni e i tuoi gesti come forme in cui si manifesta un comportamento dotato di senso. Vedo ciò che ti muove e ciò cui miri perché immagino di essere al tuo posto e leggo i tuoi gesti alla luce di questa simulazione. Di qui l'importanza evolutiva dell'immaginazione, il suo intrecciarsi con la comprensione degli altri e, quindi, con la forma che più caratterizza lo stile di vita tipicamente umano: il suo carattere culturale.

Forse le cose stanno così. Forse ho tracciato invece – a partire da alcuni testi che di per sé sono rilevanti – un capitolo di biologia immaginaria. È ovvio che sia importante sapere come effettivamente stanno le cose, ma l'obiettivo che mi ha guidato nel proporre queste rapide considerazioni è in realtà molto meno ambizioso. Volevo solo mostrare nella forma di un discorso plausibile che se ci disponiamo nella prospettiva che abbiamo seguito sin qui si deve poter dare una risposta a due domande diverse: si deve poter dire da un lato da quali capacità di base abbia potuto svilupparsi la nostra capacità immaginativa e, dall'altra, quali sono le ragioni che premiano da un punto di vista biologico-evolutivo un animale che sappia immaginare. Insomma: dobbiamo trattare l'immaginazione proprio come tratteremmo altre capacità che ineriscono alla vita animale come l'olfatto o il senso dell'equilibrio – e ciò significa che dobbiamo chiederci dapprima da quali organi più elementari abbiano avuto origine le capacità di cui ci interessiamo, per poi interrogarci sui vantaggi evolutivi che offrono alla specie che li possiede e che sono probabilmente il motivo che ne ha determinato l'affermazione nel contesto della selezione naturale. Rammentarlo è importante, ed è questo innanzitutto lo scopo delle considerazioni che abbiamo proposto sin qui.

LEZIONE SECONDA

1. Una diversa prospettiva

Nella nostra prima lezione abbiamo cercato di richiamare l'attenzione su un fatto importante: anche se ci sembra così difficile pensare ad una vita umana che non ne sia in qualche modo pervasa, si deve ciò nonostante rammentare che l'immaginazione è una capacità animale tra le altre e che ha quindi da un lato una sua relativa casualità – l'evoluzione avrebbe potuto prendere un altro corso – dall'altro una sua funzione biologica peculiare e una sua rilevanza evolutiva. Su questo punto ci eravamo soffermati relativamente a lungo: la capacità di immaginare è un fatto importante, ma è appunto un *fatto* che avrebbe potuto non esserci o essere diverso da come è. Comprendere da un punto naturalistico l'immaginazione significa dunque prendere atto che le *cose sono andate così*, per cercare poi di rendere conto di questo fatto, del modo in cui opera, del suo radicamento in determinate funzioni cerebrali e, insieme, dell'utilità che lo caratterizza e dei vantaggi che consente a chi lo sa esercitare. L'immaginazione è una facoltà utile, ma non è per questo necessaria: avremmo potuto farne a meno, proprio come gli uccelli fanno a meno dei denti o i pesci sopravvivono anche senza gli artigli. Siamo fatti così, ma avremmo potuto essere diversi.

Non vi è dubbio che questa prospettiva di analisi sia del tutto legittima e che sia anzi la sola che ci consente di rendere conto della natura fattuale di questa facoltà dell'animo umano, e tuttavia ritengo che sarebbe un errore sostenere che si possa discorrere dell'immaginazione solo disponendosi all'interno di una prospettiva biologico-evolutiva.

Che cosa *sia* l'immaginazione lo può scoprire soltanto l'indagine empirica e naturalistica, ma questo non vuol dire che non abbia un senso cercare di far luce *descrittivamente* sul *significato* che a questa parola attribuiamo quando ci disponiamo all'*interno* della nostra cultura e della nostra forma umana di vita. L'immaginazione non è soltanto un fatto tra gli altri, ma è anche il titolo generale sotto cui raccogliere una molteplicità di forme che appartengono all'universo del nostro linguaggio e che disegnano l'orizzonte di senso entro il quale si dispiega la nostra esperienza e le forme del nostro comprendere.

Credo che vi siano due differenti ordini di considerazioni che ci spingono a dir così. Il primo ci invita a rammentare che la dimensione biologica si innesta nella dimensione culturale e che ciò che chiamiamo immaginazione si determina nel suo senso anche a partire di qui – dalla trama articolata delle nostre forme di vita. Certo, la dimensione culturale ha un fondamento naturale ed è senz'altro giusto, oltre che ovvio, riconoscere che siamo fatti così per ragioni biologiche, ma il modo in cui siamo fatti non pronuncia ancora l'ultima parola sul senso che dobbiamo attribuire alla dimensione culturale e umana della nostra prassi. Camminiamo perché abbiamo le gambe e perché tre milioni di anni fa in una certa specie di australopithecini l'arco plantare si è modificato, consentendo a quei nostri lontani progenitori un'andatura eretta – probabilmente le cose sono andate proprio così, ma per cercare di far luce sul significato che hanno espressioni come “passeggiare”, “marciare” o “girovagare” è necessario chiamare in causa qualcosa di diverso dalla nostra storia biologico-evolutiva – è necessario descrivere un insieme di regole e comportamenti che caratterizzano la prassi e la forma di vita dell'uomo, anche se questo non vuol dire che queste forme non affondino a loro volta le radici in fatti biologicamente rilevanti.

Lo stesso accade per l'immaginazione: anche l'immaginazione è una facoltà che ha radici biologiche che è importante mettere in luce, ma noi ce ne avvaliamo in forme e contesti diversi che le danno un significato nuovo che si manifesta nei molteplici modi in cui ne parliamo. Vi è una capacità che ha un suo fondamento nella natura del nostro cervello: sappiamo farci immagini di ciò che è assente e sappiamo quindi simulare le esperienze altrui senza per questo farle diventare realmente operative nella nostra vita. Sappiamo metterci nei panni degli altri e rivivere “offline” le loro credenze e i loro desideri. Rammentare questa facoltà e la sua origine naturale tuttavia non basta se si vuol dire quale senso e quale forma abbiano i decorsi immaginativi nella nostra esperienza di vita: non basta, perché l'immaginazione non è solo un corredo della nostra vita animale, ma è anche il luogo in cui si manifestano le regole e le forme della nostra cultura. Pretendere di vincolare ciò che l'immaginazione è diventata a ciò che l'immaginazione è nel suo fondamento biologico significa immiserirla nel suo senso.

Vi è tuttavia una seconda ragione che ci invita a considerare che dell'immaginazione non si deve parlare soltanto da un punto di vista biologico: se ci disponiamo all'*interno* della prospettiva della nostra forma

di vita e se non ci pensiamo per un attimo come una parte tra le altre del mondo, ma come il luogo a partire dal quale il mondo si manifesta, dobbiamo riconoscere che l'immaginazione è anche il titolo generale sotto cui raccogliamo una famiglia ampia di significati e, insieme, una molteplicità di possibili funzioni di senso. Se ci poniamo in questa prospettiva teorica, l'immaginazione non è un fatto, come gli artigli e le vibrisse, ma è una famiglia di significati sotto cui si raccolgono una molteplicità di *possibilità ideali*: è una possibilità ideale che si possa raccontare qualcosa senza porlo né come vero, né come falso; è una possibilità ideale che vi siano oggetti che, nello spazio ludico, sono caratterizzati da quelle proprietà che nel gioco vengono decise ed è una possibilità ideale che si possa immaginare, nel rimpianto, un diverso corso degli eventi o che si possano fantasticare vicende che vorremmo che ci accadessero. Si tratta di possibilità ideali che appartengono al senso della nostra vita, che sarebbe evidentemente diversa se queste possibilità non avessero una loro legittimazione.

Sul senso di queste considerazioni è forse opportuno insistere un poco e per farlo vorrei disporvi per un attimo sul terreno – vedi il caso! – di una finzione. Immaginiamo che vi sia una strana tribù – una di quelle tribù che esistono solo nei libri di filosofia e che chiameremo per comodità la *tribù degli assertivi* – che parli e viva come noi, ma che non conosca l'uso della negazione e che si limiti per questo a fare sempre e solo affermazioni in positivo, descrivendo le cose così come stanno e le azioni che si fanno o che si intendono fare e mai quelle che si omette di compiere. Gli assertivi possono dunque affermare un'infinità di cose e non è difficile rendersi conto che alcune delle proposizioni che possono enunciare avranno in un determinato contesto il significato pragmatico di una negazione: così, se immaginiamo di chiedere ad un assertivo se ho lasciato la mia penna sul tavolo risponderà, se la penna non c'è, che vi è soltanto un libro ed un foglio, così come dirà che intende tenersi i soldi al sicuro in tasca se vuole dirci che non intende saldare il debito che ha contratto con noi. Queste risposte valgono come negazioni perché deludono le nostre attese, ma formalmente non lo sono e il pronunciarle non implica in alcun modo la conoscenza della forma logica della negazione – questo mi sembra chiaro.

Non so dire quali e quante siano le limitazioni cui agli assertivi andrebbero incontro e non so nemmeno sin dove questo strano gioco può essere davvero perseguito, ma una cosa mi sembra ovvia: la negazione come

forma logica non sarebbe toccata nella sua natura e nel suo *status* teorico dai vezzi di questi strani parlanti. Tutt'altro: la negazione resterebbe quello che è – una possibilità ideale che non ha bisogno di qualcuno che se ne avvalga per avere comunque un suo senso.

Uno stesso discorso vale per le forme dell'immaginazione. Io non so se esista una forma di cultura che non conosca la dimensione del racconto e che non abbia esplorato le possibilità che la finzione narrativa comporta, ma anche se (come credo) fosse possibile affermare che ogni cultura umana conosce i rudimenti dell'arte del narrare, ciò non toglie che potremmo a nostra volta immaginare che in una qualche sperduta valle alpina vi sia una qualche tribù – la tribù dei seriosi – che non conosca il fascino del raccontare e non indulga nel piacere dell'ascoltare storie. Possiamo assumere in linea ipotetica che così stiano le cose, ma questo non ci permetterebbe ancora di negare che il terreno della finzione è e resta una *possibilità ideale* anche per gli adepti di questa strana tribù, – una possibilità inesplorata, forse, ma non per questo meno percorribile.

Forse questo nostro strano discorrere di tribù può sembrarci nonostante tutto persuasivo e possiamo ritenere di aver trovato un argomento per sostenere che le forme immaginative hanno un loro senso che va là di là del loro essere un comportamento fattualmente dato in una piccola parte del mondo animale. Forse, appunto; ma che dire se improvvisamente – per un qualche strano accidente – diventassimo tutti incapaci di raccontare storie o di fingere che le cose stiano in un determinato modo nel gioco? Non dovremmo semplicemente sostenere che quelle possibilità ideali hanno smesso di essere tali? E questo non significa, banalmente, che non sono possibili affatto?

Rispondere a questo interrogativo significa, io credo, rammentare una distinzione che è relativamente facile tracciare: la distinzione tra ciò che rappresenta in se stesso una possibilità e ciò che è invece effettivamente possibile per noi. Certo, possiamo accedere ad un insieme di possibilità ideali solo perché siamo fatti così, ma sarebbe sbagliato confondere le condizioni fattuali di accessibilità con le possibilità ideali in cui si articola la dimensione della sensatezza.

Per chiarire meglio che cosa intendo vorrei proporvi ancora una volta un esempio. La proprietà commutativa dell'addizione ha condizioni di accessibilità: per essere pensata, ha bisogno di un cervello fatto in un certo modo – anche se non so dirvi quale. Sarebbe tuttavia privo di senso sostenere che se il nostro cervello fosse diverso (come indubbiamente po-

trebbe essere) non varrebbe più la proprietà commutativa dell'addizione: $(a + b)$ non è eguale a $(b + a)$ per ragioni evolutive e non è diventato vero solo quando siamo diventati capaci di pensarlo. E ciò che vale per la proprietà commutativa, vale evidentemente per ogni altra regola matematica o logica o semplicemente razionale che non può essere vincolata nella sua validità ad un qualche fatto che concerna la natura fattuale del nostro cervello. A me sembra che queste considerazioni siano evidenti in se stesse, ma per rendersene conto è sufficiente riflettere un poco sul fatto che se vincoliamo le possibilità ideali che appartengono alla sfera del significato all'esser così del nostro cervello potrebbe accadere che questa stessa proposizione – la proposizione che asserisce che il nostro cervello è fatto così e così e determina quindi fattualmente la natura dei nostri ragionamenti e la loro validità – ci appaia prima o poi falsa per ragioni evolutive. Un giorno potrebbe accadere che questa proposizione ci sembri falsa – anzi, per quel che mi riguarda quel giorno è già giunto; tuttavia se pensiamo, in accordo con l'ipotesi da cui siamo partiti, che le cose siano vere o false perché il nostro cervello è fatto in un certo modo, allora dovremmo riconoscere che sul conto dell'evoluzione della specie dovrebbe essere imputata una sorta di contraddizione perché diventerebbe vero per ragioni evolutive che è falso che una proposizione possa diventare vera e razionalmente credibile per ragioni evolutive.

Ora, quello che vale per la logica, vale anche per le forme che caratterizzano le procedure immaginative di cui ci avvaliamo: per raccontare una favola e per comprenderla dobbiamo essere in grado di fare molte cose, ma se gli uomini non avessero queste capacità verrebbe meno la presenza di fatto delle finzioni narrative, non la loro possibilità ideale e nemmeno la loro natura. Di qui la conclusione che dobbiamo trarre: immaginiamo perché siamo fatti così e il nostro avere proprio queste e non altre capacità intellettuali è un fatto tra gli altri, ma questo non significa ancora che l'immaginazione – *nel suo porsi come una possibilità che appartiene all'universo della sensatezza* – possa essere considerata semplicemente un fatto tra gli altri. Ragioniamo e immaginiamo e ricordiamo perché la ragione, la memoria e l'immaginazione sono strumenti utili per la sopravvivenza, ma non possiamo per questo sostenere che ragione, memoria e immaginazione siano soltanto forme del nostro adattamento biologico: sono anche i titoli generali sotto cui raccogliere una molteplicità di contenuti che debbono essere analizzati nel loro senso e nella loro forma.

Le considerazioni che abbiamo sin qui proposto possono essere riassunte osservando che nelle analisi che vorrei d'ora in poi proporvi di seguire non intendo disporvi sul terreno generale di una filosofia della *mente* – questo concetto che mi sembra in fondo così ambiguo da un punto di vista filosofico – ma vorrei invece cercare di far luce da un punto di vista descrittivo sulla natura degli oggetti che cerchiamo di pensare e di cui abbiamo esperienza. Non ci immergeremo dunque, d'ora in poi, in una riflessione sul fatto, così rilevante dal punto di vista naturalistico, che l'uomo è un animale che sa immaginare, ma cercheremo invece di descrivere quale è la *natura dei differenti prodotti immaginativi* e come sono *strutturate* le molte *cose che immaginiamo*. Il nostro obiettivo è questo, anche se per cercare di raggiungerlo non potremo non parlare del nostro concreto immaginare, degli atti immaginativi entro cui soltanto prendono forma per noi gli oggetti dell'immaginazione.

Credo che queste considerazioni siano più che plausibili, e tuttavia sono ancora in qualche misura insoddisfacenti perché lasciano nell'ombra un fatto importante: anche se intendiamo analizzare la natura dei prodotti immaginativi per mettere in luce il senso che loro compete, è un fatto che sia proprio questo l'universo che per noi è accessibile ed è dunque un fatto che questo e non un altro sia l'universo di senso da cui ci è dato attingere. Prendere le distanze dal tentativo di ricondurre l'immaginazione e i suoi prodotti dal fatto del nostro esser così non vuol dire per questo negare che la prospettiva che abbiamo sui nostri giochi linguistici sia comunque vincolata al nostro essere proprio così – come siamo. Tutt'altro: la nostra presa sulla dimensione del senso è comunque determinata dalla nostra natura e dalla nostra vita. Tutto comincia da qui:

Non devi dimenticare che il gioco linguistico è, per così dire, qualcosa di imprevedibile. Voglio dire: non è fondato, non è ragionevole (o irragionevole). Sta lì – come la nostra vita (L. Wittgenstein, *Della certezza*, Einaudi, Torino Milano 1980, oss. 559).

Muoviamo di qui, dal mondo che è accessibile per noi. Comprenderlo significa coglierlo come l'orizzonte entro cui di fatto siamo.

2. *L'immaginazione si dice in molti modi*

Dobbiamo dunque cercare di orientarci un poco sulle forme dei prodotti immaginativi e sulla trama di significati che si costituiscono per noi all'interno della nostra vita, e per farlo sembra essere *innanzitutto* neces-

sario lasciarsi guidare dal *linguaggio* che veicola ed esprime le forme del discorso immaginativo.

Dell'immaginazione parliamo in molti modi, e ne parliamo ora per intendere la nostra capacità di visualizzare una scena o un oggetto che non è semplicemente presente, ora per alludere alla nostra capacità di figurarci il futuro, ma anche eventi diversi da quelli che si sono realizzati. L'immaginazione è un modo per raffigurarsi il possibile, ma è anche l'energia sottile che anima il gioco infantile o che è all'opera nella lettura di un racconto – o almeno: noi usiamo la stessa parola per intendere tutte queste cose. Immagino un volto, immagino quello che farò domani, immagino che cosa avrebbe potuto essere la mia vita se fossi nato in un'altra epoca o in un altro luogo, immagino che il divano sia una nave travolta dalle onde e immagino un ceppo di legno da catasta che tuttavia protesta quando la pialla di Geppetto gli fa il pizzicorino.

Tutte queste cose le immaginiamo, o appunto: *diciamo* di immaginarle così, ma anche se il linguaggio ci consente di muoverci a nostro agio e di dire proprio ciò che intendiamo ed anche se normalmente non sorgono equivoci quando parliamo di immaginazione, sembra in ogni caso legittimo avanzare più di un sospetto sulla possibilità di fondare una filosofia dell'immaginazione sulla vaghezza dei nostri usi linguistici. Le occasioni che ci consentono di parlare di immaginazione sono tante e sono indubbiamente molto diverse le une dalle altre: dobbiamo dunque cercare di comprendere se, al di là delle differenze, vi è qualcosa che unisce in profondità tutti questi differenti usi. Questo sembrerebbe essere in qualche misura plausibile, ma non è affatto ovvio che le cose stiano così e il fatto che vi sia una parola che usiamo in diverse circostanze non è ancora un segno del fatto che vi sia un unico significato che faccia da massimo comun divisore di quei diversi impieghi. Tutt'altro: in un passo delle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein osserva che la robustezza di una corda dipende dall'attrito e quindi dalla forza con cui sono state intrecciate le molte fibre che la compongono e non dal fatto che vi sia un unico filo che per intero l'attraversi; così stanno le cose anche per le nostre parole il cui uso risponde spesso ad un intreccio di molti e diversi possibili impieghi e non dal fatto che un'unica fibra li leghi gli uni agli altri.

Di qui il cammino che credo sia opportuno percorrere: se le parole non garantiscono di per se stesse l'unicità di un concetto che le attraversi da parte a parte, potrebbe essere tuttavia utile cercare di rendere in primo luogo evidente dove l'intreccio stringa in unico nodo fibre che hanno una

diversa natura. Così accade anche alla parola “immaginazione” che è una corda che ha molte fibre diverse; in questo non c’è nulla di male poiché nulla ci costringe ad usare una parola diversa per ogni diversa accezione di senso. Questa diversità, tuttavia, può talvolta trarci in inganno ed è per questo che può essere utile mettere mano alla corda e mostrare che ciò che raccogliamo sotto una stessa parola può essere ulteriormente differenziato.

Ora, per mostrare che le fibre che troviamo intrecciate sono le une diverse dalle altre si può fare in molti modi, ma un percorso che sembra possibile seguire ci conduce sul terreno delle analisi *introspettive*: certe volte l’immaginazione sembra coincidere con il pensiero, altre con il ricordo, ma forse per distinguere queste forme le une dalle altre è sufficiente descrivere le immagini mentali che ci facciamo perché sembra ovvio sostenere che queste immagini varino a seconda che si ricordi o si immagini o si pensi qualcosa.

L’analisi introspettiva non è priva di interesse e sembra quasi prometterci che sia possibile venire a capo di ogni nostra distinzione su questo terreno. Immagini un volto o lo ricordi? Per rispondere, prova a descrivere quel che ti sembra di vedere balenare di fonte agli occhi della mente. Che qualcosa si dia e che io possa descrivere ciò che avverto è indubbio: per quanto sia breve il tempo in cui riesco a tenerla ferma e nitida, sono lo stesso egualmente certo che nella mia mente si affacci un’immagine visiva che ha un contenuto determinato e che posso descrivere nelle forme e nei modi in cui descriverei una percezione. Vogliamo immaginare un volto e quel volto lo “vediamo” davanti a noi, e tuttavia è sufficiente esprimersi così per rendersi conto che siamo davvero costretti ad apporre le virgolette al verbo vedere e questo non soltanto perché di fatto non vediamo proprio nulla, ma anche perché è necessario far luce su un insieme di differenze che l’introspezione ci mostra e che rendono queste immagini profondamente diverse dalle scene percettive o dalle raffigurazioni nel senso consueto del termine.

Si tratta di una differenza ben nota di cui si è cercato di rendere conto dicendo che un’immagine mentale è per sua natura sfocata, che i suoi contorni sono più labili e che il suo rendersi disponibile al nostro sguardo è, per così dire, minacciato dal tempo. Le immagini mentali svaniscono e

non hanno il carattere di un possesso sicuro, di cui si possa disporre a piacere².

Le immagini mentali, tuttavia, non sono soltanto tremule, ma hanno in sé qualcosa che ci lascia perplessi e ci stupisce perché anche se ci sembra di vedere il volto che immaginiamo, non sappiamo poi dire esattamente quali siano i tratti che gli appartengono ed abbiamo anzi l'impressione che ad ogni nuova domanda che ci poniamo su ciò che è propriamente raffigurato si possa rispondere solo mettendo in questione il carattere di raffigurazione delle immagini mentali. Un quadro che raffigura un paesaggio tace molte cose: suscita un'impressione, ma non può appagare sempre il desiderio dei dettagli: vediamo gli alberi, ma non le loro foglie, scorgiamo figure di cacciatori, ma non i lineamenti dei loro volti, e così di seguito. Certe cose, tuttavia, un quadro non può *non* rappresentarle: se raffigura il cielo, non può non fissarne il colore e se ci mostra delle rovine in primo piano, non può tacere la forma di quelle antiche architetture. Nel caso delle immagini mentali la situazione è più complessa. Nella nostra mente l'immagine del volto di una persona nota si apre un varco tra gli altri pensieri, e noi vediamo quel volto – ma questo significa forse che sapremmo davvero dire se in quell'immagine è reso quasi visibile anche il colore degli occhi o la lunghezza delle ciglia o la piega dei capelli? Le immagini mentali sono fatte così – sono in sé lacunose e comunque non tollerano di essere osservate a lungo nello stesso modo in cui è invece possibile osservare a lungo un oggetto concreto o un quadro che lo raffigura.

La natura flebile e incerta delle immagini mentali è già di per sé una buona ragione per dubitare che sia questa la via da seguire per venire a capo del nostro problema. Basta tuttavia riflettere un poco per rendersi conto che vi sono altri motivi che rendono questa via difficilmente percorribile. Qualcuno pronuncia un nome e questa parola evoca in me un volto, ma in certi contesti non avremmo davvero difficoltà a dire che lo immagino proprio perché lo ricordo bene, e questo modo di esprimersi dovrebbe metterci sull'avviso di una difficoltà su cui è necessario riflettere: una stessa immagine mentale sembra oscillare tra due significati di-

² Lo dice bene Montale quando, avvalendosi a sua volta di un'immagine, descrive così le immagini del ricordo: "Cigola la carrucola nel pozzo / L'acqua sale alla luce vi si fonde. / Trema un ricordo nel ricolmo secchio, / nel puro cerchio un'immagine ride. / Accosto un volto a evanescenti labbri: si deforma il passato, si fa vecchio, / appartiene a d un altro. / Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'atro fondo, / visione, una distanza ci divide" (E. Montale, *Ossi di seppia*).

versi. Alla radice di questa oscillazione vi è un fatto rilevante: la possibilità di richiamare alla mente l'aspetto di un volto ha come sua premessa il nostro averlo già percepito. Tu pronunci un nome e quel nome evoca in me un'immagine – la evoca solo se conosco quella persona e la ricordo. Ma ciò è quanto dire che le immagini, in quanto tali, sono immagini rammentate – almeno per ciò che concerne gli elementi semplici che le compongono.

Riconoscere questa verità elementare, che è all'origine della relazione che fin dalle prime pagine del *Trattato sulla natura umana* di Hume lega le impressioni alle idee, non significa tuttavia sostenere che ogni immagine mentale sia un ricordo. Tutt'altro: una stessa immagine mentale può apparirci ora come un ricordo, ora come una forma di visualizzazione, ma la constatazione che una stessa immagine mentale può assumere forme diverse non significa sostenere che non sapremmo dire quando abbiamo a che fare con lo scenario memorativo e quando invece ci disponiamo sul terreno di una visualizzazione. Piccole sfumature di contesto possono determinare il senso di ciò che l'immagine dice. Posso discorrere con un amico degli anni del liceo e ad un tratto può farsi strada nei nostri discorsi un nome e, insieme ad esso, un volto: ora ci *ricordiamo* di Pietro, proprio com'era negli anni del liceo ed in questo caso il fatto che l'immagine mentale sia una traccia di una percezione ormai lontana è tutt'altro che irrilevante poiché il senso che attribuiamo a quell'immagine è tutto racchiuso nel suo *riproporci* quel volto così come un tempo lo abbiamo visto. Un'immagine si fa strada nella mente ed esclamiamo: "Pietro! Me lo ricordo bene" e se diciamo così è perché quel volto *ci parla di un passato* e ci dice che così stavano le cose tempo addietro. È tuttavia sufficiente una diversa scena perché quella stessa immagine assuma un senso nuovo: ora tu esclami un nome – Pietro – e io mi rendo presente come posso il suo volto, anche se non lo vedo da anni e sono consapevole che molti tratti del suo viso saranno cambiati. Mi rendo presente il suo volto come posso, sulla base di ciò che ho un tempo percepito, ma non me lo rendo presente per questo come qualcosa che ho percepito *un tempo* – non lo rendo dunque presente come se fosse un ricordo. Lo visualizzo, ecco tutto. Possiamo trarre allora una prima conclusione: un'immagine mentale sostiene un ricordo e non una mera visualizzazione se risponde alla domanda "quando?", collocando l'oggetto raffigurato sull'orizzonte, sia pure indeterminato, di un passato che ci appartiene. Ed un ricordo non è af-

fatto un'immaginazione, anche se talvolta gli usi linguistici sembrano trarci in inganno.

Su questo punto è opportuno insistere. L'empirismo settecentesco (e non solo quello settecentesco) ha ritenuto possibile rendere conto della distinzione tra immaginazione e ricordo, sottolineando esclusivamente la dimensione della vivacità del vissuto, anche se poi una critica implicita alla percorribilità di questo criterio è già contenuta nel fatto che laddove Hume ci invita a sostenere che il ricordo è più vivido di quanto non sia l'immaginazione, Condillac ci propina invece la regola opposta. Il punto su cui riflettere, tuttavia, è un altro e ha una portata più ampia: ciò che qui si mostra con relativa chiarezza è che – per dirla con Wittgenstein – un'immagine non contiene in sé la regola della sua applicazione e che non basta quindi indicarne la vivacità per decidere quale sia il senso che le compete.

Nel nostro tentativo di far luce sugli usi linguistici che chiamano ambigualmente in causa l'immaginazione vi è almeno un altro punto su cui è opportuno soffermarsi in questo nostro tentativo metodico di confonderci le idee. Qualche volta può capitare che si parli di immaginazione quando abbiamo a che fare con la formulazione di un'ipotesi. Qualche volta nei libri di geometria c'è scritto così: "si immagini un triangolo rettangolo in cui l'ipotenusa ...". Noi sappiamo bene che cosa ci si chiede, ma forse non reagiremmo diversamente se leggessimo che dobbiamo assumere che vi sia un triangolo rettangolo fatto così e così. Il libro ci chiede di immaginarlo, ma che cosa cambierebbe se ci chiedesse di pensarlo?

Una risposta sembra ovvia: se il libro chiede di immaginarsi quel triangolo è perché si deve contemplarne in qualche modo la figura. Ma se così stanno le cose, non dobbiamo in questo caso fare affidamento proprio a quelle immagini mentali che c'era sembrato opportuno lasciare da canto? Cartesio ritiene che le sia proprio questa la via da seguire e nella *Sesta meditazione* ci invita a distinguere pensiero ed immaginazione, fondandosi sul criterio delle immagini mentali. Se qualcuno ci chiede di immaginare un triangolo, dobbiamo farci un'immagine di quella figura, ma non ogni pensiero concretesce su un'immagine: possiamo pensare ad un chilia-gono e possiamo pensarlo in modo del tutto nitido, perché questo compito non ci chiede altro, per essere esaudito, che di intendere quello che caratterizza una figura geometrica che abbia esattamente mille lati.

Si tratta di una soluzione che sembra plausibile anche se ci costringe a tornare sui nostri passi e a restituire alle immagini mentali una loro voce

in capitolo, ma come reagiremmo se qualcuno ci chiedesse di immaginare un oggetto invisibile che, senza fare alcun rumore e senza dar di sé alcuna traccia sensibile, penetrasse insensibilmente in uno spazio interamente vuoto con l'incedere minaccioso di ciò che è inavvertibile? Diremmo che non possiamo immaginare questa strana realtà perché non possiamo farcene un'immagine mentale? Ma se le cose stanno così, siamo forse costretti a pensare il nulla della *Storia infinita* di Michael Ende? Non possiamo più semplicemente immaginarlo? Ma allora si può davvero sostenere che la visualizzazione è il discrimine che separa l'immaginazione dal pensiero?

Non credo affatto che le cose stiano così, ma forse possiamo rendercene conto anche volgendo per un attimo lo sguardo ad un diverso esempio. Monto una mensola alla parete e qualcuno mi invita a riflettere su che cosa potrebbe accadere se la mensola non reggesse il peso di cui intendo caricarla. E per invitarmi ad esaminare quest'ipotesi potrebbe esprimersi così: potrebbe chiedermi di pensare – o di immaginare – che la mensola non tenga, ma nessuno credo direbbe che in un caso, ma non nell'altro si fanno strada nella nostra mente una serie di immagini. Nessuno credo direbbe così e forse saremmo semplicemente d'accordo nel sostenere che quelle espressioni hanno proprio lo stesso significato e che – caso mai – avrebbe senso distinguere tra due diversi scenari che sembrano però del tutto indipendenti dal fatto che si facciano avanti immagini mentali: posso immaginare che la mensola crolli come un'ipotesi che deve essere vagliata o posso immaginare invece quel crollo come l'inizio di una piccola narrazione ed in questo secondo caso forse la parola "immaginazione" ci sembrerà più appropriata. Non limitarti ad assumere per ipotesi che la mensola non regga, ma immagina che cosa potrebbe accadere: uno scricchiolio sinistro, la mensola che si piega, i libri che cadono, un vaso che si rovescia e così di seguito. Qui ha luogo una narrazione minimale, ma non sembra esservi ragione per sostenere che ogni narrazione implichi immagini mentali, che potrebbero essere invece presenti nella formulazione dell'ipotesi che abbiamo dianzi indicato: ipotizziamo che la mensola non tenga e ci raffiguriamo lo schema delle forze che agiscono sui tasselli. Insomma: il fatto di avere immagini mentali non sembra essere la chiave di volta per risolvere il nostro problema, che si fa ad ogni passo più confuso. Credevamo di sapere molto bene che differenza c'è tra l'immaginare, il ricordare o il pensare, ma ora questa differenza sembra sfuggirci di mano.

Non è un male che questo accada e in un passo dei suoi *Dialoghi tra Hylas e Philonous* Berkeley scriveva che i filosofi con le loro argomentazioni sollevano nubi di dotta polvere e poi si lamentano che non si riesca più a veder nulla con chiarezza. Non è un'immagine esaltante della filosofia e dei suoi compiti, ma io credo tuttavia che qualche volta si debba proprio fare così: dovevamo rendere più torbide le acque per avvertire meglio il bisogno di una chiarificazione concettuale. Ora, tuttavia, è giunto il momento di lasciare che la polvere si depositi, per cercare poi di dare ai nostri concetti una forma che ci consenta di comprendere meglio il senso delle nostre parole.

LEZIONE TERZA

1. *Un'analisi concettuale*

Ripercorriamo i passi che abbiamo compiuto sin qui. Qualcuno pronuncia un nome di una persona che ci è nota e noi *immaginiamo* il suo volto. Abbiamo osservato poi che se l'immagine si dispone sotto l'egida di uno sguardo comunque rivolto al passato, parleremo di ricordo, mentre saremo inclini a parlare di immaginazione in una qualche accezione del termine quando questa collocazione sullo sfondo temporale del passato non si dà. Questa constatazione ci invita tuttavia ad una riflessione ulteriore: così come ci sono esperienze che collocano il proprio oggetto sullo scenario di un tempo che è per noi trascorso, alla stessa stregua vi sono immagini che *anticipano* il futuro e che ce lo rendono presente come tale. Ora richiamo alla mente le immagini di una passeggiata sul mare che abbiamo fatto tempo addietro e insieme le dispongo in un qualche luogo del tempo che è ormai trascorso – e questo è evidentemente un ricordo; ora invece quelle stesse immagini di cui tempo fa mi sono impadronito sorreggono il mio progetto di una gita che intendo fare e danno al mio disegno un sostegno intuitivo. Certo, quando mi immergo in un progetto posso ben dire che cerco di *immaginare* che cosa accadrà, e tuttavia è evidente che la situazione che abbiamo appena richiamato è speculare a quella del ricordo: le immagini che ora richiamiamo alla mente rispondono alla domanda “quando?” proprio come le domande del ricordo, solo che vi rispondono alludendo ad un tempo futuro, ad un presente che non è ancora. Potremmo forse esprimerci così: così come vi sono ricordi del passato, così ci sono anche *ricordi del futuro* che *rendono presente* per noi quel che accadrà o che è probabile che accada, senza tuttavia consentirci di accedere in forma diretta a ciò che sarà. Non vediamo nel futuro, ma ce lo raffiguriamo e la veridicità delle nostre anticipazioni verrà giudicata in seguito quando effettivamente *vedremo* come stanno le cose.

Non ci sono tuttavia solo ricordi del passato e del futuro, poiché non vi sono soltanto atti che si rapportano al proprio oggetto come qualcosa che è stato o che sarà; vi sono anche – per quanto possa suonare strano – *ricordi del presente*. Non tutte le forme di relazione intenzionale che si rapportano ad un oggetto ponendolo come presente sono *percezioni* e non tutte danno ciò di cui parlano nella pienezza del suo esserci; tutt'altro: vi

sono atti che si limitano a *rendere presente* ciò che manifestano senza tuttavia *consentirci* di affermare che così stanno le cose. Bussano alla porta ed io immagino chi è: *deve* essere proprio Chiara perché la sto aspettando. Deve essere lei, ma chi stia davvero bussando non lo so, anche se me lo immagino: mi immagino appunto che sia Chiara, ma il mio immaginarmi che sia lei non vale certo come una conferma che le cose stiano davvero così. Per esserne certo devo appunto aprire la porta e vedere chi è, perché il mio rendermi presente qualcosa non ha in sé il carattere di una testimonianza che possa sorreggere la credenza. Sento bussare e immagino che sia Chiara, ma anche se ciò che immagino può essere vero, di per sé la pretesa di verità che accompagna il mio rendermi presente qualcosa non è suffragata da un mio sapere che così stanno le cose – un sapere che deve invece fare affidamento alla dimensione percettiva.

Che cosa accomuna questi tre differenti usi delle immagini mentali? Si potrebbe in primo luogo osservare che ognuna di queste tre forme è caratterizzata dal raffigurare qualcosa, ponendolo sullo sfondo di un contesto temporale sufficientemente determinato: immaginare, in questo caso, significa anche rispondere alla domanda “quando?”. Ora, proprio questo tratto sembra venire meno quando qualcuno ci invita a farci raffigurarci mentalmente un posto che conosciamo per spiegarci dove si trovi un luogo che non abbiamo notato. Se dovessi spiegare a qualcuno di voi dove si trova la biblioteca di filosofia, forse gli direi così: “tu immagina di entrare dal portone che dà sul cortile grande, attraversalo tenendoti sul lato sinistro e poi quando vedi ...”. Il senso di queste parole è facile da intendere: so che tu sei molte volte entrato nel cortile del Filarete e so bene che sei capace di raffigurartelo mentalmente. Ti chiedo di farlo perché voglio che tu costruisca una sorta di mappa che mi consenta di dare un luogo ad un posto che non conosci. Ti chiedo di visualizzare uno spazio per collocare al suo interno un punto, ma così facendo non ti invito affatto a crearti un’immagine che collochi qualcosa nel tempo. Una mappa non ha una data e non risponde alla domanda “quando?”, anche se può invecchiare e anche se può raffigurare le cose come non sono più. Se parliamo a questo proposito di visualizzazioni, possiamo affermare che le visualizzazioni non hanno una dimensione temporale e non raffigurano il proprio oggetto collocandolo in un punto del tempo, laddove le forme di ricordo di cui abbiamo discusso sin qui sono caratterizzate da questo loro porre il loro oggetto sottolineandone il radicamento temporale. Una differenza rile-

vante, non vi è dubbio, ma non forse così radicale come sembra e questo ci spinge a riflettere un poco.

Vi è almeno un punto, del resto, su cui siamo senz'altro in debito di una spiegazione ed è il nostro avvalerci della parola "ricordo" in una forma così particolare. Le ragioni, credo, sono a portata di mano e si comprendono bene se ci chiediamo che cosa sia un ricordo in senso proprio. Nel ricordo qualcosa si dà originariamente – ed è l'idea del passato. Ciò che ricordo tuttavia non è presente originariamente, ma si rende presente come qualcosa che è stato un tempo percepito e vissuto. Mi ricordo di un evento solo in quanto mi ricordo di averlo così percepito e vissuto, ed è per questo che in fondo facciamo fatica a parlare del ricordo come di una forma di esperienza. Chi ricorda non esperisce nulla, ma si rende presente ciò che ha un tempo percepito, e ciò è quanto dire che il ricordo non è un atto in cui qualcosa si dà nella sua immediatezza, ma è una relazione intenzionale in cui ci si rendono presenti determinati contenuti³. Che così stiano le cose lo si vede bene anche quando ci si interroga sulla veridicità del ricordo. I ricordi possono essere veri o falsi – questo lo sappiamo bene, così come sappiamo che per saggiare la plausibilità di un ricordo cerchiamo di controllare la sua interna plausibilità e il suo sapersi disporre con coerenza all'interno di una qualche catena memorativa. È per questo che, qualche volta, un ricordo ci costringe a immergerci nel passato e a dar vita ad una catena memorativa: un ricordo ne ridesta un altro e come nei castelli di carte l'equilibrio sorge in un gioco in cui ogni parte si sostiene a vicenda. Dei ricordi siamo ragionevolmente sicuri, eppure non è difficile rendersi conto che il ricordo non contiene in sé una garanzia della sua veridicità. Mi ricordo bene di come era fatta la casa in cui ho vissuto per anni prima di cambiarla, ma se vi ritornassi e vedessi che quella stanza è più piccola di come la ricordavo o che i soffitti sono più alti di quanto credessi, non avrei dubbi su quale sia la voce cui debbo dare ascolto: il ricordo non ha in sé la garanzia della sua veridicità e non è una forma in cui qualcosa si manifesti direttamente per quello che è. Mi ricordo bene di aver visto che dalla finestra della tua stanza si vedono le cime degli alberi, ma se per qualche motivo mi sorgesse un dubbio, il ricordo non sarebbe capace di sciogliere interamente le mie preoccupazioni: sondare più volte nel ricordo un identico evento passato è in fondo si-

³ Come abbiamo osservato, vi è tuttavia qualcosa di cui il ricordo è esperienza – ed è il carattere di passato del passato, e di questo carattere non vi è altra esperienza se non il ricordo. Su questo punto tuttavia non possiamo qui soffermarci.

mile a comperare più volte una copia dello stesso giornale per convincersi così della veridicità di una notizia.

Ci ricordiamo *di aver visto così*, ma le cose stanno davvero così? Rinovare l'esperienza non basta per esserne certi, perché nel ricordo la cosa rammemorata non si fa avanti, ma si rende semplicemente presente attraverso l'esperienza che ne abbiamo avuto – la copia del giornale che testimonia della sua verità. Il ricordo è esperienza di un'esperienza e non ha quindi una presa diretta sul mondo: ci parla di qualcosa che è avvenuto nel passato, ma ce ne parla solo in quanto l'abbiamo percepito così e così. Possiamo rinnovare il ricordo e ripeterlo più volte, ma tutto ciò in cui possiamo sperare è soltanto che i contorni si facciano più nitidi e le zone d'ombra si assottiglino: un ricordo ripetuto più volte entra a far parte più saldamente di ciò che siamo e ci sembra più vicino a noi, ma non per questo è più vero e certo. Per decidere come stanno le cose dovrei poter *vedere* se le cose stanno così, dovrei poter gettare nuovamente lo sguardo sulla realtà di cui ho memoria – e il rivolgere nuovamente lo sguardo ad uno stesso stato di cose è una prassi razionale se si vuole saggiare la validità di una determinata credenza.

Qualcosa muta indubbiamente quando ci disponiamo sul terreno delle anticipazioni – dei ricordi di futuro, insomma. Il ricordo in senso proprio ha una *ragione* per dire che così stavano le cose ed anche se non ci consente di accedere a nuove prove dell'esser così di ciò che è ricordato, ci permette egualmente di rammentare le ragioni per cui avevamo un tempo ritenuto opportuno crederci. Il ricordo di ciò che è passato è anche il ricordo di una fiducia riposta, ma appunto: come stanno le cose nelle altre forme di ricordo – nel ricordo in senso lato? Nel caso delle anticipazioni le cose mutano: non abbiamo ancora percepito nulla perché non è ancora accaduto nulla e quindi non sappiamo ancora se le cose andranno come ci immaginiamo che vadano. Nulla è ancora deciso, anche se ci raffiguriamo così il corso degli eventi. Si tratta di una differenza rilevante, ma ciò non toglie che anche i ricordi di futuro abbiano una loro pretesa di verità: ci raffiguriamo ciò che ci attendiamo, ma nel senso di ogni simile raffigurazione è implicita la consapevolezza che il futuro a suo tempo pronuncerà un verdetto su ciò che abbiamo pensato che accada. Un'anticipazione può rivelarsi falsa proprio come falso può essere un ricordo e proprio come un ricordo anche il nostro raffigurarci il futuro non contiene in sé il metro della sua verifica, ma rimanda ad una percezione futura che sola potrà decidere come stanno le cose. Certo, anche i ricordi del futuro

hanno in sé un criterio che li rende plausibili e proprio come i ricordi volti al passato è possibile renderli più perspicui disponendoli sullo sfondo di un contesto temporale più ampio. Anche questo distingue i progetti dai sogni ad occhi aperti: il loro poter percorrere a ritroso il cammino che li unisce al presente e il loro essere fin da principio vincolati alla massima della coerenza.

Uno stesso ordine di considerazioni vale anche per ciò che abbiamo chiamato ricordo di presente. Anche in questo caso abbiamo a che fare con un raffigurazione che avanza una pretesa di verità, ma che non ha in sé il criterio della sua verifica. Anche in questo caso, il ricordo si fa plausibile quanto più sa connettersi con l'orizzonte della presenza e sa integrarsi con ciò che lo determina. Sento suonare alla porta e ho ragione di pensare che sia proprio la persona che aspetto: l'ora è quella concordata, non attendo altre persone e la scampanellata la riconosco bene. Per decidere tuttavia se così stanno le cose non basta che io mi crogioli nel mio immaginare e nel mio compiacermi della sua interna coerenza: è necessario che apra la porta e guardi chi è.

Un tratto dunque diversifica queste forme del ricordo ed è il loro rapporto con un'evidenza altrimenti acquisita. Un tratto invece le accomuna: nelle differenti forme del ricordo – nel ricordo vero e proprio, come nelle sue possibili estensioni al presente e al futuro – si fa avanti una modalità della relazione intenzionale che si sottopone al vaglio di una verifica, ma che non ha in sé la capacità di dare propriamente l'oggetto cui si correla. Il ricordo è un *atto presentificante*: rende presente, ma non dà il proprio oggetto. Ora, di queste forme di presentificazione potremmo parlare (in senso lato) come di ricordi perché il modo in cui rendono presente il loro oggetto è determinato temporalmente: ci si rende presente qualcosa che è passato nel ricordo autentico e ci si rende presente ciò che accadrà o ciò che accade nei ricordi in senso lato, nelle raffigurazioni temporalizzanti. Se, tuttavia, lasciamo da canto la dimensione della temporalità – l'unica che rende utile, se non appropriato il parlare di queste forme di raffigurazioni come di ricordi – ci accorgiamo che anche ciò che abbiamo chiamato visualizzazioni è caratterizzato dall'essere una forma di presentificazione. Anche una mappa può essere vera o falsa e anche di una mappa posso vagliare la coerenza, disponendola all'interno di una mappa più ampia: per verificarla, tuttavia, debbo alzare gli occhi dallo stradario e guardare se le cose stanno proprio così. Vuoi sapere dov'è la Biblioteca di filosofia? Immagina di entrare da via Festa del Perdono al numero 7:

davanti a te c'è cortile grande del Filarete; lo costeggi tenendoti sul lato sinistro e quando sei arrivato sul lato opposto all'entrata vedrai un secondo cortile ... – posso invitarti così a visualizzare un posto che conosci bene. La precisione dei dettagli, tuttavia, non è ancora una garanzia del fatto che stia visualizzando correttamente il tragitto che devo percorrere: se voglio essere certo della bontà della mappa che ho tracciato mentalmente, devo *vedere* se le cose stanno proprio così come me le sono raffigurate.

Possiamo allora trarre una prima rilevante conclusione: vi è una famiglia ampia di forme intenzionali che sono caratterizzate dal loro rendere presente l'oggetto cui si riferiscono, senza tuttavia darcelo nella sua effettiva presenza. Abbiamo così a che fare con atti che hanno un valore di verità, ma che traggono da altre fonti la conferma della loro eventuale veridicità. Di alcuni questi atti, talvolta, parliamo come di forme immaginative: diciamo, per esempio, di immaginarci il volto di una persona che c'è nota quando lo rendiamo visivamente presente agli occhi della mente e diciamo che ci immaginiamo bene che cosa faremmo domani quando ci raffiguriamo le azioni che intendiamo compiere e prefiguriamo così quel che intenderemmo fare. Ne parliamo appunto nei termini di un immaginare e tuttavia è abbastanza evidente che immaginare non significa qui nulla di più che raffigurare e che la ragione prima di questa scelta linguistica *sembra* riposare nel carattere intuitivo che caratterizza questi nostri atteggiamenti mentali.

Vi sono tuttavia altre diverse forme dell'immaginazione che non sembrano chiamare in causa il problema della verità. Le procedure immaginative che mettono capo alla finzione del possibile non pretendono affatto di essere vere. Dovrei pensare a quello che debbo fare domani, ma invece di immergermi in un progetto serio che tenga conto del nesso che lega il futuro al presente e ai suoi impegni, ecco che la mia mente si perde in una fantasticheria che muove da questo nostro mondo per abbandonarlo e fingere così una possibilità – per fingerla in quanto mera possibilità che non ci preoccupiamo di realizzare, ma in cui ci immergiamo finzionalmente. Domani vado al mare – e quello che dapprima potrebbe sembrare un progetto diviene poi un sogno ad occhi aperti in cui prende forma una trama possibile, di cui tuttavia l'immaginazione non intende mostrarci la realizzabilità, ma solo *fingerla* la presenza. E se un progetto può essere vero o falso, una fantasticheria è al di qua di questa possibilità perché non asserisce nulla e non pretende di confrontarsi con ciò che accadrà. Domani non andrò affatto al mare, ma una fantasticheria cui nulla corrisponde

nella realtà non è un progetto mancato e non è per questo falsa, proprio come non diventerebbe vera – ma si avvererebbe! – se per un caso domani per una circostanza fortuita mi accadesse di trovarmi al mare.

Uno stesso ordine di considerazioni vale anche nel caso di quelle forme dell'immaginazione in cui immaginiamo che la realtà abbia avuto un diverso corso e che il presente o il passato siano diversi da quello che sono o che sono stati. Così, nel disappunto percepiamo il presente come insoddisfacente e pensiamo a quello che avrebbe potuto accadere. Nel rimpianto, invece, mi immagino un passato diverso da quello che è stato: non abbiamo varcato quella porta e ora ce ne pentiamo, non abbiamo avuto il coraggio di fare quel gesto e ora ne siamo dispiaciuti, ma nell'uno e nell'altro caso ciò che immaginiamo non pretende affatto di essere vero: immaginiamo una possibilità in quanto tale e la immaginiamo proprio così – come una mera possibilità che non pretende nulla, ma in cui possiamo immergerci e che ci consente di dare al reale una veste diversa e nuova. Ora, sottolineare che queste forme dell'immaginazione non avanzano pretese di verità vuol dire anche rammentare che non hanno il carattere di atti che si riferiscano ad uno stato di cose del mondo per affermarne l'esistenza. Tutt'altro: le figurazioni di cui discorriamo ci invitano a prendere commiato dalla realtà e a disporre liberamente degli scenari del mondo per fingere ciò che è soltanto possibile. Ma se così stanno le cose, non ci rendiamo presente un'immagine che avanzi la pretesa di asserire come stanno le cose, ma muoviamo dal mondo per variarlo liberamente, proponendo così una narrazione che ci parla di ciò che è soltanto possibile e che ce ne parla proprio in quanto si tratta di una mera possibilità.

Come abbiamo osservato, nel caso delle figurazioni del possibile non ci riferiamo più al mondo come al giudice della verità delle nostre rappresentazioni, ma ciò non toglie che del mondo qualcosa permanga: nel rimpianto, immagino un diverso corso degli eventi, ma quegli eventi concernono me e la mia vita e si giocano nell'alveo di ciò che realmente l'ha ospitata. Rimpiango di non averli ascoltati, e anche se di fatto immagino quello che non è – il mio averli dato retta – pongo quest'ipotesi controfattuale nel calco del nostro mondo: non ho dato retta proprio a te e in quella circostanza che posso indicare perché è davvero accaduta. Uno stesso discorso vale anche per le fantasticherie che pure muovono dal mondo e raccontano che cosa potrebbe accadere a me o ad altri se solo si realizzassero i desideri che le muovono. Chi fantastica si perde in sogni ad occhi aperti, ma si perde sullo sfondo di questo mondo ed è per questo che le

fantasticherie possono lasciare l'amaro in bocca o farci sorgere speranze infondate: parlano pur sempre della nostra vita, mostrandone le possibilità. In questo senso si può dunque affermare che ogni finzione del possibile è una forma che rende meramente presente un determinato stato di cose, ed è per questo che anche se non avanza pretese di verità è tuttavia possibile che ciò di cui fantastichiamo e che ci rendiamo presente come possibile si avveri.

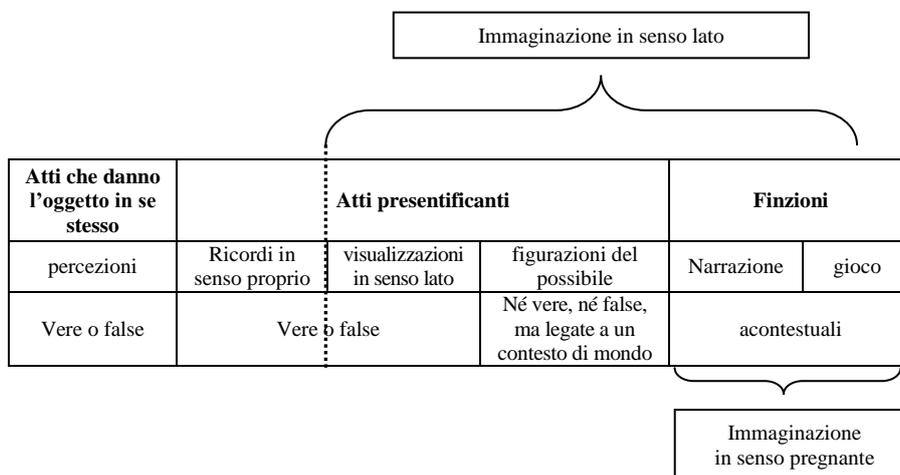
Così stanno appunto le cose nelle forme dell'immaginazione del possibile, ma qualcosa muta radicalmente quando ci disponiamo sul terreno ludico. Due bambini che giocano possono immaginare che il divano sia una nave che solca l'oceano, ma nel senso di questa loro finzione non è soltanto messa da canto ogni pretesa di verità, ma è anche in linea di principio esclusa la possibilità che il gioco si *avveri*. Un sogno può avverarsi, un gioco no perché il gioco non si muove sul terreno del mondo e non pretende di occuparlo, nemmeno a titolo di una sua possibilità.

Sul senso di quest'affermazione è opportuno soffermarsi un poco. Il bambino che finge che il divano sia una nave non crede per questo di essere su una nave: il gioco è una prassi immaginativa che trasforma sotto la sua presa la realtà data in una finzione consapevole. Nel soggiorno c'è un divano, ma si può fare come se fosse una nave pirata e il gesto ludico che modifica finzionalmente la realtà si ripercuote anche su chi si dispone nello spazio ludico: chi nel gioco accetta di solcare il mare su una nave di cuscini non è il bambino che conosciamo – non è insomma una persona reale con proprietà reale – ma è l'io finzionale, è l'io che dice di sé che è un pirata, anche se questo certo non vuol dire che il bambino non sappia come stanno davvero le cose ed anche se una caduta rovinosa è più che sufficiente perché il “come se” del gioco si dissolva. Nel gioco, dunque, si prende commiato dalla realtà, ma in una forma molto più rilevante di quanto abbiamo visto sin qui: il gioco non può avverarsi perché in esso non si rende presente un possibile corso degli eventi, ma prende forma una trama ludica che si sostituisce *pro tempore* al nostro mondo, senza per questo porsi come una sua possibilità. Così, se improvvisamente per una qualche strana ragione il divano diventasse realmente una nave e il bambino un pirata, non per questo il gioco si sarebbe avverato: nel gioco non è vero che – molti anni fa, lo convengo – Paolo Spinicci fosse un pirata e un insieme di assi e cuscini una nave, poiché ad essere un pirata non era affatto il bambino reale che ero, ma solo il mio ego finzionale, l'io che nel gioco finge di agire in vario modo. E ciò è quanto dire che un

gioco non può avverarsi perché le cose di cui ci parla non appartengono al mondo reale, ma alla dimensione ludica: qualunque evento accada nel mondo non può dunque far avverare un gioco, perché non può in linea di principio parlare degli *stessi* oggetti.

Uno stesso ordine di considerazioni vale quando leggiamo un racconto o una favola: Collodi non afferma che Geppetto ha una parrucca gialla come la polenta e la sua non è una testimonianza che ci parli di un qualche mondo di cui solo lui conosce l'accesso. Tutt'altro: Collodi ci invita a immaginare così Geppetto e ci dice come dobbiamo creare quel personaggio e le vicende che il racconto ci narra. Così, se anche ci fosse davvero un uomo che da un pezzo di legno da catasta traesse un burattino vivo come Pinocchio ed anche se fosse suo malgrado soprannominato Polendina, ciò nonostante la storia narrata da Collodi non diventerebbe vera perché non parlerebbe affatto di quell'uomo e di quel pezzo di legno.

Da queste considerazioni di natura descrittiva possiamo trarre una seconda conclusione di carattere generale: alle forme di esperienza che rendono meramente presenti i loro oggetti si debbono affiancare le forme dell'immaginazione ludica e narrativa che non hanno il carattere di presentificazioni, ma creano i propri "oggetti" – questa parola presa in un'accezione molto peculiare che dovremo in seguito precisare. Di qui la possibilità di tracciare un primo schema che renda conto in qualche modo delle analisi descrittive che abbiamo condotto sin qui:



Non credo siano necessarie molte parole per spiegare questo schema che di fatto non fa altro che disporre secondo un ordine visivo le distinzioni che abbiamo tracciato nel corso delle nostre analisi. Su un punto, tuttavia, è forse opportuno raccogliere qualche riflessione, ed è la distinzione ampia ed una nozione stretta di immaginazione. In un certo senso, la parola immaginazione la usiamo così: per intendere quegli atti in cui ci facciamo un'immagine di qualcosa e questo sia quando ci limitiamo a visualizzarlo, sia invece quando lo contrapponiamo al reale come una mera possibilità o come il frutto di una prassi ludica o narrativa. Vi è tuttavia una ragione più profonda che ci spinge ad usare questa parola in queste circostanze: il visualizzare sembra essere una forma debole della percezione visiva – una sorta di quasi-percezione, proprio come la narrazione di una favola sembra essere la forma debole di una testimonianza: il narratore sembra quasi parlare di una serie di eventi cui ha assistito. Uno stesso ordine di considerazioni sembra valere per il gioco: due cani che giocano in un parco sembra quasi che si azzuffino realmente, ma non accade nulla di serio perché le aggressioni sono soltanto simulate. Così fanno anche i bambini: si inseguono per prendersi e per far prigionieri, ma la ruota dentata della prassi ludica non fa presa sull'ingranaggio della realtà e l'una gira senza conseguenze per l'altra. Forse la parola immaginazione la usiamo così – per sottolineare il fatto che ha avuto luogo una modificazione peculiare che indebolisce il senso di ciò cui si applica e che alle forme dell'esperienza che hanno un'immediata presa sulla realtà affianca una serie di comportamenti soltanto simulati. L'immaginazione è una sorta di frizione che sgancia i movimenti dal motore dalle ruote, la nostra esperienza da una presa diretta con la vita.

Credo che le cose stiano almeno in parte così e tuttavia credo che lo schema che abbiamo appena proposto ci consenta di essere un po' più precisi e di vedere quali oscillazioni di senso sono racchiuse nel concetto di simulazione. Una visualizzazione è una quasi percezione, ma non per questo perde interamente la presa sul mondo: quando visualizzo qualcosa non ho un argomento nuovo per credere che le cose stiano così come me le rendo presenti, ma l'immagine che mi faccio del cortile del Filarete non è per questo meno suscettibile di essere valutata per ciò che concerne la sua verità. L'ingranaggio non gira a vuoto, ma avanza una pretesa sul mondo: dice come stanno le cose, anche se non recluta nuovi argomenti per dire che stanno così. Se visualizzare significa davvero mettere in scena una percezione simulata, allora occorre rammentare che la simulazione

non tocca un aspetto importante – anche la visualizzazione, come la percezione, pronuncia un verdetto sul mondo, anche se forse non ne ha fino in fondo il diritto.

Qualcosa muta quando passiamo dalla dimensione degli atti presentificanti alle finzioni ludiche e narrative: il gioco è prassi simulata e la narrazione è una testimonianza simulata, ma nell'uno e nell'altro caso si prende interamente commiato dal mondo. Anche se è proprio qui davanti a me, non vi è nessun luogo del mondo in cui ci sia davvero la nave pirata con cui ora solco i mari ed anche se sono proprio *io* al timone, non è vero che Paolo Spinicci abbia mai messo piede su quel vascello. E alla stessa stregua, un racconto sembra una testimonianza che ci rende edotti sulle vicende di un mondo diverso dal nostro, ma non è così: Geppetto non è un falegname in un mondo possibile, ma è solo il personaggio di una storia. Chi la narra, non testimonia nulla: crea passo dopo passo una vicenda fantastica. Insomma: qualcosa di rilevante muta quando passiamo dall'immaginazione in senso lato all'immaginazione in senso pregnante, ed è per questo che il nostro schema sottolinea questa duplice accezione del concetto di immaginazione. Certo, questa differenza di senso non ha un'eco univoca sul terreno degli usi linguistici, che restano comunque necessariamente vaghi, ma di questo fatto non dobbiamo preoccuparci troppo. Se ci interessano le parole è solo perché ci interessano i concetti – è una distinzione concettuale qui c'è, anche se il linguaggio quotidiano non ha ritenuto opportuno segnalarla in modo univoco. Se il linguaggio non ha segnato il confine non c'è nulla di male: possiamo farlo noi.

2. *Immaginare ed assumere*

Il quadro che abbiamo delineato con il nostro primo schema non è tuttavia ancora sufficiente per consentirci di venire in chiaro della natura dell'immaginazione e basta volgere lo sguardo alla dotta polvere che abbiamo sollevato nelle battute introduttive del corso per rammentare che una delle difficoltà nelle quali ci eravamo imbattute concerneva per l'appunto il rapporto con il pensiero. Un libro di geometria può chiederci di assumere che una retta divida in due parti eguali un triangolo isoscele, ma che cosa cambierebbe se ci chiedesse di *immaginare* che così stiano le cose? Ma cambia davvero qualcosa? E se non cambia nulla, che cosa ci consente di usare nello stesso senso parole che hanno di solito significati differenti? A queste domande avevamo tentato di rispondere rammentandoci di Cartesio, ma ci eravamo presto resi conto delle difficoltà che sono racchiuse in questa via: di qui la necessità di riprendere in mano quel problema, per tentare di tracciare con maggiore chiarezza lo spazio entro cui si muove il concetto di immaginazione.

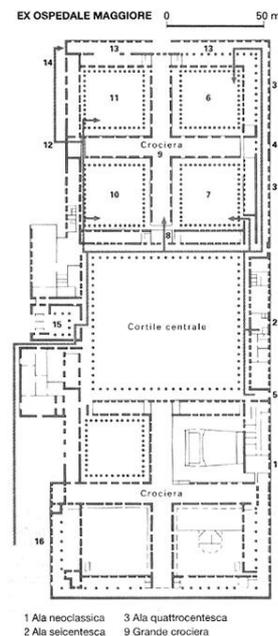
La via per cui credo di possa tentare di venire a capo di questo problema ci invita innanzitutto a riflettere un poco su una differenza che attraversa le forme di esperienza su cui ci siamo soffermati sin qui e che ha una sua eco manifesta sul terreno degli usi linguistici. Rammentiamoci di quello che abbiamo osservato. La parola "immaginazione" si usa in molti modi e possiamo sostenere che mi immagino il cortile del Filarete per dire che lo visualizzo, che mi immagino bene che cosa accadrà domani per dire che mi rappresento vivamente il corso futuro degli eventi, e posso dire che ci vuole un po' di immaginazione per fare di un tronco adagiato su un prato una nave nel mare. Questi usi sembrano essere del tutto legittimi, ma il nostro senso linguistico avrebbe qualcosa da eccepire se tentassimo di ricondurre sotto il titolo generale dell'immaginazione le *descrizioni* di oggetti presenti o di eventi futuri: una descrizione può chiederci di immaginare qualcosa, ma di per sé non implica l'immaginazione e non coincide con essa. Comprendere una descrizione non significa visualizzare qualcosa e non ci sentiamo affatto autorizzati a parlare di immaginazione nel caso delle descrizioni, eppure – proprio come le visualizzazioni – anche le descrizioni sono forme che rendono presente qualcosa, senza tuttavia darcelo nella sua immediata presenza. Ma allora, se le cose stanno così, che cosa ci consente di parlare di immaginazione quando mi visualizzo qualcosa e che cosa ci vieta invece di parlarne quando leggo una

descrizione? Dire che una visualizzazione ha a che fare con immagini non sembra essere sufficiente, perché non ogni descrizione ne è necessariamente priva. In fondo una mappa è un disegno che descrive un luogo – ma non è per questo una visualizzazione. Come possiamo allora venire a capo del nostro problema?

Per cercare di dare una risposta a questa domanda proviamo a ricordarci che cosa si intende quando si parla di visualizzazione. Visualizzare significa in fondo rapportarsi ad un oggetto o ad un evento attraverso una sorta di descrizione: mi parli del cortile del Filarete e io lo visualizzo per poter situare gli eventi o i luoghi di cui tu mi parli, ma ciò non toglie che avrei potuto sostituire la visualizzazione con una buona descrizione verbale o con una mappa.

Certo, le descrizioni verbali e le mappe hanno una loro peculiare differenza dalle visualizzazioni: se descrivo il cortile del Filarete dirò che ha, per esempio, una forma rettangolare e (se avrò la pazienza di contarle) dirò che ha tante arcate su ogni lato e che ogni arco è ornato da una figura in pietra. Una descrizione è fatta così: contiene una quantità finita di informazioni che sono tuttavia pienamente esplicite e chiaramente definite, ma ne tace interamente altre – la mappa non dice nulla del colore delle arcate e lo stesso vale per una descrizione verbale che potrebbe dire o tacere che vi sono degli alberi nel prato. Una visualizzazione, invece, è una descrizione che contiene sì una quantità finita di informazioni, ma in cui tutto resta implicito e indefinito: ci sembra di poter consultare ciò che vediamo nella nostra mente, ma anche se “vediamo” bene il cortile con le sue arcate, non

possiamo per questo contare quelle arcate, perché anche se sono molte, non hanno per noi un numero, proprio come non hanno un numero le macchie sulla pelle del giaguaro che ti chiedo di immaginare. Non ho mai contato le arcate di quel cortile, ma se riesco a visualizzarmi bene la scena posso rispondere a domande che non mi ero prima posto: posso dirti per esempio che le arcate sono tante – più di 15, direi. Non le ho mai contate, ma ho preso nota molte volte della loro forma e della loro grandezza



e ora riesco con qualche incertezza a dire più di quanto non abbia a suo tempo sottolineato. Le visualizzazioni *si consultano come un'agenda*: possiamo ritrovarci solo ciò che vi abbiamo scritto, ma ciò non toglie che – a guardar bene – ci si accorga talvolta di aver scritto molto più di quanto non si credeva o di quanto si era colto con uno sguardo distratto.

A questa prima distinzione se ne affianca tuttavia una seconda su cui è opportuno insistere e che caratterizza in profondità la distinzione di cui discorriamo. Una descrizione verbale, proprio come una mappa, ha una natura obiettiva: *rappresenta l'oggetto senza collocarci rispetto ad esso*. Certo, una descrizione può dirci come è fatto il cortile del Filarete e può poi invitarci ad assumere una posizione rispetto ad esso: può farlo, ma si tratta evidentemente di un'informazione aggiuntiva che non è data insieme al modo in cui l'oggetto è descritto. Lo stesso accade quando guardiamo una mappa: vediamo un intreccio di strade e di luoghi, ma per poterla usare siamo innanzitutto costretti *ad orientarla rispetto a noi* perché la mappa non dice affatto dove siamo e non raffigura l'oggetto, collocandoci rispetto ad esso. Certo, talvolta sulle mappe che sono esposte in un luogo determinato e che servono d'aiuto al turista per orientarsi in una città poco nota o in una passeggiata in montagna vi è un contrassegno e una scritta che recita «voi siete qui!». Come ci si debba avvalere di un simile espediente lo sappiamo: l'informazione che ci viene data deve aiutarci ad applicare la mappa allo spazio che essa descrive, ora che almeno un punto è stato individuato con chiarezza. Quel contrassegno indica dunque nella mappa il luogo in cui siamo, ma questo non significa affatto che la mappa rappresenti ciò che rappresenta collocandolo rispetto a noi. Tutt'altro: quell'indicazione non ci serve per indicare il luogo in cui di fatto siamo realmente – sarebbe privo di senso dire a chi si è smarrito che si trova proprio qui, nel posto in cui è poiché è difficile pensare che non lo sappia! – ma è utile perché ci dice qual è il posto che *nella mappa* corrisponde al luogo in cui si trova: quell'informazione è quanto ci serve per potere dapprima orientare la mappa e per cercare poi di orientarsi nello spazio reale grazie ad essa. Il senso di una simile prassi, tuttavia, è interamente determinato dal fatto che la mappa *deve* essere orientata rispetto al mondo e rispetto a noi, che del mondo siamo parte.

Diversamente stanno le cose quando ci disponiamo sul terreno della visualizzazione: le visualizzazioni sono sempre e necessariamente orientate rispetto all'*io cui implicitamente la scena visualizzata si raccorda* e non si limitano a sostenere che qualcosa è fatto così e così, ma lo *mostrano* in

una sorta di quasi-esperienza che non può darci una ragione per sostenere che le cose siano così come ce le raffiguriamo, ma che è tuttavia in grado di riproporci gli oggetti o gli eventi in una forma che è almeno in parte simile a quella che caratterizzerebbe una loro rinnovata percezione. Il cortile del Filarete posso descriverlo e posso dirti molte cose che forse non riesci ora a visualizzare, ma ciò non toglie che alla mia descrizione manchi qualcosa che la visualizzazione invece possiede: il suo rendermi *presente* quel cortile come se lo stessi osservando. Quando visualizzo qualcosa ne ho una quasi-esperienza – ma che cosa significa il dir così? Una prima risposta è ovvia e ci riconduce a ciò che abbiamo già affermato: la visualizzazione è una percezione simulata che non ha una presa diretta sul mondo. Le scene si susseguono nella mente come se percepissi ciò che “vedo”, ma non percepisco affatto ed è per questo che non avrebbe senso contrapporre all’evidenza di una testimonianza diretta l’autorità delle visualizzazioni.

Una visualizzazione è appunto soltanto una quasi esperienza, non è un’esperienza effettiva. Per rendersene conto, tuttavia, è opportuno sottolineare un fatto su cui finora non ci siamo soffermati. Abbiamo dianzi osservato che una visualizzazione è diversa da una mappa o da una descrizione perché dispone ciò che ci rende presente in relazione all’io, ma non vi è dubbio che vi sia un senso in cui l’io *non si situa affatto rispetto a ciò che visualizza* o che si raffigura. Voglio rammentarmi dov’è la Sala di rappresentanza del Rettorato e mi visualizzo il cortile del Filarete; nel dar forma a questo vissuto, tuttavia, io posso muovermi e dar vita ad una molteplicità di differenti processi cinestetici, ma ciò nonostante nulla muta nell’orientamento apparente della visualizzazione: questo è ovvio. Ma ciò è quanto dire che la visualizzazione *non situa realmente il mio corpo rispetto alla scena visualizzata*: la visualizzazione non è un atto egocentrico e si distingue nettamente dalla percezione che fissa il luogo dell’io in relazione agli oggetti che le si danno. Rammentiamoci di quello che abbiamo detto intorno alle mappe: quando oriento una carta stradale per applicarla a ciò che vedo, cerco innanzitutto di capire dove sono io – e qui “io” significa propriamente il mio corpo reale. Quando cammino il mio posto sulla mappa muta: la mappa non rende presente lo spazio che descrive in relazione a me, ma nel suo impiego io debba correlarla al mio corpo reale. Nelle forme di visualizzazione le cose non stanno così: lo spazio visualizzato si orienta rispetto ad un io – all’io che è come se percepisse quelle scene. Proprio questo, avevamo osservato, è ciò che acco-

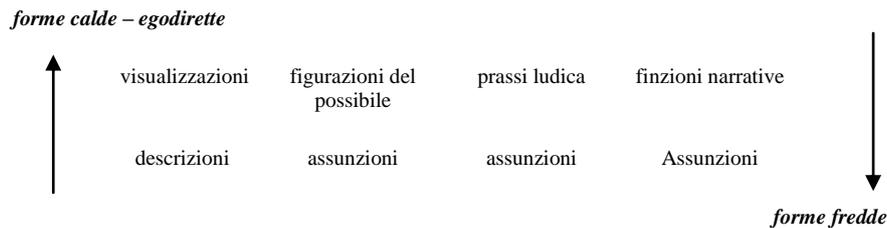
muna la visualizzazione all'esperienza percettiva, ma al momento della somiglianza si deve affiancare la voce della differenza: non sono io, come corpo reale, che mi situo rispetto allo spazio visualizzato, ma è solo il mio controcanto finzionale ed è anche per questo che la visualizzazione è solo una forma di quasi-esperienza percettiva. Dalla natura egocentrica della percezione si deve dunque distinguere il carattere *ego diretto* che caratterizza i processi immaginativi: nel caso dell'immaginazione, l'io non è situato realmente dalla relazione che instaura con la scena immaginata, ma ciò non toglie che questa sia diretta all'io – non già verso l'io reale, ma verso l'io che visualizza o, in senso ampio, immagina. Il cortile del Filarete è come se fosse qui, di fronte a me che lo immagino, ma l'io di cui discorro non è l'io della percezione, non è il suo corpo reale che è qui ed ora, ma è l'io che è posto dalla visualizzazione stessa e che si definisce rispetto ad essa.

Uno stesso ordine di considerazioni vale anche per le finzioni che hanno per oggetto il possibile. Anche in questo caso sembra possibile tracciare una distinzione simile a quella che abbiamo delineato per distinguere le forme della visualizzazione dalle descrizioni e dalle mappe. Posso figurarmi ciò che accadrà domani, ma posso anche semplicemente congetturarlo. Domani potrebbe esserci il sole e potremmo andare al mare – questa è la possibilità di cui discorriamo, ma se mi dispongo sul terreno delle congetture sembra possibile sostenere soltanto questo: che in un determinato giorno dell'anno – il giorno che segue ad oggi – potrebbe esserci il sole e che al posto del corso di filosofia teoretica potremmo fare una passeggiata sulla spiaggia. Diversamente stanno le cose se ci *figuriamo* questo improbabile evento: se lo facciamo, non possiamo a fare meno di immaginarci in una giornata di sole e di essere sulla spiaggia a camminare. Anche in questo caso, dunque, sembra farsi avanti una identica differenza: alla dimensione oggettiva della congettura fa eco il carattere di *quasi-esperienza* che caratterizza l'immaginazione del possibile e che la rende un'esperienza calda, che ci coinvolge, in un modo simile (ma non identico) a quello che ha luogo quando percepiamo qualcosa.

Possiamo dare una veste generale a queste considerazioni e sostenere che vi sono forme calde e forme fredde di rapportarsi ai fenomeni. Le forme calde hanno un carattere peculiare: ci coinvolgono direttamente e insieme pongono l'io in una relazione peculiare rispetto a ciò che mostrano – l'ego si trova (in un modo che deve essere precisato) in relazione con ciò che viene immaginativamente proposto. Le forme fredde, invece,

non hanno questo carattere; non sono forme di esperienza, anche se si connettono alle forme dell'esperire in vario modo. Non trovo *me* nella mappa che osservo, anche se una mappa può servire per "trovarsi" meglio nello spazio reale.

Possiamo tracciare allora un secondo schema:



Vi sono appunto forme fredde: vi sono eventi reali o possibili e vi sono descrizioni e congetture che li riguardano. Posso supporre che domani accadranno determinate cose, ma l'evento che penso possa aver luogo è posto nella sua obiettività: è questo evento che può accadere e il suo eventuale concernere la mia persona è un fatto che può appartenere alla congettura, ma che non fa tutt'uno con la sua forma. Diversamente stanno le cose per le forme calde: in questo caso, l'immaginazione si rivela necessariamente legata alla soggettività, poiché ciò che visualizzo o mi raffiguro possibile è posto come se fosse il contenuto di una quasi esperienza che si dà come mia e che è quindi orientata verso di me.

Si tratta di un punto su cui riflettere perché parlare di quasi esperienze significa di fatto affermare che nel caso della visualizzazione e, più in generale, degli atti immaginativi ha luogo una vera e propria *scissione dell'io*, che assume una struttura duplice: da un lato vi è chi immagina e che, proprio per questo, non appartiene alla scena immaginata, dall'altro vi è invece la scena immaginata che, nel suo necessario orientarsi rispetto ad luogo di accessibilità, postula un *ego* immaginato, un io che *vi si trova* – nelle forme e nei modi in cui *questo trovarsi è dettato dalle forme dell'immaginazione stessa*.

Avremo modo di tornare su questi temi, ma le osservazioni che abbiamo sin qui raccolto ci consentono tuttavia di formulare un'ipotesi di carattere generale: sembra essere in linea di principio plausibile sostenere che chiamiamo immaginazione in senso lato solo quelle forme di esperienza che da un lato non valgono come criteri dell'esserci di qualcosa e che, dall'altro, hanno la forma di *quasi-esperienze* e insieme implicano

uno sdoppiamento dell'io. All'io immaginante si affianca un io immaginato che è il luogo di accessibilità dell'universo immaginativo e che, tuttavia, si dispone su un piano che è in linea di principio secondario rispetto al reale. Posso immaginare il cortile del Filarete e porre così un ego finzionale che si rapporta allo spazio visualizzato; per tacitare questo nuovo io è tuttavia sufficiente desistere da quel gesto immaginativo, mentre non vi è modo di mettere a tacere il mio io reale – almeno sin quando sono desto.

Abbiamo detto che questa scissione dell'io è una caratteristica necessaria dei processi immaginativi, ma è opportuno rammentare che non è affatto una condizione sufficiente. Proprio come nel caso delle varie forme dell'immaginazione in senso ampio, anche il ricordo ci invita a disporci su un duplice piano: vi è un io che vive nel presente e che si dispone sulla scena reale, ma vi è insieme un io che appartiene al passato e rispetto a cui si situano le vicende rammentate. Immaginare, tuttavia, non vuol dire ricordare e se le teorie filosofiche che hanno cercato di cancellare o di rendere inessenziale la differenza tra presentazione memorativa e immaginativa vengono difficilmente a patti con la nostra consapevolezza linguistica è per una ragione che ci è ormai nota: chiamiamo «immaginazione» solo le forme calde di *quasi esperienza* di qualcosa – quelle forme intenzionali, insomma, che *non pretendono di porsi come un criterio della sua esistenza*.

A partire di qui si può spiegare in che senso il mio assumere un certo corso degli eventi sia diverso dall'immaginarlo: solo l'immaginazione e non le assunzioni sono infatti forme di quasi esperienza e quindi solo l'immaginazione, ma non le assunzioni, implicano quello sdoppiamento dell'io di cui abbiamo discusso sin qui. Vi è tuttavia una seconda differenza su cui è opportuno riflettere e che è, di fatto, strettamente connessa con le considerazioni che abbiamo sin qui proposto. Le assunzioni – avevamo osservato – non sono forme di quasi esperienza e proprio per questo non ci coinvolgono. In fondo, se qualcuno si rifiutasse di immaginare anche soltanto per un istante che sia giusto divorare i bambini per risolvere il problema della povertà – come suggerisce di fare Jonathan Swift in un suo breve scritto – potremmo forse reagire così: potremmo chiedergli di rinunciare ad *immaginare* che così stiano le cose e invitarlo ad assumere che questo sia un buon progetto. Le assunzioni non costano nulla e in fondo per rifiutare a ragion veduta una tesi bisogna pur sempre comprenderla nel suo contenuto effettivo e disporla a titolo di ipotesi all'interno

del sistema delle nostre credenze. È difficile dire se questo implica davvero qualcosa di più che intendere nel suo senso una proposizione data perché io intendo davvero il senso di un'affermazione solo se – come scriveva Wittgenstein – so che cosa accade nel mondo *se* essa è vera e solo se mi faccio un'idea di quale sia il luogo che quella proposizione stringe con le altre proposizioni che condivido. Così, se tu mi dici che la Terra è piatta io comprendo davvero il senso di questa tua affermazione un po' retrò perché so come dovrebbe essere il mondo se la penso vera e insieme perché riesco a farmi un'idea di quali siano le credenze cui dovrei rinunciare per poter pensare che la Terra abbia proprio quella forma. Ma se così stanno le cose, assumere per vera una certa proposizione *p* significa in ultima istanza intenderla nel suo senso e comprenderla nel suo ruolo all'interno del sistema delle mie credenze, ma non vuol dire affatto *credere* che sia vera o impegnarsi a sostenere che possa integrarsi con ciò che ritengo giusto e valido. Le assunzioni non sembrano implicare un coinvolgimento perché si limitano ad avanzare *ipotesi*, senza per questo chiederci di disporci in un contesto finzionale in cui tali ipotesi siano messe in scena e “vissute” nella loro presunta verità.

Vorrei cercare di chiarire queste considerazioni soffermandomi un poco su un esempio. Mi fido di te e ti lascio le chiavi di casa, prima di partire per un lungo viaggio. Ne parlo poi con un amico che non condivide questa scelta e che mi invita a immaginare una serie di situazioni sgradevoli: mi rammenta che sei una persona distratta e mi chiede di immaginare che cosa potrebbe accadere se tu smarrissi le chiavi o se lasciassi il gas aperto o se semplicemente tu ti dimenticassi spalancate finestre e porte, e io per un attimo vedo – nell'immaginazione cui mi abbandono – la casa allagata per un temporale estivo, il fabbro che armeggia sulla porta di casa, il disordine che hai lasciato e mi sembra quasi di avvertire anche l'odore del gas! Immagino tutto questo e ciò significa che ne ho quasi esperienza: è come se mi trovassi nella situazione in cui tutto questo accade. O meglio: in quella situazione è come se si trovasse il mio *alter ego* finzionale. Certo, non credo affatto che questa lunga sequenza di disastri sia qualcosa di più che una remota possibilità, ma se non mi limito ad assumerla come un'ipotesi e cerco invece di immaginarla, allora le cose mutano perché questa remota possibilità io la metto in scena e metto me – il mio io finzionale – nel cuore di una vicenda che all'interno del contesto immaginativo ha una sua unicità ed una sua presenza palpabili. Potremmo forse esprimerci così: immaginare vuol dire trasformare un'ipotesi in un raccon-

to ed un racconto non è qualcosa che si debba supporre, ma è il luogo in cui si dipana una realtà finzionale – una vicenda che occupa e preoccupa l'*alter ego* immaginativo che ad essa si rapporta e che è invece soltanto immaginaria per l'io reale e primario che la pone. L'immaginazione, dunque, pone una vicenda in cui vivono credenze e passioni, ma la pone *attraverso un operatore modificante*: è soltanto *come se* il mondo ospitasse davvero quel corso di eventi che abbiamo immaginato e al perdersi dell'ego finzionale nelle trame dell'immaginario fa eco la mia consapevolezza che tutto questo non è altro che una mera possibilità.

Le cose stanno diversamente quando ci disponiamo sul terreno delle assunzioni: in questo caso l'amico che ci invita a riflettere sui disastri che potresti causare non mi chiede di *inscenare* un possibile corso degli eventi, ma solo di formulare un'ipotesi. Quando *assumo* che tu possa lasciare aperto il gas non mi immergo nella finzione di un mondo in cui il mio *alter ego* immaginativo prende atto della tua dimenticanza, ma mi sforzo di comprendere come starebbero le cose nel mondo se fosse vera la proposizione che così recita. Quella proposizione la intendo così, con un valore di verità determinato, che a sua volta giustifica un insieme di possibili inferenze; il mio assumerla ipoteticamente, tuttavia, non significa affatto che io la creda o che asserisca che così stanno le cose o che sia davvero disposto a condividere le sollecitazioni che essa determina nel sistema delle mie credenze: formulare un'ipotesi non significa sposare una tesi. Ma non significa nemmeno disporsi anche soltanto per gioco in un universo finzionale: fare un'ipotesi vuol dire soltanto disporre un insieme di proposizioni e di valori di verità, per poterli calcolare.

Di qui appunto il carattere non coinvolgente delle assunzioni, il loro poter essere accolte senza dover pagare il prezzo di una loro condivisione, sia pure soltanto fantasticata. Le assunzioni non ci costano nulla perché non ci toccano: dobbiamo prendere atto di ciò che è contenuto in un'ipotesi, ma non siamo costretti a prendere partito. L'immaginazione, invece, chiede di pagare un biglietto: il nostro *alter ego* deve condividere un mondo che può essere diverso dal nostro e pervaso da valori che facciamo talvolta fatica a condividere⁴.

⁴ Questo termine deve essere preso nel suo significato più generale poiché la condivisione cui qui si allude non implica il ritenere valido, ma il lasciarsi guidare da un certo insieme di regole che ci accomunano ai personaggi della finzione e che ci dispongono in un mondo di cui dobbiamo essere immaginativamente parte. Così, il lettore dell'*Iliade* non deve necessariamente trovare giusta la mentalità guerriera degli eroi omerici, ma deve consentire che il suo *alter ego* fantasticato si lasci guidare dall'universo di valori che permea quelle pagine. Si tratta di un compito che può diventare arduo, ma

Vi è tuttavia un'ulteriore differenza che è opportuno mettere in luce anche se ci costringe ad una riflessione ulteriore. Le ipotesi, abbiamo osservato, si riferiscono ad asserzioni come ad una modificazione possibile: si assume qualcosa e la si assume appunto a titolo di ipotesi. Ma ciò è quanto dire che assumere non vuol dire rapportarsi ad altro, ma modificare il carattere che spetta ad una proposizione che abbiamo formulato e pensato. Insistere su questo punto è utile perché ci consente di comprendere la ragione per la quale la modificazione che è chiamata in causa dalle asserzioni *non è iterabile*: data una proposizione, possiamo sempre aprire o chiudere il circuito che le consente di avere una valenza assertiva, ma insistere nel premere l'interruttore non ci consente di andare al di là dell'antitesi tra due posizioni che si escludono reciprocamente.

Nel caso dell'immaginazione le cose mi sembra stiano diversamente e questo proprio perché quando immagino qualcosa non mi limito a ruotare un interruttore, modificando un'asserzione in un'ipotesi, ma mi dispongo sul terreno di una quasi esperienza che mi dischiude un mondo. Immagino un mondo e *in questo mondo* sono concretamente presenti per il mio *alter ego* immaginativo molte cose: il lupo è davvero feroce e Cappuccetto rosso lo confonde davvero per la nonna – tutte queste non sono ipotesi e sono anzi vicende che non possono non commuovere l'ego finzionale che è posto insieme all'universo immaginativo della favola⁵. In questo mondo che l'immaginazione delinea non vi è, tuttavia, l'io che esperisce e che, tra le altre cose, immagina; ne segue che ogni immaginazione rimanda per sua essenza ad una prospettiva esterna al suo contenuto: la prospettiva del soggetto reale che ascolta o che crea il racconto, dichiarandosi insieme disposto ad immaginare. Ma ciò è quanto dire che ogni atto immaginativo può divenire a sua volta oggetto di un'immaginazione nuova che dispone il mondo immaginario e il soggetto che lo finge all'interno di una nuova finzione, un po' come talvolta accade quando in un sogno sogniamo di sognare. In altri termini: l'immaginazione non è

il lettore sa che se vuole leggere quelle pagine e comprenderle nella loro pienezza fantastica non può schierarsi dalla parte di Tersite e deve ridere del suo corpo sgraziato. Un compito arduo che il testo chiede oggi al nostro esercizio di un'immaginazione consapevole e che non può essere sostituito dal gesto – che non costa sforzo alcuno – di assumere che vi sia un mondo in cui è lecito esigere il silenzio degli umili con l'autorità violenta di uno scettro brandito come un'arma.

⁵ Alla stessa stregua, nel rimpianto vi è un io – l'io reale – che rimpiange di non aver fatto quei gesti che, nella fantasia che scaturisce dalla consapevolezza dolorosa del presente, vengono immaginati e messi in scena da un ego finzionale che mostra concretamente che cosa avrebbe potuto essere il corso degli eventi se solo si fosse avuto il coraggio di fare quel che non si è fatto.

una mera modificazione del carattere assertivo di una proposizione, ma è una famiglia di atti intenzionali che ha il carattere della quasi esperienza e che è, proprio per questo, apertamente iterabile, anche se si tratta di un'iterazione che è sensata e percorribile solo nei suoi primi passi⁶.

Le cose stanno così, io credo, e tuttavia basta disporsi sul terreno linguistico perché la chiarezza che abbiamo raggiunto si dissipi nuovamente. In fondo non possiamo assumere che vi sia un mondo in cui si assume che le cose stiano così e così? Non possiamo in altri termini assumere di assumere? Io credo che non sia possibile a meno che non si intenda il verbo “assumere” come se fosse un sinonimo del verbo “immaginare”. Certo, se quando mi chiedi di assumere pretendi da me che io *immagini* me stesso che avanza un'assunzione di un qualsiasi tipo, se cioè, mi chiedi di avere una quasi esperienza di me che avanzo a titolo di ipotesi una certa proposizione, per vagliare quali per esempio possano essere le reazioni altrui, allora evidentemente ciò che si intende con “assumere” è divenuto identico a ciò che intendiamo con “immaginare”. Non credo che la nostra sensibilità linguistica abbia qualcosa da obiettare rispetto a questi possibili usi del verbo “assumere”, ma il nostro problema non è quello di fissare un uso per le nostre parole. Ci basta avere indicato la possibilità di una distinzione concettuale.

⁶ Anche sotto questo profilo, l'immaginare è simile al ricordo. Anche il ricordo ci conduce ad una scissione dell'io: vi è l'io che ricorda e che vive concretamente nel presente e l'io rammemorato che si dispone rispetto al mondo memorativo come una sua parte. Nel mondo rammemorato vi è una temporalità strutturata nelle forme della presenza e delle sue alterazioni: al momento che il ricordo rammemora si affianca un passato ed un futuro memorativo, un “è stato” ed un “sarà” che si rapportano a ciò che è ora nel ricordo, anche se di questo mondo e della sua temporalità intricata si deve parlare al passato perché il ricordo è ancorato ad un presente assoluto – all'ora in cui realmente siamo. Ciò non toglie tuttavia che anche il ricordo sia una prassi iterabile e che sia possibile ricordarsi di un atto memorativo che aveva per tema il passato di un presente che ora deve apparirci alla luce del suo essere ormai trascorso.

LEZIONE QUARTA

1. Dubbi

Nella lezione precedente abbiamo cercato di separare l'una dall'altra le fibre di ciò che il nostro linguaggio chiama *immaginazione* e ci siamo imbattuti per questo in alcune distinzioni rilevanti. E tuttavia credo che vi siano ancora molte zone d'ombra ed anche se non sono affatto convinto di saper far luce su molte delle difficoltà che si nascondono nella grammatica del concetto di immaginazione, vorrei tuttavia provare a fare qualche piccolo passo in questa direzione.

Il primo nodo che dobbiamo tentare di sciogliere riguarda il concetto di visualizzazione. L'abbiamo introdotto in relazione ad un esempio che sottende una definizione possibile: ci siamo costretti a richiamare più volte alla mente il cortile del Filarete perché volevamo alludere ad un particolare tipo di esperienze – alle visualizzazioni come forme in cui qualcosa di esistente si dà in una forma quasi intuitiva. Le visualizzazioni, insomma, le abbiamo definite così: sono mappe orientate rispetto ad una soggettività che è ad esse immediatamente correlata. Basta tuttavia riflettere un poco per rendersi conto che il carattere dell'intuitività ci invita ad una serie di riflessioni ulteriori. La prima è la più ovvia: abbiamo parlato di visualizzazioni perché le nostre immagini mentali hanno nella norma carattere quasi visivo, ma è chiaro che potremmo estendere ad altre forme sensibili le stesse considerazioni che abbiamo fatto valere per la vista. Possiamo per esempio avere immagini sonore – ed anche se ragionevolmente si può fare fatica a ricondurre queste immagini sotto quel titolo, mi sembra che nulla muti rispetto alle visualizzazioni quando, per esempio, ci sembra di ascoltare nella mente un brano musicale. Qualche volta accade proprio così: ci sembra che una musica ci *risuoni* nella testa e quest'esperienza può diventare addirittura fastidiosa, perché non è facile farla smettere. Non si tratta, evidentemente, di un ricordo in senso proprio, anche se può diventarlo; basta una domanda: ma questa musica quando l'ho sentita? Il concerto silenzioso di suoni diventa così il ricordo di un'esecuzione reale. Ciò che è vero per i suoni sembra essere vero anche per altre forme sensibili: ci facciamo immagini motorie dei luoghi e ci basta che in casa qualcuno abbia spostato un mobile per urtarlo più di frequente nei primissimi giorni.

Si tratta di forme del tutto paragonabili alle visualizzazioni ed è per questo che vi invito a chiudere un occhio (è proprio il caso di esprimersi così!) sulla specificità modale del termine e intenderlo come un titolo generale cui ricondurre le forme in cui ci rendiamo presente un oggetto o un evento reale. E tuttavia alle somiglianze si dovrebbero accostare anche le differenze. Posso “sentire” ancora sulla punta della lingua il sapore di un vino, ma quanto in questo modo di esprimersi è espressione di un dato fenomenologico e quanto invece appartiene alla forma dei tropi linguistici? E ancora: ci facciamo sicuramente immagini motorie dello spazio di casa, ma si tratta di immagini del tutto simili a quelle visive o sonore? Possiamo richiamarle coscientemente? E possiamo essere ossessionati da simili immagini, dalla loro capacità di fissarsi nella mente e di bussare alla porta della nostra coscienza, come accade invece con le immagini visive e sonore? A tutte queste domande non so rispondere e credo che non sia nemmeno pensabile tentare di dare una risposta senza passare sul terreno delle indagini sperimentali.

Vi sono tuttavia altre domande cui si deve cercare di rispondere. In primo luogo: abbiamo cercato di definire la famiglia ampia delle visualizzazioni, ma se diamo peso al carattere quasi intuitivo che di norma le caratterizza ci sembra che di questo concetto si possano ampliare significativamente i confini. In fondo, perché non parlare di visualizzazioni anche quando ci raffiguriamo una situazione possibile? Guardi la parete e ti chiedi sconsolato come sarebbe stata se non l'avessi dipinta di questo colore e proprio per questo immagini che effetto farebbe se fosse stata dipinta di bianco: non si tratta forse di una visualizzazione? E ancora: non possiamo farci un'immagine di un qualcosa in generale? “Immaginati un vecchio tavolo da osteria – a casa mia ne ho uno” – un amico potrebbe dirci così, ed in questo caso ci inviterebbe a farci un'idea non del suo tavolo che non abbiamo mai visto, ma di *un* tavolo come il suo. Gli esempi possono essere moltiplicati ed in modo particolare è forse opportuno osservare che possiamo anche farci un'idea di oggetti inesistenti che appartengono solo all'universo dell'immaginazione in senso pregnante: leggo l'*Orlando furioso* e mi immagino come debba essere Isabella e può darsi che questo mio immaginare assuma un carattere quasi visivo. Vedo davanti a me Isabella che si strugge per la morte di Zerbino – mi sembra quasi di vederla, questa scena, anche se Isabella non è mai esistita e non esisterà mai, se non nelle pagine di quel poema. Ma se le cose stanno così, perché non dire che ci visualizziamo Isabella? Non dovremmo in fon-

do sostenere che la limitazione delle visualizzazioni all'ambito degli oggetti reali è una limitazione arbitraria che non tiene conto del carattere specifico di questa famiglia di atti – il carattere intuitivo, appunto?

A questo interrogativo vorrei rispondere così – riconoscendo che ogni classificazione è in qualche misura arbitraria perché sceglie, tra altri possibili, quei tratti che qualcosa deve avere per essere quello che è. Credo tuttavia che vi siano buone ragioni per rifiutarsi di cogliere nella dimensione intuitiva il criterio più opportuno per fare ordine nell'area concettuale del concetto di immaginazione. Una prima ragione ci riconduce ad una constatazione importante: le visualizzazioni sono, nella norma, forme che hanno carattere intuitivo, ma non è forse necessario che lo siano. Ecco un esempio: ti indico la strada che devi percorrere per arrivare a casa mia e per farlo ti invito a immaginare un reticolo di strade e di attraversamenti, di semafori e di palazzi. Qualche volta le indicazioni si danno proprio così: “ecco, ora attraversi al semaforo e vedi sulla sinistra un palazzo alto, con un grande giardino; lo costeggi e, quando vedi l'edicola, giri a destra, fai pochi metri e sei arrivato”. Ora, le mie parole sembrano senz'altro descrivere una quasi esperienza che tu sei chiamato a ridestare, ma è dubbio che tu ti *veda* passeggiare – sia pure soltanto con gli occhi della mente – in quel dedalo di strade che pure ti descrivo. Forse, ascoltandomi, non ti crei immagini mentali, ma non per questo smetti di pensarti come se tu ti trovassi presso quelle vie che nomino. Allo stesso modo, può darsi (anche se non è affatto necessario) che io “veda” quello che ti descrivo, ma si deve per questo davvero riconoscere che abbiamo a che fare con due atti intenzionali che esibiscono una differente struttura? Non è più sensato sostenere che abbiamo di fronte a noi uno stesso tipo di atto intenzionale che tuttavia varia per ciò che concerne la dimensione della pienezza intuitiva?

Che così stiano le cose, del resto, sembra essere ancor più evidente se rivolgiamo lo sguardo alle forme di immaginazione del possibile: se dico che riesco a immaginarmi bene come avrebbero potuto andare le cose se il corso degli eventi non avesse preso proprio questa piega, non necessariamente intendo dire che si dipana in me una trama quasi visiva che abbia per contenuto ciò che non è accaduto, ma che era comunque possibile. Perché si possa parlare di immaginazione è sufficiente che si tratti di una possibilità ridestata nelle forme egodirette di una quasi esperienza, non che questa quasi esperienza abbia un carattere intuitivo. Di questo non sembra esservi bisogno per distinguere un atto immaginativo da una sup-

posizione: la differenza non chiama in causa le immagini mentali, ma quello sdoppiamento dell'io di cui abbiamo dianzi discusso.

Del resto, che non sia opportuno allargare i confini del concetto di visualizzazione lo si può desumere riflettendo un poco su un esempio che abbiamo appena proposto: leggiamo insieme la storia di Isabella e Zerbi-
no e abbiamo entrambi una qualche idea di come debba essere il volto di quella sfortunata fanciulla. Talvolta accade anzi che vi siano lettori che sostengono di vedere vividamente le scene descritte – non dovremmo allora sostenere che le visualizzano? Ancora una volta: non intendo certo affermare che non si possa decidere di allargare le maglie di quel concetto e sostenere che vi sono visualizzazioni che hanno carattere posizionale – che ci parlano di un oggetto esistente e che sostengono il suo essere così e così – e visualizzazioni che sono invece caratterizzate da una radicale neutralizzazione delle posizioni d'essere e che si limitano quindi a dare intuitivamente un volto a un personaggio di fantasia. Possiamo insomma decidere di far così, e tuttavia credo che vi siano buone ragioni per tenere distinta la visualizzazione che ha carattere posizionale da quella forma di illustrazione intuitiva che invece si limita a dare un volto a personaggi di fantasia. In modo particolare, credo che vi siano almeno due ragioni che ci invitano a tenere ben distinti questi due casi.

La prima ragione ci riconduce ad un aspetto di cui è facile accorgersi. Quando mi rendo presente il cortile del Filarete, mi formo un'immagine in qualche modo lacunosa di quel luogo: “vedo” il cortile e la sua forma, le colonne, i medaglioni e i tre alberi, ma non “vedo” affatto con chiarezza le distanze e tutto è comunque avvolto in una certa vaghezza. Per dissiparla non posso fare altro che cercare di ricordare meglio quello che ho visto o uscire dallo studio e andare a vedere *davvero* come stanno le cose. Anche l'immagine che mi faccio del volto di Isabella è in qualche misura sfuggente: se voglio tuttavia cercare di dare a quelle linee sfuggenti un tratto più netto devo in qualche modo *decidere* che cosa mi sembra più opportuno e consono al progetto immaginativo che attraversa le pagine dell'Ariosto. Debbo decidere se immaginarla in un certo modo e ciò significa che *devo continuare coerentemente la narrazione*, in un processo che non è caratterizzato dal rimando ad una datità indipendente che funge da metro della visualizzazione, ma da una libera interpretazione del testo che si dispiega in un processo creativo, in una serie di decisioni libere, anche se non immotivate.

Non è difficile scorgere dietro questa differenza marginale la distinzio-

ne che abbiamo tracciato quando abbiamo osservato che la visualizzazione è un atto presentificante, mentre l'immaginazione narrativa e ludica sono forme che creano liberamente il loro oggetto.

Questa cesura si mostra con ulteriore chiarezza non appena riflettiamo su ciò che accade quando distinguiamo gli atti in cui immaginiamo *qualcosa* dagli atti in cui immaginiamo stati di cose o eventi – qualunque sia la forma dell'immaginazione cui ci si riferisce. Si tratta di una distinzione tanto ovvia, quanto apparentemente irrilevante, poiché sembra essere del tutto plausibile che sia possibile visualizzare una cosa o un evento o immaginare Pinocchio che riceve le cinque monete di oro zecchino da Mangiafoco o il burattino di legno che ha quel nome. Si tratta appunto di una distinzione ovvia, eppure basta riflettere un poco per rendersi conto che anche in questo caso le forme di presentificazione immaginativa si distinguono con relativa chiarezza dall'immaginazione ludica e narrativa – dalle forme, insomma, dell'*immaginazione in senso pregnante*.

Dove tale distinzione corra è presto detto. Nel caso dell'immaginazione presentificante la posizione dell'oggetto precede in linea di principio la presentificazione dello stato di cose o dell'evento che quell'oggetto racchiude. Posso visualizzare quello che sta accadendo nel cortile del Filarete, ma per farlo debbo evidentemente visualizzare innanzitutto una serie di cose: il cortile del Filarete, in primo luogo, e poi tutte le cose che sono implicate dall'evento in questione. Uno stesso ordine di considerazioni vale evidentemente anche per l'immaginazione del possibile: posso immaginare che le cose siano andate diversamente da come di fatto sono andate, ma per farlo debbo poter disporre immaginativamente di ciò che quegli eventi implicano.

Le cose mutano non appena ci mettiamo sul terreno che compete a ciò che abbiamo chiamato immaginazione in senso pregnante. Certo, posso immaginare Pinocchio anche senza immaginare una qualche parte della storia che Collodi narra; tuttavia non appena mi chiedo chi (o che cosa) stia propriamente immaginando sono costretto a risalire dall'oggetto alla vicenda narrata, poiché Pinocchio altro non è *se non un ruolo all'interno della trama narrativa del racconto*. Che cosa voglia dire pensare a Pinocchio posso comprenderlo solo muovendo dalla storia che Collodi ha scritto perché «Pinocchio» non è un nome proprio nel senso consueto del termine e non è possibile fissare il suo referente in una qualche cerimonia che ci consenta di associare quel suono e quelle lettere a un individuo particolare cui possa fare deitticamente riferimento.

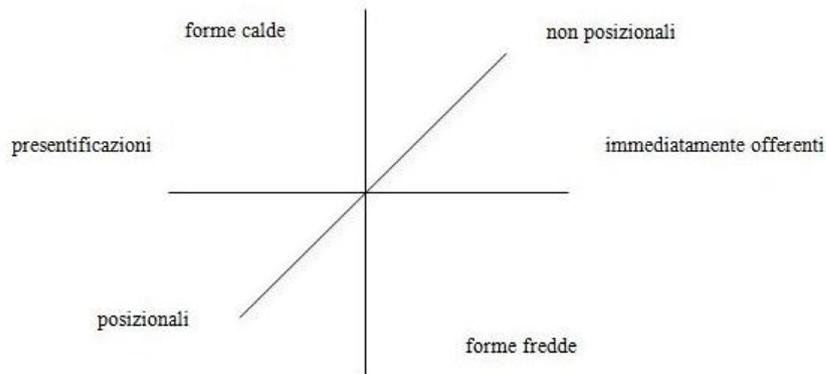
Normalmente le cose stanno così: se parlo di una persona indicandola per nome, posso poi chiarire il senso di ciò che intendevo anche al di là della vicenda che ho narrato. Ti ho parlato di Giovanni e ti ho detto ciò che di lui ricordo bene; ciò che tuttavia dà alle mie parole il senso che loro propriamente compete è il fatto che Giovanni è una persona che puoi conoscere al di là di ciò che ti dico. Il suo nome è un nome proprio nel senso consueto del termine e ciò significa che è sempre possibile – almeno in linea di principio – risalire dal nome alla persona, indicando un percorso che è indipendente da ciò che ti ho narrato. Ciò che ti dico di Giovanni è vero di Giovanni (se non ho mentito o non mi sono ingannato), ma ciò non toglie che Giovanni esista al di là di ciò che te ne ho detto e che sia possibile accedere alla persona che quel nome denota indipendentemente da ogni mia narrazione. Nel caso di Pinocchio e di ogni altro personaggio narrativo le cose stanno assai diversamente, perché Pinocchio è un ruolo in una storia e non esiste altra via per accedere a Pinocchio se non quella di “costruirlo” passo dopo passo leggendo il racconto che lo crea per noi. Pinocchio non è un ente tra gli altri di cui sia vero ciò che Collodi narra; tutt’altro: proprio come ogni altro personaggio narrativo, Pinocchio non è qualcosa su cui la storia verte, ma è un ruolo che si costruisce nella storia stessa.

Uno stesso ordine di considerazioni vale per la dimensione ludica. Per poter intendere il tronco come una nave io debbo muovere dal gioco nella sua interezza perché è nel gioco – e soltanto nel gioco – che il tronco assume le forme di una nave e di una nave fatta così e così. Il tronco funge da nave – ma di quale nave si tratta? A questa domanda non si può rispondere descrivendo il tronco e nemmeno la nave – e questo per una ragione ovvia: descrivere quale sia la natura di un oggetto ludico vuol dire in realtà *deciderlo* e ogni decisione è una nuova mossa nel gioco. Nel gioco, il tronco diventa una nave e poi una caravella e poi avrà una prua e una poppa, e poi ancora una polena e un castelletto: tutto questo accade nel gioco ed è nel gioco che il tronco diventa passo dopo passo la nave che è. Di qui l’asimmetria cui alludevamo: nel caso dell’immaginazione in senso pregnante non è vero che si debba prima immaginare qualcosa per poterne poi immaginare le vicende. Al contrario: una cosa procede insieme all’altra perché gli oggetti dell’immaginazione in senso pregnante si costruiscono nell’immaginazione stessa e sorgono insieme al dipanarsi della narrazione o della prassi ludica.

Di qui appunto le ragioni che ci spingono a sostenere che sia opportuno mantenere la nozione di visualizzazione all'interno dei confini ristretti che abbiamo precedentemente indicato.

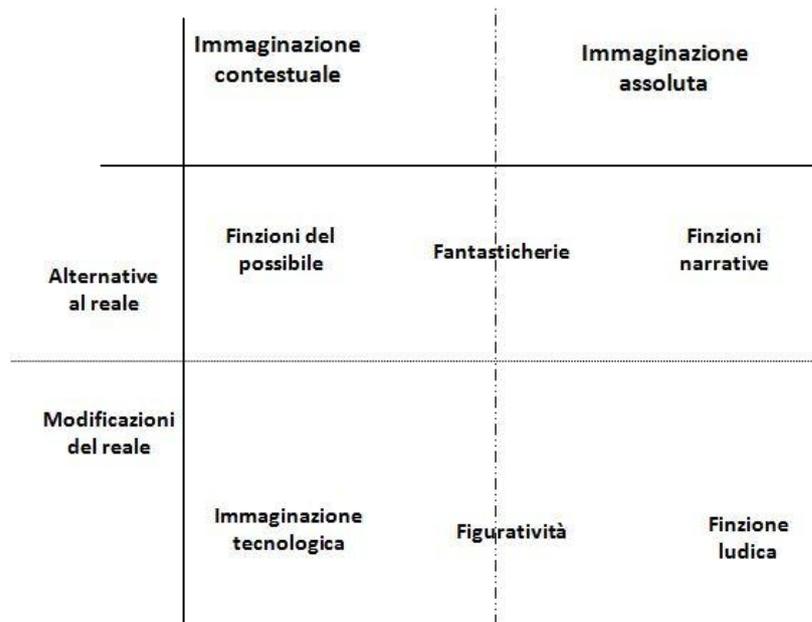
2. Ancora due schemi

Nelle nostre considerazioni sull'immaginazione ci siamo lasciati guidare da un'idea che potremmo riassumere così: ci sono molti e diversi usi del termine "immaginazione" e vi sono ragioni che li giustificano. Le classificazioni, insomma, non sono vere in assolute, ma sono un tentativo di fare ordine cui se ne affiancano altri possibili. Sottolineare ora un significato ampio della parola immaginazione, ora un significato più ristretto può in altri termini creare qualche perplessità, ma è in fondo utile perché ci invita a mostrare la rete di connessioni e di differenze entro cui si muovono i nostri concetti. Se tuttavia lasciamo da canto il problema di giustificare gli usi linguistici e cerchiamo di far ordine nel nostro vocabolario concettuale ci accorgiamo che è possibile individuare una serie di caratteristiche generali che ci consentono di fissare lo spazio del concetto di immaginazione e di articolare al suo interno le sue differenti forme. Quali siano questi tratti generali è presto detto: sono le diverse antitesi su cui ci siamo soffermati nelle nostre analisi e che ci hanno consentito di distinguere le forme della presentificazione da quelle in cui l'oggetto è dato direttamente, gli atti caldi da quelli freddi, le forme posizionali da quelle che posizionali non sono. Queste tre antitesi individuano tre possibili direzioni di ordinamento delle forme intenzionali e disegnano così gli assi che dischiudono lo spazio concettuale entro il quale si situano percezioni, ricordi e naturalmente anche l'immaginazione nelle sue diverse forme. Di qui il primo degli schemi su cui vogliamo qui soffermarci:



Guardando questo schema possiamo dire, per esempio che la percezione è un atto immediatamente offerente, di natura posizionale e che ha il carattere di un'esperienza – che è una forma calda. Il ricordo condivide con la percezione posizionalità e calore, ma è un atto meramente presentificante. E l'immaginazione? In questo caso le forme dell'immaginazione ci appaiono nel loro situarsi in quadranti differenti dello spazio che abbiamo delineato. L'immaginazione in senso pregnante crea i propri oggetti e quindi è un atto immediatamente offerente che ha il carattere di una quasi esperienza – è una forma calda, dunque. Non è tuttavia un atto posizionale e questo la situa in un quadrante interamente diverso da quello che la percezione occupa.

A questo primo schema se ne deve tuttavia affiancare un secondo che ci invita a disporre le diverse forme dell'immaginazione secondo l'ordine che abbiamo dianzi delineato.



Si tratta di uno schema relativamente chiaro che ci invita a disporre le forme dell'immaginazione distinguendole innanzitutto per ciò che concerne il loro rapporto con il mondo da cui l'immaginazione comunque trae origine. Un conto è l'immaginazione che suggerisce alternative al reale e che vaglia ora possibilità controfattuali ora le finzioni narrative che hanno radicalmente preso commiato dal mondo, un altro è invece

l'immaginazione come forma che sorregge o diviene una prassi di modificazione del reale, come accade quando l'immaginazione ci spinge ora ad un diverso impiego degli strumenti o alla loro creazione, ora ad attribuire alle cose un significato ed una funzione ludica. A questa prima distinzione se ne affianca poi una che già conosciamo e che ci invita a distinguere tra l'immaginazione in senso pregnante – l'immaginazione a-contestuale – l'immaginazione che si non ha ancora rescisso il suo legame con il mondo: l'immaginazione contestuale, appunto. Due particolarità dello schema ci invitano a riflettere: la prima è che vi sono forme di confine su cui dovremo indugiare un poco, la seconda è che in questo schema abbiamo semplicemente lasciato da parte la visualizzazione – questo termine preso nel suo significato più ampio. Non si tratta di una dimenticanza, ma nemmeno di una decisione teorica: non intendo in altri termini sostenere che la visualizzazione debba essere necessariamente esclusa dalle forme dell'immaginazione, ma solo far notare la sua posizione particolare, il suo porsi come una forma dell'immaginazione che riproduce, senza alterarla, la realtà.

**PARTE SECONDA: LE FORME
DELL'IMMAGINAZIONE**

LEZIONE QUINTA

1. Qualche riflessione di riepilogo

Le considerazioni che abbiamo condotto sin qui il nostro avevano un obiettivo di carattere generale: volevano tracciare un ordine possibile tra i molti significati della parola “immaginazione”. In modo particolare, nel cercare di assolvere a questo compito, abbiamo seguito due diverse strade. La prima aveva un taglio di carattere genetico: anche se non sono in grado di dire nulla di definitivo o anche solo di rilevante su questo terreno, è probabile che l’immaginazione sia una facoltà che ha la sua origine prima nella capacità del nostro cervello di formarsi immagini mentali. In questa luce la nozione di visualizzazione doveva rivestire un’importanza centrale e, con essa, il legame che stringe l’immaginazione con le forme della rimemorazione, che pure di immagini mentali si avvale. Credo che riflettere su questo nesso fosse comunque importante, e di fatto ci ha consentito di rivolgere fin da principio lo sguardo sul carattere di quasi esperienza dell’immaginazione. Certo, da un punto di vista fenomenologico, il carattere di quasi esperienza deve essere distinto dalla dimensione intuitiva: sottolineare il fatto che le forme dell’immaginazione hanno il carattere di quasi esperienze non implica necessariamente il loro avvalersi di immagini mentali eppure è probabile che questo nesso in qualche modo sussista e che possa insegnarci qualcosa.

A questa via di carattere genetico ne abbiamo affiancata una di carattere descrittivo: ci interessava far luce sul concetto di immaginazione, mostrando il posto che esso occupa nel vocabolario della nostra esperienza. Di qui gli ultimi schemi sui quali ci siamo soffermati che, lungi dal sottolineare la centralità della visualizzazione o delle immagini mentali, ci spingevano invece a rivolgere la nostra attenzione alla capacità immaginativa di rescindere il nesso che ci lega al nostro mondo. Anche in questo caso, la storia della riflessione filosofica si è ben resa conto di questo tratto e molte sono le voci che hanno ritenuto opportuno sostenere che l’immaginazione è la facoltà che ci consente di accedere a ciò che è assente o che è soltanto possibile.

Di queste definizioni è certo opportuno rammentarsi e tuttavia credo che ciò che abbiamo detto sin qui ci abbia mostrato come il rimando all’assenza o alla possibilità siano ancora troppo vaghi. In modo particolare, quando ci siamo soffermati sulla nozione di immaginazione in senso

pregnante, ci si è mostrato che essa è capace di rescindere in modo assai più netto il legame con il mondo. Certo, talvolta immaginiamo ciò che è possibile o che è stato possibile e talvolta la nostra fantasia si dispiega nel delineare scenari che vorremo realizzare, assumendo così un tratto processuale. Tuttavia, se riflettiamo sulla natura dell'immaginazione ci accorgiamo che il suo carattere di quasi esperienza fa sì che ogni scena finzionale si proponga non tanto come una possibilità declinata al passato o al futuro, né come mera riproduzione di qualcosa che è assente, ma come finzione di uno scenario nuovo, di un mondo che sembra essere presente, anche se realmente presente non è. Nell'immaginazione, insomma, ci sembra di vivere in un mondo altro, anche se quest'apparenza non assume le forme dell'inganno, poiché siamo ben consapevoli che il mondo fantasticato è sì presente per noi, ma non è reale e non abbraccia l'io che lo pone, ma solo il suo controcanto finzionale.

In questo senso l'immaginazione narrativa e ludica si rivelano davvero come le forme più proprie dell'immaginazione: messo da canto il pensiero della realtà e rescisso il legame che ancora i prodotti immaginativi al mondo della soggettività che li intende, l'universo immaginativo ci appare come un altro mondo che non è oggetto delle nostre credenze, ma che si dispiega come l'orizzonte in cui il mio controcanto finzionale si *trova* ad essere. Di qui il cammino delle nostre analisi che mirano a disporsi prevalentemente sul terreno della finzione ludica e narrativa. Per farlo, tuttavia, è forse opportuno rivolgere dapprima lo sguardo alla natura delle fantasticherie – queste forme intermedie che ci conducono insensibilmente dalla dimensione del possibile alla narrazione assoluta che è così caratteristica dell'immaginazione in senso pregnante.

2. *La fantasticheria*

Nello schema che abbiamo tracciato la fantasticheria occupa un posto particolare – ma perché? Che cosa rende quest'arte da perdigiorno così interessante per la nostra discussione?

Per rispondere a questa domanda dobbiamo cercare di far un po' di luce sulla natura delle fantasticherie. Che cosa siano ci sembra di saperlo bene, anche perché – per quanta fatica si faccia ad ammetterlo – passiamo buona parte del nostro tempo lasciando che i nostri pensieri vaghino sulle orme di una qualche fantasticheria. Le fantasticherie sono piacevoli e ci fanno compagnia, senza pretendere per sé tutta la nostra attenzione: fantastichiamo mentre passeggiamo, quando siamo nel vagone della metro-

politana, quando facciamo lavoretti poco impegnativi e qualche volta anche quando dovremmo ascoltare una persona noiosa che ci riempie la testa di parole che non ci interessano. Passiamo una parte considerevole della nostra giornata immersi nelle nostre fantasticherie, e tuttavia non è facile far luce sulla grammatica di questo concetto. Un tratto ci colpisce: le fantasticherie sembrano condividere con i sogni il loro sottrarsi alla dimensione delle decisioni e della scelta. Qualche volta nelle fantasticherie ci immergiamo, ma altre volte semplicemente ci troviamo immersi in un universo fantastico senza nemmeno sapere quando la scena immaginativa ha saputo ritagliarsi la nicchia in cui ci ha passo dopo passo imprigionati: stavo ascoltando quello che mi dicevi, stavo facendo ordine sul mio tavolo, camminavo per la strada quando, ad un tratto, mi sono reso conto di essere sprofondato in un sogno ad occhi aperti. Del resto, anche quando le fantasticherie si aprono un varco nei nostri pensieri con il nostro esplicito consenso – come accade per esempio quando vogliamo immaginare che sia giunto un momento molto atteso – è difficile mantenere poi la presa sul decorso delle nostre fantasie ed anzi la possibilità stessa di fantasticare sembra dipendere dal fatto che possiamo abbandonarci liberamente al corso dei nostri pensieri.

Come abbiamo osservato, si è spesso voluto cogliere nel carattere elusivo della fantasticheria un tratto che la accomuna alla dimensione onirica: proprio come nei sogni, anche nelle fantasticherie il soggetto diviene lo spettatore delle scene che nella sua mente si recitano. Bachelard del resto riteneva che proprio qui passasse il discrimine tra l'immaginazione poetica e la fantasticheria che sembra non essere altro che *«un po' di materia notturna dimenticata nella limpidezza del giorno»*. Le fantasticherie sono appunto sogni ad occhi aperti – ma le cose stanno davvero così? Io non credo che quest'assimilazione debba essere davvero perseguita e la ragione prima che deve trattenerci dal leggere le fantasticherie alla luce dei sogni è il fatto che le fantasticherie, ma non i sogni, sono finzioni consapevoli anche se non per questo volontarie. Chi sogna, nella norma, è perso in una vicenda che ritiene reale ed anche quando accade che ci si renda conto nel sogno di essere immersi in un sogno è evidente che non siamo per ciò stesso divenuti pienamente consapevoli del carattere onirico che gli compete perché se così fosse dovremmo sapere che la nostra consapevolezza è, a sua volta, soltanto sognata. Nella fantasticheria, invece, le cose stanno diversamente: possiamo perderci nelle sue molteplici pieghe e possiamo “dimenticare” le preoccupazioni della vita desta, ma

non per questo dimentichiamo il carattere finzionale di ciò che fantastichiamo. Possiamo forse esprimerci così: il sogno ci trasporta in una dimensione onirica e la dimensione onirica è, per così dire, una dimensione che si sostituisce al mondo reale, occultandolo interamente. Il mondo onirico si finge reale ed è per questo che l'ipotesi del sogno coerente può figurare tra gli argomenti degli scettici: proprio come argomenta Cartesio, potremmo credere di essere svegli e seduti davanti al fuoco, mentre in realtà siamo addormentati nel nostro letto e sogniamo che le cose stiano così. Ma se il filosofo scettico può trarre dall'esperienza del sogno una conferma delle sue tesi, non può invece avvalersi in alcun modo del nostro perderci nei mondi della fantasticherie: chi fantastica, sa di fantasticare. Ma ciò è quanto dire che le vicende fantasticate non si sovrappongono, tacitandolo, all'universo reale, ma lo affiancano, invitandoci a disporre le vicende che narrano in una scena nuova, che non pretende per sé di essere creduta. Tutt'altro: laddove i sogni si danno solo quando la realtà si sottrae nel sonno alla nostra presa, le fantasticherie irrompono nella vita desta e si aprono un varco tra le cure della vita reale – si aprono un varco, perché di fatto lo spazio delle fantasticherie si insinua nel mondo reale che resta tuttavia ben presente come sfondo tacito che circonda lo spazio immaginativo, determinando così in profondità il senso. Il mondo onirico è un nuovo mondo che rivela ad ogni risveglio la sua inconsistenza; il mondo delle fantasticherie, invece, a rigore non è affatto un mondo poiché non pretende per sé quell'unicità e quella onnicomprensività che è inscritta nel concetto stesso di mondo, nel suo porsi come una totalità che ci abbraccia: le fantasticherie non aprono un mondo, ma una enclave, un rifugio che è necessariamente consapevole della sua provvisorietà.

Di quest'ordine di considerazioni ci rendiamo ben conto se riflettiamo un poco sul nesso che lega le fantasticherie al desiderio. Questo nesso è, nella norma, chiaramente percepibile, anche se non intendo con questo affermare che ogni fantasticherie sia di per se stessa realizzazione di un desiderio. Si tratta di un nesso che, quando è presente, non può passare inosservato: le fantasticherie inscenano un mondo che ci riguarda e in cui il corso degli eventi è piegato alla legge dei nostri desideri. Le cose andranno come vogliamo, le difficoltà verranno messe da canto, gli ostacoli si riveleranno meno ardui di quanto temessimo – questo è quanto si mette in scena nelle nostre fantasticherie. Ora anche nel sogno talvolta si inscenano desideri realizzati e anzi nella sua *Interpretazione dei sogni* Freud aveva ritenuto possibile sostenere che ogni sogno traesse di qui la sua o-

rigine prima. Ma anche se non seguiamo Freud in questa sua generalizzazione azzardata, resta vero che l'appagamento onirico dei desideri si accompagna ad una falsa credenza: nel sogno crediamo che il desiderio sia stato soddisfatto ed è solo il risveglio che ci mostra che la realtà è altra.

Nel caso delle fantasticherie le cose stanno diversamente. Le fantasticherie sbucano dalla nostra vita desta come *manifestazioni appaganti* di un desiderio, ma questo non significa che nel fantasticare una trama narrativa nella quale immagino di ottenere ciò che voglio si formi una falsa credenza che pretende che sia già stato raggiunto ciò che soltanto fingo di avere raggiunto. Fantasticiamo e nel nostro fantasticare gli ostacoli del domani trovano una loro facile composizione e fingiamo un corso degli eventi che risponde alla domanda del desiderio. Nelle fantasticherie insceniamo desideri appagati, ed è proprio questa scena fantastica è per noi in qualche misura appagante – ma perché? Non certo perché le fantasticherie ci ingannino: sappiamo già che le cose non stanno così e del resto quando ci *perdiamo* in una fantasticheria, facciamo tutto il possibile per non doverci *ritrovare* troppo presto nella realtà che ci ripeterebbe ad alta voce quello che sommessamente già avvertiamo. Sappiamo che le fantasticherie non hanno presa sulla realtà e lo sappiamo anche quando ci culliamo nel mondo immaginario cui ci permettono momentaneamente di accedere. Si può anzi osservare che le fantasticherie spesso nascono proprio dai nostri progetti; domani potremmo andare al mare, ma invece di consultare le previsioni del tempo, di fare le valigie e di controllare quanto ci manca per finire un lavoro, ciondoliamo per casa, ci facciamo un caffè e intanto fantasticiamo del mare, del sole caldo e del rumore delle onde. Tutte questo ci appaga, eppure – e ce ne rendiamo ben conto proprio perché la fantasticheria sorge qui intrecciandosi ad un progetto possibile – il corso fantasticato degli eventi che ci raffiguriamo e in cui ci “perdiamo” è sito in un futuro alla cui realizzazione non siamo affatto rivolti. Tutt’altro: spesso l’atteggiamento sognante della fantasticheria ha una piega malinconica, perché in fondo sappiamo bene che se ci perdiamo nelle pieghe di una *rêverie* che prende commiato dalla realtà è proprio perché una voce ci dice che al mare non ci andremo affatto e che quel progetto, come altri, è destinato a naufragare. Ne segue che le fantasticherie immaginano un corso futuro degli eventi e che il soggetto che vi si immerge è ben consapevole del fatto che un appagamento fantastico dei desideri non è affatto un appagamento reale ed anzi talvolta prelude ad un atteggiamento passivo che si accompagna alla loro rimozione – ma

allora perché dovremmo appagarci nel fingere appagati determinati desideri?

Rispondere a questa domanda significa in primo luogo rammentare un tratto caratteristico dei fenomeni immaginativi in quanto tali: il loro mettere capo ad una sorta di scissione dell'io. Nella fantasticheria *mi* accadono molte cose, ma vi è un senso ovvio in cui queste cose non accadono affatto a me: accadono alla mia controparte immaginativa. È lei che supera brillantemente le prove che temo ed è lei che vede i suoi desideri finalmente appagati e ne gioisce. Come abbiamo più volte osservato, questo farsi avanti di un ego finzionale è un tratto caratteristico di ogni forma dell'immaginazione, ma non è difficile scorgere come proprio qui si faccia strada una peculiarità della fantasticheria, poiché nelle fantasticherie l'io reale partecipa delle vicende dell'io fantasticato poiché desideri che animano la fantasia sono i suoi desideri. L'io reale mette in scena se stesso e si appaga nel vedere soddisfatti i suoi desideri.

Su questo punto è opportuno indugiare ancora un poco perché proprio qui si fa avanti la specificità delle fantasticherie e si comprendono le ragioni della posizione particolare che abbiamo assegnato loro nel nostro schema. Le fantasticherie sono forme di trapasso tra l'immaginazione contestuale e l'immaginazione assoluta – questo è quanto lo schema che abbiamo proposto sostiene. Dobbiamo dunque cercare di rendere conto di questo carattere intermedio del fantasticare. Che le fantasticherie non assumano la forma di una mera raffigurazione del possibile lo si comprende bene richiamando rapidamente l'orizzonte progettuale da cui, come abbiamo osservato, le fantasticherie possono prendere le mosse. Siamo mossi da un desiderio e il desiderio implica una finzione del possibile: dobbiamo immaginare una possibile alternativa al presente perché questa è la condizione cui è vincolato l'agire e quindi anche la soddisfazione del desiderio da cui siamo mossi. In questo la dimensione progettuale è davvero simile ai nostri sogni ad occhi aperti, e tuttavia non è difficile scorgere una differenza rilevante: quando ci disponiamo seriamente nella dimensione del progetto, immaginiamo una successione di eventi in quanto è meramente possibile e la pensiamo in un futuro che racchiude in sé la consapevolezza che non è affatto detto che così vadano le cose. Nella fantasticheria invece la dimensione temporale si fa ambigua e ciò che sembra balzare in primo piano è il presente fantasticato dell'appagamento – il suo accadere ora per l'ego finzionale che fa da controcanto all'ego reale nella dimensione della *rêverie*. Al farsi avanti del tempo immaginato fa da con-

trocanto il dissolversi del nesso con il presente reale: nel progetto, la dimensione *futura* della realizzazione del desiderio è in qualche modo determinata e posta proprio dalla serietà della prassi che deve fare i conti con il presente. Il desiderio manifesta una mancanza e il progetto dispone un cammino che dal non esserci nel presente di ciò che si vorrebbe che fosse conduce ad una realizzazione futura ed in questo cammino la distanza temporale tra il futuro e il presente assume una misura e noi impariamo ad accettare il posticiparsi dell'appagamento che fa tutt'uno con la realizzazione del desiderio. Nella fantasticheria, invece, il desiderio non si lega ad una prassi che intenda far fronte al bisogno del presente e questo dispone la scena fantasticata in un futuro vago e indeterminato: accadrà – in un futuro che non si rapporta al presente, ma assume invece un piega qualitativa e si pone come la cifra dell'irrealtà. Al domani del progetto che trae il suo senso dalla determinabilità della distanza dal momento attuale fa così da controcanto il domani della fantasticheria che in fondo non ci dice nulla di più di questo – non oggi⁷.

Sottolineare la distanza che separa la fantasticheria dal progetto non significa tuttavia confonderla con le forme dell'immaginazione assoluta e per rendersene conto è sufficiente sottolineare il nesso che lega ogni fantasticheria ad un elemento del mondo – l'io. La fantasticheria non rescinde il legame con il mondo poiché ogni fantasticheria ci propone un racconto che ci riguarda e che non può essere inteso nel suo senso se si rescinde interamente il legame con il mondo e con il presente. Una fantasticheria non è una favola perché non rescinde interamente il legame che la

⁷ In un breve saggio sulla fantasticheria (che riprende le linee di una serie di lezioni che ho frequentato nell'anno accademico 1979/80!) Piana scrive così: «il desiderio può tingersi di immaginazione e l'immaginazione di desiderio. Questo intreccio risulta chiaro mettendo in questione il problema della temporalità. Sia in rapporto all'immaginazione che al desiderio potremmo parlare di una relativa indeterminazione temporale. Se desideriamo che qualcosa accada e ci venisse posta la domanda intorno alquando nel tempo potremmo rispondere: di qui in avanti nel futuro. Naturalmente questo futuro è un futuro reale, il punto del tempo che indichiamo indeterminatamente appartiene alla linea del tempo oggettivo. Tuttavia si vede subito che questa indeterminazione, che è qualcosa di completamente diverso dall'indeterminazione temporale dell'immaginazione, possa assumere i tratti di questa. Può accadere che il futuro posto indeterminatamente nel desiderio, e possibilmente come un futuro prossimo, diventi sempre più remoto: la realizzazione postulata dal desiderio tende allora ad allontanarsi sempre più nel tempo. Ed alla fine questo allontanarsi *nel* tempo assume sempre più i tratti di un allontanarsi *dal* tempo. Così il futuro remoto del desiderio tende a diventare un futuro improprio, un futuro intemporale, diventando piuttosto, come nel caso del passato lontano delle favole o del mito, un contrassegno dell'indeterminazione temporale che caratterizza gli scenari dell'immaginazione». Il saggio sulla fantasticheria di Piana è pubblicato nell'archivio dei suoi scritti ed è disponibile in rete a questo indirizzo: <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellimmaginazione/89-sulla-fantasticheria>

connette al mondo e al presente; o se si vuole: è una favola che narra di me e che proprio per questo non può fare a meno di rapportarsi al mondo reale, al mondo in cui sono – per contrapporvisi.

Le fantasticherie sono fatte così: sorgono, certo, quando il legame con la realtà si fa meno cogente e quando possiamo sentirci meno direttamente coinvolti dalla rete dei compiti cui siamo chiamati a far fronte. Tuttavia questo ottendersi della presenza del reale non si traduce in una sua radicale messa da canto e questo perché la fantasticheria non può fare a meno di proporre una vicenda che mi riguarda e che risponde, negandole, alle difficoltà del mio vivere. Il mondo reale si insinua dunque nella fantasticheria, e in un duplice modo. In primo luogo, il mio perdersi in un sogno ad occhi aperti non può rescindere il nesso che lega le mie finzioni alla mia vita e alla rete dei miei desideri: la trama del mondo di cui io faccio parte non può quindi essere cancellata e dimenticata dall'esercizio di un'immaginazione che parla necessariamente di me. In secondo luogo, tuttavia, ogni concreto fantasticare assume la forma di una *risposta* al presente, di una contrapposizione alla realtà che esprime una chiara volontà di negarla – almeno immaginativamente. In *Tempi moderni*, la fame che tormenta il vagabondo e la sua giovane amica si trasforma in una fantasticheria di una vita diversa: la coppia borghese che al mattino si saluta davanti al giardinetto di casa, ripetendo il falso rituale della famiglia serena e felice, diviene lo spunto per un'immaginazione utopica che proietta in un futuro già realizzato, ma non per questo raggiungibile dal presente, lo stereotipo della vita felice. Si fa così strada il sogno di un futuro diverso: una casa ricca e borghese, con tende e poltrone e tovaglie pulite, ed una vita facile in cui il cibo sia sempre e comunque a portata di mano. Al mondo reale si sovrappone un mondo fantastico che è chiamato a negarlo in forma utopica e che è a sua volta negato dal corso reale degli eventi che assumono la forma minacciosa di un poliziotto chiamato a rammentare allo spettatore che cosa di fatto si frapponga tra la realtà del presente e la realizzazione dei sogni⁸. Possiamo forse esprimerci così: nella fantasticheria si immagina un mondo felice, ma il mondo che si immagina è proprio questo mondo e ciò fa sì che l'immaginazione assuma il carattere di una negazione utopica della realtà, di un suo rifiuto, in nome di un mondo che si può immaginare.

⁸ La scena di *Tempi moderni* cui faccio riferimento è disponibile su youtube (minuti 3.40-6.10) all'indirizzo http://www.youtube.com/watch?v=yPWxXWsc_Jw.

Di questo carattere della fantasticheria, del suo essere sospesa tra immaginazione contestuale e immaginazione assoluta, ci rendiamo ben conto non appena riflettiamo sul carattere utopico delle fantasticherie, sul loro proporsi come un progetto che si perde nel sogno o come un sogno che ha in sé una piega progettuale. Del resto, basta sfogliare le prime pagine dell'*Utopia* di Tommaso Moro per imbattersi in un gioco di etimologie che ci consente di vedere nel cuore del concetto di fantasticheria: l'isola in cui l'umanità ha saputo trovare una vita felice è sia un *a topos* – un luogo che non c'è, sia un *eu topos* – un luogo felice.

Credo che queste considerazioni siano sufficienti per farci comprendere la posizione peculiare che il concetto di fantasticheria occupa in seno al concetto di immaginazione, ma forse – anche senza voler aprire qui un tema che potrebbe essere sviluppato molto ampiamente – è forse il caso di rammentare che le fantasticherie sembrano godere di una cattiva reputazione: non vi è nulla di male nel dedicare tempo a leggere un romanzo o una fiaba, ma chi indulge in fantasticherie sembra necessariamente vestire i panni del perdigiorno. Dovresti agire e invece sogni ad occhi aperti, ma questo tuo sognare non è soltanto colpevole perché ti distoglie dalla realtà, ma sembra recare con sé un frutto avvelenato: più sogni una realtà che non c'è, più ti fai nemico il mondo esistente che ti appare sempre meno ospitale e sempre più lontano dalla norma che i tuoi desideri dettano. Nel rimprovero che ci richiama al reale e che ci invita a varcare nuovamente la soglia che ci separa dalle pieghe sognanti della *rêverie* si fa avanti la consapevolezza del carattere ambiguo delle fantasticherie – di questi sogni ad occhi aperti che ci strappano alla realtà quel che tanto che basta per sentirsi appagati di un sogno, ma che sono tuttavia ad essa sufficientemente ancorati da tacitare l'urgenza dell'impegno e del progetto. Si tratta di un rimprovero che è in qualche misura fondato, eppure è il caso di rammentare che nelle forme un po' trasognate della fantasticheria e nelle eco utopiche delle sue narrazioni si fa avanti anche un atteggiamento positivo che ci consente di guadagnare un rapporto nuovo rispetto al mondo e alla vita: l'atteggiamento di chi, fantasticando il possibile, impara a non assolutizzare il presente e a non soggiacere all'abitudine che ci invita a credere che soltanto ciò che c'è ha davvero diritto di esistere. La fantasticheria è un progetto che si fa leggero e impalpabile, ma che trae dalla sua leggerezza la capacità di non posarsi troppo presto sulla realtà del presente, salvaguardando il diritto del possibile ad un suo spazio protetto e difeso dalle argomentazioni della realtà.

LEZIONE SESTA

1. Il racconto: una narrazione assoluta

Nell'ora precedente abbiamo cercato di aprirci un varco nella natura delle fantasticherie e abbiamo insieme cercato di comprendere che cosa attribuisce loro quel carattere ancipite che abbiamo indicato nello schema che abbiamo proposto qualche lezione fa. Credo che una riflessione sulle fantasticherie abbia un suo interesse autonomo, ma per noi indugiare su questi sogni ad occhi aperti che ci occupano così di frequente voleva dire innanzitutto cercare di comprendere in modo più approfondito ciò che caratterizza l'immaginazione in senso pregnante – l'immaginazione *aconte-stuale*.

Un tratto ci si è mostrato con relativa chiarezza: ciò che caratterizza in modo specifico le fantasticherie è il loro fingere un corso di eventi che si riferisce ad un individuo realmente esistente – a me che fantastico – e che si iscrive liberamente nell'orizzonte dato della mia esistenza. Nelle fantasticherie, dunque, l'immaginazione non prende interamente commiato dal mondo perché nei sogni ad occhi aperti – in cui pure mi perdo e che di fatto mi allontanano dalla realtà e dalla coerenza delle cure in cui normalmente sono immerso – fantastico di questo mondo e di me, della mia vita e di quello che vorrei che mi accadesse.

L'immaginazione fantasticante, dunque, non si libera interamente dal contesto del mondo, ma sarebbe tuttavia sbagliato credere che le fantasticherie non siano nulla di più che una diversa forma di finzione del possibile: quando mi raffiguro un diverso corso degli eventi sono consapevole del fatto che ciò che si dipana nelle forme del mio immaginare altro non è se non una possibilità che avrebbe potuto realizzarsi nel passato o che potrebbe realizzarsi in un futuro prossimo. Molte cose potrebbero accadere domani e se me le raffiguro è perché fingerle nell'immaginazione come accadimenti possibili è in fondo il primo passo per dare ai miei desideri la forma di un progetto possibile. Nelle fantasticherie, come abbiamo detto, le cose non stanno così: chi si perde in fantasticherie, *vive* nella realizzazione immaginaria dei suoi desideri, e ciò che fantastica non si dà quindi come una possibilità che deve essere vagliata, ma come una trama fittizia cui sembra possibile aderire. La fantasticherie non ci propone una possibilità, ma delinea un racconto – e se questo racconto non diviene una fa-

vola è solo perché narra di me, della mia vita e quindi anche di ciò che vorrei che fosse, in un futuro che non so e che non tento di collocare nella linea obiettiva del tempo.

Ci siamo soffermati su questi temi e ora dobbiamo compiere un passo ulteriore: dobbiamo cercare di far luce sull'immaginazione in senso pregnante. Si tratta di un tema cui sin qui abbiamo fatto solo qualche rapido cenno, ma la direzione verso cui dobbiamo orientare le nostre analisi è indicata con chiarezza proprio dalle riflessioni che abbiamo dedicato al tema della fantasticheria. Un primo punto è risultato con chiarezza: ciò che ancora al mondo i nostri sogni ad occhi aperti è il loro essere comunque connessi alla mia vita nella forma di una narrazione che mi riguarda e che si pone proprio per questo se non come parte di un progetto, almeno come una contrapposizione utopica di un mondo immaginato alla mera realtà del presente.

Di qui si può muovere per tracciare un primo passo che ci conduca sul terreno dell'immaginazione acontestuale. Si tratta di un passo breve, ma ricco di conseguenze: dobbiamo infatti recidere il nesso che lega la trama fantasticata alla nostra vita e al nostro mondo. Le fantasticherie parlano di questo mondo, ma è sufficiente lasciar cadere questo riferimento e questo accomunarsi dell'orizzonte reale del mondo e dell'orizzonte immaginativo della fantasticheria perché l'immaginazione si faccia acontestuale e non ci parli più della mia vita e di questo mondo, ma ne crei di fatto uno nuovo.

Sul significato di questa prima tesi è necessario soffermarsi un poco e per farlo la prima mossa consiste nel rammentare che cosa in generale voglia dire raccontare a qualcuno un evento di cui siamo stati testimoni. L'evento è accaduto: ce ne ricordiamo bene e proprio per questo attribuiamo alle nostre parole un chiaro valore *posizionale*. Parliamo, cioè, di qualcosa che riteniamo che sia e che esista al di là del nostro ricordarcelo proprio così: lo poniamo, appunto, come qualcosa che appartiene al mondo, anche se soltanto alla sua storia passata. Ora, sottolineare il carattere posizionale della nostra narrazione vuol dire anche rammentare la sostanziale indipendenza di ciò che narriamo dal nostro narrarlo e dal modo in cui decidiamo di narrarlo: vi è un fatto che è accaduto e noi lo narriamo, scegliendo le parole che ci sembrano più adatte per dare voce ad alcune, ma non a tutte le possibili proprietà che lo caratterizzano. Raccontiamo di una passeggiata in montagna, di un temporale, del colore del cielo, ma non ci soffermiamo su un'infinita di cose che c'erano, ma che ci sembra-

no marginali o che semplicemente riteniamo opportuno tacere: l'evento narrato non si esaurisce nella narrazione stessa ed è per questo che, quando decidiamo di narrarlo proprio così, ci assumiamo anche l'onere della scelta e dobbiamo anche sentirci in qualche misura responsabili del nostro aver taciuto ciò che per altri avrebbe potuto essere importante.

Questa è appunto la posizione del narratore, ma la posizione di chi ascolta – si dirà – è diversa: davanti a sé non ha un luogo e un evento, ma ha solo un susseguirsi di parole che gli consentono di ricostruire una trama e di ambientarla in un qualche luogo del mondo. Per chi ascolta l'evento narrato non c'è già e non può per questo sostenere il significato delle nostre parole; tutt'altro: sono le parole che, passo dopo passo, permettono di *costruire* un'immagine, sia pure vaga, di come sono andate le cose. Pronuncio il nome di un paese in cui sono stato – Sassocorvaro – e ti racconto che cosa mi è capitato, ma per te questo nome non dice nulla: lo puoi intendere solo come una sorta di descrizione che ti parla di un paesino italiano, probabilmente piccolo, in cui sono accadute le cose di cui ti parlo. Ascolti le mie parole e cerchi di farti un'idea, quasi che le parole che pronuncio fossero appunto il materiale da costruzione con cui tu puoi edificare il mondo di cui ti parlo: Sassocorvaro è fatta così, c'è una rocca a forma di testuggine, un paese piccolo affacciato su piccolo lago e, intorno al lago, colline dai profili morbidi. Ti dico così e tu non puoi fare altro che aggiungere al plastico che ti invito a costruire le colline, qualche casa e una rocca – anche se forse non riesci davvero a capacitarti che abbia la forma che ti suggerisco. Ascoltare un racconto significa comportarsi così; eppure, anche se non sai nulla di Sassocorvaro ed è la prima volta che senti pronunciare questo nome, ciò che passo dopo passo costruisci con le mie parole vale per te egualmente come tentativo di intendere una *descrizione* di un paese che c'è, anche se tu sai solo quel poco che ti dico. Di Sassocorvaro non sapevi nulla, ma sai che quello che ti dico non *crea* un paesino che prende forma solo dalle mie parole, ma lo *descrive* in modo appropriato/inappropriato, anche se necessariamente tace molte cose di una realtà che non si esaurisce affatto nelle mie parole e che è comunque indipendente da ciò che ti narro.

Nel caso dei racconti che hanno la forma di testimonianze le cose stanno appunto in questo modo, ma è importante sottolineare che il quadro non muta interamente nemmeno nel caso delle fantasticherie. Posso perdersi in un sogno ad occhi aperti in cui il corso degli eventi sembra piegarsi ai miei desideri più reconditi, ma anche se nulla di tutto questo ac-

cadrà mai ed anche se la trama narrativa può essere vaga o addirittura contraddittoria, resta comunque vero che tu sai di che cosa parlo: parlo di me e dei miei desideri che, a loro volta, parlano di questo mondo. Se mai ti raccontassi ciò che mi passa nella mente quando mi perdo in queste strane fantasie, tu capiresti bene quel che ti dico perché ti ci ritroveresti con facilità e sapresti che quello che ti racconto finge un corso degli eventi che non c'è e che non si darà, ma che riguarda persone e cose che esistono comunque al di là del mio parlarne e del mio dire così. Non sarò mai capace di fare quello che sogno e non sarò mai all'altezza di quello che di me fantastico, ma ciò nonostante sono, e sono proprio quella persona di cui ti racconto – e va da sé che di me sono vere molte più cose di quelle che ti ho narrato. Le fantasticherie non pretendono di dire ciò che accade del mondo, ma fingono qualcosa di questo mondo – ed è questo che ci consente di intenderle come racconti che hanno un contesto e che in questo contesto si muovono.

Basta disporsi sul terreno dell'immaginazione in senso pregnante perché questa dimensione contestuale venga meno. Leggiamo una favola e comprendiamo subito che non ha senso chiedersi se stia davvero parlando del nostro mondo, proprio come non ha senso domandarsi chi siano i protagonisti di quel racconto. Il libro di Collodi parla di Pinocchio e Geppetto, ma né l'uno né l'altro sono persone reali e non avrebbe alcun senso chiedersi se la favola che stiamo leggendo dimentica di raccontarci qualcosa di quel burattino o tace qualche aspetto della vita del suo padre adottivo. Geppetto era un vecchietto arzillo e bizzoso, con una parrucca gialla, ma guai a chiamarlo "Polendina" – Collodi scrive così, ma anche se non ci dice nulla della sua statura o dei suoi lineamenti, noi sappiamo bene che non avrebbe senso domandarsi quanto era alto *realmente* Geppetto o se avesse *davvero* il naso aquilino. Certo, può darsi che leggendo un racconto o una favola, la descrizione di un personaggio ci sembri misera e che si avverta il bisogno di *saperne* qualcosa di più – talvolta ci esprimiamo proprio così. E tuttavia non è difficile rendersi conto che questa espressione è almeno in parte fuori luogo perché di un sapere in senso proprio non si può affatto parlare: Geppetto non esiste al di là della storia che ne parla e non è un oggetto, tra gli altri nel mondo, di cui si possa venire a sapere qualcosa. Di Geppetto non possiamo sapere nulla, per la buona ragione che Geppetto non c'è – se non nelle parole che scegliamo per dar vita a questo personaggio. Così, se siamo insoddisfatti di quel che è stato scritto per descrivere Geppetto e se potessimo chiedere a Collodi

di raccontarci ancora qualcosa di questo suo personaggio, non lo inviteremmo per questo ad arricchire la sua descrizione di particolari che aveva deciso di tacere, ma gli chiederemmo invece di *continuare* la storia, arricchendola di nuovi particolari. Vuoi sapere davvero quanto era alto Geppetto? Bene, si tratta di fare uno sforzo di fantasia e di *deciderlo*, una volta per tutte, così come Collodi ha deciso una volta per tutte che avesse gli “stinchi impresciuttiti”. Dobbiamo *deciderlo*, perché non vi è, da qualche parte, un uomo che si chiami Geppetto che possa fungere da ancoramento reale delle nostre descrizioni. Geppetto non c’è – se non nel racconto che Collodi ha scritto per noi, ed è per questo che quando leggiamo che era un vecchietto arzillo e bizzoso, con una parrucca gialla non stiamo affatto leggendo una descrizione che ci parli di una persona reale che esista al di là della narrazione, ma stiamo creando passo dopo passo il personaggio di una favola. Non abbiamo a che fare con una descrizione che ci ancori ad un mondo di cose che stia al di là del racconto: abbiamo a che fare con una costruzione che crea passo dopo passo un mondo nuovo.

Non facciamo altro che sviluppare queste stesse considerazioni se osserviamo che nel caso delle narrazioni immaginative la asimmetria tra narratore e ascoltatore cui avevamo dianzi alluso assume un senso almeno in parte nuovo. Certo, chi narra una favola *la sa già* ed è quindi in una posizione di vantaggio rispetto a chi la ascolta, ma ciò *non significa che il narratore sappia prima della storia stessa come sono andate le cose che narra*. Non si tratta di un paradosso, ma – ancora una volta – di una riflessione sulla legittimità di impiegare il verbo sapere nei contesti di finzione. Si può sapere che le cose stanno appunto così e così, ma una favola non dice affatto che le cose stanno così e così e chi sa una favola non sa nulla di ciò che la favola narra, perché ciò che la favola narra non esiste affatto e non si può sapere nulla di qualcosa che non c’è. Il narratore non sa che Pinocchio ha tirato un martello al grillo parlante, perché un simile fatto non è mai accaduto – anche se c’è una storia che lo narra. Il narratore sa soltanto questo – *sa* la storia (ed è così che si dice), ma ciò è quanto dire che non ha alcun accesso ad eventi che siano indipendenti dalla narrazione. Lo abbiamo osservato: il narratore non sa prima della storia stessa come sono andate le cose che narra e non lo sa perché prima della storia non ci sono gli eventi narrati. Ma ciò è quanto dire che è soltanto la storia che decide degli eventi che in essa si narrano. In fondo, il narratore è soltanto un ascoltatore che ha già ascoltato la storia narrarsi e che sa per questo come va a finire. Più di questo non può sapere, anche se ne è

l'autore: che Ulisse riceva da Eolo l'otre dei venti avversi e che i compagni, giunti in prossimità di Itaca, lo aprano convinti che contenga un tesoro è un fatto solo nella storia che l'*Odissea* narra e non vi è altro luogo che lo racchiude e altra fonte che possa renderlo accessibile. Così, se mai vi è stato un poeta di nome Omero, è un fatto che di quella vicenda è stato il primo ascoltatore: il grande privilegio che la sua creatività gli ha concesso è stato quello di ascoltare prima di ogni altro le molte vicende di Ulisse e di sapere per primo come sarebbero andate a finire. Di ascoltarle e, insieme, di *decidere*: chi narra per primo una storia è libero di scegliere molte cose, ma questa libertà in fondo non è altro che il *diritto di scegliere quale storia raccontare*.

Il narratore può decidere quale storia raccontare, ma in questa sua possibilità di scegliere non è racchiusa una diversa possibilità di accedere alla vicenda narrata: ce ne rendiamo conto non appena riflettiamo sul fatto che non è possibile correggere una storia per aderire meglio ad una qualche presunta realtà, ma solo eventualmente cambiarla con un'altra diversa storia. Omero avrebbe potuto raccontare diversamente l'incontro con Eolo e avrebbe potuto far giungere sani e salvi i compagni di Ulisse a Itaca, ma se così avesse fatto non avrebbe corretto l'*Odissea*, ma avrebbe solo raccontato una diversa storia. La ragione è chiara: non si può narrare male o bene la storia di Ulisse perché quella storia esiste solo nella narrazione che ce la propone. Così, se qualcuno mi chiedesse che cosa accade ai pochi compagni di Ulisse che scampano dalla grotta del Ciclope, io non posso che rispondere aprendo il XII canto dell'*Odissea*, perché è solo lì che i compagni di Ulisse muoiono per aver mangiato le vacche care al dio Sole. Quel gesto fatale è compiuto solo in quel testo ed esiste solo in quel racconto: che l'*Odissea* narri quella vicenda non è dunque una conferma del suo essere accaduto, ma è la condizione cui è vincolato il suo accadere *sui generis*. Aprire nuovamente il XII canto e rileggere quella vicenda non vuol dire *verificare* l'esattezza della sua narrazione, proprio come non si verifica la verità di una notizia comperando un'altra copia dello stesso giornale: vuol dire invece consentire alla storia di mettersi nuovamente in scena. Del resto, nel caso della narrazione fantastica, non si può davvero fare di più di così. Un racconto immaginativo, infatti, non *racconta* un evento, ma lo *costruisce* passo per passo, parola per parola. E al di là delle parole, non c'è proprio nulla che si possa cercare e che possa sorreggere la narrazione: in questo senso, dunque, si può sostenere che i racconti *creano* l'evento che narrano.

Credo che le considerazioni che abbiamo proposto ci consentano di dare un significato un poco più preciso alla prima delle ragioni che ci spingono ad affermare che i racconti immaginativi sono racconti in senso *assoluto*. Questa tesi non ci consente soltanto di rescindere con un colpo di forbice ogni nesso che pretenda di connettere la narrazione fantastica ad un qualche evento narrato, ma ci permette anche di cogliere un aspetto importante del discorso immaginativo: il suo proporsi appunto come il contenuto di una narrazione che non può in linea di principio sciogliersi in una percezione corrispondente e che è quindi in se stesso *essenzialmente il correlato di un racconto*. Che cosa intendo dire è presto detto: quando ascoltiamo la testimonianza di qualcuno, siamo costretti a ricostruire un evento a partire dalle parole che ascoltiamo e tuttavia nel senso che attribuiamo a ciò che ci viene detto vi è un rimando esplicito al fatto che gli eventi narrati esistano anche al di là della narrazione e siano accessibili ad un'esperienza che ad essi in qualche modo sia rivolta. Così, i nomi di paesi che pronunci nei tuoi racconti di viaggi non sapranno ride-stare per me fin da principio un referente, ma varranno da un lato come contrassegni di un ruolo nel tuo discorso e dall'altro come una promessa che per quei nomi vi siano effettivamente dei referenti. Comprendo quello che dici a partire da quanto ne dici, ma so che le tue parole si riferiscono al mondo e alludono ad un insieme di stati di cose che possono essere accertati indipendentemente da ciò che ora da te apprendo.

Diversamente stanno le cose nel caso di una favola o di una *fiction*: chi legge non può fare altro che affidarsi al contenuto di senso delle parole che compongono la storia, ma non può in alcun modo fare di quelle stesse parole un uso, in senso proprio, referenziale. Pinocchio non è un nome proprio che ci parli di qualcuno – di un qualche individuo nel mondo – ma è solo una forma abbreviata che ci consente di indicare un ruolo narrativo che prende forma nella storia e che può essere indicato solo all'interno di quella. E ciò che è vero per i nomi propri, vale evidentemente anche per ogni termine individuale: Geppetto porta a Pinocchio tre pere, ma *non* è possibile indicare quei frutti se non nel racconto. I frutti che Pinocchio impara a mangiare con torsoli e bucce e senza far troppo lo schizzinoso non possono essere additati nel mondo reale: li si può indicare soltanto nello spazio e nel tempo diegetico ed “esistono” solo come ruoli narrativi. Ancora una volta: l'immaginazione ci pone di fronte ad una narrazione assoluta e ciò è quanto dire che non possiamo usare le parole che la compongono come frecce che additano, legandosi le une alle

altre, un oggetto. Ce lo vieta la neutralizzazione delle posizioni d'essere che ci costringe a fermarci all'interno della narrazione e a *rinchiuderci nell'universo noematico dei ruoli*, lasciando fuori dall'uscio gli oggetti nella loro esistenza autonoma e individuale. Neutralizzare le posizioni d'essere significa in fondo questo: accettare di rinchiuderci nel racconto, *mettendo fuori gioco ogni posizione oggettuale* – ogni pretesa che ci siano davvero gli oggetti di cui il racconto narra. Le cose narrate da una favola “esistono” solo come ruoli nella narrazione, come cose narrate in quanto narrate, – come *cogitata qua cogitata*, dunque.

È in questo senso che è forse opportuno non parlare di oggetti dell'immaginazione⁹, perché gli oggetti in senso proprio sembrano essere caratterizzati dalla loro indipendenza rispetto all'esperienza che li rende manifesti. Vedo un merlo sul ramo e il merlo c'è ed è un oggetto della mia percezione perché ne sento il canto, ne osservo l'ombra e perché potrei (se volessi indulgere in queste strane pignolerie) attestarne la presenza anche in altro modo: nel piegarsi del ramo sotto il suo peso e nello sguardo interessato del gatto che l'osserva. Gli oggetti della percezione ci sono proprio per questo – perché non sono soltanto il noema di un atto percettivo, ma si manifestano nella trama concordante dell'esperienza come qualcosa che la trascende. Nel caso dell'immaginazione, invece, nulla vi è che vada al di là dell'immaginazione stessa ed è per questo che i personaggi di un racconto non sono in senso proprio individui e cioè persone che esistano al di là della narrazione e che abbiano altre proprietà accanto a quelle che il racconto pone: i personaggi di un racconto sono unità noematiche della narrazione o, come potremmo anche dire, *ruoli*.

Questa parola merita una breve spiegazione: un ruolo in un'opera teatrale è un personaggio della vicenda narrata in quanto è definito dall'insieme delle battute che gli spettano e dall'insieme delle relazioni che intrattiene con gli altri personaggi della commedia e con l'evento così come è narrato. A questa nozione di ruolo si può tuttavia affiancarne una più ampia e suggerire che si possa parlare di ruoli per intendere in generale tutti gli “oggetti” immaginativi, poiché ciò che li caratterizza è il loro essere interamente ed esclusivamente determinati dall'immaginazione che li costruisce passo per passo e che, lungi dall'essere una possibile modalità del nostro esperirli, è in realtà l'unica forma che li rende accessibili per noi.

Di qui la tesi che vorrei sostenere. Quando parlo di Pinocchio o di Edi-

⁹ Naturalmente si può decidere anche parlare di oggetti immaginativi e dire che si tratta di oggetti particolari. L'importante è intendersi.

po o di Gregor Samsa parlo di fatto di ruoli poiché alludo non a tre individui che esistano al di là della narrazione, ma a unità noematiche che si costituiscono nel racconto: Pinocchio, Gregor ed Edipo non sono nomi propri che stiano per un individuo, ma termini che ci consentono di raffigurarci un personaggio, di costruirlo a partire dalle battute che gli spettano e dalle relazioni che stringe con la narrazione nel suo complesso. Del resto, che Edipo non sia il nome di un individuo, ma un ruolo è in qualche misura racchiuso nel suo essere un che di *ripetibile*: Edipo “c’è” ogni volta che la tragedia di Sofocle viene messa nuovamente in scena e c’è come qualcosa che si *ripete* – come qualcosa che non ha le caratteristiche che competono ad un oggetto, poiché gli oggetti non si ripetono affatto, ma hanno una *storia* che può essere al massimo ripetitiva.

Certo, parlare di un ruolo significa anche descrivere un personaggio per quello che è, ma esprimersi così sembra invitarci ad un possibile fraintendimento, dal quale invece occorre tenersi lontani. Quando descrivo qualcuno, da un lato indico un insieme di proprietà che ci consentono di pensare in un certo modo una persona data, dall’altro indico un individuo che appunto soddisfa quella stessa descrizione: dico di una persona particolare che è proprio ciò che la descrizione recita. Ora, se ci disponiamo sul terreno delle raffigurazioni teatrali, indicare un ruolo vuol dire anche pensare a qualcuno che possa sostenerlo: quando penso a un’opera teatrale o a un film, innanzitutto individuo dei ruoli e poi cerco degli attori che possano impersonarli e un luogo che possa ospitare le loro gesta, e questo sembra rammentare da vicino ciò che abbiamo detto dianzi a proposito delle descrizioni. La differenza, tuttavia, balza agli occhi: una descrizione parla di qualcuno e lo individua in virtù del modo in cui lo descrive. Un ruolo, invece, può essere impersonato, ma questo non significa affatto che la persona che quel ruolo assume sia *descritta* dalle proposizioni che determinano in un modo o nell’altro quel ruolo e che possa essere individuata come l’individuo che è inteso da quel ruolo; tutt’altro: un ruolo non descrive nessuno e non è soddisfatto da chi lo impersona – non lo è perché un ruolo, a differenza di una descrizione, non è un modo di intendere un oggetto, anche se *può essere sostenuto da un oggetto*. Del resto, non sempre un ruolo chiede di essere impersonato e basta estendere il concetto di ruolo a ogni possibile narrazione per rendersene conto. Quando leggo un racconto mi imbatto in ruoli – nel ruolo di Gregor Samsa, in quello di Pinocchio o di Ivan Il’ic, per esempio – ma questo non significa che io sia costretto a trovare qualcuno che li reciti. Parlare di ruoli non vuol dire

alludere necessariamente ad una dimensione teatrale, ma rammentarsi del fatto che l'immaginazione non ha a che fare con oggetti che esistano di là da essa, ma costruisce il proprio "mondo" come un suo interno correlato, – come una trama interconnessa di ruoli, dunque.

2. Acontestualità e neutralizzazione delle posizioni d'essere

Nell'ora precedente ci siamo soffermati su una delle ragioni che ci spingono a parlare delle finzioni narrative come di narrazioni assolute. A guidarci verso questa prima tesi sono state le riflessioni che abbiamo dedicato al concetto di fantasticheria e ora vorrei proporvi di seguire ancora questa falsariga per addentrarci ulteriormente nella natura del problema che ci sta a cuore. Rammentiamoci allora di una delle considerazioni nelle quali ci eravamo imbattuti discorrendo delle fantasticherie: i sogni ad occhi aperti – avevamo osservato – sono caratterizzati da un loro peculiare aspetto temporale che ci impedisce di ricondurli, senza fraintenderli, alla dimensione della progettualità. Un progetto è rivolto al futuro, ed in questo tratto si manifesta con chiarezza il nesso che stringe la progettualità alla dimensione del desiderio e al suo alludere ad una mancanza che deve essere tolta. Anche le fantasticherie, come sappiamo, hanno un loro peculiare rapporto con il desiderio e quindi anche con il futuro, e tuttavia il rimando alla temporalità che le caratterizza è particolare perché il futuro in cui la fantasticheria colloca l'universo immaginativo di cui ci narra non si misura con il presente e non definisce la sua distanza dal punto *ora* nella delineazione della prassi che deve condurci alla realizzazione di un obiettivo determinato, ma assume invece una dimensione qualitativa: la fantasticheria si dispone nella dimensione del futuro, solamente perché intende sottolineare la sua differenza radicale dalla *realtà* del presente. Il tempo della fantasticheria è un domani che intende restar tale, ed in questa peculiare *futuro intemporale* (che rammenta da vicino il *passato intemporale* delle narrazioni mitiche) si intravede con relativa chiarezza la via che dall'immaginazione contestuale conduce all'immaginazione *a-contestuale* – all'immaginazione in senso pregnante¹⁰. Se abbandoniamo

¹⁰ Nelle sue considerazioni sulla fantasticheria, Piana scriveva così: "Se desideriamo che qualcosa accada e ci venisse posta la domanda intorno al *quando* potremmo rispondere: di qui in avanti nel futuro. Naturalmente questo futuro è un futuro reale, il punto del tempo che indichiamo indeterminatamente appartiene alla linea del tempo oggettivo. Tuttavia si vede subito in che modo questa indeterminazione, che è in linea di principio qualcosa di completamente diverso dall'indeterminazione temporale dell'immaginazione, possa assumere i tratti di questa. Può accadere che il futuro posto inde-

il terreno delle fantasticherie, se prendiamo commiato dall'antitesi ambigua con il reale che le caratterizza e se ci disponiamo sul terreno della finzione narrativa, ci accorgiamo allora che l'*acontestualità* temporale è un tratto distintivo dell'immaginazione in senso pregnante. Rammentiamoci ancora una volta l'*incipit* di una favola: le favole si narrano dicendo che c'era una volta un vecchio mugnaio, un pezzo di legna da catasta o una spada conficcata nella roccia. Nessun ricordo inizia così, nemmeno quei ricordi che ci sembrano pervasi da una ineliminabile vaghezza: dire da vecchi che qualcosa è accaduta quando si era giovani significa comunque collocare un evento nel tempo, ma asserire che quell'evento è accaduto *una volta* non significa affatto rispondere alla domanda "quando?"

Non è un caso che le cose stiano così. Indicare un posto nel tempo significa affermare di qualcosa che esso appartiene alla trama obiettiva degli eventi: vuol dire insomma riconoscere ad un oggetto un posto nel mondo e ad un accadimento il suo carattere di realtà. Così stanno le cose quando raccontiamo un evento reale che ci è accaduto: possiamo calcare le tinte e alterare i contorni, ma se non vogliamo rinunciare fin da principio alla possibilità di essere creduti, dobbiamo necessariamente definire un tempo se pur vago ed un luogo in cui collocare la nostra storia. Quando narriamo un evento reale, le nostre parole debbono potersi riferire a qualcosa che accade nel mondo: pronunciamo dei nomi e ci rendiamo disponibili ad *indicare*, così facendo, quali sono gli oggetti cui ci riferiamo. Questa possibilità è invece in linea di principio negata dalla narrazione immaginativa: l'*incipit* delle favole, che recide esemplarmente ogni contestualizzazione temporale dell'evento narrato e che ci impedisce di ancorare il tempo dalla favola al tempo obiettivo, proprio come il suo invitarci a pensare ad un paese lontano di una lontananza che non può essere in linea di principio colmata, *ci impediscono di fatto di indicare il qui ed ora di ogni oggetto della narrazione*. Se non c'è un momento nella storia del mondo in cui collocare quel "c'era una volta ..." che apre la favola e se non c'è un modo per ricondurre l'assolutezza di quella lontananza ad un predicato relazionale che la ancori ad un *qui* che la renda insieme misura-

terminatamente nel desiderio, e possibilmente come un futuro prossimo, diventi invece sempre più remoto: la realizzazione postulata nel desiderio tende ad allontanarsi sempre più nel tempo. Ed alla fine questo allontanarsi *nel tempo* assume sempre più i tratti di un allontanarsi *dal tempo*. Così il futuro remoto del desiderio tende a diventare un futuro improprio, un futuro intemporale, diventando piuttosto, come nel caso del passato lontano delle favole o del mito, un contrassegno della indeterminazione temporale che caratterizza gli scenari dell'immaginazione." Che le mie riflessioni abbiano proprio qui la loro origine è – credo – del tutto evidente.

bile, non c'è nemmeno il luogo in cui poter cercare gli eventi che ci sono narrati. L'abbiamo già osservato: Cappuccetto rosso non è un nome proprio che ci parli di un qualche oggetto del mondo, ma questa tesi su cui avevamo dianzi attirato la nostra attenzione ci mostra ora la sua eco spaziale e temporale – ci mostra che se non vi sono oggetti che corrispondano ai nomi di una favola è anche perché una fiaba non addita come luogo del suo accadere un punto dello spazio e del tempo del mondo¹¹.

Vi è infine un terzo punto su cui le riflessioni sulla fantasticheria ci invitano ad indagare e concerne l'applicabilità del concetto di verità ai contesti immaginativi. Come abbiamo detto più volte, la fantasticheria è una figura intermedia che ci consente di segnare il cammino che conduce dalla narrazione fattuale alle finzioni narrative e quindi all'immaginazione in senso pregnante. Ora, come stiano le cose nel caso della narrazione fattuale è ben chiaro: le testimonianze sono vere o false e ogni racconto di un evento reale presuppone nell'ascoltatore una qualche fiducia nella veridicità della narrazione. Ascolto quello che tu mi narri e mi fido di te,

¹¹ Certo, le favole iniziano così – con un “c'era una volta ...” che cancella ogni collocazione temporale – ma, si dirà, questo non è affatto vero di ogni racconto, e vi sono di fatto romanzi, novelle o film che hanno una data più o meno definita che colloca le vicende narrate in un qualche luogo del tempo. Così, sembra sensato dire che l'*Iliade* ci parla di un mondo più lontano nel tempo di *Guerra e pace* e che *2001 Odissea nello spazio* accade in un anno che è relativamente vicino al nostro presente. Questo, appunto, sembra ovvio. Si tratta di un'osservazione importante che tuttavia non credo giustifichi la conseguenza che se ne vuol trarre. Certo, vi sono molti prodotti immaginativi che si determinano anche rispetto al tempo e che hanno una loro aura qualitativa che dipende dal luogo temporale che li caratterizza: i *Promessi sposi* parlano proprio della Lombardia del XVII secolo, non c'è dubbio e *Guerra e pace* della Russia negli anni delle guerre napoleoniche. Se tuttavia riflettiamo sul senso di queste determinazioni cronologiche ci accorgiamo che ad esse spetta una caratterizzazione qualitativa ineludibile che ne modifica in profondità il senso. Quando diciamo una data, solitamente intendiamo fissare un punto nel tempo che non si determina in relazione al presente, ma solo alla successione temporale di cui è parte. Parlare del 2001 non significa parlare del passato, del presente o del futuro, ma solo indicare un punto nella trama obiettiva del tempo; è chiaro, tuttavia, che le cose non stanno così quando vediamo il film di Kubrick cui alludevamo: quel film parla di un presente che incombe sullo spettatore e che ci è presentato come l'esito della nostra storia, la cui trama è narrata nelle prime scene del film. Gli anni passano, ma quel film racconta una storia che *accade* ora, anche se ci sembra meno credibile nei suoi particolari e può sembrarci vecchia. Ma ciò è quanto dire che la collocazione nel tempo dell'evento immaginario è soltanto apparente: nei contesti immaginativi, le date fissano una relazione con il soggetto immaginante e *qualificano la scena narrativa*, ma non la ancorano ad un punto obiettivo del tempo. Del resto, quando sul palcoscenico si mette in scena più volte la stessa commedia, non ha senso pensare che ci appaia giorno dopo giorno più vecchia, così come ci apparirebbe più vecchia la lettura di una stessa notizia sullo stesso giornale. La ragione è ovvia: ciò che il giornale racconta è (o dovrebbe essere) un evento accaduto realmente e gli eventi hanno un luogo nel tempo e quel luogo si allontana ogni giorno dal nostro presente, mentre le commedie accadono ogni volta da capo e narrano qualcosa che non è se non nel suo prendere corpo sul palcoscenico

perché so che sei una persona attendibile, perché altri mi hanno raccontato la stessa vicenda in una forma assai simile o perché la storia narrata mi sembra coerente con lo stile complessivo della realtà. Mi fido della veridicità della tua narrazione per queste ragioni, ma se ha senso parlare di veridicità è solo perché la vicenda di cui mi parli è posta dal racconto come un fatto che è accaduto e che esiste anche al di là della mia narrazione. Se non mi accontentassi di quello che mi hai detto, potrei cercare le prove del fatto che le cose sono andate così come dici e queste prove non rimanderebbero all'orizzonte della tua narrazione, ma potrebbero fare affidamento su altre ragioni, un po' come accade quando i resoconti degli storici sono vagliati alla luce di altre considerazioni empiriche¹².

Come abbiamo osservato, le forme della fantasticheria ci spingono a fare un passo che ci allontana dal problema della veridicità delle nostre finzioni. In un sogno ad occhi aperti, alla realtà del presente si sostituisce la trama felice della fantasticheria, ma sarebbe un errore credere che io confonda le mie fantasie con ciò che è: so bene da che parte si trova il peso della realtà e non confondo la vita vera con i sogni. Non li confondo, eppure la fantasticheria – proprio come il disegno utopico – non si limita ad affiancare la realtà, ma la mette in discussione, *opponendovisi*. È importante sottolinearlo perché proprio questa peculiare relazione con la realtà che caratterizza le fantasticherie ci permette di comprendere meglio che

¹² Le cose stanno evidentemente così, e tuttavia alla nettezza delle distinzioni di principio si affianca il gioco delle sfumature possibili e di fatto basta rendere vaghi i contorni spaziali e temporali perché vero e falso diventino essi stessi attributi sfuggenti. Il racconto di un viaggio in terre lontane può ridestare nell'ascoltatore l'immagine di un mondo favoloso sulla cui effettiva esistenza non si può certo giurare, ma che non per questo diviene semplicemente falso. Al cosmo ordinato che si dispiega in prossimità del luogo in cui siamo e fa eco il venir meno della forma e della norma quanto più ci addentriamo nelle regioni remote dello spazio, quasi che l'essere lontane dal centro sia una proprietà reale dei luoghi cui dopo un lungo viaggiare si giunge. Proprio come il viaggio ai confini del mondo è per il pensiero mitico un viaggio destinato a condurci al di là della norma e della forma verso gli spazi abitati da creature mostruose che segnano visibilmente il confine tra il cosmo abitabile e lo spazio profano, così il dissolversi della prossimità in una lontananza insondabile sembra costringerci ad allentare le maglie dell'opposizione tra vero e falso, tra credibile e incredibile. Lo stesso accade con il tempo, ed un ricordo di eventi lontani chiede all'ascoltatore di tacitare un poco la coscienza critica e di rinunciare a misurare la veridicità della narrazione con il metro di cui ci avvaliamo nella quotidianità. Non è un caso che così accada: la lontananza nel tempo e nello spazio si traduce infatti in un venir meno da un lato del rimando al metro della normalità che si disegna nella dimensione della quotidianità e che ad essa si attaglia, dall'altro della possibilità fattuale della verifica. In linea di principio, ciò di cui tu mi parli potrebbe essere verificato, ma di fatto le vicende non sono accessibili direttamente e sono per me solo attraverso la tua testimonianza: per crederle, debbo crederci. E ciò significa che sono costretto a fidarmi e a stringere in un nodo ambiguo la verità di quello che dici con la persuasività con cui lo dici o anche solo con la mia voglia di crederci.

cosa muta quando ci disponiamo sul terreno dell'immaginazione in senso pregnante. Quando fantastico di una vita possibile e mi immagino vivere ciò che realisticamente non vivrò affatto e vedo realizzati desideri che resteranno tali, qualcosa mi costringe a pensare che questa vita immaginaria sia semplicemente *irreale*. Non è ovvio che ciò accada: nemmeno un bambino può credere che in un otre di pelle di capra si possano rinchiudere i venti ostili, eppure leggendo le pagine in cui si delinea l'immagine di quel ritorno felice non sentiamo il bisogno di raffrontarlo con la temperie del reale e non avvertiamo quel racconto fantastico come se fosse in un aperto contrasto con il corso reale del mondo in cui non accade mai che non soffino venti contrari. Nei sogni ad occhi aperti si esprime una sommessata protesta contro il reale, e tuttavia non basta constatare che le cose sono davvero diverse da come le sogno per tacitare il mio diritto alla fantasticheria: le fantasticherie non sono progetti che la realtà smentisca o che il ragionamento dimostri irrealizzabili, ma sono fantasie ambigualmente sospese tra la promessa di una futura, quanto remota, realizzazione di un bene e la sua mera finzione. Le fantasticherie sono appunto creature ancipiti: non si pongono come progetti e non scendono a patti con la realtà, ma non la rifuggono interamente poiché intendono comunque giudicarla e minarla nella sua pretesa immutabilità e nel suo preteso *diritto* di esistere. Nei sogni ad occhi aperti il progetto si perde nella fantasticheria e la fantasia si veste delle forme della progettualità, in un gioco di ruoli che svela il carattere utopico del fantasticare.

Di qui il passo che deve essere compiuto per accedere dal terreno della fantasticheria alla dimensione propria dell'immaginazione acontestuale o pregnante: è sufficiente infatti che la trama immaginaria che ci viene proposta non si ponga più in un rapporto di negazione e di antitesi con il reale perché l'ultimo legame con il mondo venga cancellato e tolto. Fantastichiamo, ma ora non disponiamo più il corso delle nostre immagini e delle nostre fantasticherie in un rapporto di antitesi con il reale e non diamo a ciò che fingiamo il carattere di una residuale progettualità utopica: la fantasia rescinde così il nesso con quel "vedrai.." che la teneva ancora imprigionata al mondo, attribuendola una funzione sospesa tra la narrazione fantastica e l'anticipazione utopica di un futuro indeterminato.

Va da sé che rescindere questo nesso vuol dire mettere da canto ogni residua pretesa di verità dell'immaginazione narrativa. Le fantasticherie non sono né vere né false, ma possono avverarsi: un racconto può al massimo anticipare la forma degli eventi, ma non gli eventi stessi, perché non

si dispone sul terreno di una realtà possibile. Quando raccontiamo una storia, fingiamo una successione di eventi che non si dispongono in una qualche relazione temporale con il mondo e che non pretendono di essere ospitati nel corso reale degli accadimenti: le vicende narrate non pretendono di ritagliarsi un posto sul terreno dell'essere. Certo, il gatto e la volpe *sono* dei furfanti che *imbrogliano* Pinocchio che è un burattino di legno cui accadono varie disgrazie nel corso della storia che Collodi ha scritto per noi, ma è evidente che in questo caso il verbo *essere* va impiegato con tutte le cautele del caso, proprio perché riconoscere l'esistenza di un qualche oggetto e di qualche evento significa sostenere che è possibile cercare Pinocchio, il gatto e la volpe o l'*Osteria del Gambero rosso* al di là della narrazione stessa. Normalmente le cose stanno proprio così: posso dire che esiste un paesino che si chiama Sassocorvaro perché posso indicarti dove questo paese si trova, consentendoti così di controllare se c'è o non c'è un paese con quel nome al di là del mio discorrerne. Alla stessa stregua, posso dire che un papa di nome *Sisto VI* non è mai esistito perché posso indicare dove e come cercare un papa con quel nome al di là del mio immaginare che vi sia stato e che abbia fatto questo e quello. Nel caso di Pinocchio, invece, le cose non stanno così: di Pinocchio sembra possibile parlare solo se ci si dispone all'interno della trama narrativa del libro di Collodi. Pinocchio, se c'è, sembra esserci solo in quella storia e non altrove e anche quando accade che vi sia una diversa favola che pretende di narrare a suo modo la storia di quel burattino, il problema dell'identità tra l'uno e l'altro burattino non ha risposta in un fatto da constatare, ma rimanda ad una decisione che dobbiamo prendere: dobbiamo decidere se possiamo raccogliere in un'unica narrazione e in un unico mondo della finzione ciò che Collodi prima e Walt Disney poi hanno raccontato di un burattino di legno chiamato Pinocchio.

Quest'ordine di considerazioni ha la sua origine prima in alcune riflessioni husserliane: a suo dire, l'immaginazione in senso pregnante si muove sul terreno della *neutralizzazione delle posizioni d'essere* e ciò significa che debbono essere messe da parte tutte le domande concernenti l'esistenza o la non esistenza degli "oggetti" immaginativi. Alla neutralizzazione delle posizioni d'essere fa del resto eco la neutralizzazione della credenza: ciò che in una favola si narra non è né vero né falso e l'atteggiamento che assumiamo rispetto al contenuto di un racconto è caratterizzato dal nostro mettere tra parentesi il problema della credenza. Chi legge Pinocchio non crede che ci sia un pezzo di legno da catasta che

sente il pizzicorino sotto l'agire della piolla, ma non per questo crede che sia di conseguenza falso quel che la fiaba narra: ciò che caratterizza gli "oggetti" dell'immaginazione in senso pregnante *non è il fatto che non li si trova, ma che non li si cerca nella realtà.*

Così appunto Husserl, ma qual è il senso effettivo di questa tesi? Una prima constatazione balza agli occhi: parlare di neutralizzazione delle posizioni d'essere non vuol dire affatto alludere ad una qualche modalizzazione della credenza, paragonabile al dubbio o alla negazione. La negazione e il dubbio sono appunto modalità del credere e si riferiscono comunque al terreno dell'essere: diciamo che qualcosa non è come credevamo o che ora dubitiamo che sia come supponevamo che fosse, ma proprio questo riferimento al credere è ciò che nell'immaginazione viene a mancare.

Prendere commiato dalle diverse modalità della credenza, tuttavia, significa anche distinguere con altrettanta chiarezza tra la dimensione immaginativa e la sfera delle assunzioni. Assumere non vuol dire disporsi sul terreno dell'immaginazione in senso pregnante, e questo proprio perché le assunzioni si riferiscono comunque alla realtà. Le assunzioni consistono in questo: si suppone che qualcosa sia vero o falso, per decidere poi su questa base quali conseguenze ne deriverebbero per il nostro mondo. Supponiamo questo: che non vi siano al mondo altre forme animali oltre all'uomo. E ciò significa: ci interroghiamo sulle conseguenze che avrebbero luogo se il mondo fosse diverso da come è. Così facendo, tuttavia, non abbandoniamo il terreno dell'essere che non è affatto neutralizzato; tutt'altro: le assunzioni non ci distolgono dalla dimensione della verità e della falsità e si tengono strettamente connesse al nostro mondo. Si assume qualcosa nel mondo per saperne di più del nostro mondo, ma non è questo ciò che accade quando ci poniamo sul terreno immaginativo: chi legge Pinocchio non si immerge in un insieme di ipotesi su cui sia opportuno impegnarsi provvisoriamente, per poterne ricavare una molteplicità di conseguenze sul mondo.

Credo che queste considerazioni siano in qualche misura plausibili e tuttavia per comprendere davvero che cosa si intende quando si parla di neutralizzazione delle posizioni d'essere o, correlativamente, di sospensione delle credenze è necessario, io credo, cercare di mettere da parte un insieme di possibili fraintendimenti. Un primo punto deve essere chiarito: mettere tra parentesi la dimensione della credenza non significa affatto *fingere* di credere. Il credere non è affatto un'azione che sia in mio pos-

nesso: non posso credere o non credere a mio piacimento che non sia mia la mano con cui mi sostengo la fronte e non posso credere che la colonna Traiana non sia mai esistita perché l'ho vista. Il credere è uno stato che dipende da una molteplicità di fattori, ma che rimanda principalmente al sussistere o al non sussistere di ragioni che lo motivino e non è possibile agire sulle nostre credenze se non così – fornendo loro gli argomenti che le giustificano. Non posso dunque fingere di credere – a meno che non intenda dire che cerco di ingannare qualcuno recitando una parte che so essere falsa. Ingannare se stessi tuttavia non avrebbe alcun senso: non posso ingannarmi, fingendo di credere qualcosa cui non credo. Non posso fingere di credere ad una favola, ma debbo semplicemente prendere atto, leggendola, che il credere è fuori luogo e che non posso disporre sul terreno obiettivo del mondo le entità narrative in cui mi imbatto quando leggo di burattini che parlano o di vecchietti bizzosi che si azzuffano perché si sentono canzonati.

Non posso fingere di credere – ma che cosa potrebbe indurci a sostenere queste tesi? Io credo che vi siano due diverse ragioni che ci spingono a rendere conto dell'immaginazione nel linguaggio di una finta credenza.

La prima ragione sembra essere in fondo questa: se proviamo a domandarci se è mai esistito Pinocchio o se vi sono davvero paesi abitati dagli orchi, risponderemmo evidentemente di no. Se pretendiamo di leggere *La metamorfosi* di Kafka come se fosse un trattato di entomologia, dovremmo dire che racconta un sacco di falsità: insetti così non ci sono e non possono esserci. Per leggere le vicende di Gregor Samsa dobbiamo dimenticarci del fatto che non è vero che vi siano insetti del genere che si risvegliano al mattino, albergando nel loro corpo i pensieri, i sentimenti e, in una parola, l'anima di una persona – e se dobbiamo dimenticarne l'immaginazione è davvero un gesto che ci invita a fingere di credere ciò cui di fatto non possiamo credere.

A questa prima ragione se ne affianca una seconda. Quando vedo in *Psycho* Norman Bates che cerca di uccidere la sorella di Marion sento balzarmi il cuore in gola e credo (in un qualche senso del termine) che lei sia in pericolo. Lo credo, e non lo credo insieme, perché da un lato so che nel mondo reale in cui vivo e sono Norman Bates è solo il nome che do ad un gioco di luci sullo schermo, e perché dall'altro – quando sono immerso nella visione di questo film di Hitchcock – mi sembra in qualche modo di credere che vi siano persone che soffrono e che sono in pericolo. Non lo credo propriamente, ma è quasi come se lo credessi – come se ac-

consentissi a lasciar correre nella mia mente i sentimenti e le credenze della vita vera, – solo venati dalla consapevolezza che in realtà le cose non stanno affatto così, che non vi sono assassini e vittime, ma solo le finzioni di una storia.

Si tratta di argomenti che meritano di essere discussi, ma non per questo credo che colgano nel segno. Affrontiamo innanzitutto la prima ragione che ci invita a sostenere che se vi è bisogno di fingere di credere a ciò che una favola narra è perché dobbiamo innanzitutto muovere dalla consapevolezza della falsità di quella narrazione. Dobbiamo fingere di credere perché sappiamo di non credere – questo è il punto – e dobbiamo in effetti riconoscere che non diciamo davvero nulla di nuovo se confidiamo al lettore di una favola che di fagioli magici in realtà non ve ne sono affatto. Non diciamo nulla di nuovo perché chi immagina che Giacomino possa arrampicarsi sul fusto di un fagiolo gigante sa bene che si tratta soltanto di una favola e che le favole non si possono prendere sul serio se non si vuol fare la figura degli sciocchi. Ma se così stanno le cose, che cosa si può voler di più per sostenere che nelle favole fingiamo di credere a ciò che non crediamo affatto?

Forse queste considerazioni possono servirci per rendere più chiara e comprensibile la tesi che vogliamo discutere, ma a me sembra che non bastino affatto per renderla davvero credibile. Leggere un racconto come *La metamorfosi* significa far finta di credere ciò che sappiamo essere falso – ma le cose stanno proprio così? Facciamo davvero finta di credere che le cose stiano così quando leggiamo il racconto che le narra e tacitiamo davvero ciò che comunque altrimenti crediamo? C'è una prima osservazione che ha il sapore incerto delle verità introspettive che ci invita a dubitarne: quando leggo *La metamorfosi* di Kafka penso certo che si tratti di una vicenda che ha dell'impossibile e di un accadimento che ci dispone in un mondo di cui non posso fino in fondo capacitarmi, ma questo non significa che si affacci davvero alla mia mente il pensiero che si tratti di un cumulo di menzogne. Non so voi, ma io non mi sono mai chiesto, leggendola, se si tratta o meno di una storia vera, anche se, per comprenderla, io devo coglierne la profonda absurdità ed anche se non ne avrei dubbi nel rispondere che nulla di simile è mai accaduto, se qualcuno me lo chiedesse. Deve tuttavia davvero chiedermelo perché non c'è domanda più lontana di questa dal compito che il testo mi propone: se leggo di Gregor e del suo svegliarsi come un insetto ho molte cose cui pensare, ma non sembra affatto essere rilevante il prendere innanzitutto atto che una

simile cosa non è accaduta.

E poi se davvero vuoi chiedermi se io creda che quella storia è falsa dovresti insieme preoccuparti di vedere se è davvero *possibile verificarne la falsità*, cosa che non è perché – se non ricordo male – Kafka si guarda bene dal mettere una data e un luogo in cui ambientare il suo racconto. Forse in qualche lontano pianeta le cose vanno proprio così, forse accade spesso alle persone che hanno questo nome – Gregor Samsa – e che fanno il commesso viaggiatore di svegliarsi trasformati in grandi insetti anche se, comprensibilmente, si preferisce non fare tanto rumore intorno a queste vicende. Forse le cose stanno così e forse dobbiamo riconoscere che siamo stati avventati nel sostenere che Kafka si è inventato tutto: dovremmo più semplicemente dire che non lo sappiamo e che nessuno ha fatto ricerche empiriche in proposito. Del resto, vi sono vicende narrate in romanzi e novelle che potrebbero essere davvero accaduti: possiamo forse escludere che un uomo di nome Ivan Il'ic si sia un giorno fatto male ad un fianco sistemando una tenda e che sia infine morto per colpa di questo ridicolo incidente domestico? E se è plausibile un simile dubbio, non dovremmo innanzitutto preoccuparci di sapere se così stanno le cose invece di dare semplicemente per scontato che nulla del genere sia accaduto? Con che diritto crediamo così? L'abbiamo mai controllato personalmente o crediamo forse che qualcuno l'abbia fatto per noi? Del resto, la seconda edizione de *Il fu Mattia Pascal* non si chiude proprio così, con un breve commento di Pirandello che – ai critici che avevano accusato il suo romanzo di essere troppo inverosimile – contrappone la notizia di un fatto realmente accaduto e del tutto simile a quello narrato in quelle pagine così volutamente lontane da ogni preoccupazione mimetica?

Da un punto di vista descrittivo, la risposta a tutte queste domande è ovvia: quando leggiamo il racconto di Kafka, non pensiamo che sia vero, ma nemmeno che sia falso che Gregor Samsa si sia svegliato dopo un sonno inquieto trasformato in un insetto: queste domande non ce le poniamo, così come non ci poniamo affatto la domanda se sia mai esistito un uomo di nome Ivan Il'ic o se Mattia Pascal abbia potuto davvero sensatamente deporre i fiori sulla propria tomba – tutto questo *non ci interessa* e non ha nulla a che fare con la narrazione che non ci chiede di credere né che sia vero, né che sia falso ciò che leggiamo.

Osservare che ogni domanda che verta sul valore di verità di un racconto sembra essere fuori luogo, tuttavia, non basta. Certo, non è questo ciò su cui riflettiamo quando leggiamo un racconto, ma la tesi secondo la

quale, quando leggiamo una novella, fingiamo di credere a ciò cui non crediamo mi pare che debba essere messa da canto anche perché sembra insieme pretendere troppo e troppo poco. Sembra innanzitutto pretendere troppo perché ci invita a pensare alle procedure immaginative come se si disponessero sul terreno della falsa coscienza: secondo questa teoria, sapremmo che non è vero che Gregor si è trasformato in un gigantesco insetto, ma fingeremmo di credere che così siano andate le cose, a tutto vantaggio del nostro godimento del testo. E ciò è quanto dire: il nostro immaginare la vicenda di Gregor farebbe tutt'uno *con il nostro sapere che è falsa e che è, dunque, soltanto per finta che crediamo a ciò che ci si racconta*. L'immaginazione sarebbe dunque tutta qui – nella parola “soltanto” che ci insegnerebbe quale sia il senso dei prodotti immaginativi: è *soltanto* un film, è *soltanto* un racconto, è *soltanto* un dipinto. E tuttavia stranamente, di questo avverbio, in cui dovrebbe consistere tutta la nostra consapevolezza dei processi immaginativi, nella norma non sentiamo affatto il bisogno se non quando qualcosa sfugge al nostro controllo. Mentre leggo una favola ad un bambino, mi accorgo che la vicenda narrata lo rattrista e lo spaventa e allora – per riparare al misfatto – lo consolo e gli dico che è *soltanto* una favola: così facendo, tuttavia, non intendo affatto ricordargli qualcosa che sa già molto bene, ma *lo invito ad abbandonare per un attimo la prospettiva dell'immaginazione nella quale si è calato in modo troppo vivido*. Il bambino non ha dimenticato che si tratta di una favola – e come potrebbe altrimenti credere a lupi che parlano e che mangiano bambini in un sol boccone, così da consentir loro di balzare fuori vivi e vegeti giusto alla fine della storia? – ma si è immerso troppo vividamente nell'immaginazione che l'ha catturato nelle sue trame e ora l'opprime, angosciandolo. Accade così ai bambini e accade così anche agli adulti ed è per questo che talvolta c'è bisogno di pronunciare la parola “soltanto”: ci basta questo avverbio per richiamare chi si è perso nell'immaginazione alla dimensione della realtà nella quale *comunque* si trova. Così, pronunciare quella paroletta non vuol dire rammentare a chi ci ascolta che sta immaginando; vuol dire invece chiedere che smetta di farlo anche solo per un attimo, che chiuda alle sue spalle le porte della finzione, per fare un lungo respiro prima di iniziare eventualmente a fantasticare di nuovo.

Di qui la conclusione che dobbiamo trarre. La tesi secondo la quale l'immaginazione ci riconduce al gioco del far finta di credere pretende davvero troppo poco: se tutto ciò che la teoria pretende è che io mi rapporti ai contenuti di un racconto o di una rappresentazione in generale al-

la luce di ciò che la paroletta “soltanto” mi insegna, allora al terreno immaginativo non riesco propriamente ad accedere, perché nel momento in cui mi propongo di fingere e di considerare *soltanto* finzioni le vicende di Gregor o di Norman Bates in *Psycho* ho di fatto già abbandonato il terreno immaginativo e mi sono *tranquillizzato* nella realtà, cui accedo nel momento stesso in cui mi costringo a calcare nuovamente il terreno delle credenze. Se, come sembra, il *fingere* di credere è un comportamento che si lega indissolubilmente alla constatazione della falsità di ciò che è creduto, allora l’immaginazione non può consistere in questo.

Abbiamo detto che la tesi del far finta di credere pretende troppo poco, ma è anche paradossalmente vero che essa – secondo un differente sguardo – chiede troppo e questo ci riconduce alla seconda delle ragioni cui avevamo alluso. Guardo *Psycho* e debbo far finta di credere a ciò che le scene del film mi mostrano perché in fondo devo quasi credere che le cose stiano come il film ci mostra. Ora, non è difficile rendersi conto che questo nostro fingere, se davvero avesse luogo, sarebbe per molti aspetti lacunoso: quando vedo Norman Bates uccidere Marion Crane nella doccia non mi alzo affatto dalla mia sedia per (fingere) di aiutarla. Tutt’altro: sto comodamente seduto a guardare e non vi è un solo gesto che io propriamente compia che possa essere inteso alla luce del mio comportarmi come se facessi finta di credere a ciò che il film mi mostra. Ci troviamo così in una situazione paradossale. Da un lato il fingere di credere sembra impedirci di comprendere ciò che proviamo quando leggiamo un libro o vediamo un film: se faccio finta di credere (ma in realtà non credo affatto) che Gregor si trasformi in un insetto o che Marion venga uccisa da Norman Bates, come posso commuovermi o spaventarmi? Se mi dispongo nella prospettiva dischiusa dalla paroletta “soltanto”, allora le emozioni che accompagnano la scena letteraria e cinematografica non dovrebbero avere luogo. Dall’altro lato, tuttavia, il fingere di credere chiede che accada qualcosa che non accade affatto: se fingessi di credere che Norman sta per uccidere Marion dovrei fingere di fare qualcosa – ma non è questo ciò che faccio.

Di qui le ragioni che ci spingono a non intendere il fenomeno della neutralizzazione delle credenze alla luce del “fingere di credere”, ma di qui anche un tema su cui dovremo tornare in seguito: come è possibile che lo spettatore di una trama narrativa possa emozionarsi e al contempo sapere che gli eventi cui assiste hanno natura immaginaria e non appartengono al mondo reale?

LEZIONE SETTIMA

1. L'universo noematico del racconto

Nella lezione precedente abbiamo cercato di far luce sulla natura dell'immaginazione narrativa ed in modo particolare ci siamo soffermati sul suo porsi come una forma di immaginazione in senso pregnante: quando ci disponiamo sul terreno della narrazione fantastica e il nostro racconto smette di proporsi come una forma ambiguamente sospesa tra un progetto irrealizzabile e una fantasia che tuttavia allude ad un possibile futuro, abbiamo a che fare con una forma dell'immaginazione che si distingue dalle altre e che è caratterizzata dal suo costruire passo dopo passo gli oggetti e lo sfondo di una vicenda particolare. Lo abbiamo già osservato: un racconto immaginativo non *racconta* un evento, ma lo *costruisce* passo per passo, parola per parola e al di là delle parole non c'è proprio nulla che si possa cercare e che possa sorreggere la narrazione: in questo senso, dunque, si può sostenere che i racconti *creano* l'evento che narrano e sono, proprio per questo, narrazioni assolute. Ora, sottolineare che quando narriamo una favola creiamo una trama di vicende che "sono" solo come correlati della mia narrazione vuol dire sostenere che la vicenda narrata è *solo nel suo essere posta così come è posta dalla narrazione* e in questo traspare con estrema chiarezza la cifra della differenza che separa il mondo reale dall'universo immaginativo. Quando parlo di un evento o di un oggetto reale, ogni mia descrizione – per quanto accurata – è in linea di principio parziale e potrebbe essere integrata in vario modo; la ragione è ovvia: la realtà è indipendente dalle descrizioni che ne offro e dall'esperienza che ne ho e non è quindi, in linea di principio, esauribile nelle forme e nei modi di una sua possibilità datità. E ciò che è vero per le descrizioni verbali, vale anche per la percezione sensibile: vedo che cosa accade al di là dei vetri della mia finestra – un merlo si è posato su un ramo – ma questa scenetta che vedo in modo così chiaro potrei osservarla da una diversa angolazione, più da vicino o da lontano, osservando ora questo, ora quel diverso dettaglio, in un processo che è idealmente aperto all'infinito e che in ogni caso non può pretendere di esaurire in ogni sua singola mossa o nel sommarsi finito delle sue mosse ciò che potrei venire a sapere di questa vicenda in sé così insignificante.

Diversamente stanno le cose sul terreno dell'immaginazione in senso pregnante: quando racconto una favola non sono testimone di un mondo che descrivo in qualche modo, ma creo passo dopo passo, e parola dopo parola, una quasi realtà che è posta come correlato della narrazione e che esiste dunque solo nei limiti della narrazione stessa. Omero racconta che Ulisse passò un anno intero da Circe, ma del succedersi dei giorni e dei mesi non dice nulla: Ulisse e i compagni Ulisse si fermarono per un anno a mangiare carne e a bere vino – questo è quello che ci dice l'*Odissea*. Ora, che questa descrizione sia estremamente rapida è certo, ma questo non vuol dire che sia in senso stretto lacunosa o che potremmo scoprire qualcosa di come sono andate davvero le cose: ciò che è accaduto nel volgersi di un intero anno è interamente dato da quelle poche parole. Cercare di scavare dietro a quel bere e a quel mangiare una storia e un insieme di accadimenti che non sono narrati non significherebbe intendere meglio ciò che l'*Odissea* narra, ma solo raccontare una storia nuova. I racconti creano i loro oggetti e gli oggetti narrati “sono” dunque solo in quanto sono narrati così e così: sono entità noematiche, appunto.

Che così stiano le cose, del resto, ci si mostra non appena riflettiamo su due caratteristiche dei racconti immaginativi che sono strettamente intrecciate l'una all'altra: la loro sordità rispetto alle inferenze e la loro tolleranza rispetto alla contraddizione. I racconti sono poco sensibili alle inferenze: quando leggiamo un racconto, non siamo autorizzati a riflettere sulla trama per trarre tutte le conclusioni cui saremmo autorizzati se si trattasse della narrazione di una vicenda reale. Un racconto è una narrazione assoluta e ha quindi confini assoluti: possiamo spingerci, ragionando, solo fin dove il racconto ci consente di farlo – sino ai margini della narrazione. Ogni altra inferenza che non sia parte del contenuto implicito della narrazione deve essere messa da parte, e una parte dell'educazione alla lettura e al gioco consiste nell'imparare a saggiare i limiti non scritti dei confini immaginativi. Nel gioco, di si può dire una mossa imprevista che *non vale*: il canovaccio consentiva certe mosse, e non altre, ed è per questo che sembra lecito reagire ad un'infrazione implicita delle regole ludiche ponendola esplicitamente fuori dal gioco. Chi la fa è un guastafeste perché precipita la costruzione aerea del gioco sul terreno stabile della realtà. Lo stesso accade sul terreno narrativo: puoi chiederti molte cose leggendo, ma solo quelle che sono *implicitamente autorizzate* dalla narrazione stessa. Quando Polifemo accecato chiama i compagni perché lo aiutino è tradito dall'inganno di Ulisse: ai ciclopi che gli chiedono chi gli

abbia fatto del male, Polifemo risponde ingenuamente *Nessuno*, ma le maiuscole non si sentono e Polifemo è abbandonato così al suo destino. Così scrive Omero, ma il lettore – che è invitato fin da principio a presagire che nell’astuzia di un nome si celi il destino del ciclope e che deve comprendere che il disprezzo delle regole dell’ospitalità si paga con il dissolversi del vincolo di solidarietà – non può spingersi al di là di ciò che è narrato. *Deve* credere che Polifemo sia così sciocco da non tentare di precisare meglio che cosa gli sia accaduto e deve accettare che non spenda una sola parola per dissipare l’inganno in cui è vittima. I ciclopi non saranno forse eruditi nelle arti della logica, ma se qualcuno ci raccontasse che le cose sono andate davvero così, ci sentiremmo in diritto di non credergli: quella storia ha presupposti inaccettabili e tutte le inferenze cui saremmo invitati se si trattasse della realtà ci condurrebbero inesorabilmente a dubitare della buona fede del narratore. Il lupo si mangia in un solo boccone sei capretti e questa precisazione che sembra dapprima solo un’iperbole dell’ingordigia si rivela poi la chiave di volta per consentire alla favola un lieto fine. Il gioco della narrazione poggia su un’inferenza legittima: il bambino deve temere che i capretti siano morti, cosa che del resto si addice a ciò che finisce nella pancia di un lupo. Il timore, però, deve rivelarsi ingiustificato perché l’inferenza cui il lettore è chiamato – i capretti debbono essere morti – non è giustificata dal testo: il lupo li ha ingoiati in un solo boccone. Le altre inferenze che dovrebbero essere trattate e che sole potrebbero tentare di spiegare come mai le cose sono andate così debbono essere invece tacitate: i capretti non sono dotati di super poteri, non sanno scivolare indenni tra i denti del lupo e la pancia dei lupi non è come un sacco di iuta che imprigiona, ma lasci passare l’aria, i lupi sono. Perdersi in queste possibili spiegazioni, che pure sembrano sorgere da una lacuna che il testo lascia aperto – come è possibile che i capretti siano ancora vivi? – significa involuparsi in un nodo di contraddizioni che fanno ricadere l’immaginazione, *dissolvendola*, nella realtà.

Ho proposto due esempi che sembrano tratti da uno stesso repertorio: dal mondo fragile e poco credibile della favola – perché una favola è in fondo anche la storia bellissima del ciclope. Sarebbe tuttavia un errore credere che questo sia vero soltanto per questo genere di racconti. Tutt’altro: ogni racconto ha un confine assoluto ed ogni finzione ci invita a tacitare inferenze che possono essere ora gratuite, ora pericolose per la vicenda narrata. La *Provvidenza* fa naufragio e di qui sorgono tutte le difficoltà che condurranno al destino della casa del nespolo. Il lettore di que-

ste pagine deve evidentemente comprendere anche gli errori – che sono innanzitutto indici di una mentalità che ha le forme inalterabili di una seconda natura – che spingono i Malavoglia verso il loro destino e per farlo deve capire che vi erano altre vie che avrebbero potuto essere battute. Il lettore deve immergersi in questo gioco di ipotesi, ma non può tuttavia spingere la propria fantasia al di là di un certo limite: il gioco dei “non avrebbe forse potuto ...?” non può spingersi oltre una certa soglia, pena il venir meno della sensatezza del racconto. Se vogliamo leggere *I Malavoglia* non possiamo lamentarci per la dabbenaggine di Padron ‘Ntoni che non assicura il carico dei lupini e la barca: dobbiamo invece leggere il naufragio della Provvidenza come un segno dell’inalterabilità dei rapporti sociali e delle forme di vita. Dobbiamo fare così, chiudendo la mente ad ipotesi che vanno al di là dell’orizzonte di coscienza possibile del romanzo. Allo stesso modo, a chi ci chiedesse come ha potuto Edipo innamorarsi di una donna tanto più anziana di lui, noi risponderemmo con un’alzata di spalle: porsi questa domanda vuol dire solo saltar fuori dalla narrazione e confonderla con un evento reale. Per questo fatto non c’è spiegazione, così come non c’è risposta che renda plausibile l’intreccio dei casi che spingono il destino di Edipo ad avverarsi. Tutt’altro: trovare una spiegazione vorrebbe dire sottrarre al destino la sua forza e impedirci di comprendere che ogni accadimento, una volta che è accaduto, getta la sua luce di necessità sulla trama degli eventi casuali che l’hanno preceduto. Le inferenze rendono più ragionevole l’immagine del mondo, ma non è detto che un racconto debba esserlo. Edipo uccide il padre e si congiunge con la madre al di là di ogni sua libera decisione e di ogni ragionevolezza e ogni tentativo di addolcire l’improbabilità della trama adducendo ragioni e tacitando lacune condurrebbe a fraintenderne il senso che è strettamente intrecciato con l’assurdità degli accadimenti, con il loro sottrarsi alla logica delle vicende umane, che di solito esibiscono un nesso tra le intenzioni dell’agire e l’esito cui mettono capo.

Qualche volta le domande che si spingono al di là del testo narrativo non sono illegittime, ma non per questo sono meno oziose e ci invitano ad ampliare inutilmente i confini della storia: durante i 40 giorni del diluvio non è nata nemmeno una mosca nell’Arca di Noè? E leoni e fiere che cosa hanno mangiato durante il viaggio? E che ne è stato dei pesci di acqua dolce quando le acque piovane si sono confuse con il mare? Gregor Samsa di preciso che insetto era? Quanti metri era alta la torre di Babele quando i suoi costruttori non hanno più saputo comprendersi? A queste

domande non si può rispondere e non ha senso rispondere: la storia dell'arca è una favola che ha il suo senso nell'accomunare al destino dell'uomo quello delle *famiglie* animali, ma non vuole certo essere presa alla lettera; la torre di Babele era alta, molto alta, quasi fino al cielo – ma più di così non si può dire e non ha senso cercare di dire perché la grana della narrazione è grossolana e non tollera misurazioni. La torre di Babele era più alta di ogni altra torre che l'uomo possa mai costruire, indipendentemente dall'altezza delle altre torri – meglio non misurarla, dunque.

Le domande, tuttavia, non sono soltanto oziose o fuori luogo: qualche volta ci conducono a snaturare un racconto o a farlo diventare apertamente contraddittorio. I racconti, lo abbiamo detto, sono tolleranti rispetto alle contraddizioni, ma lo sono solo sin quando non siamo costretti a pensarle apertamente. Non possiamo accettare le contraddizioni nemmeno in un racconto e una narrazione in cui ci si contraddicesse troppo platealmente sarebbe inaccettabile. Si può anzi dire di più: qualche volta nei racconti o nei film ci si libera dalle incongruenze con soluzioni *ad hoc* che ci lasciano l'amaro in bocca e che non riusciamo a “digerire”. Può addirittura capitare che, per cambiare il finale di una storia, un personaggio che si riteneva morto, si scopra poi miracolosamente sopravvissuto o che un pentimento improvviso e ingiustificato eviti un finale drammatico – può capitare e spesso la nostra reazione di lettori è infastidita da questi interventi che rendono sgangherata e poco plausibile la storia che ci viene narrata. E tuttavia la nostra sensibilità per le contraddizioni esplicite o per le incoerenze manifeste si ferma quando la dimensione della contraddittorietà poggia su ragionamenti che vanno inferenzialmente al di là di ciò che è esplicitamente narrato. Le contraddizioni implicite in un racconto possono essere del tutto pacifiche e in fondo non c'è racconto di metamorfosi che non ne contenga, poiché le metamorfosi vivono nell'alternanza di predicati impossibili. Pinocchio riceve un secchio di acqua gelata ed è per questo intirizzito, anche se sappiamo bene che è fatto di legno; la sensibilità che pervade le sue membra e che lo fa gelare non gli impedisce tuttavia di svegliarsi la mattina con i piedi bruciati – ed è ovvio che le cose stiano così: è un burattino e non sente il dolore. I suicidi nell'*Inferno* dantesco sono ridotti ad arbusti (“uomini fummo ed or siam fatti sterpi”), ma basta spezzare un ramo perché il sangue ne sgorgi e con esso un'umanità repressa che è restata viva sotto la scorza. Il segreto della metamorfosi è in questa contraddizione implicita: dobbiamo pensare qualcosa ora come un vero arbusto, ora come un vero uomo, senza dissolvere in

un qualche equilibrio la polarità contraddittoria dei predicati. Aracne è stata trasformata in ragno, ma la ferocia di questa vendetta divina non si comprende se si pensa ad una figura ibrida – ad un ragno che ha la mente di una donna, ma solo se ci si costringe a pensare un ragno e una giovinetta trapassare l'uno nell'altra. Una contraddizione, dunque, che resta implicita solo perché chi narra ci invita a non trarre le conseguenze di quanto dice e ci spinge a vivere la narrazione facendocene assaporare volta per volta gli aspetti che si contraddicono e distogliendoci dal far conflagrare la contraddizione. Nel *X canto* dell'*Inferno* Dante immagina una pena sottile per coloro “che l'anima col corpo morta fanno”: nega loro la consapevolezza del presente e costringe le loro menti a perdersi nella memoria del passato e nell'anticipazione certa del futuro. Una pena terribile che colpisce chi ha vissuto nella sola presenza, negandogli la cognizione di ciò che ora accade nel mondo – una pena terribile, ma contraddittoria perché basta pensare che il futuro diventerà presente e che ogni profezia passata può essere ricordata per rendersi conto che chi conosce il futuro dovrebbe conoscere anche il presente. Basta dire così, perché ci si senta tentati dal percorrere la strada delle soluzioni *ad hoc*, ma non vi è dubbio che, come lettori, di questo problema possiamo disinteressarci: nulla ci costringe infatti a sondare le conseguenze logiche di quella punizione – nulla, e tanto meno Dante che vuole farci pensare tutt'altro.

La conclusione che dobbiamo trarre da queste riflessioni di carattere generale è ben chiara: i racconti immaginativi sono correlati noematici della narrazione e in essi vi è tutto e solo ciò che appartiene alla narrazione. Non dobbiamo spingerci al di là della soglia di ciò che la narrazione predispone per noi: farlo, vorrebbe dire costringere il racconto a confrontarsi con ciò che non gli appartiene e ad aprirsi ora ad una molteplicità di integrazioni fantastiche che ne farebbero un altro racconto, ora a disperdersi lungo una rete di connessioni che finiscono per appesantire la narrazione, facendola precipitare nel reale.

Queste considerazioni sembrano tutte ricondurci ad una tesi che potremmo formulare così: un racconto è, o è simile, ad un sistema di credenze e come ogni sistema di credenze è caratterizzato da un lato dall'abbracciare un numero limitato di proposizioni, dall'altro dalla opacità che è propria delle nostre credenze. Le ragioni che sembrano consentirci di avanzare questa tesi sono relativamente ovvie. In fondo, un sistema di credenze crea una sorta di reduplicazione del mondo – una sua rappresentazione, ma ogni rappresentazione di qualcosa racchiude in se stes-

sa solo ciò che vi poniamo. Il mondo abbraccia infinite cose ed infiniti eventi, e nel mondo vi sono cose ed eventi che non conosciamo affatto e di cui non abbiamo la benché minima idea ed ogni nuova scoperta ne è paradossalmente la dimostrazione perché ci mostra che esiste qualcosa che non apparteneva alla mappa che c'eravamo fatti del mondo. Un sistema di credenze è dunque davvero qualcosa di simile ad una mappa che ci parla del mondo, ma che ci consente anche di farcene un'idea – e in una mappa, proprio come in un sistema di credenze, c'è solo ciò che vi abbiamo messo noi stessi: il mondo che raffiguriamo abbraccia un'infinità di cose che non sappiamo, ma il mondo così come ce lo raffiguriamo racchiude in sé solo ciò che sappiamo e che abbiamo ritenuto opportuno mettervi. La somiglianza con il racconto balza agli occhi: se credo che Ulisse abbia passato un anno da Circe dedicando il suo tempo a banchetti e libagioni, nel mio sistema di credenze vi sarà propriamente questo, e non altro. Proprio come un racconto, anche un sistema di credenze fissa il mondo ad un'immagine.

Tuttavia, se ha un senso cercare di ricondurre un racconto ad un sistema di credenze è soprattutto perché anche le credenze hanno una loro opacità e ci costringono a rinunciare ad attribuire una valenza estensionale alle proposizioni che enunciano ciò che crediamo. Il fatto che Kant sia nato il 22 aprile del 1724 a Königsberg implica che l'autore della *Critica della ragion pura* sia nato nella stessa città e nello stesso momento di tempo, perché il nome proprio e la descrizione definita di cui ci avvaliamo denotano uno stesso oggetto e hanno quindi un'identica estensione. Basta tuttavia abbandonare la dimensione estensionale e disporsi sul terreno delle credenze perché non si possa affatto sostenere che sia legittimo inferire dal mio credere che Kant sia nato in quel luogo e in quel giorno che lo stesso valga anche per l'autore della *Critica della ragion pura*: perché quest'inferenza sia valida debbo anche credere che proprio Kant sia l'autore di quell'opera famosa. Non è difficile scorgere qui una rilevante simmetria con le finzioni narrative: in fondo, se i racconti tollerano le contraddizioni implicite e se ci impediscono di trarre tutte le inferenze che sembrerebbe legittimo trarre è perché ogni finzione narrativa si dispone in una prospettiva intensionale che ci impedisce di intendere la trama degli eventi narrati se non a partire dal modo in cui sono raccontati. Così, per poter intendere un racconto senza farci infastidire dalla sua obiettiva contraddittorietà è sufficiente che il modo in cui è narrato non ci costringa a condividere credenze contraddittorie e ad avanzare di volta in

volta inferenze che vadano al di là del modo in cui un determinato contenuto ci viene narrato, e non è questo che di solito accade nei racconti. Certo, Cavalcante ignora il presente anche se può presagire il futuro e rammentare il passato, ma noi non siamo affatto costretti ad avvertire lo scacco della contraddizione, perché non siamo spinti a pensare al presente nella forma di ciò che un tempo era futuro. La contraddizione c'è dal punto di vista obiettivo, ma scompare quando ci rinchiudiamo nel linguaggio delle credenze esplicite, di ciò che ci è dato, così come ci è dato.

Di qui sembra possibile muovere per avanzare un'ipotesi di carattere generale che precisa ulteriormente ciò che intendevamo affermare quando abbiamo detto che le narrazioni immaginative sono universi noematici e quindi *intensionali*: comprendere un racconto significa in fondo cercare di penetrare in un sistema di credenze che non ci appartiene – il sistema di credenze del narratore. Per comprendere il racconto, dobbiamo accettare di vedere il mondo con i suoi occhi e questo vuol dire insieme che non possiamo abbandonare la dimensione intensionale per quella estensionale e che non tutte le inferenze possibili sono lecite. Possiamo anzi fare un passo in avanti ed osservare che l'ipotesi che abbiamo appena formulato non sembra consentirci soltanto di comprendere la sordità alle inferenze della narrazione e la sua tolleranza nei confronti della contraddizione, ma sembra anche mostrarci perché da un lato non siano lecite tutte le inferenze, ma dall'altro sia necessario comunque non fermarsi alla lettera del racconto. Quando cerco di capire quali siano le tue credenze, non posso semplicemente porre tra le tue convinzioni ciò che io so del mondo, ma non per questo posso fermarmi alla lettera di quello che dici. Le credenze appartengono ad un sistema e si legano le une alle altre: per comprenderle debbo dunque cercare di cogliere la rete di presupposizioni che dà alle tue parole il loro giusto senso. Se mi dici che non esci a cena perché hai già mangiato, non penserò per questo che tu creda che l'aver già mangiato una volta sia una ragione sufficiente per non cenare mai più fuori casa: il senso delle tue parole mi è chiaro perché lo intendo alla luce di un insieme di presupposti che mi sembra necessario pensare che anche tu condivida. Qualche cosa di simile accade anche sul piano narrativo: Kafka non dice che è davvero la prima volta che Gregor si sveglia così dopo una notte inquieta, ma noi dobbiamo lo stesso arguirlo dal contesto e dall'insieme delle nostre conoscenze sul mondo – quelle conoscenze che rendono decisamente improbabile che ci si svegli trasformati in un gigantesco insetto tutti i lunedì mattina. Ne segue che per penetrare nel sistema

delle credenze del narratore di quella vicenda dobbiamo spingerci un passo al di là della lettera della narrazione, proprio come accade quando cerchiamo di capire dai gesti e dalle parole di chi ci sta accanto che cosa propriamente creda e quali sono le convinzioni da cui si lascia guidare.

Credo che queste considerazioni (che potrebbero essere arricchite da molti possibili esempi) ci mostrino al di là di ogni dubbio che è necessario correggere almeno un poco le nostre tesi sull'assolutezza dei racconti e tuttavia non credo che sia davvero opportuno seguire la strada che abbiamo appena indicato. I racconti non sono sistemi di credenze o almeno: io non penso che le cose stiano così. Per prendere una posizione è tuttavia necessario provare a raccogliere qualche argomento.

2. Sistemi di credenza, universi di senso

Nell'ora precedente abbiamo cercato di chiarire in che senso le narrazioni immaginative siano universi noematici ed abbiamo sviluppato questa tesi formulando un'ipotesi di carattere generale: l'ipotesi secondo la quale comprendere un racconto vuol dire cercare di intenderlo come se in esso si manifestasse il sistema di credenze del narratore. Quest'ipotesi ha dalla sua buone ragioni e soprattutto ci consente di correggere la rigidità della nostra impostazione iniziale: avevamo detto che ogni racconto immaginativo è una narrazione assoluta che *pone* gli oggetti di cui parla come *cogitata qua cogitata*, cosa questa che rende apparentemente insensata la possibilità che il racconto si in qualche misura inadeguato rispetto alle vicende che narra. Perché si possa essere inadeguati, è necessario che la vicenda sia indipendente dal nostro discorrerne e sia quindi possibile dimenticare o tralasciare aspetti che la caratterizzano. Le cose tuttavia non stanno così sul terreno immaginativo perché l'immaginazione in senso pregnante crea il proprio oggetto e non ha quindi senso pensare che lo descriva in modo parziale o che lasci sullo sfondo un non detto che pure è implicato dalla narrazione.

Questa tesi è fortemente coerente con tutto ciò che abbiamo detto sin qui e tuttavia non vi è dubbio che sia in qualche misura troppo rigida: *qualche volta* dobbiamo fare inferenze e *qualche volta* dobbiamo andare al di là del testo del racconto per intenderlo e per questo avevamo provato a domandarci se non si debba ricondurre la comprensione di un racconto alla prassi che ci consente di venire a capo del sistema delle credenze del narratore. In questo caso le inferenze sarebbero legittime, anche perché se è vero che ogni sistema di credenze contiene un insieme di tesi e non altre, non per questo non si rapporta ad un mondo che lo sorregge e che fa da sfondo a ciò che crediamo.

Di qui il nostro problema. Un racconto, per essere compreso, chiede al lettore una molteplicità di passi che non sono racchiusi nel testo, ma questo significa davvero che dobbiamo intenderlo come se in esso si manifestasse il sistema delle credenze di un narratore implicito?

Non credo che le cose stiano così e per rendersene conto è forse opportuno chiedersi che cosa significhi impadronirsi di un sistema di credenze. Un punto mi sembra rilevante: per far sì che una proposizione esprima una credenza non è sufficiente pensare che vi sia qualcuno che si rapporta ad essa disponendosi in un stato mentale peculiare. Una proposizione non

esprime una credenza perché qualcuno, quando la pensa, vive un vissuto psicologico di un certo tipo ed è per questo che non basta avvertire lo stato d'animo che accompagna il nostro ritenere che le cose stiano in un certo modo per trasformare un'esclamazione o un desiderio in una credenza. Una credenza non è un vissuto qualsiasi, ma è un atteggiamento intenzionale che si *riferisce al mondo* e che ha un valore di verità: posso credere solo ad una proposizione che si rapporta ad un determinato stato di cose e può quindi, in linea di principio, essere vera o falsa.

Ora, rammentare che ogni singola credenza è responsabile rispetto al mondo è importante, ma non basta perché ciò che la caratterizza è anche il suo essere parte di un'immagine del mondo più vasta. Una credenza non si riferisce soltanto ad un determinato stato di cose, ma rimanda anche al sistema di cui è parte e si lega dunque ad altre credenze che descrivono il mondo così come si ritiene che sia. Se credo che tu sia assetato per il caldo e la lunga passeggiata sotto il sole è perché credo che tu sia fatto come me e che in circostanze simili tu abbia sete proprio come io l'avrei se mi trovassi nelle tue condizioni. Non solo: se credo così, è perché credo che ci siano delle ragioni di ordine fisico e fisiologico che legano il tuo stato alla sensazione che provi e altre ragioni di natura fisica e fisiologica che mi inducono a credere che tu intenda bere dell'acqua per stare meglio. Le credenze si legano le une alle altre e questo accade perché ci parlano di un unico mondo che è il terreno comune della nostra vita. Del resto, se possiamo comprendere le credenze che animano altre culture e altre epoche storiche è ben per questo – perché ci parlano di un mondo che conosciamo e in cui sappiamo orientarci.

Si tratta di considerazioni relativamente ovvie che sembrano consentirci di intendere meglio che cosa possa sostenerci nel nostro sforzo di andare al di là del testo, integrandolo in vario modo. Potremmo infatti ragionare così: comprendere il sistema di credenze di qualcuno vuol dire cercare di porre le singole credenze che manifesta sullo sfondo del mondo – o più propriamente: di quello che credo sia il mondo. Si tratta di una procedura razionale: se voglio comprendere quali siano le tue credenze, devo in qualche modo fare affidamento su ciò che so del mondo perché così mi è possibile supporre quello che devi ancora credere visto che già credi questo e quello. Questa stessa regola deve valere anche nel caso dei racconti: ciò che credo del mondo deve valere come criterio per guidare le mie inferenze, volte a far luce su ciò che suppongo debba valere anche nella

dimensione narrativa in cui cerco di penetrare. Possiamo allora formulare una regola fatta così:

se a, b, c, d, e, ... m, sono proposizioni vere in una storia S, allora anche la proposizione n è vera in S, se e solo se nel nostro mondo la verità di a, b, c, d, e, ... m, si accompagna alla verità di n.

Si tratta di una regola che ha una sua plausibilità. Se leggiamo che Pietro al mattino è a Roma e la sera è a New York, pensiamo che debba aver preso un aereo e supponiamo che così stiano le cose anche nel racconto: avanziamo in altri termini un'inferenza che a partire da quello che sappiamo del nostro mondo ci spinge a pensare che debba essere vero anche nel racconto che le cose sono andate così. Si tratta di un'inferenza ragionevole, ma è dubbio che si possa davvero assumere una regola siffatta per venire a capo del nostro problema. In primo luogo, una simile regola ci invita a pensare vere nel racconto troppe cose e a proiettare nel sistema di credenze del narratore una molteplicità di tesi che non hanno nessun rapporto con l'universo narrativo. Il teorema di Pitagora è una verità necessaria che, nel nostro mondo, si accompagna a qualsiasi possibile stato di cose, ma è davvero necessario supporre che questo teorema (o il teorema di Löwenheim – Skolem) debba far parte del sistema di credenze del narratore di Cappuccetto rosso? In secondo luogo, poi, una simile regola sembra giustificare una serie di domande oziose. Sulla base di quel che sappiamo, il cavallo di Troia avrebbe dovuto essere enorme e resistentissimo per poter sorreggere nel proprio ventre tanti guerrieri armati, ma la domanda e la risposta che ci sentiremmo di dover dare sulla base di quello che sappiamo essere vero nel nostro mondo non ci dicono davvero nulla di importante per comprendere quella storia così antica. Tutt'altro: ci invitano a pensare ad una qualche verità da guastafeste che non aiuta a comprendere il senso del racconto, ma a sminuirlo e a precipitarlo nel reale. Vi è poi, in terzo luogo, un'altra ragione per dubitare della regola di cui discorriamo: non sembra infatti essere lecito ancorare l'universo immaginativo del racconto alle credenze del nostro mondo. Per noi che abbiamo imparato a sorvolarlo in poche ore e che abbiamo visto mari infinitamente più grandi e inquietanti, il Mediterraneo è un mare domestico in cui ogni luogo è ben noto – ma dobbiamo davvero proiettare queste nostre credenze sull'*Odissea* che di quel mare ripete fantasticamente la vastità e la misteriosa grandezza? Ulisse in quel mare incontra i ciclopi e Scilla e Cariddi, la strega Circe ed Eolo, i Lestrigoni e i mangiatori di Loto, l'isola delle vacche del dio Sole e persino le porte del Tartaro – nel

nostro piccolo Mediterraneo c'è tutto questo per Omero, ma non per noi ed è per questo che poche cose sono più sbagliate che cercare per quei luoghi misteriosi un posto reale sulla mappa: la Sirte, Malta, la Sicilia, Corfù o lo stretto di Messina sono nomi che per noi si disegnano sulle mappe sicure dei nostri viaggi e non ha davvero senso cercare di vedere tra quei luoghi il viaggio di Ulisse, la cui nave e la cui zattera hanno vagato per un mare che non c'è più.

Forse, proprio riflettendo su quest'ultimo punto, sembra possibile delineare una diversa regola che ci sorregga nelle nostre inferenze. Non possiamo leggere un racconto e proiettarlo sul nostro mondo, ma dobbiamo invece disporlo sullo sfondo dell'immagine del mondo che era condivisa dalla società dell'autore della storia. Formuliamo allora una diversa regola che ha nel criterio della credenza condivisa la sua chiave di volta:

se a, b, c, d, e, ... m sono proposizioni vere in una storia S, allora anche la proposizione n è vera se e solo se nella società dell'autore è comunemente creduto che la verità di a, b, c, d, e, ... m, si affianchi alla verità di n.

Si tratta di una tesi che è anch'essa plausibile, ma che non per questo sembra consentirci di venire a capo di tutte le difficoltà che abbiamo dianzi discusso. Non della prima e nemmeno della seconda, perché la regola che abbiamo suggerito non è in grado di tacitare le domande oziose e non sa fare da argine al proliferare delle credenze che dovremmo comunque attribuire al narratore di un racconto. Tra le credenze condivise degli anni Sessanta c'erano molte diverse verità della fisica e della matematica, ma nessuna di queste sembra essere poi molto utile per comprendere *C'era due volte il barone Lambert o*— un testo che comprendiamo bene, ma che faremmo molta fatica a cercare di disporre sullo sfondo delle credenze condivise dalla società in cui viveva Gianni Rodari quando ha scritto quella favola così bella. Proprio a partire di qui, del resto, si intravede una difficoltà nuova. Quando Camus scrive *La peste* gli antibiotici erano stati già scoperti (ed in particolare la streptomina) e quindi era già stata in linea di principio debellata la malattia di cui quel libro ci parla, ma non ci attendiamo di trovare questa credenza accanto alle altre che pervadono questo romanzo. E questo naturalmente non significa che Camus non sapesse che così stavano le cose: vuol dire solo che il senso del romanzo non lo si comprende se ci si dispone su questo piano e si perde la valenza simbolica del discorso di Camus. Così, quello che il dottor Rioux pensa della peste durante i festeggiamenti per la fine del contagio

egli sapeva, infatti, quello che ignorava la folla e che si può leggere nei libri, ossia che il bacillo della peste non muore né scompare mai, che può restare per decine di anni addormentato nei mobili e nella biancheria, che aspetta pazientemente nelle camere e che forse sarebbe venuto il giorno in cui la peste avrebbe svegliato i suoi topi per mandarli a morire in una città felice

non ci appare affatto in contraddizione con ciò che si doveva sostenere in quell'epoca e che è coerente con le altre tesi che sono vere nel libro – non ci appare in contraddizione perché Camus parlando della peste, parla di tutt'altro.

Credo che queste difficoltà non siano risolubili e che siano di per sé sufficienti a farci cercare un diverso approccio al problema. Ve n'è tuttavia un'altra, di carattere generale, che io credo debba essere menzionata e che in fondo ci chiede di rinunciare all'idea stessa da cui abbiamo preso le mosse: dall'ipotesi secondo la quale leggere un racconto vorrebbe dire di fatto penetrare in un sistema di credenze. Quale sia questa difficoltà è presto detto e ci invita a riflettere ancora sulla natura delle credenze. Un fatto mi sembra rilevante: per potersi porre come una credenza, una proposizione deve in qualche misura poggiare su un sistema di certezze, di assunti che appartengono al nucleo ultimo del nostro linguaggio e che non possono essere messi in discussione. Posso dubitare che sia vero che tu ieri sia restato tutto la mattina chiuso in casa, ma non posso dubitare che prima di oggi ci sia stato un altro giorno, proprio come non posso dubitare che ciò che è accaduto ieri possa essere oggi alterabile in qualche modo: dubitarne vorrebbe dire rendere semplicemente insensato ogni nostro consueto discorso sul tempo che poggia appunto su certezze come quelle cui abbiamo appena fatto cenno. Ora di queste certezze non si può affatto dire che le crediamo: si crede qualcosa che può essere vero o falso e lo si crede se si hanno buoni argomenti per crederlo. Non ho invece alcun argomento per credere che ciò che ora è passato sia stato un tempo il futuro di un diverso presente: non ho argomenti per dirlo, perché questa è una certezza che è alla base di ogni mio consueto ragionare e pensare e quindi anche credere a determinate asserzioni che concernono il tempo. Ma se le certezze non hanno il carattere di credenze, non vi è dubbio che le credenze implicino le certezze su cui poggiano e che determinano lo spazio entro il quale è possibile avere ragioni per credere o per dubitare di qualcosa. Posso dubitare del peso di qualcosa o posso sincerarmi che pesi proprio così solo se ho una bilancia e se non metto in dubbio che le bilance possano in generale pesare gli oggetti. Lo stesso vale per le mie credenze: posso credere che le cose stiano così solo se ho argomenti per cre-

dere, e posso avere argomenti per credere solo se ho comunque un terreno su cui tali argomenti poggiano.

Si tratta di considerazioni che meriterebbero di essere discusse più ampiamente e che di fatto ci riconducono alla riflessione filosofica wittgensteiniana. Se tuttavia le rammento, sia pur brevemente, è perché ci consentono di constatare che qualcosa è una credenza se e solo se poggia sul terreno delle certezze, solo se si può inscrivere nello spazio logico che le nostre certezze disegnano.

Non credo che sia difficile constatare che ciò che siamo chiamati ad intendere quando leggiamo un racconto o vediamo un film non si iscrive necessariamente nello spazio logico della certezza. In un vecchio racconto per bambini, il professor Capoturbine aveva inventato un'auto tanto veloce da consentire a chi la guidava di arrivare ancor prima di essere partito. Nel leggere quel libro questa tesi non ci disturba affatto, anche se questo non significa che l'argomento che in quel racconto veniva impiegato per spiegare come fosse possibile giungere alla meta prima di essere partiti¹³ non appaia anche ad un bambino come un sofisma cui non si deve dar fede. Il bambino legge e comprende, ma non per questo può intendere ciò che legge come se fossero credenze, e non può farlo non perché sia un lettore smagato che si è cibato dei frutti del dubbio, ma perché in generale non si può credere a qualcosa che non ha la forma di una credenza.

Sarebbe un errore ritenere che queste considerazioni valgano soltanto sul terreno, così poco incline al realismo, che è tipico della letteratura per l'infanzia. In un film di René Clair – *Accadde domani* (1944) – si racconta la storia di un giornalista, Larry Stevens, cui un bizzarro vecchietto consente di leggere una copia del giornale che uscirà il giorno dopo e di scoprire quindi, tra le notizie pubblicate su questo improbabile quotidiano, la notizia della propria morte. E ancora: in un romanzo di Santucci – *Orfeo in Paradiso* (1967) – si narra la storia di un uomo cui è concesso un misterioso viaggio a ritroso nel tempo, – un viaggio volto a tentare di dissuadere sua madre dallo sposare suo padre e dal vivere le vicende dolorose che da quel matrimonio sbagliato sarebbero scaturite. Poco importa che nell'uno e nell'altro caso l'impossibilità della vicenda si celi dietro ad un mistero ancora più grande: nel film di Clair il vecchio archivist

¹³ L'argomento era questo, – sempre che mi ricordi bene: un'auto che va in più fretta sottrae tempo al viaggio e se è possibile andare sempre più in fretta perché non pensare che il tempo del viaggio diventi, a forza di sottrazioni, un numero negativo?

che possiede le copie dei giornali che debbono ancora uscire è già morto quando dà la copia del giornale dell'indomani a Larry e qualche cosa di simile accade a Orfeo, che può iniziare il suo viaggio nel tempo solo perché glielo consente un personaggio misterioso che comprende la sua decisione di porre fine alla propria vita e lo trattiene all'ultimo momento dall'attuare questo suo cupo proposito. Ora, di fronte a queste vicende che negano così evidentemente la grammatica consueta della temporalità, non abbiamo come lettori o come spettatori nessuna particolare difficoltà: capiamo bene quel che si narra e seguiamo con partecipazione il tentativo di Orfeo di allontanare sua madre dal matrimonio infelice da cui egli è nato e nulla ci impedisce di comprendere il tentativo di Larry sfuggire al suo destino che si è già fatto notizia nella cronaca di un giornale. Comprendiamo bene tutto questo, così come comprendiamo in *Stranger than fiction* – un film di Marc Forster – la strana vicenda di un uomo che si scopre essere il personaggio di un racconto che l'autrice sta scrivendo e che ha, come finale, la sua stessa morte. Insomma: comprendiamo queste storie, ma questo non significa che sia possibile intenderle come se in esse si manifestassero le credenze del narratore. Per comprenderle non dobbiamo pensare che vi sia un narratore che creda vere le proposizioni che narrano la storia. Dire che è vero in *Stranger than fiction* che Harold Crick si accorge di essere nulla di più del personaggio di un romanzo che una scrittrice famosa sta per terminare non significa nulla di più che asserire che questo è quello che il film racconta, non che le vicende narrate ci parlano delle credenze di un narratore.

Le credenze ci impegnano comunque rispetto al mondo e debbono essere coerenti con le certezze che ci consentono di aderire ad esso; non così i racconti e i giochi dell'immaginazione cui non si chiede altro se non questo – di consentirci di penetrare nelle loro trame e di trovarci presi nelle vicende che passo dopo passo creano per noi.

LEZIONE OTTAVA

1. Un passo indietro

Nella lezione precedente le nostre analisi hanno assunto una piega prevalentemente negativa: abbiamo preso le mosse da un'ipotesi – intendere un racconto è penetrare nel sistema di credenze del narratore – e abbiamo cercato di chiarire in che senso questa via conducesse ad una serie di difficoltà. Un esito negativo, dunque, che tuttavia ci consente di orientarci in una direzione determinata. Leggere un racconto non vuol dire penetrare in un sistema di credenze, ma costruire insieme al narratore – e seguendo le sue istruzioni – la trama di una vicenda particolare. Seguendo le sue istruzioni, appunto, e le istruzioni che ogni storia dà alla nostra immaginazione sono sempre parziali e chiedono di essere almeno in parte integrate. Per farlo, dobbiamo innanzitutto cercare di penetrare nelle intenzioni del narratore e questo significa chiedersi che cosa intendiamo quando parliamo di chi racconta una qualche finzione immaginativa.

Un punto deve essere sottolineato con chiarezza: il narratore di cui qui parliamo non è il narratore reale, la persona in carne ed ossa che ha scritto il racconto o che lo inventa per noi, mentre lo narra. In fondo, di questa persona reale sappiamo davvero molto poco o nulla quando leggiamo un racconto: non sappiamo quali fossero le intenzioni che lo animavano, le ragioni per cui ha scritto ciò che ha scritto o il senso che intendeva attribuire a determinati punti della sua narrazione. Apriamo un libro e leggiamo un racconto, ma per quel che ne sappiamo l'autore potrebbe addirittura non esistere e la storia che leggiamo potrebbe rivelarsi un frutto del caso – la carta è ingiallita così, lasciando quei piccoli segni più scuri sulla sua superficie e noi abbiamo creduto che qualcuno avesse scritto quelle parole perché noi le leggessimo. L'autore come persona reale non ci interessa e potrebbe persino non esserci (anche se il credere di avere a che fare con un prodotto casuale paralizzerebbe forse la nostra volontà di lettori), ma qualcosa comunque c'è: deve esserci invece in primo luogo il dipanarsi del racconto secondo una trama ed una unità di senso che lo attraversa da parte a parte. Torniamo ancora alla nostra strana finzione di un racconto che si sia scritto per caso e che sia frutto non della volontà di un uomo reale, ma del processo di invecchiamento della carta che ha fatto sorgere qui e là le macchie necessarie a rendere leggibile il testo di un

racconto – scegliamolo almeno breve e fingiamo che *Il messaggio dell'imperatore* non l'abbia scritto Kafka, ma un foglio sul suo tavolo da lavoro. Nessuno (se fosse vero che le cose stanno così) l'avrebbe scritto e nessuno avrebbe voluto raccontare così la storia, ma noi leggendola avremmo lo stesso l'impressione di avere a che fare da un lato con un racconto, dall'altro con un narratore. Avremmo a che fare con un racconto perché le poche righe di cui *Il messaggio dell'imperatore* si compone hanno comunque una trama ed un senso compiuto e sono a tutti gli effetti un racconto e non vi è proprio nulla che potrebbe accadere e che fosse insieme in grado di togliere a queste poche righe la natura che gli appartiene – la natura di essere un racconto, ed anche molto bello. Tuttavia, dire che ciò che leggiamo è e rimarrebbe un racconto anche se nessuno l'avesse pensato e scritto non basta per chiudere la porta al ruolo del narratore, perché nel leggere un racconto che si fosse per caso formato sulla superficie del foglio noi avremmo comunque l'impressione di avere a che fare con un narratore perché intenderemmo comunque il susseguirsi delle scene narrative come frutto di una scelta espressiva e di una decisione intenzionale.

Certo, il narratore di cui ora discorriamo non è in un rapporto reale di causazione con il testo e il suo esserci: la finzione che abbiamo proposto ha proprio lo scopo di recidere questo nesso. Il narratore di cui discorriamo, tuttavia, non può essere nemmeno inteso come se fosse quella soggettività reale che intendeva impegnarsi nella prassi dello scrivere un racconto o un romanzo e cui si possono quindi attribuire le intenzioni reali che sono connesse con questo gesto: quando diciamo che in ogni finzione narrativa si coglie all'opera il dipanarsi di un'intenzionalità non parliamo affatto delle intenzioni dello scrittore che, scrivendo quello che scrive, vuole per esempio esercitare un'influenza etica o politica sui suoi contemporanei o diventare famoso o anche soltanto destare un interesse nella vicina di casa. Se il racconto non avesse origine dal gesto volontario di una persona, tutto questo non vi sarebbe: sarebbe invece tuttavia percepibile una *funzione* interna al testo che si manifesta nel fatto che ciò che leggiamo vale per noi come un susseguirsi di *istruzioni* che ci consentono di edificare un mondo immaginativo e insieme di giungere ad una meta determinata. Può non esservi un autore reale del testo, ma ciò non toglie che faccia parte della natura del racconto l'esercizio di una funzione narrativa: leggiamo e siamo invitati a cogliere in ogni mossa l'esprimersi di una volontà che ci conduce verso una meta.

Non si tratta di una funzione marginale; tutt'altro: l'attivarsi nel testo della funzione della narrazione ci consente di disporci rispetto a ciò che viene narrato con un atteggiamento peculiare che è molto diverso da quello che assumiamo quotidianamente nella nostra esperienza. Quando usciamo di casa per andare al lavoro vediamo e sentiamo molte cose e alcune hanno un senso per noi, altre sono rilevanti per la nostra prassi – la borsa che devo prendere, le chiavi dello studio che devo ricordarmi di mettere in tasca, i fogli di una tesi che devo riconsegnare – altre invece sono del tutto casuali e le dimentichiamo subito. Allo stesso modo, durante il tragitto accadono forse cose che potrei aver voglia di raccontare la sera, quando sarò rincasato, ma sarebbe del tutto inesatto descrivere quell'intervallo di tempo come se vi si narrasse una storia. Le cose non stanno così: nel succedersi delle nostre esperienze non si delinea un racconto, ma si sovrappone una molteplicità di eventi che non hanno confini precisi e che non avrebbe senso cercare di cogliere come se appartenessero ad un'unica trama o come se volessero comunicarci qualcosa.

È per questo che, quando accadono, le *coincidenze* ci colpiscono così profondamente e ci sembrano strappare la nostra vita dal terreno che le compete per attribuirle una piega narrativa. Sto pensandoti e in quel momento, casualmente, ti incontro per strada e la cosa mi colpisce come se nel tuo passare proprio in quel momento in quel luogo in cui anch'io casualmente mi trovo si esprimesse un significato particolare ed una volontà insondabile; le coincidenze sono proprio questo: un caso – o un intrecciarsi di casi – che assume per un attimo una piega narrativa. Le coincidenze ci colpiscono e ci sembrano un fatto degno di nota, ma sono insieme il segno evidente di una differenza che conosciamo bene: normalmente non possiamo affatto intendere la nostra esperienza come se fosse una *forma di ascolto*, come se il succedersi degli eventi assumesse i tratti di un discorso rivolto a noi e come se fosse quindi legittimo rivolgere ad alta voce la domanda sul perché proprio questo e non altro – una domanda per cui di solito non vi è risposta e che suona anzi decisamente fuori luogo.

Le cose stanno diversamente quando ci disponiamo nel ruolo del lettore. Leggiamo e la funzione della narrazione ci invita a pensare di non avere di fronte a noi un mondo, ma il *racconto* di un mondo: una storia non è come una porta che si spalanchi e che ci permetta così di uscire di casa e di accedere ad un mondo che c'è nella casualità dei suoi accadimenti, ma è un discorso rivolto a noi che ci dice come dobbiamo fare per ricostruire passo dopo passo una vicenda in cui ogni singolo evento è pre-

sente solo perché si è deciso che lo fosse. Chi legge una storia (o chi guarda uno spettacolo teatrale o un film) non è testimone di ciò che accade in un mondo diverso dal suo, ma è il destinatario di una narrazione ed è per questo che, come lettori e spettatori, siamo *autorizzati* a chiederci quale sia il senso delle vicende cui assistiamo. Un discorso è pervaso da un'intenzione comunicativa ed è per questo che siamo chiamati ad intenderlo come un tutto dotato di senso, come una trama unitaria in cui ogni parte deve contribuire al significato complessivo.

Questo è già vero in parte delle narrazioni che hanno per oggetto un ricordo: anche se talvolta, quando ci perdiamo nei labirinti della memoria, facciamo di ogni passo memorativo l'occasione di un nuovo ricordo e anche se la prima scena che si disegna nella nostra mente talvolta diviene la chiave che apre la porta a nuovi ricordi e a nuovi scenari, nella norma quando rammentiamo qualcosa e lo narriamo, abbiamo già nelle mani il bandolo che ci consente di tracciare nella complessità di ciò che è accaduto la *semplicità* di una storia, il suo cammino più o meno lineare, il suo porsi come una vicenda che si apre e si chiude nel tempo, segnando una duplice cesura nella continuità del suo scorrere. La memoria trascoglie una trama unitaria liberandola da quel sovrapporsi degli eventi che caratterizza la nostra esperienza e insieme segna un inizio e una fine nel tempo ed opera come una forbice che recide l'unità di un percorso dal fluire unitario cui appartiene.

Ciò che vale per la memoria di eventi reali trascorsi, vale anche – ed ancora più chiaramente – per la dimensione immaginativa, perché l'immaginazione decide il proprio oggetto e lo dispiega secondo un insieme di scelte di cui è responsabile. Ne segue che le domande che suonano fuori luogo quando le rivolgiamo alla realtà nel suo casuale esserci, assumono invece un senso preciso ed una loro interna necessità per ogni mossa narrativa: solo perché non ho di fronte a me un mondo che c'è senza dover rendere conto del suo esser così, ma una narrazione in cui ogni mossa è stata intenzionalmente decisa perseguendo un fine narrativo, solo per questo ho poi diritto di chiedere perché accade proprio quello che accade e qual è il senso che riveste nell'economia della storia. Queste domande sono legittime e chiedono una risposta che il racconto deve saperci dare, anche a costo di costringere il lettore a spingersi un poco al di là della lettera della narrazione.

Vorrei proporvi di dare un nome a questa funzione e di parlare a questo proposito della funzione del *narratore implicito* – un narratore *implicito*,

perché di fatto con questo concetto non vogliamo dire nulla di più questo: che è caratteristico della forma di ogni racconto il suo assumere la forma di un narrare che da un lato si rivolge al lettore e che dall'altro gli offre una garanzia di sensatezza, poiché trasforma l'esserci casuale delle cose nel frutto ragionato di una decisione intenzionale di cui si può rendere conto. Del resto, che si tratti di un narratore implicito è ancora una volta racchiuso nell'esperienza mentale da cui abbiamo preso le mosse: l'unica intenzionalità di cui possiamo discorrere è quindi quella che sembra animare il testo e che sembra costringerci a pensarlo come il frutto di un dire che è racchiuso nella storia stessa.

Di qui un tratto importante del concetto di narratore implicito: il suo essere interamente parassitario nei confronti della narrazione. L'autore reale ha fini e scopi che trascendono il racconto che ci propone e possiamo cercare di comprendere quali siano le intenzioni che lo muovono e che lo spingono a dire quel che dice anche al di là dei suoi racconti che sono comunque nulla di più che un indizio – sia pure rilevante – di cui ci si può avvalere per avvicinarsi ad una realtà personale e soggettiva che esiste indipendentemente da essi. Non così stanno le cose per il narratore implicito che c'è solo nella misura in cui può essere colto nel racconto, a partire da ciò che il racconto dice.

Ora, sostenere che il narratore implicito è qualcosa che appartiene al racconto e che non è se non nel racconto vuol dire sostenere due tesi differenti, anche se chiaramente connesse, su cui si deve fare chiarezza.

La prima tesi ci invita a rammentare che qualunque intenzione e qualunque atteggiamento mentale e culturale venga attribuito al narratore implicito dipende nella sua determinatezza dalla natura del racconto e da ciò che lo caratterizza. Il narratore implicito si costruisce a partire dal racconto che lo pone e non c'è atteggiamento mentale, credenza, intenzione o supposizione che possa essergli attribuita indipendentemente dal senso che nel racconto si esprime. La seconda tesi sorge dalla prima e la generalizza poiché ci invita a rammentare che la stessa possibilità di intendere un racconto come un artefatto che rimanda ad un narratore che manifesta una finalità espressiva e comunicativa dipende dalla natura del racconto, dal suo essere in grado di sostenere una simile funzione. Solo perché un racconto è diverso da una successione qualsiasi di eventi è possibile intenderlo come se fosse espressione della volontà comunicativa di un narratore che vive e agisce solo nel racconto stesso e in virtù di esso. Di qui la possibilità per il lettore di interrogarsi sul senso di ogni singola

mossa narrativa e di avanzare una molteplicità di domande che chiedono di andare al di là di ciò che è manifestamente detto nella narrazione. Quando dio chiede ad Abramo di sacrificare il figlio Isacco gli indica un luogo – il paese di Moria – e Abramo vi si reca con due servi, sellato l'asino e presa la legna per l'olocausto. Cammina per tre giorni e vede infine il luogo indicato da dio. La Bibbia non dice di più per narrare quel viaggio, ma le domande sono legittime e ci costringono ad immergerci nella storia, continuandola: se non vi è nemmeno una parola per descrivere quel viaggio è perché dobbiamo immaginare che Abramo non alzasse gli occhi a guardare il paesaggio che lo circondava o il cielo stellato sulla sua testa, perché nulla poteva interessarlo in quei giorni. Dobbiamo immaginare così quel viaggio e fantasticare del silenzio che lo accompagna: non una parola deve essere detta perché Abramo obbedisce in silenzio e non resta più nulla da dire in una situazione così disperata. L'unica parola che conta è stata pronunciata e non se ne possono più dire altre, perché il loro vociare non può coprire la perentorietà di quell'ordine. Leggiamo e insieme siamo invitati a domandarci molte cose e a immaginarne altre, ma così facendo *non facciamo altro che obbedire al narratore implicito* che ha deciso di raccontare e tacere per costringerci ad immaginare così come facciamo – anche se questo ci costringe ad andare al di là della lettera del testo, per immaginarlo sullo sfondo dell'orizzonte di senso che la narrazione evoca.

Credo che queste considerazioni siano relativamente ovvie e tuttavia proprio qui sembra farsi strada un problema su cui riflettere. In questo andare al di là del testo narrativo, il lettore fa affidamento sulle intenzioni del narratore implicito, sulle sue decisioni narrative che sollevano domande e suggeriscono risposte; sappiamo tuttavia che il narratore implicito è una costruzione parassitaria rispetto al testo e questo pone un problema: come possiamo farci guidare oltre il testo dal testo? Che cosa ci autorizza a credere di interpretare le intenzioni del narratore implicito quando immaginiamo qualcosa che non è scritto – quando immaginiamo per esempio il silenzio ostinato di Abramo che non vuole lasciare che la propria voce umana, carica di affetti e di pensieri paterni, soffochi il suono della voce divina che gli chiede di sacrificare il suo unico figlio?

Per tentare di dare una risposta, dobbiamo riflettere ancora sulla natura del narratore implicito.

2. Le storie, gli eventi e la ripetizione

Per venire a capo di questa difficoltà vorrei in primo luogo soffermarmi ancora un poco sulla differenza che corre tra chi legge un racconto e chi è immerso nel vivere e assiste, tra le altre cose, ad una successione di eventi. Una prima constatazione sembra imporsi con una certa chiarezza. Il lettore è passivo più di quanto non lo sia e non possa esserlo il soggetto che vive ed esperisce gli eventi del mondo di cui è parte: chi si dispone ad ascoltare un racconto immaginativo si dichiara insieme disposto ad *accettare* un mondo immaginario che non si scandisce nella regola del primo piano e dello sfondo a seconda del mio essere coinvolto in un certo modo nel corso degli eventi e che non può essere autonomamente esplorato, ma che deve essere *ricostruito* nel suo prendere forma dalle parole del narratore. Più precisamente: un racconto non ci presenta un mondo, ma un'immagine del mondo, così come si staglia agli occhi del narratore. Tu racconti una favola e noi ti stiamo ad *ascoltare* – altro da fare non c'è, perché non c'è nulla da scoprire che stia al di là di quel che dici.

Ascoltare un racconto, tuttavia, non significa soltanto rendersi disponibili ad *accettare* una trama: vuol dire anche confidare nel fatto che tu abbia qualcosa da dirci e che ciò che passo dopo passo si dispiega abbia una sua sensatezza unitaria che non chiede di essere intesa a partire da altro e che non rimanda ad altro per essere compresa. Un racconto è un'unità compiuta di senso che *basta a se stessa* e in questo si distingue con chiarezza dagli eventi del mondo che sembrano essere comunque attraversati da un margine di casualità che li caratterizza e che in un certo senso non viene negato nemmeno dalle spiegazioni che ne possiamo dare. Spiegare un evento significa ricondurlo ad altro: intenderlo come effetto di una causa che, a sua volta, può essere intesa nel suo esser così in ragione di altri eventi e di altre cause. In un racconto le cose stanno diversamente: ciò che conta, in questo caso, non è dare una spiegazione dei fatti che li riconduca ad altri, ma *redimerli* dalla loro mera accidentalità, mostrando il senso che li pervade. Non è un caso che sia così. Le storie sono frutto di decisioni e le decisioni hanno ragioni che le motivano: la realtà invece non è frutto di una scelta – semplicemente c'è, anche se talvolta è in parte frutto del nostro agire.

Credo che da queste considerazioni emerga un primo aspetto rilevante della funzione del narratore implicito – un aspetto che fa tutt'uno con il nostro disporci rispetto ad una narrazione nella dimensione dell'ascolto.

Chi fa esperienza del mondo si muove nella sua complessa realtà, chi legge un racconto, invece, ascolta una trama unitaria di senso ed è autorizzato a non cercare altrove il senso di ciò che si narra. La prima funzione del narratore implicito è dunque proprio qui – nel determinare il senso e la forma del l'atteggiamento dell'ascoltatore, nel trasformare il soggetto che esperisce e si muove in un mondo in un soggetto che ascolta una trama narrativa che promette di avere una sua autonoma sensatezza.

Sarebbe tuttavia un errore credere che la peculiarità di un racconto e la sua differenza rispetto al dipanarsi di un qualche evento si spieghi semplicemente facendo riferimento al fatto che in una finzione ogni esser così di qualcosa rimanda ad una decisione che avrebbe potuto essere diversa. La libertà dell'immaginazione è una condizione che rende possibile la domanda circa la sensatezza di ogni scena narrativa, ma non è ancora la ragione per cui io debba, ascoltando, pensare che abbia un senso il dettaglio su cui tu ora ti soffermi, narrando. Certo, se nella prima scena di un film ci si mostra una boccia di vetro con una casetta coperta di neve sul palmo della mano di un uomo che muore, noi sappiamo che quell'oggetto dovrà guidarci nella storia e che non è affatto casuale che sia proprio quell'oggetto e non un altro a cadere e a rompersi nell'istante della sua morte. La realtà non è così attenta ai dettagli e il caso si insinua nei momenti più importanti della vita – questo lo sappiamo bene; eppure, come abbiamo osservato, la libertà della finzione di per sé non basta. La narrazione finzionale costruisce liberamente il proprio oggetto, ma c'è qualcosa nella *sintassi* stessa della narrazione – di ogni narrazione – che determina il porsi del suo oggetto come un'unità di senso, come un tutto che è lecito interrogare in ogni sua parte.

Forse si potrebbe osservare che ogni narrazione implica una scelta: non si racconta ogni cosa, ma se si vuol rendere conto di un evento, si dicono soltanto poche cose – quelle che si ritengono rilevanti. Certo, si raccontano solo le cose pertinenti al racconto – ma come facciamo a sapere che cosa è pertinente al racconto? La risposta è ovvia: lo sappiamo perché, come narratori, siamo consapevoli di come sono andate le cose e le raccontiamo appunto tenendo conto di quel che è di fatto accaduto. Il racconto di un fatto ci appare ricco di senso perché – guardando alle cose con l'occhio di chi ne ha già esperito il corso – lascia cadere ciò che è stato, ma non ha avuto voce in capitolo: *il racconto narra il prima alla luce del poi*, e il poi è il setaccio che lascia filtrare ciò che un futuro ormai trascorso ha mostrato nella sua importanza.

Venire a capo di questo tratto peculiare della narrazione significa, io credo, fare ancora una volta un passo indietro (la filosofia è l'arte dei gamberi – l'avevamo detto fin dalla prima lezione!) e soffermarsi sul tratto più elementare che la caratterizza: sul suo porsi come una forma di *ripetizione*. Raccontare qualcosa – un evento reale – significa innanzitutto questo: ripetere a qualcuno che cosa è accaduto. Si tratta di un gesto semplice che ha tuttavia una sua prima rilevante conseguenza. Ogni evento è concatenato agli altri in una trama che vincola ogni istante al momento che lo precede e a quello che lo segue: gli eventi appartengano alla catena del tempo e nel concetto del tempo gli istanti sembrano disporsi necessariamente in una serie che ad ogni punto affianca un predecessore e un successore. La ripetizione recide questa concatenazione di istanti e segna nel tempo un inizio e una fine – l'inizio e la fine di quell'evento che viene nuovamente messo in scena nel ricordo o in una volontaria ripetizione.

Su questo punto è necessario soffermarsi un attimo per non fraintendere il senso di queste considerazioni. Certo, avere un inizio e una fine nel tempo è una proprietà che spetta necessariamente ad ogni evento concreto: le persone nascono e muoiono, proprio come inizia e finisce un gesto, un'azione o anche una concatenazione di eventi. Questo fatto deve essere riconosciuto nella sua ovvietà, e tuttavia l'istante iniziale e l'istante finale di un qualsiasi accadimento non godono di uno *status* peculiare, poiché la loro natura di punti critici è tale solo rispetto all'evento che delimitano, non rispetto alla serie temporale cui appartengono e all'interno della quale occupano una posizione tra le altre. Qui posizioni assolute non possono esserci: l'istante in cui si inaugura un nuovo evento è infatti anche sempre il limite ultimo di un passato che svanisce, proprio come l'attimo in cui si chiuderà l'evento di cui ci stiamo ora occupando è anche sempre l'inizio di qualcosa di nuovo. Ne segue che l'impossibilità di parlare di un inizio e di una fine assoluti di un dato evento è una diretta conseguenza del fatto che ogni accadimento concreto appartiene all'unico tempo del mondo e alla concatenazione aperta degli istanti di tempo che lo scandiscono.

Diversamente stanno le cose quando si fa avanti il fenomeno della ripetizione. Nel *continuum* del flusso temporale la ripetizione ritaglia infatti un segmento che nel suo essere ripetuto guadagna una sostanziale indipendenza dalla serie cui pure apparteneva. La ripetizione è una forbice affilata: recide il duplice nesso che lega un segmento temporale ad un prima e ad un poi e, liberandolo dalla sua appartenenza al *continuum* della temporalità, gli attribuisce una peculiare chiusura. Prima e dopo il colpo

di forbice della ripetizione non vi è nulla di rilevante poiché la ripetizione detta una trama di attese che si soddisfano interamente là dove l'evento ripetuto si chiude, perché questa era la meta cui l'intero processo tendeva.

Le ragioni di questo fatto non sono difficili da scorgere: ripetere un evento significa spostarlo nel tempo e proporre quindi, come sue proprietà caratteristiche, solo le proprietà della sua forma, e cioè quelle proprietà che concernono la sua struttura, non la sua individualità. Ne segue che le fasi in cui si scandisce l'unità di decorso dell'evento che viene concretamente ripetuto non sono contrassegnate dalla loro appartenenza all'unità del tempo del mondo, ma dalla posizione che ciascuna di esse occupa rispetto ai punti salienti (l'inizio, la fine, il climax) che sono propri della struttura formale e ripetibile dell'evento stesso.

La ripetizione, tuttavia, non si limita a dare agli eventi un inizio ed una fine assoluti, ma li svincola anche dai rapporti di dipendenza dagli altri eventi del mondo. Ogni azione è preceduta da accadimenti che la motivano ed è a sua volta causa di altre azioni, che possono essere pienamente comprese nel loro senso solo se vengono colte sullo sfondo della concatenazione reale degli eventi cui appartengono. Non vi è dubbio che anche in questo caso la ripetizione agisca come un rasoio che scioglie, rescindendoli, i nodi che stringono l'evento alla realtà. E ciò è quanto dire: il gesto o l'azione che vengono concretamente ripetuti non possono guadagnare la loro sensatezza nell'instaurare un rapporto con ciò che li precede o li segue, ma debbono piuttosto porsi come unità chiuse rispetto all'esterno, come forme indipendenti che debbono trovare in se stesse la loro piena comprensibilità e la loro autonoma ragion d'essere.

Come questo avvenga è presto detto. Nella ripetizione le singole scene che si legano nell'unità di un evento ci appaiono ora alla luce del loro convergere verso una meta: al semplice accadere che determina ciò che c'è e fissa il posto che dobbiamo assumere nel mondo si sostituisce così un processo che sembra gravitare verso la sua conclusione che, a sua volta, sembra cercare fin dai primi passi di quello stesso processo le ragioni che dovevano condurre sino ad essa. La ripetizione ripete una forma e la rende concretamente presente e, insieme ad essa, ancora il processo ad una *regola* che lo rende *anticipabile*.

Su questo tema si potrebbero dire molte cose. Si potrebbe in primo luogo osservare che la ripetizione è all'origine della scansione temporale e di quella forma di primitivo racconto del tempo che sono i calendari. Il succedersi dei giorni, dei mesi e degli anni dà al tempo una partitura che ha

una sua *potenziale vocazione narrativa*: il tempo si apre e si chiude secondo una norma definita e trascorre in un *intreccio* di passi più lunghi e più brevi che rendono articolato il canovaccio sul quale si dispongono le nostre azioni. Perché tuttavia questa trama articolata assuma davvero la forma di un intreccio e perché la regolare alternanza dei giorni e dei mesi valga per noi come una *narrazione* è necessario che il tempo si pieghi ad una forma umana: il *tempo* deve assumere la *regola del calendario* che diviene così *il luogo in cui si conta il tempo, raccontandolo*.

Il calendario *racconta* il tempo – ma se di questo strano modo di esprimersi ci si può avvalere è perché il calendario dà al tempo una forma che è scandita dal suo avere un inizio e una fine, e dal suo condurre da questo a quella secondo una serie di passi che si definiscono nel loro senso innanzitutto in relazione alla loro posizione rispetto alla trama cui appartengono. Gli anni si aprono e si chiudono, ma si dipanano seguendo una loro minimale peripezia che si colora di toni e di significati nuovi non appena il ritmo del tempo si riempie di determinazioni materiali – quelle determinazioni che sempre di nuovo si ripetono ad ogni mese dell'anno. Così, possiamo dire che il calendario narra il tempo perché ci costringe a pensare al succedersi dei giorni come se fosse il dipanarsi minimale di un senso, di una trama che deve essere raccontata e che di fatto raccontiamo più volte – ad ogni nuovo anno.

Non è difficile mostrare ciò che abbiamo appena osservato. Vi sono infiniti cicli pittorici che raccontano i mesi o le stagioni, e ne sono un possibile esempio gli stupefacenti quadri dell'Arcimboldo in cui le personificazioni della Primavera, dell'Estate, dell'Autunno e dell'Inverno si mostrano nel manifestarsi dei frutti e dei fiori che li caratterizzano. Ma vi sono anche infiniti esempi letterari: i giorni e i mesi possono essere raccolti in una successione che ne rammenti la forma e il loro succedersi diviene il succedersi di accadimenti ben noti. Nella storia della nostra letteratura non è difficile trovare sonetti sui giorni della settimana e sui mesi in cui l'anno si scandisce, in un gioco che moltiplica e rende esplicita la narrazione del calendario. Ecco gennaio, per esempio: "I' doto voi, nel mese de gennaio,/ corte con fochi di salette accese,/ camer' e letta d'ogni bello arnese, / lenzuol' de seta e copertoj di vaio, // tregèa, confetti e me-scere a razzaio,/ vestiti di doagio e di rascese:/ e 'n questo modo star a le defese,/ mova scirocco, garbino e rovaio.// Uscir di for alcuna volta il giorno,/ gittando de la neve bella e bianca/ a le donzelle che staran da torno; // e quando fosse la compagna stanca,/a questa corte faciase retorno: /

e si riposi la brigata franca”. Così scriveva Folgore da San Gimignano, ma non è certo il solo che deve essere rammentato e anzi uno dei primi componimenti poetici della nostra tradizione europea sono *Le opere e i giorni* di Esiodo, un poema che dà voce a suo modo alla narrazione del calendario.

Del resto, di questa funzione narrativa del calendario ci rendiamo conto non appena riflettiamo su una tendenza implicita nella sua stessa natura: il *calendario tende a farsi almanacco*, una parola questa che vorrei impiegare così – per alludere a quegli opuscoli in cui il susseguirsi dei giorni e dei mesi è accompagnato dall’indicazione delle feste e dalle *ricorrenze* importanti ed eventualmente da commenti e da osservazioni di varia natura legate al trascorrere dei giorni e al luogo in cui si è giunti nella sua narrazione. Il calendario dà un nome ai luoghi del tempo e li accorda alle posizioni del Sole e della Luna; l’almanacco, tuttavia, non si accontenta di questa narrazione cosmica e avverte il bisogno di affiancare al segnaposto dei giorni un nome che richiami alla nostra memoria qualcosa che lo *legghi alla nostra vicenda umana*, al patrimonio delle nostre credenze e alla molteplice varietà delle nostre occupazioni. Nascono così i nomi dei giorni della settimana, la proiezione del martirologio sui giorni dell’anno, il legame che stringe i nomi dei santi alla prassi degli uomini, in un nodo complesso che sembra garantire che nella vicenda narrata del tempo vi sia comunque un luogo che ci spetta. Nell’almanacco, dunque, il tempo si fa propriamente umano e diviene il luogo di una narrazione generalissima: l’almanacco ripete per ogni anno la stessa litania delle feste – le *ricorrenze*, appunto – e disegna la trama formale su cui si vengono a incastonare le *nostre* azioni. La ripetizione ci invita a scandire il tempo e ha quindi innanzitutto la funzione di renderlo *dominabile*, di contrapporre al suo fluire senza forma una struttura che si ripete e che ci consente di pensare nel suo trascorrere senza sosta e senza ostacoli un inizio e una fine che scandiscano la sua indifferenza e che ci consentano di piegarlo al sistema tranquillizzante delle attese, e basta pensare alle canzoni per cullare i bambini – alle ninna nanne e alle cantilene – per rendersene conto.

Si tratta di cose ovvie che vale tuttavia la pena di rammentare perché in fondo vorrei sostenere che i racconti hanno proprio qui la loro origine e che la prima rudimentale narrazione prende le mosse nel gesto tranquillizzante di chi cerca di cullare e poi di accompagnare nel sonno un bambino raccontandogli favole di cui in fondo non può che comprendere che

in esse si giunge a un momento in cui finalmente tutto si placa e ha il suo termine.

Torniamo tuttavia al nostro problema e quindi al nesso che lega la narrazione alla ripetizione: narrare un evento reale vuol dire innanzitutto rendere conto di quel che ci è successo – *raccontarlo*, appunto – disponendo scena dopo scena in una connessione che deve condurci alla meta. In questo caso, narrare vuol dire davvero ripetere – ma come stanno le cose quando la narrazione ha per oggetto un racconto di finzione? In questo caso non vi è nulla che si ripete, per la buona ragione che non vi è nulla che sia prima del gesto narrativo e che non prenda forma grazie ad esso. Quando la narrazione si dispone sul terreno finzionale non sembra esserci dunque spazio per un rimando al concetto di ripetizione – questo sembra essere relativamente chiaro; ma allora, se le cose stanno così, perché discutere così a lungo del senso della ripetizione se non vi è nulla che ci consenta di parlarne a proposito della narrazione nella sua forma finzionale?

Quando si fa filosofia si deve essere disposti a perdere un po' di tempo, sia pure metodicamente, e a procedere con lentezza. Riflettiamoci un poco. Certo, quando racconto una favola non sto ripetendo un evento che sia accaduto – questo è certo, e così stanno le cose anche quando scrivo un racconto o un romanzo. Le cose stanno appunto così e tuttavia sarebbe un errore chiudere gli occhi su un tratto che caratterizza in profondità ogni racconto: *il suo prometterci un finale*. Posso raccontare come voglio e come credo una storia e posso anche costruirla insieme a te, pezzo per pezzo, ma anche se mi dispongo in un simile gioco, non posso per questo esimermi dal tentativo di *far convergere la narrazione verso una meta*, verso una conclusione che garantisca che i fili narrativi che sono stati intrecciati siano infine condotti tutti o quasi al luogo in cui infine si fissano. Come narratore reale posso dunque improvvisare il racconto, ma il narratore implicito – il narratore che dobbiamo costruire a partire dalla storia stessa e che in fondo altro non è se non la voce stessa della narrazione – si pone essenzialmente come una voce che ci parla e che ci promette che ogni singola scena narrativa è un passo che conduce verso la meta, un contributo che spinge la storia a precipitarsi verso il *suo* finale.

È importante sottolineare che si tratta di una struttura formale della storia e non necessariamente di una decisione di chi la narra e tanto meno di una sua effettiva capacità: il narratore reale che si immerge in un racconto inventandosi passo dopo passo la trama può dibattersi tra mille difficoltà

e non avere la più pallida idea di come fare per convincere la principessa ad andare allo stagno per incontrare il rospo che dovrà sposarla. La storia, tuttavia, ha la sua forma: qualunque sia il destino delle favole sgangherate che si inventano la sera per far divertire i bambini, la struttura della loro interna temporalità è segnata ed è comunque dato il loro gravitare verso un punto a cui è affidato il compito di reggere e sciogliere l'intreccio dei fili che abbiamo disegnato. La funzione del narratore implicito ha dunque in se stessa questa peculiare forma di temporalità: ogni nuovo istante si sottrae al computo finito del tempo e fa un passo verso la meta cui, proprio per questo, conduce. Sappiamo già che questa struttura ha la sua manifestazione esemplare nella struttura quasi narrativa – e pre-narrativa – della ripetizione, ma è importante rammentare che una simile forma della temporalità non caratterizza affatto il nostro normale esistere che è invece incentrato sul presente e che non ha un luogo temporale verso cui debba gravitare.

Si potrebbe forse sostenere che in ogni racconto il narratore implicito guarda la storia dalla prospettiva del suo epilogo e se questa tesi significasse soltanto che il narratore implicito di ogni storia avanza la promessa (anche se non la esaudisce necessariamente) che per ogni scena immaginata ci sarà un motivo che la giustificherà non appena si sarà pronunciata la parola finale della narrazione, credo che non dovrebbero esservi dubbi rispetto alla sua validità. Questa tesi sembra tuttavia implicare una conclusione più forte e cioè che il narratore implicito racconti la storia dalla prospettiva del suo epilogo e sappia già come sono andate le cose. Non sono affatto certo che questa tesi debba essere sostenuta, anche se non ho argomenti solidi per negarla. Si potrebbe negarla se implicasse una concezione ingenua del finale di una storia e se ci volesse spingere a credere che la parola “fine” in una narrazione contenga con sé la soluzione di ogni possibile domanda. Le cose non stanno sempre così: vi sono storie che hanno un finale che le risolve come l'*Odissea*, altre che restano ambiguamente sospese perché il finale non scioglie tutti i dubbi come *La strada* di Cormac McCarthy, altre che ci lasciano decisamente con l'amaro in bocca perché la vicenda non giunge al suo epilogo – ed è questo il caso di molte opere di Beckett e paradigmaticamente di *Aspettando Godot*, un'opera che non ha un finale che risolva la lunga attesa, ma che non per questo possiamo davvero comprendere se non muovendo dal presupposto che il suo autore implicito ci voglia condurre, dopo una lunga attesa, alla constatazione che l'attendere è vano e insieme ineludibile,

poiché non è mai possibile né vederlo coronare da successo, né rinunciare ad esso, constatandone l'assoluta insensatezza. Sul senso che si deve poter attribuire al finale di una storia ha scritto un bellissimo libro Frank Kermode (*The Sense of an Ending*), ripubblicato nel 200 con una nuova conclusione, ma io non credo che il dire che il narratore implicito sa già come la storia si chiude voglia dire scegliere una forma di conclusione piuttosto che un'altra. La mia perplessità ha altre ragioni e concerne ancora una volta la dimensione temporale della narrazione. Dire che il narratore implicito sa già come la storia si è conclusa vuol dire evidentemente sostenere che ogni narrazione presuppone che ciò di cui parla sia già accaduto e che ogni storia sia proprio per questo caratterizzata dalla sua appartenenza al passato: il narratore implicito sa già come sono andate le cose, perché ha già assistito al loro concludersi ed è solo il lettore che può illudersi di assistere ora a qualcosa che è già accaduto. Pinocchio salverà Geppetto – anzi, l'ha già salvato, proprio come Ivan Il'ic è già morto prima ancora che il lettore l'abbia visto salire sulla sedia che causerà il banale incidente domestico cui si legherà il suo destino. A me non sembra che le cose stiano così e che si possa davvero intendere un racconto se lo si pensa già concluso al suo inizio e credo che raccontare dal punto di vista dell'epilogo non voglia dire per questo occupare quel luogo, ma solo guardare al presente come se fosse da intendere alla luce del suo condurre verso un punto del futuro, verso l'epilogo come luogo di gravitazione della storia.

Avremo in seguito occasione di dire ancora qualche parola su questo tema, ma quello che ora ci preme è altro: vorrei infatti sostenere che è in linea di principio sufficiente guardare una storia dalla prospettiva del suo epilogo perché ogni evento ci appaia in una luce particolare – la luce che gli deriva dal suo essere necessario per la narrazione. Le cose accadono nella vita e sono, nella norma, fatti casuali che – come si dice – non conducono a nulla. Ho sentito il treno che arrivava e mi sono precipitato giù dalle scale della metropolitana e sono riuscito a salire; ma può accadere anche che abbia fatto i gradini di corsa e abbia visto le porte chiudermi in faccia – ma sappiamo bene che in realtà non cambia proprio nulla: prenderemo il prossimo treno o arriveremo a casa con due minuti di anticipo. Basta tuttavia disporsi nella prospettiva dell'epilogo perché un evento insignificante si carichi di una responsabilità inattesa: ogni istante diventa un bivio che conduce alla meta e se pensi che a quella meta si dovesse giungere, ecco che ogni accadimento, anche il più banale, sembra

decidere delle sorti del mondo. La vita di ciascuno di noi è fatta così: un incrocio di eventi che hanno cause nascoste, ma che ci sembrano del tutto casuali. Tutto questo lo sappiamo bene, ma basta leggere questa successione di casi alla luce della prospettiva retrograda della narrazione perché il caso ci appaia alla luce di un dover essere, perché l'accidentalità di un percorso assuma le forme di una casualità inevitabile: ciò che soltanto è accaduto diviene, se lo guardiamo nella prospettiva di ciò che si è realizzato, il disegnarsi di un cammino impervio in cui ogni possibilità è stata decisa, in cui ogni gesto è stato compiuto nell'unico modo che poteva condurre alla meta.

Non è un caso allora se la narrazione ha trovato nel concetto di destino la sua applicazione più immediata alla vita. Edipo poteva restare a Corinto, ma si reca a Tebe; Laio poteva lasciargli il passo, ma si comporta in modo arrogante; la Sfinge poteva avere ragione di Edipo, ma si lascia sconfiggere proprio come il servo che lo riconosce poteva parlare fin da principio e allontanare con una parola un infinito dolore: nulla di questo accade e una serie infinita di casi conduce la tragedia al suo epilogo. Non è così, tuttavia, che quella tragedia ci parla: come lettori della storia tragica di Edipo non vediamo il caso affiancarsi al caso, ma – disposti come siamo nella prospettiva della fine – assistiamo all'imporsi di un destino: proprio perché le cose sono andate così, Edipo doveva abbandonare la sua Corinto e doveva realizzare in ogni sua scelta il dettato di un destino che gli si impone. Il destino, del resto, non è altro che la successione dei casi, osservata tuttavia dalla prospettiva del porto cui la navigazione è infine approdata. Ed il destino è in sé *una forma immediata di narratività*: il destino è un modo immaginoso di guardare alla propria vita, per scoprire (o meglio: per credere di scoprire) che c'era un senso – sia pure tragico – che la guidava. La nozione di destino segna con un tratto di penna gli eventi della mia vita e traccia una linea che li distingue dagli intrecci che non appartengono alla mia esistenza, ed è per questo che il destino chiede per sé in modo enfatico un aggettivo possessivo: il destino è il *mio* destino, perché di fatto lo scopo di questa illusione – il mio credere che vi sia un destino che è mio – è quello di ritrovare un senso personale nella trama, in larga parte casuale, degli eventi in cui si scandisce il nostro tempo di vita.

Quando si fa filosofia si deve essere disposti a perdere un po' di tempo, ma adesso, lo confesso, stiamo un po' esagerando – e dobbiamo tornare al nostro tema. Sostenere che la funzione del narratore implicito si esplica

anche nel costringere il lettore a guardare al presente del racconto alla luce della prospettiva dell'epilogo vuol dire anche gettare un seme di attività nella passività dell'ascolto. Ora ascoltiamo una favola e siamo invitati a costruire un modo immaginativo in cui ogni mossa è decisa e scelta dal narratore e questo ci autorizza a credere che vi sia un motivo per ogni scena narrativa, una ragione per l'esser così dei personaggi, ma questa trama densa di senso e la certezza che vi sia una ragione che giustifica l'esser così di ogni mossa del racconto si traduce in un atteggiamento *inquisitivo* non appena rammentiamo che la funzione del narratore implicito si realizza anche nel costringere il lettore ad assumere l'atteggiamento temporale su cui abbiamo così a lungo riflettuto: anche il lettore deve assumere la prospettiva dell'epilogo e deve chiedersi che senso ha in vista del chiudersi del racconto il fatto che Ivan Il'ic sia salito ora sulla sedia, per sistemare una tenda. Di qui la necessità di fare inferenze e di qui anche la necessità di spingersi al di là della lettera del testo: leggere o, in generale, ascoltare un racconto, ma anche guardare un quadro o ascoltare un brano musicale, vuol dire chiedersi perché proprio questo e proprio ora e chiederselo vuol dire necessariamente continuare la storia nella storia, immaginarla meglio di quanto non ci sembrasse dapprima necessario. Del resto, le istruzioni non sono mai del tutto esaurienti e quando costruiamo qualcosa dobbiamo da un lato obbedire a ciò che ci dicono, dall'altro usarle con un po' di intelligenza – perché bisogna sempre cercare di capire ciò che ci dicono.

LEZIONE NONA

1. Testo e progetto immaginativo

Nella lezione precedente abbiamo cercato di mettere in luce la natura di una funzione che fa parte di ogni racconto: la funzione del narratore implicito. In questa finzione abbiamo individuato due momenti diversi: il primo ci riconduce al fatto che ogni racconto ci invita ad assumere la dimensione dell'ascolto e a ritenere, proprio per questo, che ogni mossa narrativa possa essere intesa come parte di un messaggio a noi rivolto; il secondo, invece, ci aveva costretto a riflettere sulla peculiare temporalità della narrazione e a sottolineare come il lettore fosse comunque costretto ad interrogare il testo, per cogliere come ogni singola scena si spiegasse nell'unità del racconto. Ascoltare un racconto vuol dire così da un lato avere fiducia che la storia che ci viene narrata abbia una sua pienezza di senso, dall'altro vuol dire invece orientare quell'ascolto attraverso una molteplicità di domande che ci spingono a comprendere la ragione di ogni singola decisione narrativa, il suo esser così in vista di un fine. In modo particolare, le considerazioni conclusive della scorsa lezione ci avevano condotto ad osservare che proprio questo secondo momento in cui si scandisce la funzione del narratore implicito ci costringe ad attribuire al lettore un atteggiamento particolare: comprendere un racconto significa infatti porre un insieme di domande al testo per giustificare in vista di un senso unitario ogni sua singola mossa. Il lettore *deve* porsi una molteplicità di domande perché può intendere davvero ciò che gli viene narrato solo se legge nella prospettiva dell'epilogo e solo se tenta di giustificare alla luce della meta cui conducono le vicende che accadono, il carattere di un personaggio, il suo aspetto esteriore o anche soltanto il luogo in cui la storia accade.

Nel tentativo di assolvere a questo compito il lettore non è lasciato solo: è il testo che lo guida e che solleva gli interrogativi che debbono essere posti, che determina la plausibilità delle risposte che diamo e che di volta in volta ci costringe a revocare perché false, sciocche o inutili alcune delle anticipazioni che abbiamo avanzato. Lo spettatore e il lettore debbono integrare ciò che la narrazione mostra loro, ma debbono farlo perché la comprensione di un racconto (o di un film) implica da parte loro un continuo tentativo di anticipare la trama complessiva della narrazione, cer-

cando di far collimare tutte le parti che la compongono. L'autore ci dà le istruzioni necessarie, ma spetta al lettore il compito di *inscenare per sé*, nell'unitarietà del suo senso, la vicenda narrata: leggere un racconto significa in fondo proprio questo – saper immaginare coerentemente una storia, sul fondamento della storia stessa.

Su questo punto ci siamo già soffermati abbastanza a lungo, e tuttavia se è possibile scorgere nella processualità della narrazione e nella sua temporalità peculiare la dinamica che ci spinge ad andare al di là del dato per meglio comprenderlo, è evidente che questo ancora non basta per spiegare che cosa ci sostenga nelle nostre supposizioni e in quel gioco di interpretazione del testo che ci sembra necessario se vogliamo davvero comprendere un racconto come uno sviluppo unitario in cui ogni mossa ha una sua ragion d'essere.

In qualche misura ci siamo dati più volte una risposta: abbiamo detto che le domande e le risposte sorgono dal testo e hanno nel testo il loro criterio di correttezza. Non tutte le domande sono legittime e anzi lo sono soltanto quelle che sorgono dal racconto e che ci spingono ad approfondire, sviluppandola, l'immaginazione che lo sorregge. Quando ci hanno raccontato molti anni fa la storia di Pinocchio non abbiamo ritenuto opportuno chiedere che cosa rendesse quel pezzo di legno capace di provare solletico o di parlare: questa domanda è una domanda oziosa che non si pone all'interno della favola, ma che sorge al di fuori di essa, quando la confrontiamo con la realtà. Pinocchio parla e prova solletico perché è l'iperbole di un burattino e i burattini recitano e si finge che siano vivi – ecco tutto, ma se vuoi sapere di più, se chiedi in che modo Pinocchio può davvero provare quello che prova, ti risponderò che parla e prova solletico proprio come fanno tutti i bambini di legno del mondo e che non c'è bisogno di una spiegazione che renda ragione di questo fatto, così come non ha senso chiedersi se Geppetto sia o non sia un extraterrestre o quanto siano alti i conigli neri che vengono a prendere il burattino quando si rifiuta di prendere la medicina. Nulla nel racconto ci invita a sollevare queste domande e nulla legittima una risposta. È vero invece che dobbiamo fin da principio accettare che Pinocchio sia una creatura mista in cui convivono i tratti umani di un bambino e la scorza ottusa del legno. Pinocchio è un burattino e per l'immaginazione un burattino è un Giano bifronte che si rivela nella sua duplice natura ad ogni spettacolo: da un lato è una persona come noi che può avere affetti e una vita umana, mossa da desideri e da pensieri, dall'altra è un fantoccio che si lascia trascinare

dai fili delle passioni e che può venir bastonato senza pietà, tanto è di legno! Anche Pinocchio è fatto così e immaginare quella storia che si apre con l'invito a figurarsi un pezzo di legno da catasta che soffre il solletico quando lo si piolla vuol dire anche imparare fin da principio ad interrogarsi sulla sua natura: leggere Pinocchio vuol dire di volta in volta chiedersi se ad agire è il bambino nel burattino o il burattino nel bimbo. Dobbiamo chiedercelo e dobbiamo imparare a compiere questa difficile dissezione perché solo così possiamo capire il libro e possiamo comprendere che cosa per Collodi significa crescere e diventare adulti – imparare a comportarsi e ad agire reggendo autonomamente i fili che ci fanno muovere, anche se poi questo significa anche rinunciare ai divertimenti, alle passioni e alla spensieratezza dell'infanzia.

Dobbiamo provare a rispondere a questa domanda, ma per farlo il testo della narrazione in un certo senso non basta perché non dice tutte le cose immaginative che fanno parte del senso di una narrazione, ma le suggerisce soltanto. L'abbiamo già osservato: il narratore implicito di un racconto (o se volete: il narrarsi della storia nel nostro ascoltarla) ci offre le istruzioni che bastano per costruire la trama del racconto e il mondo immaginativo in cui si svolge. Le istruzioni, tuttavia, non sono mai tanto precise da definire ogni possibile dettaglio ed è un bene che sia così, perché l'esattezza è faticosa e ci costringe a dire ciò che non vi è bisogno di precisare. Per fissare la leva al meccanismo devi stringere la vite al suo bullone – ma prima devi prendere la leva e metterla nel posto giusto che il disegno ti mostra e poi devi infilare la vite nel foro predisposto e devi cominciare ad avvitarla solo quando hai già messo il bullone dall'altro lato della vite che devi girare in senso orario ponendo il filetto del cacciavite proprio sulla tacca; il bullone poi devi tenerlo fermo, altrimenti girerà con la vite, e così di seguito. Tutto questo nelle istruzioni non c'è (per fortuna!) e non c'è bisogno che ci sia, sempre che sia davvero possibile che vi sia: io leggo le istruzioni e poi mi comporto come so di dovermi comportare perché i gesti che mi chiedi si danno comunque sullo sfondo di un mondo che è il mio mondo e che conosco bene. Guardo una vite e vedo come funziona ed è per questo che comprendo le tue istruzioni, anche se non sono un algoritmo perfetto. Lo stesso accade con un racconto: le istruzioni che mi porgi non sono precise nei dettagli e non debbono esserlo: indicano la strada, ma lasciano al lettore il compito di percorrerla e di guardare bene dove essa conduce. Del resto, non è affatto detto che i presupposti che sono alla base delle istruzioni immaginative siano davve-

ro tutti noti a chi immagina – per camminare su un viottolo di campagna non c'è bisogno di sapere come sono fatte la terra e le rocce che stanno sotto il ghiaietto, anche se il sentiero poggia su di esse e anche se possiamo camminare solo perché di fatto ci sostengono.

Si tratta di una constatazione importante che ci consente di precisare meglio ciò che abbiamo detto nella lezione precedente. Il narratore implicito ha la funzione di disporre il lettore nella disposizione d'animo dell'ascolto: un racconto non è un mondo da esperire, ma una vicenda da ascoltare. E tuttavia una vicenda è comunque parte di un mondo possibile (questo termine preso nella sua accezione più ingenua) che il lettore deve poter vedere sullo sfondo della storia che legge. Leggiamo un racconto e per comprenderlo dobbiamo disporre la vicenda narrata non sulle spalle del nostro mondo reale, ma di uno *sfondo* che sorge a partire dalla narrazione stessa: uno sfondo di valori e di accadimenti possibili e di relazioni possibili tra gli eventi – uno sfondo che rende sensati certi comportamenti e ne esclude altri. Nella pancia del lupo non ci sono i succhi gastrici, ma sei capretti in attesa di essere salvati; nell'*Iliade* vi è spazio per il coraggio e per l'ira, per i valori eroici e per quelli familiari, per la forza e per la stanchezza, ma non per le lievi emicranie o per le costipazioni o per l'infiammazione del nervo sciatico: i 50 giorni di assenza di Achille non possono essere giustificati da un certificato medico. Che così stiano le cose lo sappiamo, ma questo sapere non deriva dalla lettera del racconto, ma da ciò che dobbiamo immaginare per seguire le istruzioni che ci porge. Siamo rimandati così dalla lettera della narrazione al contesto da cui sorge o, come d'ora in poi vorrei esprimermi, al progetto immaginativo che la sorregge. Il lettore ha un racconto che deve intendere e per intenderlo deve risalire dal testo al progetto immaginativo in cui è racchiuso e che fa da sfondo alla sensatezza delle sue mosse. Ma ciò che per il lettore è l'eco più ampia delle mosse immaginative che è chiamato esplicitamente a compiere, per l'autore è invece il terreno da cui l'immaginazione muove. Ogni racconto *sorge* da un progetto immaginativo perché ogni narrazione si muove all'interno di una geografia dell'immaginazione che orienta i pensieri del racconto e li rende ricchi di senso. Pinocchio nasce così: da un pezzo di legno da catasta, e in questa sua nascita così particolare è già racchiusa, nella forma confusa di un'immaginazione cresciuta insieme ai proverbi popolari e alla prassi artigiana, una storia possibile. Pinocchio è un ceppo di legno che può cadere sugli stinchi improsciuttiti di Geppetto, ma un ceppo di legno è qualcosa che può assumere una for-

ma, sotto le mani di un artigiano e questo ci invita fin da principio a porre Pinocchio sotto l'egida di una regola immaginativa che fa della *dualità* la sua legge: fuori c'è la scorza, dentro il bambino e tocca al padre falegname cavare fuori l'uno dall'altra. Pinocchio è fatto così – è un legnaccio duro, buono da ardere, come i burattini di Mangiafoco, ma come loro è molto di più: è un bambino che cresce. Pinocchio è una testa di legno – è cocciuto e duro a piegarsi alle regole, ma sotto la scorza dura del tronco, Pinocchio vorrebbe sempre cambiare e assumere la forma che il falegname gli dà. Pinocchio è insensibile come un pezzo di legno, ma è *tutto di un pezzo* nei suoi sentimenti: in fondo, sotto la corteccia del bugiardo c'è il buon legno con cui è stato costruito e che si manifesta nella sincerità degli affetti.

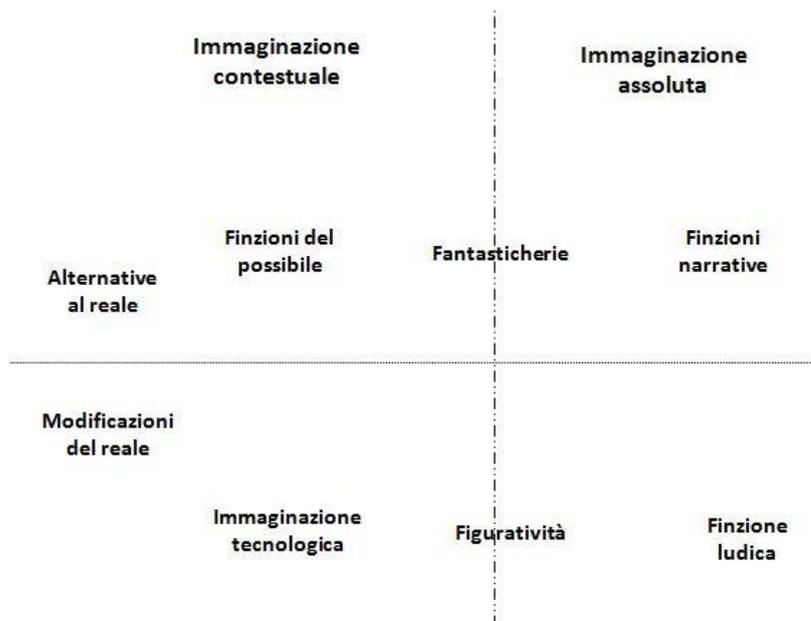
Si potrebbe insistere ancora su questa geografia dell'immaginazione che si ciba di proverbi e di un'esperienza contadina del mondo e osservare che alla regola duale del burattino si affianca un gioco di solidificazione continua delle immagini e delle metafore: le volpi sono furbe e i polli come Pinocchio ne fanno le spese, chi non studia diventa un asino e nel tagliare degli asini si può sentire il lamento doloroso di chi si è fatto ingannare, le bugie di un bambino si vedono guardandolo dritto in viso, come si nota un naso un po' troppo lungo, e in fondo nel *cri cri* ripetuto dei grilli si può davvero sentire la saggezza un poco boriosa dei maestri e dei precettori, il loro ripetere sempre da capo le loro lamentele e i loro saggi consigli.

Potremmo continuare in questo gioco di amplificazione immaginativa del testo, ma il nostro compito ovviamente non è questo: dobbiamo invece cercare di chiederci che cosa ci consenta di delineare il progetto immaginativo che fa da sfondo alla narrazione e la rende sensata. Credo che per rispondere a questa domanda sia necessaria una duplice mossa. Si deve da un lato cogliere il progetto immaginativo come un'eco del testo narrativo, come lo sfondo che dobbiamo postulare per comprendere le sue mosse. Il progetto immaginativo si disegna come uno sfondo coerente con le mosse immaginative che il racconto ci propone. Leggiamo un racconto e siamo chiamati a sintonizzarci su una rete immaginativa che è coerente con il racconto stesso. D'altro canto, tuttavia, possiamo davvero continuare coerentemente il gioco dell'immaginazione narrativa solo perché abbiamo un'esperienza del mondo comune – solo perché sappiamo bene come è fatto il legno e che cos'è un bambino e solo perché ogni oggetto della nostra esperienza appartiene ad un gioco di rimandi associativi

possiamo orientarci nell'immaginazione che guida e sorregge un racconto. Il racconto ci dà le istruzioni e ci dice come usarle, ma deve infine fare affidamento sulla nostra esperienza del mondo – sul terreno che ci accomuna e che racchiude infine i pensieri seminali di cui l'immaginazione si nutre.

2. La figuratività

Dobbiamo fare ora un passo indietro e ricordarci di uno schema in cui avevamo introdotto la nozione di figuratività. Lo schema possiamo senz'altro riproporlo perché ci invita a collocare secondo un disegno che ci è noto e che abbiamo già a lungo discusso il concetto di figuratività nello spazio logico dell'immaginazione. Ecco lo schema:



Un tratto ci colpisce: quando parliamo di figuratività parliamo innanzitutto di un'operazione dell'immaginazione che prende le mosse da ciò che è dato, per modificarlo immaginativamente e per disporlo in un universo finzionale o ludico. Lo schema lo mostra con relativa chiarezza: da un lato vi è un'immaginazione che fantastica scenari possibili e che crea storie, dall'altro vi è l'immaginare che si dispiega innanzitutto nel gioco e

che ci consente di trascinare noi stessi e gli oggetti con cui abbiamo a che fare sul piano di una narrazione peculiare nella quale siamo coinvolti come *attori*. Nel gioco non ci accontentiamo soltanto di parole che costruiscono una scena interamente nuova, ma prendiamo spunto dalle cose che ci circondano e le pieghiamo ad un progetto immaginativo che si costruisce passo per passo. Gli esempi sono a portata di mano: un ramo assomiglia a una spada e ci invita a un duello, un manico di scopa a un cavallo su cui galoppare e talvolta le poche parole che nel gioco assegnano un ruolo e fingono l'*incipit* di un racconto ci consentono di orientare lo sguardo in una direzione che scopre in ciò che ci circonda una situazione ludica impreveduta. Insomma: il gioco muove dalla realtà per trascinarla sul terreno della valorizzazione immaginativa e sfrutta gli appigli che essa stessa gli porge. Si tratta appunto di due forme dell'immaginazione che debbono essere distinte e discusse separatamente, ma ciò non toglie che sia possibile cogliere i loro molteplici intrecci e, insieme, il cammino che può condurci dall'una all'altra – un cammino che vogliamo provare a seguire, sia pure rapidamente.

Ci siamo addentrati, innanzitutto, sul terreno della narritività e abbiamo proprio per questo colto l'immaginazione nel suo aspetto fantastico: chi racconta una favola chiede innanzitutto a chi lo ascolta di fingere un luogo, una storia, dei personaggi e di fingerli senza avere altro sostegno oltre alle parole che pronunciamo e alla loro capacità di ricreare un universo di senso ed un'autonoma vicenda narrativa. Quando leggiamo una favola fingiamo una vicenda possibile, ma ciò che leggiamo ci invita comunque a ripensare alla nostra vita per leggere alla luce di ciò che la storia ci insegna. «*Mutato nomine de te fabula narratur*» – i racconti parlano di noi e ci insegnano molte cose, se siamo disposti a realizzare l'esperimento immaginativo che ci suggeriscono di mettere in atto: ci invitano a pensare in una forma determinata ciò che ci accade e a disporre gli eventi reali e le persone in cui ci imbattiamo nei *ruoli narrativi* che un racconto ci offre, per tentare poi di comprendere quelli attraverso questi. Quando leggiamo *La metamorfosi* di Kafka possiamo immergerci nella vicenda narrata e vivere il senso che in essa prende forma, ma possiamo (e in qualche misura dobbiamo) anche intenderla come un *calco immaginativo* entro cui disporre la realtà, come un modello che si fa persistente e che per esempio ci consente di comprendere meglio quello che accade a chi si ammala di una malattia che non lascia speranza di guarigione e si ritrova improvvisamente in un corpo che decide per lui e in una prossimità con la

morte che lo allontana dagli altri – da chi appartiene alla consuetudine tranquilla del vivere. Leggere un racconto vuol dire allora scoprire che vi è una sorta di *metessi immaginativa* del reale poiché la realtà si spiega e ci appare in un senso nuovo non appena cerchiamo di intenderla e raccontarla alla luce di ciò che l’immaginazione ci insegna. Abbiamo visto molte volte – e forse con un sentimento di repulsione – uno scarafaggio rovesciato sul dorso agitare freneticamente le sue zampe sottili e forse abbiamo trovato quell’esibizione di movimento impotente difficilmente sopportabile, ma se leggiamo le pagine della *Metamorfosi* quella scena reale tante volte osservata ci appare alla luce di un’immaginazione che la travalica e che le dona un senso nuovo: ora in quei movimenti impotenti si *mette in scena per noi* l’idea di una vita imprigionata in un corpo che non si piega ai suoi voleri e che dispiega davanti ai nostri occhi una parodia tragica della pretesa che sia davvero possibile assoggettare la nostra materia vivente ai desideri della volontà. Il mare l’ho visto molte volte la sera e mi è capitato infinite volte di sentirmi catturato dallo spettacolo ripetuto delle onde e della risacca, ma se mi ricordo di Omero e di uno dei suoi versi ho l’impressione di capire di più e di sapere meglio il motivo di quella sensazione: ciò che ci colpisce è proprio che *il mare non è mai stanco*, che il suo respiro è così infinitamente più ampio e duraturo del nostro e ripete nel tempo il suo eterno durare e il nostro più breve trascorrere. In questi, come in un’infinità di altri diversi casi, il reale partecipa dell’immaginazione in virtù di una metessi che prende le mosse dalla dimensione narrativa, dalle nostre storie. I racconti possiamo usarli così – per pensare nei ruoli immaginativi di cui constano le vicende della nostra vita e i fatti della nostra esperienza. L’immaginazione narrativa si applica al mondo e questo significa che possiamo immaginare il mondo secondo un copione: i racconti diventano così la trama di un esperimento teatrale che ci consente di mettere in scena la nostra esperienza alla luce di un testo immaginativo.

Del resto, che un racconto possa *inscenarsi* è un fatto in sé ovvio. Ogni storia può in linea di principio essere messa in scena perché è da un lato *ripetibile* e perché, dall’altro, consta di *ruoli*, articolati in una trama. Certo, questo davvero non significa che ogni racconto possa trasformarsi felicemente in una recita, ma una conclusione è possibile trarla: proprio perché consta di ruoli, ogni narrazione può assumere una forma teatrale – può essere recitata per uno spettatore di fronte al quale persone, cose e luoghi assumono una consistenza meramente immaginativa.

Il racconto diventa il copione, il lettore uno spettatore: questo e ciò che accade quando diamo vita alla recita delle nostre fantasie. Apparentemente si tratta di una modificazione non poi così rilevante: i racconti constano di ruoli e ora non facciamo altro che applicare questi ruoli alla realtà. Qualcosa tuttavia muta: quando ci disponiamo sul terreno della rappresentazione teatrale non abbiamo più soltanto una storia che si costruisce parola dopo parola nella narrazione, ma *una prassi che trascina sul terreno immaginativo la scena che abbiamo di fronte a noi*. Gli attori sono persone reali e reale è la scena e gli oggetti che sul palcoscenico si utilizzano, ma tutto ciò cui si applica il copione viene di per se stesso trascinato nell'universo immaginativo: persone e cose diventano "persone-e-cose-nella-recita" e ciò significa che non ha davvero più senso interrogarsi sulla loro realtà e sulle loro reali determinazioni. Il bicchiere di troppo che rende irascibile il protagonista può essere fin da principio vuoto, la pozione delle streghe di Macbeth la migliore delle zuppe e, in generale, qualsiasi cosa può essere sostituita da una che abbia la stessa *apparenza scenica*, poiché questo soltanto conta. Agli oggetti reali possono sostituirsi così gli oggetti di scena, ai paesaggi e alle case che fanno da sfondo all'azione le quinte teatrali.

Qualcosa di simile accade anche sul terreno del gioco: per giocare ai pirati un bambino non ha bisogno di spade reali e di navi, ma si accontenta di giocattoli o di oggetti che possano *sostenere* la sua prassi ludica che è comunque di per sé capace di trasformare lo spazio reale in cui opera in uno spazio immaginario, in un luogo racchiuso entro cui valgono le regole del gioco ed è sospeso (nei limiti del possibile) il dettato della realtà. Il gioco modifica immaginativamente la realtà e tuttavia deve comunque *prendere le mosse dal reale* e dalla sua forma concreta: un manico di scopa può essere può diventare un cavallo nel gioco perché vi si può montare in groppa e un coperchio è uno scudo perché lo si può agitare di fronte a sé per parare i colpi.

Il gioco sceglie le valorizzazioni immaginative in accordo con le sue *decisioni* – questo deve essere detto con chiarezza, ma la metessi immaginativa ha come sua condizione un *rapporto mimetico* con l'esperienza nella sua dimensione percettiva e quotidiana: la concreta materialità degli oggetti deve sostenere l'immaginazione e deve anzi poterla guidare in qualche modo. Non si immagina in un modo qualunque qualsiasi cosa e il carattere libero e creativo dell'immaginazione non deve farci dimenticare che la prassi ludica è fortemente radicata nel mondo e non solo perché

muove dal mondo, ma anche perché nel suo agire è comunque sostenuta e orientata dalla natura fenomenologica degli oggetti con cui opera. È in questo senso che l'immaginazione ludica è un'immaginazione che sembra *trovare* nelle cose stesse le ragioni che la muovono. L'immaginazione prende spunto dai fatti, ma li mette in movimento, imprimendo in loro una direzione immaginativa, – un senso, appunto: può farlo, tuttavia, solo perché, prima di lasciarsi guidare dai propri pensieri e prima di raccontare quei fatti a suo modo, l'immaginazione è cresciuta su una vivida esperienza sensibile e ha tenuto bene aperti gli occhi e le orecchie. I fantasmi dell'immaginazione giocano con i materiali della percezione poiché è proprio ciò che percepiamo che determina il campo delle nostre decisioni imaginative¹⁴.

La prima dote di chi gioca è una grande disposizione all'ascolto e uno sguardo curioso: il gioco, forse ancor più della filosofia o delle scienze, è davvero frutto della *meraviglia* e dello stupore che sorgono quando ci accorgiamo delle molteplici proprietà figurative dell'esperienza, dei suoi molteplici rimandi che chiedono di essere colti ed esplicitati. Prima che il gioco si faccia avanti, dunque, le decisioni sono in parte già prese ed è per questo che quanto più ci immergiamo nell'immaginazione ludica, tanto più siamo spinti a credere che l'immaginazione ludica non inventi nulla, ma scopra ciò che è comunque già dato. I giocattoli, in fondo, non so-

¹⁴ Lo dice bene ancora una volta Piana quando, in un suo bel saggio sulla composizione musicale, ci invita a cogliere la prassi compositiva alla luce di un attento ascolto delle dinamiche dei materiali sonori che racchiudono nella loro interna strutturazione un campo di alternative possibili che il musicista deve innanzitutto ascoltare per poter poi decidere. Scrive Piana: «Potremmo arrivare a dire: affermare che vi è una fenomenologia dei materiali significa, tra le altre cose, affermare che, a loro modo, *i materiali hanno già preso le loro decisioni*. [...] In certo senso non dobbiamo fidarci troppo dall'accentuazione *in senso attivistico* che la parola «comporre» ha in se stessa, o più precisamente non dobbiamo ritenere che questa accentuazione copra la sua intera area di senso. Forse potremmo rappresentarci il compositore anzitutto come un *grande ascoltatore*, come qualcuno che *ode suoni a tal punto che li ode anche quando non ci sono*, un *visionario dei suoni*, se così si può dire. Questo grande ascoltatore ascolta, intanto, le decisioni dei suoni. Ma dire questo non basta: nello stesso tempo, deve essere rivalutato, in un contrasto solo apparente, proprio il *momento soggettivo della scelta*, secondo un ordine di considerazioni che ripropone inevitabilmente in modo nuovo il tema della sua dimensione storica. Una simile rivalutazione comincia dall'osservazione che le peculiarità e le differenze tra i suoni, le differenze nei rapporti di intervallo e nelle forme di ordinamento scalare, le differenze tra consonanza e dissonanza, ed anche naturalmente ancora prima, le differenze timbriche con le loro latenze espressive, e così via, sono in grado soltanto di delineare puri *ambiti di possibilità*, e precisamente *ambiti di possibilità alternative* che determinano il *campo* entro cui possono esplicarsi le *decisioni compositive*. Non c'è decisione, non c'è scelta se non entro un *campo di decisioni e di scelte possibili*» (G. Piana, «Fenomenologia dei materiali e campo delle decisioni. Riflessioni sull'arte del comporre» in AAVV, *Il canto di Seikilos. Scritti in onore di Dino Formaggio*, Guerini, Milano, 1995, p. 50).

no null'altro che questo: sono degli oggetti particolari che suggeriscono all'immaginazione un compito ben preciso e che traggono poi dalla loro vicinanza con la dimensione ludica uno statuto intermedio, una sorta di equilibrio instabile tra la realtà e l'immaginazione. I giocattoli sono cose, oggetti concreti, che tuttavia tendono a scrollarsi di dosso la loro realtà e a confondersi con il loro ruolo ludico, consentendoci così un trapasso silenzioso ed inavvertito dalla dimensione della realtà quotidiana alla dimensione ludica e immaginativa.

Credo che queste considerazioni possano guidarci nella discussione del problema cui dobbiamo dare risposta. Anche la dimensione narrativa può consentirci di leggere la realtà alla luce del disegno che le è proprio e le poche cose che abbiamo detto scorrendo della metessi immaginativa ne sono una prova. Anche in questo caso, tuttavia, la metessi implica platonicamente un mimesi: se possiamo leggere la realtà alla luce delle suggestioni immaginative è perché l'immaginazione prende forma dalla realtà nella sua concretezza.

Di qui l'ipotesi che vorrei formulare: abbiamo un criterio che ci guida nel nostro muovere dalla lettera del racconto al progetto immaginativo che lo sorregge perché l'immaginazione narrativa orienta secondo una direzione determinata una serie di nessi che traggono la loro origine dalla vita stessa. Possiamo comprendere bene *La metamorfosi* perché sappiamo immaginare coerentemente che cosa possa voler dire ritrovarsi precipitati nel corpo di uno scarafaggio o di un qualche simile insetto – sappiamo farlo perché abbiamo visto animali fatti così, abbiamo osservato la dinamica dei loro movimenti e li abbiamo colti alla luce della nostra esperienza complessiva di uomini. Sappiamo immaginare che cosa potrebbe voler dire svegliarsi una mattina trasformati in un insetto del genere perché abbiamo avvertito il disagio di quelle zampe, il disgusto per la loro sporcizia, il fastidio per la loro presenza di ospiti notturni e indesiderati.

Abbiamo formulato un'ipotesi e ora dobbiamo cercare di renderla plausibile, ed è per questo che siamo chiamati a riflettere sulla nozione di figuratività – di questa figura di confine, sospesa tra la dimensione ludica e la realtà. Che cosa vorrei proporvi di raccogliere sotto il titolo della figuratività è presto detto: nella nostra esperienza si manifesta una molteplicità di nessi associativi che ci invitano a scorgere percettivamente in una realtà data i tratti che caratterizzano altre cose e altre realtà. Non percepiamo soltanto le cose che ci circondano, ma cogliamo il loro darsi anche all'interno di una molteplicità di nessi figurativi. Per questo parliamo di

figuratività: perché nelle nostre esperienze di qualcosa sembrano raffigurarsi altre cose – nel tuono sembra inscenarsi un'esplosione di collera, nella pioggia di un temporale estivo la vitalità di una forza troppo a lungo trattenuta, e così via.

Non vi è dubbio che ciò che vi propongo di chiamare figuratività ha innanzitutto una componente *percettiva* e si muove anzi, ad un primo livello, sul terreno delle cose così come ci appaiono percettivamente. Vorrei cercare di chiarire ciò che intendo, proponendovi un primo esempio tratto dalla forma più esplicita di figuratività: quella che appare quando su una superficie vediamo disegnarsi qualcosa e la vediamo disporsi all'interno di una profondità apparente, di uno spazio figurativo. Guardo una fitte rete di piccole crepe nell'intonaco di un vecchio muro e ad un tratto mi accorgo di avere a che fare con un viso che ora vedo bene e che ti mostro: dapprima forse puoi non riuscire a risolvere il compito percettivo che ti propongo, ma spesso accade che una volta che tu abbia visto ciò che ti chiedevo di vedere ti sia persino difficile comprendere come fosse possibile non vederlo. Il volto è lì, ben tracciato dalle linee dell'intonaco e una volta che l'abbiamo trovato non sembra più possibile perderlo. E non sembra davvero necessario immaginare qualcosa per vederlo: una raffigurazione, in generale, non è un oggetto immaginativo, ma percettivo. Ha condizioni percettive che vincolano il suo manifestarsi ed in generale ha caratteristiche comuni ad altri oggetti percettivi: posso avvicinarmi per vedere meglio il volto che si raffigura sull'intonaco del muro, così come posso additare ad altri lo stesso oggetto e indicare come debbano disporsi e orientare lo sguardo se vogliono vedere ciò che io vedo. Le raffigurazioni hanno natura percettiva e tuttavia si tratta di oggetti particolari che hanno lo statuto effimero ed evanescente delle apparenze e che cogliamo percettivamente come oggetti che non hanno un posto nella realtà. Il muro c'è e vi è l'intonaco con le sue crepe variamente disposte, mentre il volto che da quelle crepe prende forma non c'è, anche se lo vedo – è qui, davanti a me, come un'apparenza intersoggettivamente accessibile, ma non per questo è qualcosa che occupi un posto nella realtà.

Questo ordine di considerazioni non vale soltanto per le raffigurazioni in senso proprio, ma anche per una famiglia molto più ampia di esperienze cui vorrei invitarvi a rivolgere ora lo sguardo e che sono caratterizzate dal fatto che ciò che percepiamo ci sembra possedere un insieme di proprietà che tuttavia non possono essere attribuite loro in modo effettivo. Le note basse le percepiamo proprio così – come se fossero gravi e pesanti, e

anche lente nel loro muoversi; al contrario i suoni acuti ci sembrano leggeri, sottili e rapidi nei loro movimenti. Sappiamo bene che questi predicati non si attagliano al soggetto cui li attribuiamo, ma qualcosa nel loro darsi fenomenico ripropone la struttura che caratterizza la percezione di ciò che è leggero, sottile e mobile oppure grave, statico e lento. I suoni li percepiamo così, ma da un lato il fatto che qualcosa ci appaia in questa forma non significa che sia così, dall'altro è pur vero che queste forme dell'apparire sono pur sempre incomplete e non si ripetono nella loro pienezza: i suoni acuti *non sono* leggeri, *né* i bassi *sono* pesanti, e non lo sono perché percepiamo bene che solo qualcosa nel modo del loro apparire ci riconduce alla leggerezza e alla pesantezza. La percezione di un suono grave si intreccia con l'esperienza della pesantezza, ma non può ospitarla nella sua pienezza: i suoni gravi sembrano schiacciati verso il basso, ma non possiamo coronare la percezione della loro pesantezza nella fatica che si prova quando, per esempio, si solleva un macigno o si sposta un armadio pesante. Percepiamo la pesantezza e insieme percepiamo che è soltanto un'apparenza di pesantezza – un suo essere figurativamente presente in altro. Alla stessa stregua, il mare che si increspa in minuscole onde ci appare *calmo*, mentre quando le onde si inseguono l'un l'altra e si rompono, ribollendo di schiuma, diremo che il mare è agitato – e l'una e l'altra espressione hanno innanzitutto un significato percettivo: nel lento inseguirsi delle onde si manifesta fenomenicamente la stessa struttura di decorso che ci consente di cogliere la calma in un gesto o in un certo modo di comportarsi, laddove nel mare in tempesta vediamo raffigurarsi le forme dell'agitazione o addirittura della collera.

Vediamo così, ma questo non significa certo che vediamo *davvero* il mare calmo o infuriato, perché la regola che ci consente di vedere la collera o la serenità in qualcosa non si applica se non in superficie al movimento del mare. Il mare non è infuriato perché le onde non sono gesti in cui si esprima un comportamento soggettivo: sono un evento fisico in cui si fa figurativamente presente una proprietà che non possiamo attribuire realmente al mare, ma che nondimeno almeno in parte percepiamo. Vedo bene che il movimento delle onde non ha i tratti distintivi della gestualità e il bambino che gioca a non farsi catturare dalle onde sa bene che il suo è solo un gioco, perché vede le infinite piccole differenze che impediscono alla grammatica del comportamento di applicarsi davvero all'agitarsi lento del mare. Il mare *appare* calmo o infuriato ma non lo è, così come le note basse appaiono lente e gravi e un volto appare disegnarsi su un

muro: percepiamo un certo modo di apparire che non può essere solidificato in un modo di essere¹⁵.

Di qui si può muovere per trarre una prima conclusione: la nostra esperienza è attraversata da una rete estremamente sottile di forme di figuratività e una parte rilevante del nostro apprendimento linguistico consiste nell'esercitare questa sottile capacità di scorgere in ciò che esperiamo il fondamento che ci consente di applicare parole che abbiamo imparato altrove. Una capacità sottile, non vi è dubbio, che poggia a sua volta su molte diverse capacità di natura non soltanto percettiva: per vedere la calma nel inseguirsi lento delle onde devo saper adattare alla situazione presente una scena molto diversa e debbo saper cogliere analogie e tacitare differenze e può darsi che questo implichi la capacità di visualizzare e di sovrapporre una forma all'altra. Un fatto può essere tuttavia affermato con chiarezza: l'immaginazione in senso pregnante sembra essere chiamata in causa solo quando le suggestioni della figuratività dettano la trama di una narrazione possibile o di una possibile prassi ludica. Il volto che vedo disegnato nell'intonaco è un quasi oggetto che si staglia nel mio mondo percettivo, ma è sufficiente che quel volto *apparente* diventi il sostegno di una prassi immaginativa perché qualcosa di nuovo si faccia avanti. Davanti a me vedo un volto apparente, ma allo scenario percettivo si affianca la scena immaginativa e per il mio *alter ego* immaginario vi è un volto cui sembra possibile rapportarsi come se fosse il volto di una persona reale: io (il mio *alter ego* nell'immaginazione) posso sentirmi scrutato da quel volto e posso sentirmi osservato e giudicato da quegli occhi che non mi si scollano di dosso. Vedo un volto apparente, ma la scena percettiva che mi si dà *diviene un veicolo immaginativo* che ci consente di raccontare una storia: la storia che narra di uno sguardo inquisitore che giudica le mie azioni. Vedo bene che il mare calmo non ha per questo uno stato d'animo, ma basta che l'immaginazione si faccia a-

¹⁵ Gli esempi potrebbero essere moltiplicati. Parliamo di colori *squillanti* o *opprimenti*, *caldi* o *freddi*, di sapori *pieni* o *incerti* o *corposi*, di una pioggia *insistente* e di un *timido* raggio di sole, e del profilo di una collina si può dire che è *morbido* o che è *aspro* e per ciascuna di queste situazioni che abbiamo rapidamente richiamato vi sono ragioni propriamente percettive che ci spingono a dir così. Alla dimensione immediatamente percettiva si possono poi affiancare le molteplici forme indirette di figuratività. Di un discorso possiamo dire che sia limpido perché ci consente di "vedere" nelle articolazioni del suo senso proprio come l'acqua cristallina di un lago ci consente di vedere il fondale e alla stessa stregua di una persona possiamo dire che è animata da *torbidi* propositi per alludere al fatto che nulla di quello che pensa può mostrarsi alla luce del sole.

vanti e si disponga sul terreno di una narrazione ludica perché il gioco delle figuratività assuma una valenza nuova: ora non ci limitiamo più a cogliere un aspetto reale attraverso l'inscenarsi di una proprietà apparente, ma *viviamo* nell'immaginazione quella proprietà apparente come se caratterizzasse ciò di cui discorriamo.

Ancora una volta è importante rammentare che l'immaginazione non ci inganna: il bambino che vede in un ramo una spada può trasformarla immaginativamente in un fioretto con cui sfidare gli amici a duello, ma la valorizzazione immaginativa che gli consente di battersi a duello brandendo quel ramo non si spinge al di là dello spazio ludico. Terminato il gioco, la spada torna ad essere il ramo che è ed è sempre stato, proprio come i *playmobil* che hanno impersonato i ruoli più disparati e hanno vissuto le avventure più varie diventano dei pezzi di plastica non appena li si ripone nel cassetto. Il bambino non crede realmente che un pezzo di plastica sia un pirata o che il ramo sia una spada, ma il suo *alter ego* ludico vive in quell'attribuzione di senso: la figuratività che si impone già sul terreno percettivo diviene così il *veicolo* di una finzione ludica che modifica immaginativamente l'oggetto. Il ramo con la sua forma suggerisce così un gioco possibile e il gioco a sua volta sceglie – nella rete aperta delle figuratività – un percorso coerente con la trama narrativa che il gioco ha ridestato. Se il ramo è una spada, la tovaglia potrà divenire un mantello e il coperchio di una pentola sarà uno scudo con cui difendersi: una volta ridestato, il gioco scopre nel mondo dei rimandi figurativi una via possibile e sulla carta geografica delle figuratività prendono forma le strade della narrazione ludica.

Credo che queste considerazioni ci aiutino a comprendere meglio che cosa ci permetta di continuare coerentemente il gioco che ogni immaginazione narrativa ci propone. Ci addentriamo nell'inferno dantesco e siamo passo dopo passo invitati ad un'immaginazione che sembra guidata da una variazione immaginativa sulle diverse forme in cui è possibile sprofondare – nel fango di Ciacco, negli avelli di Farinata, nel vuoto lambito da venti gelidi in cui si inabissa Gerione, nel ghiaccio in cui è imprigionato fino al capo Branca D'Oria, o nella bocca stessa del male come accade a Bruto e a Giuda. Un'immaginazione coerente con il nostro sprofondarci nella rappresentazione del peccato e che sappiamo intendere bene alla luce dei molti nessi figurativi che di qui si dipartono e che possediamo perché li abbiamo esperiti e vissuti. Certo, la possibilità di scegliere e comprendere quale sia l'orientamento specifico che l'immaginazione

narrativa ha fatto suo riposa evidentemente sulla narrazione stessa che sola ci dice come dobbiamo muoverci nell'universo aperto dei nessi figurativi. Solo perché l'Inferno dantesco ci costringe a comprendere le forme del peccato e la *gravità* delle colpe degli uomini, diviene chiara per il lettore la trama che dal peso conduce allo sprofondarsi molteplice dei dannati, sino a giungere nel luogo stesso in cui la materia nella sua opacità si *addensa* nella massima lontananza da ciò che è alto e diafano – dai cieli. Il racconto poetico ci dice come dobbiamo orientare la nostra immaginazione, ma possiamo poi ritrovarci nel progetto immaginativo che sostiene la *Divina commedia* e da cui sorgono le fonti molteplici delle sue valorizzazioni immaginative solo perché abbiamo una nostra comune esperienza delle trame figurative del mondo, e sappiamo intenderle.

In un passo delle *Città invisibili* di Calvino, l'Imperatore chiede stupito a Marco Polo per quale ragione non parli mai della sua città – di Venezia. La risposta è bella merita di essere rammentata proprio qui:

Era l'alba quando disse: – Sire, ormai ti ho parlato de tutte le città che conosco. – Ne resta una di cui non parli mai. Marco Polo chinò il capo. – Venezia, disse il Kan. Marco sorrise. – E di che altro credevi che ti parlassi? L'imperatore non batté ciglio. – Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome. E Polo: – Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia. – Quando ti chiedo d'altre città, voglio sentirti dire di quelle. E di Venezia, quando ti chiedo di Venezia. – Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia. – Dovresti allora cominciare ogni racconto dei tuoi viaggi dalla partenza, descrivendo Venezia così com'è, tutta quanta, senza omettere nulla di ciò che ricordi di lei. L'acqua del lago era appena increspata; il riflesso di rame dell'antica reggia dei Sung si frantumava in riverberi scintillanti come foglie che galleggiano. – Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, – disse Polo. – Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta poco a poco.

Accade così a tutti. Ogni volta che immaginiamo nuove città e nuove storie e ogni volta che costruiamo finzionalmente qualcosa di nuovo, lasciamo nascostamente parlare i ricordi del mondo – del nostro mondo in cui si sono originariamente definiti i sensi molteplici che ci attraversano e che è proprio per questo il vocabolario che ci consente di comprendere e di formulare i progetti immaginativi in cui ci immergiamo.

LEZIONE DECIMA

1. La figuratività: una forma intermedia

Nel racconto di Calvino con cui abbiamo concluso la scorsa lezione vi sono tuttavia più cose di quelle che abbiamo appena sottolineato e forse il modo per continuare le nostre riflessioni consiste proprio in questo – nel chiedersi perché Marco Polo abbia paura di perdere a poco Venezia nella trama complessa dei suoi racconti. Questa paura sembra essere in fondo priva di ragioni: se davvero Venezia è il nostro mondo, come possiamo pensare di perderlo? Certo, Marco Polo è lontano dalla sua città e Venezia appartiene al suo passato ed è forse per questo che può temere di dimenticarla – ma se così stanno le cose che cosa possono avere a che fare questi timori con il nostro corso?

Io credo che su questo punto si debba riflettere meglio. Venezia è un'immagine dell'infanzia, è vero, ma è insieme il vocabolario che ci consente di immaginare ogni altra città e raccontarla. Abbiamo imparato nel vivere ad orientare le nostre trame figurative ed è per questo che Venezia vive in ogni altra narrazione. Ma nelle riflessioni di Marco vi è di più: vi è la consapevolezza che non possiamo semplicemente *liberarci* delle nostre costruzioni immaginative e che ogni nuovo racconto e ogni nuova valorizzazione immaginativa si solidifica nelle nostre forme di vita e le piega ad un significato nuovo. Venezia è, in un certo, senso sempre alle nostre spalle e vive nelle città che immaginiamo di volta in volta – vive in quelle città e vi si perde. Appartiene alla dimensione dell'infanzia, ma si tratta di un'infanzia immobile e lontana, di un passato che non si ricorda esplicitamente, ma che è prima di ogni ricordo e vive soltanto perché si manifesta e sorregge ogni nostra esperienza.

Vorrei dare a queste considerazioni una forma meno allusiva e per farlo possiamo semplicemente rammentare quello che abbiamo detto riflettendo a nostro modo su ramoscelli e giochi. Nella dimensione ludica un ramo diventa una spada perché un bambino lo usa così, e avevamo sottolineato come il suo essere una spada fosse direttamente connesso alla prassi ludica, al fatto che il bambino lo brandisca per sfidare qualcuno a duello o per tenere a distanza i nemici. Il ramo è una spada nel gioco e non altrove, e tuttavia la prassi ludica mostra una possibilità che può essere facilmente riattivata: il ramo abbandonato in un angolo della casa la sera

torna ad essere una spada il mattino dopo e la sua presenza visiva suggerisce un gioco di cui si conoscono già le linee di fondo. I giocattoli, in fondo, nascono così: la prassi ludica suggerisce un uso immaginativo che cerca di modificare l'oggetto quel tanto che basta per restituire con la sua sola presenza la disponibilità di uno spazio immaginativo. Leva le foglie del ramo e costruisci un'elsa e quel ramo diventerà una spada – o meglio una spada giocattolo e cioè un oggetto che sa trasportarci all'interno di una finzione ludica i cui contorni sono sommariamente delineati o, come potremmo anche esprimerci, all'interno di un progetto ludico che abbraccia una famiglia di possibili giochi.

Ciò che è vero per i giocattoli vale anche, e a maggior ragione, per le molte cose che appartengono alla nostra esperienza del mondo. Gli alberi sono davvero alti e affondano davvero le radici nella terra, mentre si protendono verso l'alto: l'immaginazione non può non tenere conto di questa loro natura, ma questo non significa che debba necessariamente ripercorrere le fantasie mitiche del Grande Albero che unisce terra e cielo e può assumere ora le forme domestiche di Pollicino che si arrampica sulla pianta di fagiolo, ora altre diverse forme che mettono in gioco in una diversa forma la rete delle figuratività. La fantasia mitica del grande albero può trasformarsi nell'immaginazione sottile di Calvino nella delineazione di un mondo utopico – il mondo sospeso tra terra e cielo in cui balzando di ramo in ramo si muove Cosimo, il Barone rampante, esprimendo così il suo rifiuto per le bassezze un po' terra terra della vita comune. Ma altre forme sono possibili: l'aprirsi aereo delle chiome promette la fantasia infantile della casa tra i rami, del rifugio solitario e sospeso, in cui è più facile lasciarsi dominare dalla fantasia:

Era il mio nido: dove immobilmente, / io galoppava con Guidon Selvaggio
e con Astolfo; / o mi vedea presente /l'imperatore nell'eremitaggio (G. Pascoli,
Romagna).

Le fantasie degli alberi sono molte e varie, ma per sentirsi vicini ora all'una e ora all'altre non è sufficiente disporre l'immaginazione su due differenti solchi, ma è necessario anche lasciarsi guidare da diversi pensieri. Per Cosimo, la via degli alberi è una protesta che ha il sentore utopico di una vita che si pone sotto il segno della negazione; per Pascoli la fantasia della casa tra gli alberi ha invece le tinte tenui del rifugio solitario che, allontanandoci dalla terra e dalla sua greve natura, ci avvicina ai cieli eterei della fantasia ariostesca, popolata di eroi e di cavalli alati; per Calvin e Hobbes, invece, la casa tra gli alberi è la fantasia di uno spazio

interamente posseduto, di una casa propria cui si può accedere solo vincendo le vertigini dell'altezza e conoscendo rituali e parole d'ordine tanto inutili, quanto estenuanti. Una stessa realtà ci appare così al crocevia di differenti progetti immaginativi che si dischiudono con maggiore o minore plausibilità a seconda dei pensieri da cui ci lasciamo guidare, dalle convinzioni che sospingono l'immaginazione in una direzione o nell'altra.

Quando immaginiamo siamo liberi, ma questo non significa che le decisioni che ci animano siano arbitrarie; tutt'altro: nella nostra prassi ludica ed immaginativa si rispecchiano le nostre *convinzioni*, i nostri *desideri* e, in generale, le nostre *forme di vita*. Questo è vero per il gioco infantile che mette in scena desideri ed emozioni e passioni importanti per un bambino, ma è vero anche nel gioco che ci consente di addentrarci nei valori immaginativi che determinano un testo letterario o un dipinto. L'immaginazione attribuisce alle cose del mondo un valore, ma può farlo perché si lascia guidare dai valori e dai pensieri che in generale sorreggono la nostra vita.

Vorrei tentare di chiarire meglio ciò che intendo muovendo ancora una volta da un esempio. Nel 1505 Giorgione dipinse un quadro bellissimo e misterioso – *La tempesta* – che è stato al centro di numerosi tentativi di interpretazione. Non pretendo di aggiungermi al coro e di dire la mia – si tratta di un argomento molto complesso che implica una cultura che non ho – ma vorrei semplicemente invitarvi ad osservare come uno stesso quadro può sorreggere interpretazioni molto diverse, una volta che ci si dispone in una *prospettiva culturale e storica differente*. Guardiamo allora questo quadro bellissimo: ciò che si apre ai nostri occhi è una scena ben chiara che vediamo senza bisogno di immaginare proprio nulla – vediamo, sullo sfondo di un cielo tempestoso, una città apparentemente disabitata, illuminata dalla luce livida che precede lo scoppio di un temporale estivo. Allo sfondo dominato dal cielo in tempesta si contrappone un primo piano che ospita figure umane.



Da un lato – sul lato sinistro – vi è un uomo vestito, che tiene in mano un bastone, mentre dall'altro lato vi è una donna che allatta un bambino. La donna è pressoché nuda e ha il viso e gli occhi rivolti verso lo spettatore. Tra l'uomo e la donna vi sono poi alberi e qualche rovina e più un alto un ponte, quasi a unire le due parti – sinistra e destra – in cui il quadro è diviso.

Questo è appunto quello che vediamo, ma basta disporsi sul terreno immaginativo perché le cose mutino. Ora facciamo *come se* ci trovassimo di fronte a questa scena e assistessimo all'istante preciso in cui un fulmine squarcia il cielo e una giovane donna rivolge a noi uno sguardo carico di preoccupazione e tristezza. A questo primo gioco immaginativo se ne affiancano tuttavia altri che ci invitano a dare alla scena una più ricca valorizzazione immaginativa.

Osserveremo allora che il quadro ha una sua struttura fortemente simmetrica: da una parte c'è l'uomo, dall'altra la donna e se dell'articolo determinativo ci avvaliamo è perché la struttura compositiva del dipinto, che rappresenta così nettamente distinte queste due figure, ci invita a pensarle come se fossero non tanto due individui, ma due ruoli distinti. Davanti a noi non vi sono un uomo e una donna, ma il maschile e il femminile e il frutto della loro unione: un bimbo che la donna allatta al seno. A testimoniare questa unione vi è, lungo l'asse orizzontale, il ponte che media e supera la separatezza dei sessi, mentre sull'asse della verticalità questa stessa unione si ripete nella prossimità del temporale – nel cielo scuro della tempesta che si china sulla terra per bagnarla. Una scena illumina l'altra e la tempesta ci appare così come la forma originaria dell'unione, come una rappresentazione quasi mitica della generazione e della vita.

Possiamo pensare così questo quadro, ma possiamo farlo se nel piegare il fatto percettivo ad una determinata valorizzazione immaginativa ci facciamo orientare dai pensieri di una mentalità di stampo naturalistico. Possiamo leggere così la *Tempesta* del Giorgione: come un inno *naturalistico* alla generatività della natura e di quella parte della natura che è l'uomo. Certo, l'antropologia di Giorgione sembra essere più complessa e non priva di quella che oggi ci apparirebbe una piega sessista. La donna è nuda e allatta un bambino appoggiata al tronco di un albero: è natura. L'uomo invece è vestito e alle sue spalle si vedono le vestigia di un'antica civiltà: è storia. Sullo sfondo di questa curiosa antropologia che dispone la complessa posizione dell'uomo sul crinale della distinzione dei

sessi, si intravede tuttavia il tema dominante del quadro – o meglio, quello che in questa prospettiva sembra essere il tema centrale: la *naturalità* della vita.

Basta tuttavia mutare l'atteggiamento culturale complessivo per poter orientare diversamente l'immaginazione e per immergersi in un differente gioco con le immagini che si affacciano in questo quadro. Ora ci disponiamo in una prospettiva di stampo religioso, e in questa differente inclinazione prospettica non facciamo che seguire una possibilità che nell'età del rinascimento aveva una piena cittadinanza. E se ci poniamo in questa prospettiva, il lampo che squarcia il cielo deve essere spogliato delle sue voci naturalistiche e la tempesta che si scatena delle sue oscure allusioni alla fecondazione e alla nascita: il fulmine che illumina il cielo pesante e buio ci deve apparire invece come un messaggio carico di eco religiose e la tempesta che sta per scatenarsi come un messaggio. Come una punizione divina: ciò che scende dall'alto per squarciare un cielo plumbeo esprime un giudizio e una condanna, e non ripete affatto su scala cosmica la vicenda umana della sessualità e della generazione. Se leggiamo così la tempesta che sta per scatenarsi, non può non colpirci una diversa struttura formale del quadro. Ora, se guardiamo dalla prospettiva schiusa da questi pensieri il quadro di Giorgione, siamo colpiti da una diversa cesura che non corre più sull'asse verticale del quadro, ma sulla linea orizzontale mediana. Al di sopra della linea dell'orizzonte – nello spazio alto del cielo – si vede una città bella e bianca, illuminata da una luce spettrale. La città è nobile nell'aspetto, ma sembra disabitata: non una figura si affaccia dalle sue finestre, non una persona passeggia tra le sue vie. Al di sotto della linea di orizzonte invece, immersi in una natura che non è soltanto vita ma è anche morte (come testimonia il cespuglio secco ai piedi della donna), vi sono le due figure umane. Al nitore e alla perfezione della città alta fa da controcanto la storicità delle rovine che si intravedono dietro alla figura maschile: proprio come la morte si è insinuata nel mondo naturale, così la storia e il tempo sembrano parlarci nel mondo che si vede al di sotto della linea mediana del quadro. Di qui a dire che l'uomo e la donna ci appaiono esiliati nel tempo della storia, della morte e della natura il passo è breve – il quadro di Giorgione sembra offrirci allora, in questa luce, un soggetto diverso e ci propone un nome per questa originaria famiglia di profughi: sono Adamo ed Eva, con il loro primo figlio e la città bianchissima che hanno abbandonato è l'eden, il paradiso perduto dagli uomini per loro colpa e per punizione divina. E se così stanno le cose, al-

lora dello sguardo stanco e sconcolato che Eva ci rivolge, cercando un conforto e un'intesa possiamo facilmente farci una ragione: ci guarda così perché il suo destino è il nostro.

Forse di fronte a queste considerazioni vorremmo ribattere che non siamo affatto certi che le cose stiano così, che ora l'una ora l'altra interpretazione ci appare sforzata, ma non è questo il punto. Ciò che da queste considerazioni vorrei poter trarre è una conclusione molto più debole ed in fondo indipendente dalla validità delle interpretazioni proposte: vorrei infatti soltanto mostrare con la forza di un esempio come di per sé una scena percettiva non ha un valore immaginativo, ma lo acquista nel gioco che con essa intratteniamo, – un gioco che è comunque fortemente determinato dalle forme di vita e dai pensieri che ci sono propri e che orientano in vario modo la nostra immaginazione.

2. *Il problema della resistenza immaginativa*

Le considerazioni che abbiamo appena proposto nel nostro libero girovagare tra esempi si prefiggevano tuttavia uno scopo preciso: volevano mostrarci come il ripercorrere le trame dell'immaginazione voglia dire anche condividere determinati pensieri, valori e forme di vita. Anche in questo senso l'immaginazione prende forma dalla vita: immaginiamo in un certo modo perché abbiamo un punto di vista determinato sulla vita e la guardiamo dalla prospettiva che ci è dettata dai nostri valori, dalle nostre opinioni, dagli stili di vita e di pensiero.

Di qui si può trarre una conclusione che ci riconduce ancora una volta al nostro ruolo di lettori (o di spettatori) e ai compiti che esso di fatto implica. Per poter disporre un racconto sullo sfondo del progetto immaginativo che esso implica siamo infatti costretti a lasciarci guidare da un insieme di pensieri e di atteggiamenti di vita che soli orientano la trama delle figuratività in una direzione determinata. Se vuoi immaginare così, devi sentire e pensare così perché la possibilità di costruire il progetto immaginativo che fa da sfondo all'immaginazione del racconto implica, da parte nostra, una sorta di presa di posizione immaginativa, una decisione di accomunamento e quindi anche una condivisione immaginativa dei valori e delle forme di vita che sorreggono e orientano la finzione narrativa.

Sul significato di queste espressioni – *presa di posizione*, *accomunamento*, *condivisione di forme di vita*, ecc. – e sull'aggettivo che le accompagna dobbiamo riflettere un poco. Disporsi nell'ascolto di un racconto vuol dire accettare una condivisione di forme di vita: per poter co-

gliere i valori immaginativi su cui si fonda il progetto immaginativo di un film western dobbiamo, *obtoro collo*, dividerne *pro tempore* i valori. In un film che rappresenta in realtà il chiudersi dell'epopea western (*The searchers*), John Ford ci racconta la storia di Ethan e del suo selvaggio bisogno di vendetta: Ethan vuole vendicare i suoi familiari, uccisi dagli indiani, ma lo fa con la stessa ferocia che imputa ai suoi nemici e non esita a prendere lo scalpo dell'indiano ritenuto colpevole. In questo suo costringerci a rimettere in discussione nel corso del film i valori da cui ritenevamo di dover muovere, *The Searchers* si rivela un film più complesso di quanto non sembri, ma se ci limitiamo alle prime scene e in modo paradigmatico alla scena che raffigura l'assalto degli indiani alla casetta dei coloni tutto sembra costringerci a rinnovare la nostra adesione alla massima secondo la quale solo la nostra vita di uomini bianchi e civilizzati è retta da valori ed è degna di essere vissuta. È una scena che non lascia adito a incertezze e che possiamo immaginare in tutta la pienezza del suo senso solo se la disponiamo sullo sfondo di un progetto immaginativo che è interamente determinato da un insieme di coppie polari¹⁶. Gli uomini si sono allontanati per cercare una mandria e nella casa, circondata dal deserto resta solo una famiglia: i genitori, una ragazza giovane e innamorata, un ragazzino che si dà già un contegno da ometto e una bambina di pochi anni – l'unica che si salverà. La scena si apre dopo che Ethan ha già preannunciato che cosa accadrà e lo spettatore è chiamato a vedere ogni dettaglio alla luce di un finale drammatico che non lascia spazio a speranze. Come dicevo, ogni tratto della scena è costruito intorno ad una polarità esasperata di valori che debbono dividersi, senza possibilità di contaminazione, il bene e il male. Il bene abita nella casa: i valori familiari, la cura amorevole per le piccole proprietà, il desiderio di migliorarle, l'attenzione reciproca e il contegno che non deflette nemmeno di fronte al terrore di una morte atroce sono tutte virtù racchiuse nello spazio civile delle mura domestiche. Fuori dalla casa invece incombe il male: vi è il deserto con i suoi presagi di morte, un tramonto infuocato e livido, l'inquietudine degli animali e la ferocia selvaggia di chi non ha casa e famiglia e non ne comprende il valore. Dentro la casa le voci pacate, la tovaglia pulita sulla tavola dignitosamente imbandita, le vesti curate, i ge-

¹⁶ La scena del film cui faccio riferimento si trova su YouTube spezzata in due file: il primo <http://www.youtube.com/watch?v=zsXrNXmkB70&feature=related> introduce la vicenda e mostra la presenza degli indiani, il secondo illustra l'epilogo <http://www.youtube.com/watch?v=8bkX-cuSSqc&NR=1>

sti dell'affetto e il rigore delle norme, fuori i richiami animaleschi, la furbizia e l'astuzia del predatore, la nudità esibita e il corpo dipinto dell'unico indiano che vediamo e la cui presenza annuncia il futuro massacro. Non c'è dubbio: per immaginare come dobbiamo questa scena siamo costretti a condividere immaginativamente questi valori che ci dicono come dobbiamo orientarci nella scena e per chi dobbiamo prendere partito. I selvaggi feroci e la famigliola timorosa di dio, le bestie umane senza tetto né legge e la forza pacifica del rispetto e dei valori domestici e religiosi – il messaggio che ci viene proposto è questo: basta guardare questa scena perché tutto ci appaia alla luce di una contrapposizione cieca tra cultura e natura, tra umanità e ferinità. Guardiamo il film e l'immaginazione che lo sorregge ci induce a proiettare questa luce sulle scene che vediamo, ma il nostro piegarci immaginativamente a questa celebrazione dell'uomo bianco non toglie che se qualcuno volesse invitarci a racchiudere sotto questo titolo la storia del genocidio degli indiani d'America forse reagiremmo male perché nel corso della colonizzazione delle terre indiane da parte dei bianchi sono morti milioni e milioni di uomini, in parte per le conseguenze dello sfruttamento, in parte per azioni pianificate di sterminio.

Faremmo dunque bene a protestare se qualcuno ci invitasse a condividere l'immagine razzista che il film disegna, ma quando ci sediamo davanti allo schermo e guardiamo questa scena non ci sentiamo necessariamente a disagio e, nonostante tutto, aderiamo al mondo che ci viene proposto. Non pensiamo affatto che le cose stiano così, ma accettiamo egualmente di condividere immaginativamente il punto di vista che ci viene proposto e che ci guida nel nostro rapportarci all'universo che la storia ci presenta. Accettiamo di condividerlo *immaginativamente* – questo è il punto. Se è in linea di principio relativamente facile essere tolleranti rispetto alle prese di posizione cui siamo chiamati per penetrare nel progetto immaginativo di un racconto e se invece facciamo così tanta fatica a condividere realmente i valori degli altri è perché *condividere immaginativamente una forma di vita* non vuol dir affatto rinunciare alla propria. Per me il mare ha la fisionomia dolce delle sere d'estate e la malinconia sottile della sua calma vastità. Il mare che conosco è un mare fatto così – è il quieto mare estivo della costa marchigiana, ma questo non significa che non possa leggere Melville e immaginare un mare diverso che chiede diverse prese di posizione: l'immaginazione è tollerante (o forse, sempli-

cemente, superficiale) e non ci preclude di accedere ad un universo immaginativo diverso da quello cui solitamente aderiamo.

Possiamo immaginare liberamente perché per poter prendere posizione sul terreno dell'immaginazione *non dobbiamo rinunciare a nulla di quello che siamo*: dobbiamo solo disporre il nostro *alter ego* immaginativo in quel mondo e in quell'universo di valori. Se tu mi chiedessi di condividere *realmente* l'universo di valori che domina la scena di *The searchers* di cui abbiamo discusso dovrei mettere da parte una serie di valori in cui credo e dovrei accettare che di uomini diversi da noi si possa parlare come se fossero animali feroci, a dispetto della verità storica che narra del genocidio che in quelle terre l'uomo bianco ha perpetrato. Per prendere realmente posizione debbo mettermi in gioco. Non è tuttavia questo ciò che John Ford chiede ai suoi spettatori: il suo film non ci chiede un radicale mutamento delle nostre convinzioni, ma solo di disporci immaginativamente in un mondo retto da determinate assunzioni di valore e da una certa concezione della realtà. Per poter immaginare davvero la storia di cui il film narra e per poterla vivere nel suo senso e nel suo spessore emotivo, debbo prendere *immaginativamente* posizione, ma se ha un senso esprimersi così è soltanto perché chi è chiamato a schierarsi e a disporsi *nell'*universo di valori della narrazione non è il mio esserci reale di uomo che ha queste e queste convinzioni reali, ma è il mio *alter ego* immaginativo cui chiedo di ritagliarsi un posto nell'universo valoriale di cui la storia narrata è parte.

Per avere accesso ad un determinato universo narrativo debbo dunque dividerne i valori, ma quest'affermazione che suona così impegnativa e che sembra chiedere al lettore /spettatore un compito cui sarebbe davvero troppo gravoso far fronte, di fatto non significa altro se non che debbo porre un *alter ego* immaginativo che prende posizione rispetto al mondo narrato e che si situa rispetto ad esso proprio come la storia gli chiede. Così, che ci piaccia o no, quando leggiamo *Illiade* dobbiamo disprezzare Tersite perché è brutto e codardo e dobbiamo prendere le parti di Ulisse che lo zittisce con la forza; dobbiamo fare così, e in fondo quando Conetto Marchesi ci invita a ripensare in una chiave anti-aristocratica la figura di Tersite *non* ci invita a *immaginare* più approfonditamente il testo omerico, ma ci chiede di pensare a quel passo in modo nuovo e alla luce di scelte che non gli appartengono. Insomma: *Il libro di Tersite* di Marchesi non ci chiede di reagire alla narrazione sul piano della narrazione stessa, ma ci chiede di abbandonare *pro tempore* la dimensione immagi-

nativa per assumere quella del critico che legge nel testo non le istruzioni di un gioco in cui vogliamo immergerci, ma l'espressione di un mondo reale di valori e di costumi che non è più il caso di perpetuare.

Credo che queste considerazioni siano nel complesso abbastanza chiare. Per leggere l'*Iliade* e per poter intendere davvero il mondo di cui ci parla dobbiamo risalire dal testo della narrazione al progetto immaginativo che le fa da sfondo e questo significa anche accettarne i valori: il nostro *alter ego* immaginativo deve aspettarsi che Tersite, questo uomo brutto e storpio, con un grande naso, la testa a pera e i capelli radi, sia in fondo un poco di buono, perché la civiltà dell'apparenza è in fondo più vecchia di quanto non si creda. Deve aspettarselo perché altrimenti non può capire perché la reazione violenta di Ulisse abbia nella narrazione il valore di un alleggerimento comico: Ulisse colpisce la schiena del malcapitato e i presenti ridono di gusto, perché quel che c'è stato detto di Tersite basta perché nessuno possa anche solo per un momento pensare di dover prendere le parti di quel povero pagliaccio. Che cosa pensi l'io reale (che potrebbe, per inciso, avere un grosso naso anche lui e meno capelli del dovuto) non importa: è sufficiente che l'*alter ego* immaginativo sia disposto a fantasticare muovendo dal testo secondo il progetto immaginativo del testo.

Dicevo: queste considerazioni mi sembrano chiare, ma vi è almeno un punto su cui dobbiamo ancora riflettere. Qualche volta infatti accade che l'immaginazione ci chieda di pagare un prezzo troppo alto e che di fronte a scene di varia natura ci sembri impossibile aderire al progetto immaginativo che sostiene il racconto. In modo particolare questo sembra accadere in contesti che hanno una loro peculiare risonanza etica. Ecco un esempio. Immagina un mondo in cui l'infanticidio o la violenza contro i bambini siano la più alta delle virtù e in cui proprio per questo la gente si vanta dei suoi crimini più insopportabili o lodi il prossimo perché ha commesso azioni che per noi sono ripugnanti. Forse, di fronte a un racconto fatto così, ci sentiremmo semplicemente a disagio e al fastidio per il compito che ci viene richiesto potrebbe affiancarsi una sorta di incapacità di immaginare davvero così, lasciandosi guidare dalle istruzioni che il testo ci porge.

Di fronte a queste considerazioni potremmo reagire semplicemente alzando le spalle ed osservando che ciò che non saremmo capaci di immaginare l'abbiamo di fatto immaginato e che proprio per questo l'abbiamo trovato ripugnante. L'ho immaginato e ho deciso che questa narrazione

non fa per me – ecco tutto. Potremmo reagire così, ma non credo che sarebbe davvero opportuno farlo, e per *due* differenti ragioni.

La prima ci è ben nota e ci riconduce alla distinzione, che abbiamo a suo tempo tracciato, tra immaginare uno stato di cose ed assumere che una certa proposizione sia vera. Qualcuno dice che l'infanticidio è una virtù e ci invita poi ad *assumere* che così stiano le cose: possiamo trovare che sia del tutto inutile prendere in esame quest'ipotesi, ma non c'è nessuna difficoltà che ci ostacoli nel formularla e nel pensarla. Se immaginare non significasse altro che questo – assumere che vi sia un mondo in cui sono vere determinate proposizioni che concernono, per esempio, l'infanticidio – allora dovremmo semplicemente riconoscere che non vi sono ostacoli alla libertà dell'immaginazione e che può essere immaginata qualsiasi cosa che non sia apertamente contraddittoria.

Le cose, tuttavia, sono più complesse perché, come abbiamo osservato, quando immaginiamo qualcosa non ci limitiamo affatto ad assumerla. Perché un'assunzione abbia luogo è sufficiente pensare ed intendere un contenuto proposizionale cui per ipotesi si attribuisce un certo valore di verità: assumiamo, per l'appunto, che sia vero che l'infanticidio sia una virtù. Diversamente stanno le cose con l'immaginazione: in questo caso non ci limitiamo ad assumere che sia vero un certo contenuto, ma fingiamo un *alter ego* che si rapporta in una sorta di quasi esperienza ad un mondo fatto proprio così, come l'immaginazione ci chiede di fingerlo. Non basta allora assumere che l'infanticidio sia un comportamento virtuoso: dobbiamo poter *vivere* come virtuose le azioni ignobili che un determinato racconto ci chiede di immaginare. O meglio: deve poterle vivere come virtuose il nostro *alter ego* cui spetta il compito di disporsi nell'universo immaginativo, condividendone gli assunti di fondo e le forme di vita.

La differenza è rilevante, ma di per sé non basta ancora per spiegare per quale ragione l'immaginazione possa talvolta rifiutarsi di compiere sino in fondo il suo dovere. Possiamo ritenere orribile ogni crimine contro un bambino, ma ciò che noi pensiamo è davvero così rilevante? Non abbiamo appena osservato che l'immaginazione non ci chiede affatto di cambiare le nostre opinioni e il nostro stile di vita? Non abbiamo appena osservato che per leggere l'*Iliade* non c'è davvero bisogno di ritenere che un naso un po' grosso e una testa un po' spelacchiata siano necessariamente segni di codardia e cialtroneria? Ma allora, se le cose stanno così, se ciò che si chiede all'*alter ego* immaginativo non impegna affatto il

soggetto reale, perché l'immaginazione dovrebbe talvolta rifiutarsi di far la sua parte?

Rispondere a questa domanda significa, io credo, riflettere un poco su che cosa davvero voglia dire condividere immaginativamente uno stile di vita o dei valori. Un punto è chiaro: non significa dividerli realmente. Ma non vuol dire nemmeno *assumere* che determinati comportamenti possano divenire nostri: condividere immaginativamente non significa assumere di condividere. Vuol dire invece immaginarsi parte di un mondo e quindi anche immaginare di essere fatti in modo tale da reagire emotivamente a certe azioni in un certo determinato modo. Ora, quando Collodi ci propone di immaginare il paese di Acchiappacitrulli in cui chi è vittima di un'ingiustizia è punito dalla legge, noi non facciamo una fatica particolare per assolvere al compito che ci viene proposto: l'immaginazione sorregge senza fatica i nostri sforzi. Basta tuttavia spingere questo gioco all'estremo perché le difficoltà sorgano: ci vuole poco per comprendere come possa il giudice condannare alla prigione Pinocchio solo perché è stato derubato, ma faremmo fatica se ci si chiedesse di immaginare un mondo in cui è *davvero* ingiusto essere vittime di un'ingiustizia.

Su questo punto dobbiamo riflettere un poco perché qui si fa avanti la seconda delle ragioni cui alludevamo. In fondo, sembrerebbe anche in questo caso lecito alzare le spalle: a meno che la storia che tu mi narri non sia esplicitamente contraddittoria, riesco senza problemi ad immaginarla. Pinocchio è rinchiuso in prigione perché è stato derubato? Nel paese di Acchiappacitrulli la legge dice così? E che fatica c'è ad immaginarlo? Paese che vai, usanza che trovi, ed in fondo il dubbio che non ci sia affatto bisogno di immaginarlo un simile paese qualche volta è venuto a tutti. Come ho osservato, non credo che queste riflessioni siano davvero persuasive e questo perché – ecco la nostra seconda ragione! – il problema della resistenza immaginativa non sorge se non ci addentriamo nel cuore della finzione e non la sviluppiamo ulteriormente. Di fatto anche nei casi in cui l'immaginazione è ostacolata e facciamo fatica a seguire il dettato di una narrazione, qualcosa immaginiamo lo stesso: mi racconti di un mondo in cui l'infanticidio è un comportamento virtuoso e io qualcosa immagino – immagino un mondo in cui per esempio vengono lodate le persone che hanno commesso crimini orribili, ma quanto più mi spingo nel cuore di questa immaginazione e cerco di restituire alla parola "virtù" tutta la gamma del suo significato, quanto più cerco insomma di articolare in profondità il progetto immaginativo che sorregge la narrazione, tan-

to più l'immaginazione diventa faticosa e tanto più avvertiamo che qualcosa ostacola il suo corso. Un testo apertamente contraddittorio non può essere affatto immaginato; un testo in cui la contraddizione resta sotto traccia può invece esserlo, ma il narratore deve saper condurre il proprio racconto senza costringere il lettore a rivolgere lo sguardo proprio su quei punti dell'intreccio narrativo che sono stati annodati con un filo più esile; ci imbattiamo invece in casi di resistenza immaginativa quando non riusciamo a costruire il progetto immaginativo che deve sorreggere la narrazione. Ci proviamo ma qualcosa ci ostacola – che cosa?

Una prima risposta ci riconduce al caso meno interessante. Leggiamo un racconto e nel racconto si fanno avanti posizioni incoerenti che rendono difficile costruire il progetto immaginativo cui il nostro *alter ego* dovrebbe poter aderire. In *Beautiful*, di cui tuttavia non sono uno spettatore entusiasta, Taylor – una giovane donna che è stata moglie di Ridge – muore (e fin qui tutto bene), ma poi improvvisamente risorge e questo evento, che è così lontano dalla trama non propriamente mistico-religiosa del racconto, rende incoerente il progetto immaginativo che lo sorregge. Non è contraddittorio che qualcuno risorga, ma facciamo fatica a immaginare che questo accada nel contesto di *Beautiful*: se può accadere anche questo, allora ogni rete di attese è legittima.

La resistenza immaginativa, tuttavia, non ha solo nell'incoerenza del testo il suo fondamento: può accadere infatti che la narrazione non sia semplicemente sciatta, ma che il compito che ci propone si scontri con un insieme di difficoltà interne che mettono a dura prova l'immaginazione cui si chiede di dare alle parole un significato nuovo, senza tuttavia poter indicare esattamente la regola della modificazione. Che l'immaginazione debba spesso alterare il significato delle parole è un fatto che conosciamo: in *Pinocchio* i burattini hanno in generale caratteristiche che non spettano ai burattini reali e lo stesso accade per i giocattoli in *Toy story*: nell'uno e nell'altro caso, tuttavia, la regola di modificazione è chiara e si applica ad un concetto semplice. Basta tuttavia che le regole di alterazione siano meno evidenti e si applichino a concetti più complessi e sfumati – ed il caso dei concetti di natura etica è paradigmatico – perché sorgano i problemi di cui discorriamo e l'immaginazione si imbatta in una molteplicità di ostacoli. Così, se qualcuno ci chiedesse di andare al di là dell'aspetto parodistico della storia del paese di Acchiappacitrulli e di pensare in profondità l'universo etico che ci propone, bene la nostra immaginazione si imbatterebbe in una serie di ostacoli e di resistenze diffi-

cilmente superabili. Faremmo fatica ad assolvere ad un simile compito, perché la nostra capacità di addentrarci nel progetto immaginativo che sorregge l'immaginazione di un mondo in cui il giusto e l'ingiusto si scambiano i ruoli si scontrerebbe necessariamente con il fatto che le nostre parole non possono liberarsi del tutto del loro significato consueto e del loro radicarsi in una qualche determinata esperienza del mondo. Non è difficile comprendere la finzione del paese di Acchiappacitrulli, ma per immaginare che sia *ingiusto* farsi imbrogliare devo poter liberare la mia nozione di giustizia dalle situazioni paradigmatiche che mi hanno permesso di attribuirle un senso oppure devo essere costretto a richiamare di quel concetto solo i tratti più marginali e superficiali – quei tratti che non vengono esplicitamente contraddetti dalla dimensione narrativa. È facile immaginare che chi subisce un torto commette un'ingiustizia se il concetto di ingiustizia viene pensato nei confini angusti di un'aula di tribunale: ingiusto è ciò che è definito così da un vecchio scimmione vestito da giudice. Basta tuttavia che la finzione ci chieda di spingerci un passo più avanti perché i problemi sorgano e l'immaginazione si scontri con un serie di difficoltà o si faccia inquietante.

All'origine di queste due possibilità vi è la stessa causa: l'*alter ego* che deve potersi disporre nel mondo che la finzione gli dischiude non può rescindere interamente il nesso che lo lega al nostro mondo perché *il suo linguaggio non può non gravitare sul nostro*. Non puoi pretendere che io immagini senza sforzo che l'infanticidio sia moralmente virtuoso per la buona ragione che tra gli esempi che mi consentono di comprendere che cosa significhi dire che un'azione è esecrabile vi è proprio ciò che mi chiedi di ritenere degno di lode. Ne segue che la tua richiesta può sembrarmi ora difficilmente realizzabile, ora sottilmente inquietante perché portatrice di una critica radicale delle nostre convinzioni di fondo – di una critica così radicale da rendere incerto il significato stesso delle nostre parole. Così alla contraddizione che sembra paralizzarci nel caso in cui ci si chiede di immaginare qualcosa che va contro le nostre più radicate certezze e che si contrappone alla grammatica dei nostri concetti più saldi – immagina fino in fondo la storia di un uomo che viaggi nel tempo e per porre fine ai propri dolori soffochi se stesso bambino nella culla – fa eco la difficoltà di immaginare ciò che sembra costringerci a dubitare del significato stesso delle nostre parole, da cui si pretende che ci consentano di giocare gli stessi giochi linguistici in circostanze che non sembrano consentirci di applicarle. Puoi chiedermi di immaginare una forma di vita

in cui sia un bene l'infliggere agli altri sofferenze gratuite – puoi chiedermi di immaginarlo ed io posso in parte seguirti: posso immaginare finché me lo consente il significato delle mie parole che non può fare a meno di entrare in contrasto con il compito cui mi chiedi di assolvere. Posso immaginare quello che mi chiedi, ma la parola “bene” diventa presto un guscio vuoto e l'immaginazione si fa povera. Nel paese degli elastici il metro campione lo si allunga a piacere, e ogni giorno sulla carta di identità gli abitanti di questo strano paese correggono a matita l'indicazione della loro altezza – ecco l'inizio di una favola che possiamo certo immaginare, ma solo sino a un certo punto, perché basta spingere la nostra fantasia un passo più in là del dovuto perché l'idea stessa della misurazione si faccia oscura e non si comprenda davvero che cosa facciano quegli strani ometti quando allentano o stiracchiano a piacere i loro metri.

Vorrei proporre due esempi per chiarire meglio quello che intendo – due film che ci invitano entrambi a riflettere sul tema dell'olocausto. Il primo è un film molto noto: *Schindler's list* di Spielberg. La storia che il film narra non pone problemi alla nostra immaginazione, ma vi è un punto che mette in scena in modo paradigmatico una forma di resistenza immaginativa su cui vorrei per un attimo attirare la vostra attenzione. C'è nel film una scena particolarmente inquietante: Amon Göth, il giovane e fanatico tenente delle SS incaricato di organizzare il lager in cui debbono essere rinchiusi, tra gli altri, gli ebrei che lavorano per Schindler, subisce il fascino di una giovane donna ebrea e proprio per questo non riesce più a *immaginarla* secondo il dettato della propaganda nazista. Si può davvero dire del volto di quella donna che è il volto di un topo? È possibile negarne l'umanità e insieme comprenderla in profondità? L'ideologia chiede un compito immaginativo che implica una semplificazione estrema e brutale: quella donna di cui si sente così fortemente il fascino deve essere immaginata così – come un essere inferiore, come un animale privo di diritti. Göth deve immaginare così, ma non ci riesce perché la realtà visibile e manifesta di quel volto e di quella persona squarciano il velo delle idee. La reazione è violenta: lo scacco dell'immaginazione, che dovrebbe negare l'umanità di una persona che appare invece in tutta la sua sensibilità e bellezza, impedisce a Göth di essere quello che vorrebbe essere e la frustrazione si traduce appunto in uno scoppio improvviso e ingiustificato di violenza.

Alla resistenza immaginativa e allo scacco cui conduce fa da controcanto la possibilità che l'immaginazione si faccia appunto inquietante e met-

ta in luce la fragilità delle nostre convinzioni e delle nostre forme di vita. È questo ciò che accade in un film *fastidioso* ma ciò nonostante bello come *Portiere di notte* di Liliana Cavani. Il film racconta di un incontro doloroso e inatteso, anche se forse desiderato: in un albergo lavora come portiere notturno un ufficiale nazista e per caso Lucia Atherton riconosce in quell'uomo l'aguzzino che l'aveva torturata e che aveva abusato di lei in un lager, negli anni della guerra. L'incontro ridesta un rapporto doloroso e torbido, in cui la vittima riscopre la sua dipendenza da chi è stato un tempo il suo carnefice, svelando così la complessità patologica dei rapporti umani. Lo spettatore di questa storia sgradevole e inquietante è chiamato così a vincere da un lato le resistenze immaginative che si affacciano nel suo tentativo di penetrare il progetto immaginativo che sorregge la narrazione, dall'altro a mettere in questione la nettezza con cui solitamente ci si raffigura il rapporto tra il carnefice e la sua vittima. Prendere posizione sul terreno immaginativo e acconsentire al progetto narrativo vuol dire, in questo caso, costringersi a mettere in dubbio le nostre convinzioni e il nostro consueto modo di orientarci nel mondo.

Negli ultimi anni, il problema della resistenza immaginativa è stato molte volte affrontato e discusso, in parte perché si è ritenuto possibile cogliere nella nostra incapacità di immaginare una molteplicità di differenti temi una conferma del fatto che vi sono limiti dell'immaginazione stessa. Certe cose non si possono nemmeno immaginare – questo è quello che sembrerebbe derivare dalla constatazione che vi è una qualche resistenza immaginativa, ma a me non sembra che le cose stiano così. Se non possiamo immaginare che l'infanticidio sia un nobile gesto questo non significa – almeno non in modo immediato – che nella natura umana vi sia qualcosa che ci costringe a ritenere orribile ogni comportamento del genere e che ci sia qualcosa che blocca l'immaginazione al di qua della soglia del disumano (una soglia che gli uomini per altro varcano al di là di ogni limite immaginabile!). Dalle considerazioni che abbiamo proposto sembra possibile trarre una diversa conclusione: il problema della resistenza immaginativa è un problema che ha a che fare con un tratto più generale dell'immaginazione – il suo costringerci a disattivare in qualche misura il nesso che lega i concetti alle esperienze paradigmatiche da cui traggono il loro senso. Se non possiamo immaginare azioni orribili e insieme fingere che siano virtuose ciò non accade perché la nostra immaginazione non ce lo concede; tutt'altro: una simile immaginazione è possibile nei suoi primi passi. Diviene tuttavia sempre meno sostenibile quanto

più cerchiamo di prenderla sul serio, ma ciò accade perché parole come bene e male non sorgono dal nulla, ma si intramano con un'infinità di concetti, di valutazioni, di gesti che è difficile mettere semplicemente in mora quando ci disponiamo sul terreno immaginativo. Così, delle due l'una: o accetti che la prassi immaginativa muova solo i primi passi nel gioco che le viene proposto oppure, se si vuole che si spinga più avanti e dipani più riccamente i concetti con cui opera, si deve insieme pretendere che la forbice che si apre tra l'io reale e il suo *alter ego* immaginativo non sia troppo ampia.

Marco Polo temeva di perdere il ricordo di Venezia nel suo immaginare città sempre nuove e questo suo timore ci appare ora in una luce nuova. Immaginare vuol dire mettere alla prova il sistema dei nostri concetti perché quando fantastichiamo usiamo le parole che ci sono familiari per costruire mondi che familiari non sono. Nelle favole ci sono lupi e bambini, saggezza e avventatezza, bocche ingorde e affetti familiari, ma tutte queste cose si mescolano e le nostre parole consuete si sporgono su mondi nuovi che le modificano in parte nel loro senso: i lupi parlano e sanno ingannare gli esseri umani, anche se questo non li salva dal giudizio finale del cacciatore. Di questa tensione tra concetto e immaginazione, il problema della resistenza immaginativa ci mostra la forma più estrema, il punto di non ritorno. E non è un caso che questo accada sul terreno incerto della morale – vi è resistenza immaginativa dove non sappiamo dire se vi è contraddizione e ci impegniamo comunque a dare ai nostri concetti una forma nuova.

E tuttavia, piuttosto che lamentare i limiti dell'immaginazione, il problema della resistenza immaginativa ci invita a riflettere sulla funzione etico-pedagogica del fantasticare: in fondo, un racconto può permetterci di mettere alla prova i nostri concetti, costringendoci a rendere meno dogmatica la soglia delle valutazioni che sorreggono il nostro stile di vita.

LEZIONE UNDICESIMA

1. Il paradosso della finzione

Le considerazioni che abbiamo svolto sin nella lezione precedente ci hanno costretto a riflettere ancora una volta su una caratteristica di fondo dell'immaginazione: sul suo essere una forma di esperienza che implica una scissione della soggettività. Su questo tratto dell'immaginazione ci siamo soffermati a lungo, ma ora dobbiamo nuovamente discorrerne perché il tema su cui vorrei riflettere insieme a voi concerne un paradosso che sembra caratterizzare in profondità l'universo immaginativo ed in modo particolare la nostra reazione rispetto ai racconti e alle opere di finzione.

Quale sia questo paradosso è presto detto. Quando leggiamo un romanzo proviamo varie e diverse emozioni, ma sappiamo bene che la vicenda narrata non è una vicenda reale. Ci commuoviamo e ci rallegriamo di quello che leggiamo, ma non per questo crediamo che ci sia davvero un lupo che ha divorato in un sol boccone sei capretti o che le peripezie di un qualche sfortunato giovane si chiudano davvero con un felice matrimonio. Il paradosso è qui: possiamo davvero provare emozioni per ciò che non crediamo che sia? Chi dicesse di rallegrarsi per un evento felice e ci confessasse tuttavia subito dopo che non crede che le cose stiano così ci sembrerebbe nella migliore delle ipotesi un'ipocrita e più probabilmente uno sciocco che usa le parole senza sapere che cosa significhino perché non ha senso essere felici per qualcosa e insieme credere che non esista; un simile comportamento ci appare privo di senso – ma non è in fondo questo che accade quando ci rallegriamo che Renzo, dopo la peste, ritrovi Lucia sana nel Lazzaretto? Renzo e Lucia non sono mai esistiti e l'unica cosa cui davvero crediamo è che nella prima metà del Seicento a Milano vi sia stata la peste – ma in questo non vi è evidentemente nulla di cui rallegrarsi. Di qui appunto il paradosso che potremmo formulare così:

1. noi proviamo emozioni per vicende che hanno natura finzionale e che appartengono a contesti apertamente immaginativi;
2. per avere un'emozione qualsiasi per una vicenda S debbo credere che sia vero che S;

3. noi non crediamo che siano vere le vicende narrate in un'opera di finzione.

Il paradosso è qui e non sembra facile liberarsene perché le tesi che gli danno vita sono plausibili. Per venirne a capo, tuttavia, sembra necessario negarne almeno una. Iniziamo dalla terza.

A. *Si può davvero sostenere che non crediamo che siano vere le vicende narrate in un'opera di finzione?* La prima mossa che si può tentare per venire a capo del paradosso di cui discorriamo consiste, come abbiamo osservato, nel rispondere negativamente a questa domanda. Si badi bene: per dire che la terza tesi deve essere rifiutata non basta sostenere che, talvolta, quando leggiamo un racconto ci imbattiamo in descrizioni che ci sembrano credibili o cui di fatto crediamo o che talvolta alla narrazione immaginativa si affianchi la documentazione storica o la cronaca, come accade effettivamente in molti romanzi che hanno un'ambientazione storicamente determinata. Questo può accadere, ma la posta in gioco è più impegnativa: dobbiamo poter sostenere che *crediamo* che per esempio vi sia un lupo che ha nello stomaco sei capretti vivi e vegeti. Dobbiamo credere così, ma possiamo davvero farlo? Chi sostiene che la terza tesi vada negata deve dunque assumersi l'onere di dimostrare che quest'ipotesi non è insensata e qualche argomento per tentare questa via c'è. Certo, nessuno può seriamente sostenere che il lettore *creda ancora* alla favola dei sette capretti quando chiude il libro e lo ripone nello scaffale: una volta narrata, la favola smarrisce il suo diritto ad essere creduta e nel nostro sistema delle credenze non vi è spazio per lupi così ingordi e per capretti così fortunati. Ma come stanno le cose mentre leggiamo? A questa domanda sembra possibile rispondere così: se, nonostante tutto, ci preoccupiamo della sorte dei capretti e ci rallegriamo quando escono sani e salvi dal ventre del lupo è solo perché, mentre leggiamo, ci siamo dimenticati del nostro mondo reale in cui i lupi non mangiano affatto in un solo boccone, ma masticano coscienziosamente le loro prede. Ci siamo dimenticati *pro tempore* della realtà e questo ottundersi della nostra presa cosciente sulla realtà lascia libera la scena della coscienza e ci consente di credere alle vicende che immaginiamo e di dare alle nostre emozioni il contesto cognitivo che le sorregge e di cui hanno bisogno. Quando immaginiamo, la coscienza della realtà si placa e si fa silenziosa ed è per questo che possiamo temere per la sorte dei sette capretti: perché crediamo che vi siano – anche se ci crediamo soltanto sin quando leggiamo la favola perché per

dissipare l'inganno nel quale siamo immersi è sufficiente una voce dalla strada o il suono imperioso del campanello di casa. Basta un suono e la realtà riprende il suo posto e noi smettiamo di credere al contenuto della narrazione, liberandoci così insieme sia di un cumulo di credenze che non hanno posto nella vista attiva, sia di una partecipazione emotiva che non ha ragion d'essere. Possiamo partecipare alle vicende dolorose che un film ci propone, ma sulla strada di casa le emozioni si placano e via via svaniscono: usciti dal cinema, ci "ricordiamo" della realtà e le emozioni, private del sostegno necessario della credenza, illanguidiscono e lentamente si spengono.

Vi sono tuttavia almeno due altre ragioni che ci consentono di rendere più persuasiva l'ipotesi che stiamo vagliando. La prima ci riconduce ad un tratto che permea in profondità il nostro atteggiamento di lettori o di spettatori; il bisogno di quiete e di isolamento. Certo, possiamo leggere un racconto anche pigiati gli uni contro gli altri in una carrozza della metropolitana, ma è molto più bello leggere in un luogo appartato e comodo: le voci della strada e i rumori di casa non debbono raggiungerci e in fondo deve tacere persino la presenza del nostro corpo di cui non dobbiamo ricordarci, ascoltando le parole stizzite della scomodità. Lo stesso accade a teatro o al cinema: ci sediamo, studiamo la posizione, reagiamo piccati ai colpi di tosse del vicino e poi, finalmente, la luce si spegne e della realtà resta illuminato solo ciò che non la ospita – lo schermo o la scena teatrale. La fruizione estetica ci chiede di comportarci così: dobbiamo consapevolmente dimenticarci della realtà e per varcare il *Lete* che ci consente di accedere all'universo immaginativo dobbiamo tacitare una dopo l'altra tutte le voci che ci parlano della realtà. Solo se riusciamo a farle tacere, la voce flebile dell'immaginazione potrà essere scambiata per la voce del mondo e potremo credere a ciò cui altrimenti non crederemmo affatto.

La seconda ragione ci riconduce invece sul terreno degli usi linguistici e ci invita a riflettere su un tema complesso e sfuggente. Leggiamo un racconto a un bambino e ci accorgiamo che la trama l'ha catturato a tal punto da renderlo inquieto: la storia l'ha sovraeccitato e ci accorgiamo che partecipa emotivamente alla vicenda in un modo eccessivo e quasi doloroso. Dobbiamo tranquillizzarlo e per farlo interrompiamola lettura e gli *rammentiamo* che si tratta solo di un racconto. Facciamo proprio così – gli ricordiamo che il mondo c'è ma è al di là della soglia del racconto e così facendo lo costringiamo a rinunciare a quella dimenticanza *pro tem-*

pore che sola consente alle emozioni di fare il loro corso. Dovevi dimenticarti della realtà per partecipare emotivamente alla vicenda narrata, ma se le richieste emotive si fanno troppo pressanti forse è opportuno che ti rammenti che nulla di quello che ti turba è reale e che non puoi quindi disporre le tue emozioni nell'orizzonte di credenza di cui hanno bisogno.

Credo che queste considerazioni siano sufficienti per comprendere che cosa possa rendere plausibile questa tesi, ma io credo che vi siano almeno tre argomenti che ci mostrano che essa è in fondo improponibile.

Il primo argomento ci invita a riflettere meglio sull'idea che la sorreggere e che sembra generalizzare un'esperienza che conosciamo bene: la distrazione. Ti vedo triste e cerco di distrarti un poco, perché so che se ti faccio pensare ad altro il cattivo umore sparirà. Lo stesso sembra accadere nel caso dell'immaginazione: quando leggiamo un racconto, perdiamo la presa sulla realtà e le emozioni legate alla vita tacciono, per far posto *pro tempore* ad una "realtà" nuova e alle sue emozioni. Il fascino della lettura è così il fascino della distrazione che ci consente di distogliere l'attenzione dalla scena reale per rivolgerla ad una nuova scena. Il modello cui ci si richiama è in fondo questo, ma c'è una differenza su cui non si possono chiudere gli occhi: quando cerco di farti dimenticare le tue preoccupazioni e ti costringo a uscire di casa, sostituisco una scena reale della tua vita con un'altra diversa scena altrettanto reale. Ti chiedo di dimenticare e per farlo ti costringo a mutare la situazione complessiva in cui ti radichi emotivamente: non le quattro mura della tua casa, ma una spiaggia sul mare. Dimenticare in questo caso è sufficiente per distrarsi, ma nel caso dei contesti immaginativi le cose non stanno così: dimenticare non basta, perché il mio allentare la presa sulla realtà cui ero precedentemente rivolto non significa ancora accettare come se fosse reale la finzione in cui mi imbatto. Qui non basta dimenticare: è necessario anche *ingannarsi* sullo statuto interno di ciò cui rivolgiamo la nostra attenzione e non cogliere il carattere finzionale di un racconto o di uno spettacolo. Ne segue che non basta affatto sprofondarsi nella lettura e dimenticarsi delle mille piccole cose che ci opprimono per confondere le trame immaginarie di una fiaba con la realtà e per credere che sia vero ciò che ci viene narrato. Non facciamo altro che insistere su quest'ordine di considerazioni se osserviamo che è in linea di principio possibile dimenticarsi di qualcosa – di un fatto, per esempio – ma che non è affatto possibile dimenticarsi dello stile complessivo della realtà: posso dimenticarmi una pentola sul fuoco mentre leggo un buon libro, ma posso davvero dimenticarmi del fatto

che non è affatto credibile che un commesso viaggiatore si svegli, dopo una notte agitata, trasformato in un gigantesco insetto? E se mi accedesse di dimenticarmene *pro tempore* – se, in altri termini, credessi davvero che le cose stanno e possono stare così – avrei davvero ancora l’orizzonte di pensieri e di credenze che mi servono per comprendere *La metamorfosi* di Kafka? Io credo di no, perché un lettore così smemorato non potrebbe comprendere mentre legge che si tratta di un fatto incredibile che getta fin da principio la vicenda narrata sulla scena dell’assurdo, così come non potrebbe apprezzare che si tratta comunque di un fatto *favoloso* che in una notte il fagiolo di Giacomino sia cresciuto fino al cielo.

Queste considerazioni ci spingono di fatto in prossimità del nostro secondo argomento che ci invita a riflettere su un tratto che caratterizza le opere di finzione e che vorrei proporvi di raccogliere sotto un termine che vi chiederei di comprendere in un’accezione ampia: l’immaginosità. Le opere di finzione sono – vedi il caso! – immaginose: sono cioè caratterizzate da una serie di tratti che richiamano esplicitamente la nostra attenzione sul carattere di finzionalità di un racconto, di un film, di uno spettacolo teatrale, ma anche di un gioco. Ci mettiamo il bambino sulle ginocchia e cominciamo a raccontare una favola e che lo si voglia o no, la nostra voce assume un tono impostato: le favole si raccontano così, con un tono di voce che sembra venire da lontano e che segna un discrimine preciso con i diversi toni di voce che accompagnano il nostro discorrere durante la giornata. Al tono di voce fanno eco le clausole che aprono la narrazione, le ripetizioni ostentate (“c’era una volta, *tanto tempo fa*, in un paese lontano *lontano* un omino piccino *piccino* che ...”), l’adesione ad un modello mille volte ripetuto (in ogni favola che si rispetti sono tre i fratelli che abbandonano la dimora paterna), la presenza di cose o eventi che non hanno posto nella vita consueta (draghi e castelli di vetro, amori che sfidano ogni pericolo e sonni da cui ci si risveglia dopo anni e anni) – tutto questo sembra invitarci a prendere atto esplicitamente del carattere puramente immaginario e letterario di ciò che leggiamo. Del resto, che dire delle opere in cui si muore cantando a gola spiegata, senza che il fiato manchi se non proprio quando la musica tace? E come pensare che nelle vicende più dolorose e nelle forme più atroci del rimorso i personaggi di una commedia di Shakespeare sappiano trovare un linguaggio così carico di immagini e così denso di metafore e di allusioni? Ciò che nella vita reale si direbbe in un gesto o in un rantolo si trasforma, nella dimensione narrativa, in un gioco letterario di cui dovremmo chiederci la ragione se

lo scopo primo del narratore fosse quello di tacitare la consapevolezza del carattere finzionale del racconto. Se fosse vero che per provare emozioni dobbiamo credere che sia vero lo spettacolo cui assistiamo, come giustificare il fatto che la consapevolezza del carattere teatrale di molte tragedie sia chiaramente sottolineata dall'autore e che questa consapevolezza non ottunda, ma anzi acuisca la nostra partecipazione emotiva? Se proprio è necessario tacere del fatto che stiamo assistendo ad uno spettacolo, perché nell'Amleto vi è una rappresentazione teatrale e perché Macbeth può commuoverci più che altrove quando osserva che "La vita è solo un'ombra che cammina, un povero commediante che si pavoneggia e si dimena per un'ora sulla scena e poi cade nell'oblio: la storia raccontata da un idiota, piena di frastuono e di foga, e che non significa nulla" (*Macbeth*, Atto quinto, scena quinta)?

Qualche perplessità – ed è il nostro terzo argomento – suscita infine la tesi secondo la quale il gesto che ci consente di tranquillizzare un lettore troppo compreso nelle vicende narrate consisterebbe davvero in un richiamo a ricordare ciò che si era misteriosamente dimenticato. Questa tesi mi sembra davvero poco plausibile e sembra gettare un velo di mistero su un evento così consueto come la lettura di un racconto. Ti vedo angosciato e ti invito alla calma e ti ricordo che è solo un racconto; questo è chiaro – ma come reagirei se tu ti percuotessi la fronte con il palmo della mano e dicessi che te n'eri proprio dimenticato? Credo che in questo caso sarei io ad avere bisogno di essere tranquillizzato, e tuttavia come potresti ricordarti di una cosa così rilevante senza avvertire l'imbarazzo di chi precipita da un mondo in un nuovo mondo? Eppure, quando leggiamo, siamo interrotti mille volte da piccoli desideri, da compiti cui dobbiamo assolvere, dal telefono che suona – allora ci alziamo, prendiamo un bicchier d'acqua, spegniamo il fuoco sotto la pentola e rispondiamo al telefono senza che questo significhi che sia necessario dimenticarsi del racconto che forse continua a ronzarci nella testa anche mentre sbrighiamo queste faccende. Del resto, che non si possa prendere alla lettera quel "ricordati: è soltanto un racconto" lo si può comprendere muovendo da un diverso ordine di considerazioni. Talvolta accade che mi ricordi di qualcosa che mi mette a disagio: un gesto sgarbato, una parola non detta, un silenzio o una parola di troppo. Per tranquillizzarmi potrei ben ripetermi che si tratta in fondo soltanto di questo – un ricordo. Se me lo ripeto, tuttavia, non è perché del fatto che è un ricordo debba davvero *ricordarmene*: non sembra davvero facile che mi sia dimenticato che è un ricordo ciò

che ricordo. E poi: se mi fossi dimenticato che è un ricordo, non potrei ripetermi che basta rammentarmi che è un ricordo ciò che ricordo per mettermi l'anima in pace. Il significato di questa prassi è un altro: i ricordi sono diversi dalla realtà – ci sono solo sin quando li ospito nella mia coscienza ed è per questo che posso invitarmi a desistere dal ricordare qualcosa che mi mette a disagio. Un ricordo è soltanto un ricordo perché parla di qualcosa che è stato e la cui presenza ha bisogno del mio rammentarla: dire che è soltanto un ricordo equivale allora a chiedere che si smetta per un poco di ricordare ciò che ci infastidisce e ci addolora.

Così stanno le cose anche per i prodotti dell'immaginazione. La vittima si muove ignara nella sua casa, mentre l'assassino si avvicina, pronto ad ucciderla ed io che vedo crescere la tensione nei tuoi gesti, ti ripeto che è solo un film e che non c'è da preoccuparsi. Ti dico così, ma se mi capita di dirti proprio queste parole non è certo perché io abbia bisogno di ricordarti una verità che, chissà come, ti è sfuggita di mente: che sia un film lo sai bene e ogni tuo gesto è coerente con questa tua certezza. Ricordati che stai guardando un film non ti dico nulla di nuovo, ma *ti invito ad abbandonare per un attimo la prospettiva dell'immaginazione nella quale ti sei calato in modo troppo vivido*. Non ti sei dimenticato che si tratta di un film – siamo entrati insieme poco fa nella sala e hai pagato il biglietto – ma ti sei immerso troppo nell'immaginazione e ti sei lasciato dominare dalla finzione: la parola “soltanto” vale dunque come un richiamo che parla dalla realtà e che ci consente per un attimo di far come se le luci della sala si accendessero per farci vedere che nel mondo la vicenda narrata non c'è e che se la cerchiamo su questo terreno, ci accorgeremo che è falsa. Ma se così stanno le cose, la paroletta “soltanto” che bolla come finzione il contenuto della favola che leggiamo o del film che guardiamo non serve per aprire le porte all'immaginazione, consentendole di muovere i suoi primi passi; la sua funzione è un'altra: ci invita a guardare alla finzione dalla prospettiva della realtà per prendere atto *dalla* realtà dell'inconsistenza dei prodotti immaginativi.

B. *Si può sostenere che possiamo provare emozioni per qualcosa o per qualcuno solo se crediamo che le cose stiano realmente come il racconto ci narra? Vi sono, credo, buone ragioni per dubitare di una simile tesi e se la neghiamo possiamo di fatto liberarci del nostro paradosso. Che così stiano le cose è relativamente ovvio: il paradosso di cui discorriamo ha come sua premessa una concezione delle emozioni fortemente orientata in senso cognitivo. Per provare queste e non altre emozioni dobbiamo*

credere che il mondo sia fatto così e non altrimenti, e del resto vi è tutta una tradizione di ricerca (che per altro non condivido) che ci invita a pensare che le emozioni siano vissuti complessi che hanno una loro componente fenomenologica (un certo insieme di sensazioni che “viviamo”), un aspetto fisiologico peculiare (il respiro può farsi affannoso, il cuore può balzarci in gola, i muscoli possono rilassarsi, ...), ma anche una dimensione intenzionale che sola consente di andare al di là del vissuto e di assumere un orientamento verso il mondo. Quando mi spavento, mi spavento per qualcosa, e questo significa che non provo soltanto una sensazione particolare di oppressione e di tensione o un farsi più rapido del battito del mio cuore: vuol dire anche che mi oriento in un certo modo nel mondo e che il mio stato emotivo si riferisce intenzionalmente ad un oggetto o ad un evento che appare appunto temibile. Ora, molti hanno sostenuto che questo atteggiamento intenzionale deve necessariamente avere i tratti della credenza e vi sono in effetti ragioni per sostenerlo. Un’emozione è razionale se si orienta correttamente rispetto al mondo e può orientarsi in modo corretto e razionale se e solo se si fonda su un insieme di credenze, di atti che sono normativamente connessi alla realtà. Il mio timore è razionale se e solo se temo qualcosa che ho ragione di credere che esista realmente e che sia pericoloso – ma appunto: un’emozione non deve necessariamente essere razionale e per quel che concerne il nostro problema non vi è davvero nessun bisogno che lo sia. Certo, le emozioni hanno bisogno di riferirsi a qualcosa, ma non è affatto detto che il veicolo del riferimento intenzionale debba essere una credenza: una rappresentazione potrebbe di per sé essere sufficiente. Le emozioni possono essere razionali, ma non debbono esserlo: questo è il punto. Del resto, ci sono persone cui basta pensare a certi animali – ai ragni, ai serpenti, ai topi – per provare un forte sentimento di disgusto o di terrore; le emozioni sono fatte così: che ci piaccia o no, si fanno sentire prima del giudizio della ragione.

Del resto sottolineare l’indipendenza delle emozioni dalle credenze non vuol dire necessariamente additare un qualche difetto. Tutt’altro. Se c’è una ragione evolutiva dell’importanza che il gioco riveste nella prassi umana è che l’attività ludica consente al bambino di sperimentare situazioni possibili e di valutarle dal punto di vista emotivo: nel gioco, il bambino impara, simulandone, situazioni nuove e le emozioni che prova gli consentono di saggiare la natura delle finzioni cui dà vita. È importante che ciò accada: non ho bisogno di capire astrattamente la pericolosità di una situazione se, simulandola, sono pervaso dalla paura perché il farsi

avanti delle emozioni decide per me come stiano le cose, prima di comprenderle analiticamente.

Credo che queste considerazioni colgano almeno in parte nel segno e che non vi siano ragioni cogenti per sostenere che le emozioni debbano sempre implicare credenze e tuttavia resta qualcosa di insoddisfacente nel modo in cui questa tesi ci invita a venire a capo del nostro paradosso e, insieme, della natura delle emozioni. In modo particolare, vi sono credo due argomenti che ci spingono a dubitare che sia questa la via che deve essere seguita.

Il primo argomento ci invita a riflettere ancora una volta sulla prassi del tranquillizzare: certo, dire a qualcuno che ciò che lo inquieta è soltanto un film non vuol dire costringerlo a prendere atto di una verità nuova, ma vuol dire comunque invitarlo a prendere atto del fatto che il suo timore è mal risposto. Forse le emozioni non sono necessariamente razionali e non implicano necessariamente una credenza, ma questo non significa che non abbiamo una loro presa sul mondo e che siano quindi insensibili alle ragioni. Un bambino ha paura perché crede che nell'oscurità possa nascondersi una creatura minacciosa e chiama i genitori perché lo consolino; non è un compito difficile: accanto ai gesti dell'affetto e a qualche carezza che faccia avvertire bene la loro presenza, i genitori dovranno inscenare un'improbabile ricerca del mostro, aprendo cassette e spalancando ante di armadi e pronunciando ad ogni nuovo gesto con una voce attenta a fugare ogni dubbio residuo "vedi? Non c'è proprio nessuno!". La paura scompare così, in un intreccio di gesti che parlano ora al cuore, ora alla ragione, perché per quanto possa sembrarci ridicolo cercare un mostro in un cassetto, quel che noi facciamo – e quello che di fatto il bambino ci chiede di fare – consiste nel mostrare *che non vi sono ragioni per avere paura*. Ma se così stanno le cose, allora non si può affatto affermare che le emozioni si accontentino di *rappresentarsi* il proprio oggetto: debbono in qualche modo avvertire la presenza e costringerci a pensare che quella presenza ci riguarda e ci coinvolge. Non basta *assumere* che ci sia un mostro nel cassetto per avere paura perché le assunzioni non ci gettano nel cuore di una situazione che ci coinvolga, non sono forme di una quasi esperienza e non fanno altro che porre a titolo di ipotesi un possibile stato di cose. "*Assumi che ci sia un mostro nel cassetto!*" – bene, assumiamolo pure, ma questo non significa altro se non pensare ad un periodo ipotetico che ha come premessa l'assunzione che tu mi proponi e come conseguenza il fatto che, se quel mostro ci fosse, avrei paura. Immaginare, tuttavia,

non significa assumere e di fatto ci basta *immaginarlo* quel mostro per sentirci inquieti: ora non pensiamo alla premessa di un periodo ipotetico, ma siamo coinvolti in una situazione che avvertiamo come pericolosa. L'immaginazione è fatta così: ci getta in un mondo immaginario in cui ci sentiamo coinvolti ed è questo coinvolgimento che mette in moto le nostre emozioni. Ne segue che non è affatto vero che sia sufficiente nominare i pipistrelli perché qualcuno si senta a disagio; la paura non si accontenta di assunzioni o di rappresentazioni: ha bisogno che quel temibile pipistrello riguardi in qualche modo la vita di chi teme e appartenga alla situazione che gli è propria. È da sotto il suo cuscino che il pipistrello (questa bestiolina innocua) potrebbe saltar fuori, da un momento all'altro.

Ora, essere coinvolti in una situazione data è qualcosa di diverso, ma non di radicalmente separato dal sistema delle nostre credenze, ed è per questo che se credo che non ci sia affatto un mostro nel cassetto non posso più averne paura. Ma se le cose stanno così, se basta credere che non sia vero che P per potersi liberare dalla paura di P, allora dobbiamo riconoscere che il cammino che abbiamo seguito per tentare di venire a capo del nostro paradosso non ci ha affatto condotto alla meta desiderata.

C. Proviamo davvero emozioni per le situazioni di finzione? – è questa l'ultima domanda che sembra possibile porsi per venire a capo del nostro paradosso. Cercare di negare che si provino emozioni sembra essere tuttavia privo di senso: un gioco, un racconto, un film o uno spettacolo teatrale sono capaci di sollevare emozioni fortissime e questo la sa chiunque. Ma se le cose stanno così, che cosa può significare il dire che non proviamo emozioni quando la situazione di cui discorriamo è soltanto immaginaria? Può significare, io credo, soltanto una cosa: può voler dire che ciò che proviamo non sono emozioni autentiche, ma solo *quasi emozioni*. Di primo acchito potrebbe sembrare che si tratti soltanto di una questione di definizioni. In fondo il paradosso che abbiamo formulato racchiude una definizione implicita di emozione: le emozioni sono stati fenomenologici e fisiologici peculiari cui si aggiunge necessariamente il momento della credenza. Ma se così stanno le cose, il paradosso ci porge anche la via per dissolverlo: ci invita infatti a sostenere che ciò che proviamo quando leggiamo un racconto non sono emozioni, perché manca un ingrediente essenziale – la credenza. Alle emozioni che accompagnano la nostra vita reale fanno così eco le *quasi emozioni* che si fanno strada nei contesti finzionali: non posso temere per la vita dell'eroe prigioniero perché non credo che tutto questo sia vero: devo dunque provare qualcosa di

diverso da una reale emozione – proverò una quasi paura, così come sarò pervaso da una quasi gioia quando giunge atteso il felice matrimonio.

Quando si parla di definizioni si ha talvolta l'impressione che il nodo sia stato sciolto recidendolo, ma in questo caso vi sono in primo luogo buone ragioni per sostenere che sul terreno finzionale non proviamo autentiche emozioni e, in secondo luogo, vi è una possibile spiegazione di che cosa propriamente siano le quasi emozioni che viviamo come spettatori e lettori di opere di finzione. Affrontiamo innanzitutto il primo punto. Che vi siano differenze rilevanti tra le emozioni reali e le emozioni che accompagnano il nostro addentrarci in un'opera di finzione è un fatto che è difficile negare. Vi è innanzitutto una chiusura temporale delle quasi emozioni: la morte di Gregor ci addolora, ma la tristezza si placa non appena il libro cessa di avere un'eco nella nostra mente e lo stesso vale per i timori, le gioie o le preoccupazioni finzionali – durano finché siamo immersi nella lettura o nelle sue eco. Ma vi è soprattutto una caratteristica cesura rispetto all'azione. Le emozioni sono di solito il movente che ci spinge ad agire: valutano il mondo e ci invitano ad agire per modificarlo. Le quasi emozioni, invece, ci lasciano inchiodati alla sedia: sullo schermo si proietta la scena di un omicidio, ma nessuno si alza per chiamare la polizia o per aiutare la vittima. Le quasi emozioni non hanno una ricaduta nella prassi: ci limitiamo a provarle e, qualche volta, ad esprimerle, come accade quando per la tensione stringiamo forte i braccioli della sedia.

Vi è dunque una differenza reale tra le emozioni consuete e quelle che in noi ridestano le finzioni, e per questa differenza sembra esservi una spiegazione a portata di mano. Le emozioni coinvolgono le credenze: fanno dunque presa sul mondo. Le quasi emozioni invece sono soltanto caratterizzate dalla componente fenomenica del vissuto: sentiamo e proviamo qualcosa, avvertiamo un certo stato d'animo ed eventualmente viviamo una qualche alterazione fisiologica, ma nulla di più ciò che proviamo tuttavia può divenire il sostegno di un nuovo gioco e di una diversa attribuzione di senso: la scena che osservo mi spaventa e io provo una quasi emozione – vivo cioè in quello stato d'animo peculiare che accompagna il timore, ma senza per questo accordarlo ad una situazione temibile che io ritenga effettivamente presente. E tuttavia questo stato d'animo peculiare può entrare a far parte della fruizione estetica perché quello che provo può sorreggere a sua volta una finzione: il mio fingere che io sia *davvero* spaventato per quello che Norman Bates – lo psicopatico di *Psycho* – sta per fare. Proprio come il ramo può sostenere la prassi ludica

e può diventare una spada nel gioco, così lo stato d'animo che vivo e che è in tutto e per tutto simile a quello che vive nell'emozione della paura fa da sostegno alla quasi emozione che vivo e che – nella fruizione estetica – riferisco immaginativamente alla scena cui finzionalmente assisto. È in questa forma, per Walton, che lo stato d'animo vissuto guadagna una relazione intenzionale al suo oggetto: solo perché *finigo* di aver timore per quello che Norman potrebbe fare a Marion, lo stato d'animo che il film suscita in me può guadagnare un riferimento intenzionale – quello stesso riferimento intenzionale che nelle emozioni autentiche è determinato dal porsi della credenza al fianco degli stati fenomenologici vissuti.

Vi sono anche in questo caso buone ragioni per sostenere una simile tesi che, tra le altre cose, ci consentirebbe di venire a capo del nostro paradosso, facendo leva su una diversità che merita comunque di essere sottolineata: quella che corre tra le emozioni reali e quelle che hanno per tema contesti finzionali.

Non credo che sia questa la via da seguire e per rendersene conto è opportuno riflettere sulla cesura che per Walton sussiste tra la dimensione fenomenologica e fisiologica delle emozioni e il momento intenzionale che dà all'emozione la sua presa sul mondo. Questa cesura è molto netta anche nel caso delle quasi emozioni: per Walton, lo stato psico-fisiologico delle emozioni è un fatto che dipende causalmente da ciò che immaginiamo. Certe scene ci fanno sentire sollevati, ma questa sensazione in cui si legano vissuti e stati fisiologici di varia natura è, per Walton, del tutto indipendente dal nostro farne il fondamento di un comportamento immaginativo: ci sentiamo sollevati, ma questo stato funge solo da sostegno del nostro fare come se questa sensazione fosse l'aspetto vissuto di una quasi emozione. L'abbiamo osservato: il modello che guida Walton è ancora una volta quello del ramo che può fungere da sostegno – da *prop*, per usare il termine di Walton – di una prassi ludica che lo “trasforma” in una spada. Lo stesso accade con le quasi emozioni: innanzitutto c'è uno stato d'animo e poi su di esse si innesta una prassi che lo valorizza e lo dispone sensatamente in un contesto narrativo. Così appunto stanno le cose per Walton, ma non è difficile cogliere una asimmetria rilevante: se smetto di giocare, il ramo smette di essere una spada, ma non per questo scompare e resta appunto quello che è – un pezzo di legno. Che dire invece della sensazione di paura che fa da *prop* delle mie quasi emozioni? È possibile pensare che si diano stati psico-fisiologici che non fungano da sostegno della prassi immaginativa o da fondamento di una credenza ef-

fettiva? A me sembra di no, ma questo fatto ci costringe ancora una volta a riflettere sulla capacità, così spesso discussa, di tranquillizzare chi è preda di una quasi emozione. Vedo che sei angosciato e ti dico che è solo un racconto – e tu ti rendi conto di esserti fatto prendere la mano dall’immaginazione e ti tranquillizzi. Ora, alla radice di questa capacità deve esservi una qualche sensibilità alle ragioni che caratterizza la dimensione emotiva, ma proprio questa sensibilità sembra essere negata dalla teoria di Walton che ci invita esplicitamente a pensare che l’aspetto psico-fisiologico sia del tutto indipendente dall’interpretazione intenzionale che gli diamo. Ne segue che per Walton il mio rammentarti che ciò che tu vedi è solo un film può al massimo costringerti a reinterpretare ciò che provi, ma non dovrebbe essere in linea di principio capace di placare la tua coscienza. Se ti ricordo che è solo un gioco, farò scomparire la spada dalla tua mano, ma non il ramo – questo è ovvio, perché il ramo non dipende nel suo esserci dalla mia prassi ludica; alla stessa stregua, se ti ricordo che è soltanto un film quello che vedi, tacerò per un attimo l’interpretazione in chiave immaginativa dei tuoi vissuti, ma non inciderò affatto sulla loro effettiva dattità. Di fronte ai miei reiterati tentativi di tranquillizzarti, tu potresti reagire soltanto così: “Non è dunque ansia quella che provo, ma solo una strana oppressione, quasi vi fosse qualcosa che mi soffoca e mi toglie il respiro” – e a me davvero non sembra che le cose stiano così. A me sembra che quando ti ripeto che è solo un film, almeno per un attimo la paura viene meno: il ramo resta tra le mani del bambino che smette di giocare, ma il brivido di terrore per fortuna si placa – ed è questa l’asimmetria di cui discorrevamo.

Abbiamo indicato tre diverse vie per venire a capo del “paradosso della finzione”, ma nessuna, credo, ci ha consentito di sciogliere in modo soddisfacente la difficoltà da cui avevamo preso le mosse. Non abbiamo perso tempo e credo anzi che ciascuna delle proposte che abbiamo analizzato ci abbia consentito di fare un passo in avanti nel nostro problema, la cui soluzione – tuttavia – mi sembra consistere in una precisazione di carattere generale, prima ancora che nella riformulazione delle sue tesi. Che cosa intendo dire è presto detto. Rammentiamoci della terza proposizione che suonava così:

noi non crediamo che siano vere le vicende narrate in un’opera di finzione.

Ora, questa tesi è pienamente condivisibile, ma sembra racchiudere una conclusione che deve essere invece esplicitamente evitata: la conclusione che ci spinge a sostenere che se non crediamo che siano vere le vicende narrate in un'opera di finzione, allora dobbiamo credere che siano false. Ma le cose non stanno così. Chi legge una favola non crede affatto che sia vero che il lupo abbia ingoiato i capretti in un sol boccone, ma non crede per questo che sia falso che le cose siano andate così: semplicemente si astiene dal disporsi sul terreno della credenza.

Del resto, come potrebbe fare altrimenti? Per credere che sia vero *p*, *debbo avere delle ragioni* e questo significa che debbo poter fare riferimento ad un insieme di esperienze di varia natura che mi consentano di verificare se le cose stanno come ritengo che stiano. Posso credere che oggi sia una bella giornata estiva perché posso guardare dalla finestra e vedere la luce del sole, perché posso controllare il termometro e vedere che ci sono 27 gradi o perché posso chiederti conferma del mio giudizio: credo che le cose stiano così perché ho ragioni per credere che sia vero che le cose stanno così, anche se naturalmente posso sbagliarmi e posso accorgermi in seguito di aver creduto il falso. Non vi sono invece – e non possono esservi – ragioni che ci consentano di credere alle vicende che una favola narra. Per controllare la veridicità di un asserto ho bisogno di raffrontarlo ad altro, riconducendola ad un'autorità indipendente, ma proprio questa possibilità mi è negata dalla narrazione, perché non vi è altro modo per controllare se Pinocchio è stato condannato dal giudice del paese di Acchiappacitrulli se non leggere ciò che c'è scritto in Pinocchio e cioè nelle pagine in cui si prende forma quella vicenda. Pinocchio è una creatura del libro di Collodi e non vi è altro luogo in cui cercare le sue avventure se non nelle pagine di Pinocchio: su questo punto ci siamo soffermati a lungo. Ma ciò è quanto dire che non possiamo seriamente porre il problema della verità o della falsità di questi enunciati e non possiamo farlo perché non si riferiscono affatto al nostro mondo e così facendo ci impediscono di accedere al terreno di una verifica possibile. In un passo delle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein ci invita a immaginare uno strano ometto che con grande serietà si mette una mano sul capo e dice di essere alto proprio così; sappiamo perché questo gesto ci sembra ridicolo: misurarsi significa infatti fare qualcosa di più che dire che si è il metro di se stessi – significa dire qual è il rapporto che stringiamo con il metro campione. Lo stesso accade alle proposizioni di un racconto: non possiamo dire di averle verificate solo perché il racconto dice che le cose stanno

proprio così perché un racconto non può essere il metro della propria veridicità.

Se questo punto è chiaro, è chiara anche la correzione che vorrei proporvi. La correzione concerne la seconda proposizione del paradosso e ci invita a constatare che la condizione che ci impedisce di provare un'emozione per uno stato di cose P è il mio credere che sia falso che P. Si tratta di una condizione più debole della precedente perché non ci dice che per avere un'emozione qualsiasi per una vicenda S debbo credere che sia vero che S, ma pretende soltanto che non si creda che P sia falso. Insomma, vorrei proporvi di riformulare così il paradosso della finzione:

1. noi proviamo emozioni $e_1 \dots e_n$ per vicende $v_1 \dots v_n$ che hanno natura finzionale e che appartengono a contesti apertamente immaginativi;
2. per avere un'emozione e_i per una vicenda v_i non deve accadere che io creda che sia falso che v_i ;
3. noi non crediamo che siano vere (ma nemmeno false) le vicende $v_1 \dots v_n$ narrate in un'opera di finzione.

Queste tre tesi non danno vita ad un paradosso: la prima enuncia un fatto che non è negato da 2 o da 3 e 2 e 3 non sono in un rapporto di contraddizione.

Venire a capo di un paradosso, tuttavia, non significa soltanto trovare un equilibrio nuovo tra le proposizioni che lo compongono: vuol dire anche scorgere qual è la ragione che ci ha condotti a perderci nelle sue maglie. Penso che la ragione sia questa: il paradosso sorge perché si confondono l'una con l'altra il radicamento ad una situazione data con il sistema delle credenze che su quella situazione vertono. Le emozioni non implicano la credenza: il topo ha paura del gatto, anche se non crede che vi sia un gatto, proprio come un bimbo di pochi mesi è felice di vedere la madre anche se non per questo crede che sia vero che vi sia quella persona che in futuro chiamerà mamma.

Del resto, per rendere conto del fatto che il radicamento in una situazione (in un mondo) è un fatto ben più primitivo delle credenze non vi è bisogno di soffermarsi sul mondo animale o infantile, ma è sufficiente rammentare che le credenze sono atteggiamenti cognitivi che poggiano su ragioni: per credere qualcosa devo avere delle *ragioni* per crederlo e in generale qualcosa deve parlare a favore del fatto che le cose stiano pro-

prio così – come credo che stiano. Ora, se per credere che le cose stiano così *qualcosa* deve parlare in favore del loro essere così, è evidente che a fondamento delle mie credenze non posso porre *sempre* altre credenze perché altrimenti dovrei potermi chiedere sempre di nuovo quali ragioni ho per credere ai fatti che parlano a favore delle mie credenze, e quali per i fatti dei fatti, e così via all'infinito. Le credenze non possono radicarsi sempre di nuovo in altre credenze: prima del nostro rapporto cognitivo con le cose e quindi prima del nostro credere che stiano in un certo modo, vi è il nostro radicarsi percettivo nel mondo che non è ancora una forma di credenza e che ci dispone nel mondo senza per questo proporci giustificazioni di sorta. Non ho ragioni di credere che questa sia la mia mano o che vi sia, così come non ho ragione di credere che ora non sto sognando di scrivere quello che scrivo – semplicemente vedo che le cose stanno così e ne sono certo; se dunque posso escludere il dubbio scettico non è perché ho ragioni che sorreggano le mie credenze, ma perché per dubitare debbo essere già certo di molte cose – del significato delle mie parole, del fatto che ci sia una differenza tra il sogno e la veglia e che ci siano sogni che talvolta mi ingannano, che la percezione *qualche volta* può ingannarmi, che un remo immerso nell'acqua appare spezzato, e così di seguito. Il dubbio, proprio come le credenze, poggia su ragioni, ma le ragioni infine debbono ricondurci ad un fondamento di cui non possiamo rendere conto, alle certezze in cui si scandisce il nostro radicamento nel mondo. Prima del mio credere che le cose stiano in un certo modo e prima di poter dubitare che vi siano ragioni sufficienti per asserirlo vi è già una certezza del mondo che si dà nel nostro radicarsi in esso – nel nostro essere già qui, prima di credere di essere qui. In un passo di *Essere e tempo* Heidegger parla della *Befindlichkeit* come di una caratteristica essenziale dell'esserci e come forma elementare del suo radicamento nel mondo e osserva che proprio questo tratto racchiude in sé la possibilità delle emozioni che di fatto possono essere pensate come articolazioni di questo nostro situarci nel mondo. Le emozioni sono appunto questo – le forme emotive della nostra *situazione* e non presuppongono dunque credenze, ma questa originaria relazione di *coinvolgimento*.

Di qui, da queste considerazioni di carattere generale, possiamo muovere per tornare al nostro problema. Il paradosso della finzione c'era sembrato risiedere in una sorta di ipertrofia della credenza: per provare emozioni non vi è bisogno di credere che le cose stiano in un certo modo, ma è sufficiente che vi sia un radicamento preteoretico nel mondo. Le emo-

zioni articolano questo nostro trovarci già in una situazione data, ma non per questo implicano che io giudichi e creda che le cose stiano in un certo modo. Non debbo credere che ci sia il sole e il cielo e l'aria fresca per rallegrarmi di un mattino d'estate: è sufficiente il mio trovarmi in questa situazione, il mio essere coinvolto nel presente in cui la percezione mi radica. Non debbo credere che sia vero, ma non posso credere che sia falso: il coinvolgimento non implica una credenza, ma non è per questo insensibile alle credenze. Posso avere paura del grosso cane che abbaia al di là delle sbarre del giardino, ma se tu mi dai buone ragioni per credere che ho torto nel pensarlo feroce – è il tuo cane, lo conosci bene, sai che quando abbaia così è perché vuole giocare, ecc. – posso liberarmi di un'emozione irrazionale. Il mio coinvolgimento nel mondo è insieme un mio modo di rapportarmi alle cose e di intenderle; ne segue che ciò che credo e suppongo e vengo a sapere determina il modo del mio coinvolgimento: non è necessario *credere* che un cane sia feroce per averne paura, ma se credo che non sia feroce e non ho nessun dubbio in proposito, nemmeno il più recondito, allora non posso lasciare libero campo alla paura¹⁷. Le emozioni non poggiano su credenze, ma non sono del tutto cieche e irrazionali: sono la forma in cui si manifesta il nostro coinvolgimento nel mondo e il mondo in cui siamo coinvolti si determina nella sua forma e nel suo aspetto anche in virtù di ciò che veniamo a *sapere* e che abbiamo *ragione* di credere. Ma ciò è quanto dire che le emozioni non presuppongono un rapporto cognitivo con il mondo, ma ciò nonostante si educano alle ragioni e sono sensibili alle credenze – un fatto questo che giustifica la correzione che abbiamo proposto per venire a capo del paradosso della finzione.

Le considerazioni che abbiamo proposto sin qui chiedono tuttavia di essere approfondite almeno in un punto. Abbiamo parlato del coinvolgimento come di una forma di radicamento che si manifesta innanzitutto sul terreno pratico-percettivo, ma non vi è dubbio che non sono solo la percezione e la dimensione pragmatica a disporci in una situazione data. Certo, *io* mi trovo innanzitutto in questo mondo e mi ci trovo in quanto

¹⁷ Si potrebbe obiettare che nel caso delle fobie le cose stanno diversamente: chi ha la fobia dei ragni sa che i ragni non sono pericolosi, ma non sa vincere la propria paura. A quest'osservazione vorrei obiettare due cose: la prima è che le fobie sono appunto un comportamento anomalo e non rappresentano dunque un buon punto di vista per venire a capo della natura delle emozioni. In secondo luogo, tuttavia, non è affatto ovvio che chi ha un atteggiamento fobico davvero creda sino in fondo che i ragni non siano pericolosi: potrebbe in un certo senso continuare a crederlo o potrebbe coltivare ancora uno spazio di dubbio, nonostante le ragioni che si ripete e che sente ripetere.

soggetto che agisce e percepisce e che aderisce emozionalmente alla situazione in cui si trova e che determina realmente il suo presente. Alla situazione che innanzitutto mi spetta e in cui si situa il mio reale e presente fanno tuttavia eco le forme di radicamento che sono in generale implicate dalle forme intenzionali che hanno il carattere di quasi esperienze. Ci siamo già soffermati sul carattere peculiare di questi atti: essi implicano una sorta di reduplicazione dell'io poiché di fatto ci invitano a collocare ciò che in essi si manifesta in relazione ad un ego che non è tuttavia l'ego che mette in scena quegli stessi atti e che li ha come episodi della sua esperienza. Così, chi ricorda un certo evento non può fare a meno di riportare la situazione che rammenta ad un ego che nel passato l'ha vissuta, ma proprio per questo non all'io che ora ricorda e che, ricordando, misura la distanza da ciò che lui stesso è stato e da quello che gli è accaduto.

Le forme di quasi esperienza sono fatte così: implicano una reduplicazione dell'io. Ma implicano anche, evidentemente, un duplice coinvolgimento, poiché l'io che per esempio ricorda gli anni dell'infanzia appartiene da un lato al presente – sono io ora che ti racconto quello che tanti anni fa mi è capitato – ed è questo il mondo in cui innanzitutto si radica, ma è anche – d'altro canto – l'io bambino rispetto al quale il ricordo si dipana e che si trova in quel mondo passato, determinandone almeno in parte gli accenti emotivi. Quello che è vero del ricordo, vale anche per l'immaginazione che è anch'essa una forma di quasi esperienza e che proprio per questo ci dispone in un duplice radicamento: come soggetti che immaginano e che sfogliano le pagine di un libro o siedono sulla poltrona di un teatro apparteniamo al mondo reale, ma come *alter ego* immaginativi che si rapportano alle vicende cui assistono o che leggono apparteniamo ad una situazione finzionale che è ben distinta dal nostro mondo reale e che ci riguarda solo in quanto, immaginandola, la rapportiamo comunque ad un io. Non è dunque un caso se possiamo sentirci vicini a Ivan Il'ic nel suo dolore, se possiamo avvertire dolorosamente la sua solitudine e se possiamo alla fine sentirci rasserenati perché ci rendiamo conto che si è fatta avanti nella sua mente un'immagine più profonda del vivere: possiamo avvertire queste emozioni solo perché il suo mondo è il mondo in cui ci radichiamo, sia pure soltanto come lettori. Ma ciò è quanto dire che se le considerazioni che abbiamo proposto sono valide, allora la possibilità stessa di provare emozioni per i contenuti di finzione parla in nome del radicamento dell'*alter ego* immaginativo nel contesto finzionale: ci dice insomma che l'immaginazione è una quasi espe-

rienza che implica una reduplicazione dell'io e una nuova forma di coinvolgimento – il coinvolgimento nell'universo finzionale.

Di qui, da queste considerazioni generali, possiamo muovere per indicare come all'interno del contesto delle riflessioni che abbiamo proposto si possa rendere di una prassi di cui abbiamo così spesso discusso: la prassi che ci consente di tranquillizzare il lettore o lo spettatore, rammentandogli che ciò che legge o vede è soltanto una finzione. Ci siamo già soffermati sul senso di questa prassi: quando, per calmare un bambino che si è accalorato troppo nel prendere le parti di un personaggio di finzione, gli rammento che si tratta soltanto di un racconto, non gli ricordo qualcosa che aveva stranamente dimenticato (e che tuttavia lo spingeva a leggere senza sosta o a non distogliere nemmeno per un istante lo sguardo dallo schermo), ma *lo invito ad abbandonare per un attimo la prospettiva dell'immaginazione nella quale si è calato in modo troppo vivido*. La paroletta “soltanto” che bolla come finzione il contenuto della favola o del film non apre dunque le porte all'immaginazione, consentendole di muovere i suoi primi passi, ma più banalmente le chiude; la sua funzione consiste nel costringerci a prendere atto *dalla* realtà dell'inconsistenza dei prodotti immaginativi.

Ci eravamo espressi così, ma ora vediamo con maggiore chiarezza le ragioni di quelle affermazioni. Quando ricordiamo ad uno spettatore troppo coinvolto che sta guardando soltanto un film non lo invitiamo a scoprire qualcosa che sa già bene, ma lo invitiamo a restituire al coinvolgimento nella realtà il peso primario che le compete. Quando immaginiamo ci disponiamo in due differenti scenari, ma allo stesso tempo facciamo del contesto immaginativo la meta del nostro interesse: il bambino che gioca non dimentica il mondo reale, ma semplicemente non lo pone al centro del proprio interesse e della propria prassi e anzi lo subordina alle esigenze del gioco. Il mondo reale c'è con tutte le sue asprezze e con le sue leggi inalterabili, ma deve restare in silenzio o deve essere subordinato alle esigenze del gioco. Deve restare in silenzio finché non riteniamo opportuno restituirgli l'attenzione che merita ed è in questo caso che la paroletta “soltanto” può tornarci utile: quella paroletta è uno shifter che ci consente di scalare le marce e di tornare delle forme secondarie di coinvolgimento alla forma primario – al nostro coinvolgimento reale nel mondo. Il coinvolgimento nell'universo immaginativo ha infatti natura secondaria: ciò che immagino c'è soltanto sin quando lo immagino e nella misura e nelle forme in cui lo immagino, mentre il coinvolgimento nel-

la realtà non è il frutto di una mia decisione o di una scelta. Negli universi immaginativi posso trovarmi solo perché mi sono immerso in un atteggiamento fantastico, mentre nella realtà mi trovo senza aver deciso proprio nulla: nel mondo immaginativo mi dispongo immaginando, in quello reale semplicemente sono, ed è per questo che basta chiedere che si abbandonino per un attimo la centralità del coinvolgimento immaginativo perché sia possibile rivelarne la fragilità e perché le emozioni che lo intramano si facciano improvvisamente silenziose. Ci si può risvegliare dai sogni e dalle fantasticherie, ma non dalla realtà ed è per questo che i mondi dell'immaginazione hanno comunque una loro natura eterea e fragile e sono vasi di terra cotta costretti a viaggiare accanto al vaso di ferro della realtà.

2. Un rapido cenno

Nelle riflessioni che abbiamo appena concluso ci siamo soffermati sulla natura del coinvolgimento immaginativo, ma solo nelle sue linee generali e per così grammaticali. Non abbiamo speso invece nemmeno una parola per cercare di mostrare come ogni prodotto immaginativo determini a suo modo lo spazio di gioco entro cui l'*alter ego* immaginativo si radica. Si tratta di un tema complesso su cui vi sarebbero davvero molte cose da dire, ma non è possibile aprire ora un nuovo fronte di indagini e vorrei soltanto limitarmi ad un duplice rapidissimo cenno.

Pensiamo all'incipit di un racconto: posso raccontare una favola, invitando innanzitutto lo spettatore a disporre nel passato l'universo immaginativo in cui accadono le vicende narrate ed in questo caso la forma del coinvolgimento sarà modulata lungo l'asse della distanza temporale. Tutto quello che la favola narra deve essere immaginato in un luogo temporale che è già stato e che, proprio per questo, non può più toccare direttamente l'*alter ego* immaginativo. Alla distanza temporale può affiancarsi la lontananza spaziale e ancora una volta le favole ci consentono di affievolire la durezza del coinvolgimento: al "c'era una volta" che fissa il tempo degli eventi narrati in un passato remoto e indeterminato fanno eco le descrizioni vaghe e imprecise di paesi lontani, di luoghi sperduti che sembrano istituire una relazione tenue con l'ascoltato.

Non è tuttavia necessario che le cose stiano così, e le forme della narrazione possono invitarci ad un coinvolgimento diverso. Posso narrare al presente, invitando il lettore implicito a farsi carico di una storia che sembra dipanarsi ora davanti ai suoi occhi e posso far coincidere il qui della narrazione con il luogo in cui sono per accentuare la dimensione del coinvolgimento. Non un luogo lontano, ma qui e non un luogo qualsiasi ma la mia città – qualche volta accade proprio così ed è per questo che – quando per esempio leggiamo l'*Adalgisa* di Gadda non possiamo non sentire quelle pagine come se fossero proprio scritte per noi – parlano di un qui che ci tocca da vicino.

Ciò che è vero per le forme dell'immaginazione letteraria, vale anche per i diversi modi in cui si realizza l'immaginazione visiva ed in modo particolare ogni immagine intrattiene con il suo spettatore una relazione spaziale ben determinata e mutevole. Un mosaico bizantino chiede di essere guardato da lontano e segna in modo evidente la discontinuità degli spazi: lo spazio reale con la sua percepibile tridimensionalità si scontra

con gli spazi appena accennati che sembrano quasi dirci a chiare lettere che non è possibile accedere dallo spazio reale allo spazio figurativo, proprio come il catecumeno non poteva spingersi oltre l'*atrium* della basilica. Ai mosaici che chiedono di essere guardati da lontano fa da contrappunto l'intimità raccolta delle icone, delle piccole immagini pensate per la devozione privata e che chiedono uno sguardo ravvicinato. E ancora: alla discontinuità delle immagini bizantine si oppone la volontà rinascimentale di creare una forma esplicita di connessione tra lo spazio pittorico e lo spazio reale.

Di qui si dovrebbe poter muovere per sostenere una tesi rilevante che dovrebbe guidarci in una serie di considerazioni di carattere analitico e descrittivo: la tesi secondo la quale ogni concreta immaginazione determina da sé le forme e i modi del coinvolgimento e detta quindi le coordinate che fissano il luogo che l'*alter ego* immaginativo occupa nel contesto dell'universo finzionale. Un compito vasto cui ora non è davvero possibile adempiere: dobbiamo accontentarci quindi di questi rapidissimi cenni.

PARTE TERZA: CINEMA E IMMAGINAZIONE

LEZIONE DODICESIMA

1. *Un film consta di immagini*

Vorrei concludere le nostre considerazioni sull'immaginazione soffermandomi brevemente sulla natura delle immagini cinematografiche, per indicare, sia pur brevemente, le linee di una possibile riflessione teorica.

Ora, almeno fin quando non si fa filosofia, sembra essere facile dire che cosa vediamo quando guardiamo un film: sullo schermo ciascuno di noi dice di vedere le scene che la storia narra e per esempio protesta con chi è seduto davanti perché gli copre non lo schermo e le luci che vi si accampano, ma la scena del duello, che sembra catturare interamente la sua attenzione e le sue emozioni. Tutto questo sembra ovvio e tuttavia non appena ci interroghiamo su cosa propriamente significhi dire che vediamo davanti a noi la scena del duello finale di *Per un pugno di dollari* siamo subito costretti ad osservare che questo vedere ha caratteristiche particolari che non sembrano consentirci di impiegare così liberamente il verbo "vedere", almeno quando facciamo filosofia. In primo luogo, ma questo lo sappiamo bene, non possiamo sostenere di assistere davvero ad un duello: possiamo essere catturati dalla scena che diciamo di vedere e possiamo "dimenticarci" persino della testa di ricci che ci copre la visuale, ma non per questo *crediamo* anche solo per un attimo di assistere ad una sparatoria. La vediamo di fronte a noi, ma non crediamo affatto che ci sia e chi temesse di essere ferito da una pallottola vagante non sarebbe uno spettatore che dimostra un lodevole senso della prudenza, ma una persona a dir poco bizzarra.

Ci siamo espressi così: abbiamo detto che vediamo la scena del duello, ma se ci disponiamo sul terreno della riflessione filosofica questo utilizzo della parola "vedere" sembra farsi discutibile. Solitamente diciamo di credere che le cose stiano proprio come le vediamo e se qualcuno ci dicesse di aver visto qualcosa che ci sembra incredibile – un rinoceronte che corre all'impazzata per le strade della città – noi diremmo non soltanto che le cose non stanno così, ma che non è nemmeno possibile che quel tale abbia visto quel che dice di aver visto. Il vedere sembra legato a filo doppio con il credere e vi è in effetti un senso ovvio in cui si può dire che non vediamo davvero un duello, ma solo un film che racconta di un duello: il duello non c'è e non vi è nemmeno un vedere che l'abbia per oggetto perché, se vi fosse, dovremmo pur credere erroneamente che vi sono

due uomini armati che si stanno affrontando. Potremmo allora tentare di esprimerci in un diverso modo e dire che non vediamo un duello poiché il duello non vi è e non crediamo nemmeno che vi sia, ma immaginiamo di vederlo. Non ci sono pallottole vaganti e non ci sono persone che si stiano affrontando armi in pugno, ma è come se vi fossero ed è come se le stessi osservando – e se ci esprimiamo così, se possiamo cioè avvalerci della formula “come se”, è perché l’immaginazione è in qualche modo all’opera. Un duello non vi è, ma facciamo come se vi fosse e facciamo come se fosse possibile vederlo da qui – dietro la selva dei capelli di chi si è seduto davanti a noi, al cinema.

Un equivoco deve essere messo da parte se vogliamo attribuire una qualche plausibilità a quest’ipotesi. Dire che quando guardiamo la scena finale di *Per un pugno di dollari* immaginiamo di vedere un duello non significa (e non può significare) che ci limitiamo a immaginare di vedere qualcosa, quasi che davvero non vedessimo nulla. Il compito di immaginare di vedere un duello quando guardiamo l’ultima scena di quel film di Sergio Leone non può certo essere eguale a immaginare di vedere un duello quando spegniamo la luce, poco prima di addormentarci. Se vi è bisogno di fare affidamento sull’immaginazione è solo perché vi è qualcosa nella natura di ciò che solitamente diremmo di vedere che non si attaglia alla grammatica filosofica di quel verbo. Ma qualcosa in ogni caso vediamo e ciò che vediamo ci consente di immaginare di vedere quel che il film ci richiede. Possiamo forse comprendere meglio il senso di queste considerazioni richiamandoci ad un esempio che allude ad un problema per certi versi simile. Un bambino che gioca può tenere tra le mani un bastone, ma può fingere nel gioco che sia uno scettro: vede e sorregge un bastone, ma nella prassi ludica immagina di brandire uno scettro e chi condivide quel gioco dovrà immaginare di vedere una mano regale che agita uno scettro, non una mano infantile che stringe un bastone.

Quest’esempio deve guidarci nell’analisi della percezione filmica. Vediamo certo qualcosa quando la luce si spegne in sala e la proiezione ha inizio, ma non per questo vediamo ciò che la trama del film narra, proprio come il bambino non vede nel suo pugno uno scettro, ma un bastone. Per giocare c’è bisogno di immaginazione e anche un film avanza una stessa richiesta: ci chiede di *immaginare di vedere* il mondo finzionale che ci narra e ce lo chiede offrendo un sostegno visibile alle nostre guidate fantasie di spettatori.

Il senso di questa proposta teorica è, credo, sufficientemente chiaro: ricondurre il vedere ad un immaginare di vedere significa evidentemente disinnescare il rimando che dalla percezione visiva ci riconduce alla dimensione della credenza, senza tuttavia rescindere il nesso che lega la narrazione cinematografica alla sua dimensione visiva. Tutt'altro: sostenere che immaginiamo di vedere il duello che chiude *Per un pugno di dollari* vuol dire anche affermare che nel senso di quella scena narrata *vi è anche il nostro esserne testimoni*. Se il compito cui lo spettatore di quel film è chiamato ad assolvere consiste nell'immaginare di vedere un duello, nel senso complessivo della narrazione deve necessariamente esservi anche il fatto che a quella scena immaginiamo di assistere come testimoni. Non immaginiamo soltanto il duello: immaginiamo anche di *vederlo* e di vederlo da *qui*: siamo, insomma, chiamati a porci immaginativamente come se fossimo parte della narrazione, anche se solo a titolo di testimoni. *Assistiamo* alla scena che viene proiettata come testimoni e del resto quest'accentuazione della dimensione della nostra presenza sembra rendere ragione del carattere eminentemente prospettico delle immagini cinematografiche. Le scene di un film ci appaiono per forza di cose viste da *qui* – dal luogo in cui si trova la cinepresa, e questo fatto così ovvio sembra immediatamente suggerire una teoria della fruizione cinematografica: l'occhio della cinepresa anticipa e detta le condizioni dello sguardo dello spettatore cui pure si chiede di assistere al mondo finzionale del film muovendo dal "qui" che le singole scene individuano in ragione della loro dimensione prospettica. Lo sguardo della cinepresa diviene così la regola che dice allo spettatore come debba orientare lo sguardo e dove debba situarsi nel suo immaginare di vedere il mondo finzionale cui il film permette di accedere. Ma appunto: le cose stanno davvero così?

Vi sono almeno tre diverse obiezioni che ci invitano a dubitare della legittimità di questa teoria.

1. La prima obiezione sorge non appena ci chiediamo se è fenomenologicamente sostenibile la tesi secondo la quale, nel nostro assumere la funzione di spettatori, possiamo davvero immedesimarci con il punto di vista della cinepresa. Questa tesi sembra plausibile solo se non la prendiamo alla lettera, perché basta provare a svilupparla nel dettaglio per rendersi conto che un film ci costringerebbe ad assumere nell'arco di pochi minuti una molteplicità rilevante di posizioni diverse. Ora, come spettatori non abbiamo affatto l'impressione di cambiare repentinamente il luogo di osservazione e anche se notiamo che il punto di vista sulla scena è mutato,

non per questo dobbiamo immaginare di avere mutato il nostro punto di vista. Tutt'altro: vedere un film significa spesso vedere una scena così come appare non a noi spettatori, ma ad uno dei personaggi del film. Nei dialoghi, per esempio, l'inquadratura ha spesso solo la funzione di farci vedere chi parla dalla prospettiva di chi lo ascolta, ma l'alternarsi dei punti di vista che corrisponde allo scambio delle funzioni dialogiche non chiede affatto a noi spettatori di immaginarci in luoghi diversi dello spazio per cogliere da punti di vista diversi quel dialogo. Del resto, molto spesso non soltanto non abbiamo l'impressione che il punto di vista che vediamo realizzarsi nella scena sia il nostro: spesso è davvero necessario che non lo sia, se vogliamo attribuire alla narrazione filmica il senso che le compete. Talvolta ciò che vediamo deve essere pensato come se fosse visto non da noi, ma da qualcun altro – da un personaggio interno alla narrazione. E sarebbe sbagliato pretendere che lo spettatore si immedesima: semplicemente il film ci mostra ciò che qualcuno di fatto vede. In *Psycho* Hitchcock ci offre un esempio molto chiaro di ciò che sto sostenendo. Marion ha sottratto una cifra ingente allo studio nel quale lavora; non è una ladra e non ha premeditato il furto: si trova però tra le mani i soldi che le servirebbero per risolvere i problemi della sua complessa vita sentimentale e non resiste alla tentazione di sottrarli. Ogni sua mossa è tuttavia costellata di errori e di ingenuità e la sua ansia la fa apparire sospetta ad un poliziotto di cui cerca di liberarsi goffamente. Ripartita in auto, tuttavia, si convince che il poliziotto la insegue e la cinepresa oscilla tra uno sguardo oggettivo che ci mostra l'auto dall'esterno e una visione soggettiva che mostra ciò che Marion ossessivamente torna a guardare: l'auto del poliziotto vista nell'immagine che si staglia sullo specchietto retrovisore. Sarebbe sbagliato guardare questa scena come se fossimo noi a vedere così, come se ci fossimo seduti accanto a Marion e condividesimo le sue paure perché ciò che noi temiamo non è il poliziotto, ma il vedere con sempre maggiore chiarezza che l'angoscia che ora la pervade presto la perderà.

2. Una seconda obiezione ci invita invece a riflettere sul fatto che il parlare di un nostro immaginare di vedere implica necessariamente il nostro doverci immaginare presenti alla scena narrata. È difficile tuttavia pensare che le cose stiano sempre così poiché vi sono scene il cui senso può essere compreso solo se pensiamo che ad assistere ad esse non vi sia nessuno, se non le persone che vi sono coinvolte. Pensiamo ancora una volta *Psycho* e alla scena in cui Marion viene assassinata. È una scena famosa:

Marion viene uccisa mentre fa la doccia e se Hitchcock così ha scelto è perché da un lato questo getta sull'omicida la luce incerta di una sessualità malata, dall'altro perché giustifica la tranquillità fuori luogo della vittima che è certa di essere da sola e di poter dedicare finalmente un istante di tempo soltanto a se stessa. La vittima crede di essere da sola, ma è già entrato nella sua stanza d'albergo l'assassino che la pugnerà: una solitudine ed un'intimità violate, ma da un'unica persona – questo è ovvio. Non possiamo dunque sentirci presenti a questa scena, se non modificandone radicalmente il senso. Del resto, basta guardare la metafora visiva che chiude la scena per rendersi conto che le cose stanno proprio così: Marion è già stata colpita più volte e sappiamo che è ormai ferita a morte, ma la cinepresa si sofferma a riprendere l'acqua, resa torbida dal sangue, che precipita in un gorgo nello scarico della doccia – sulla cui immagine si sovrappone poi quella dell'occhio sbarrato di Marion. Ciò che è accaduto si è perso per sempre nella profondità di quello sguardo, proprio come il sangue è scivolato via nello scarico insieme all'acqua che ha continuato a scorrere¹⁸. Testimoni non vi sono – questo è il punto. Ma se le cose stanno così, per intendere il senso di questa scena non possiamo pensarci testimoni di quell'omicidio: non possiamo immaginare di essere lì, accanto all'assassino e alla sua vittima, senza modificare il senso di ciò che ci è mostrato.

3. La tesi secondo la quale dovremmo “immaginare di vedere” ci invita a pensare che in un film ci si mostri un mondo che è proprio così come lo vediamo dipanarsi davanti ai nostri occhi. Ma non è affatto che questo sia vero e che si possa vedere così ogni film. In *Vertigo* le scene ci appaiono talvolta attraverso lo sguardo distorto del personaggio principale che soffre appunto di vertigini: non vediamo il mondo così com'è, ma lo vediamo attraverso lo sguardo di un narratore interno alla scena. Ciò che in *Vertigo* vale solo per poche scene, è invece all'origine di un film mirabile per i problemi che solleva come *Il gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiene. Il film racconta una vicenda avvenuta anni prima in un paesino della Germania: a narrarla è uno dei protagonisti che di fatto ci costringe a vedere ciò che ricorda. Dimentichiamo presto il fatto che la narrazione avviene attraverso il filtro dei ricordi e rimaniamo stupiti e insieme ammirati dalla scenografia espressionista del film, dagli spazi deformati e angusti delle strade del piccolo paese e, anche, dai volti stralunati e in-

¹⁸ Questa scena si trova anche su YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=BnD7GdBfhzM>

quietanti di molti dei suoi abitanti. Vediamo così, ma alla fine del film siamo costretti a capire che la deformazione espressionistica degli spazi non è che un'eco della follia del narratore: non vediamo un mondo in cui si esplica una ragione distorta, ma vediamo il nostro mondo consueto attraverso le lenti deformanti della follia¹⁹. Uno stesso ordine di considerazioni vale anche per *Shutter Island* di Martin Scorsese, un film che è per molti versi simile al capolavoro di Wiene.

4. A rendere ancora più problematica la tesi di cui discorriamo vi è il fenomeno delle anacronie. In un film possono esservi flash back o flash forward e in nessuno di questi casi sembra essere possibile intendere la narrazione filmica se la si pensa alla luce della ricetta dell'immaginare di vedere. Chi immagina di vedere qualcosa dovrebbe necessariamente disporre ciò che "vede" nella dimensione del presente: un film tuttavia può farci vedere quello che è accaduto o che accadrà e questo sembra rendere privo di senso ogni tentativo di interpretare le immagini cinematografiche come se fossero un insieme di scene percettive che si consegnano ad uno spettatore. E ciò che è vero per le anacronie vale evidentemente anche per i sogni o per le fantasticherie: non possiamo immaginare di *vedere* ciò che il vecchio medico sogna ne *Il posto delle fragole* perché le scene che si dispiegano davanti ai nostri occhi non sono scene che appartengano al mondo cui i nostri sensi danno accesso. Pensare che siano una realtà di cui siamo chiamati ad essere misteriosamente i testimoni, significa stravolgerne radicalmente il senso.

Di qui, da queste considerazioni di carattere generale, sembra possibile trarre una diversa conclusione sulla natura delle immagini cinematografiche. Guardare un film non significa affatto *immaginare di vedere*, ma *immaginare sul fondamento di un vedere*. Il cinema mette in scena una forma di immaginazione visiva perché ciò che vediamo vale non come un mondo cui immaginiamo di accedere e cui possiamo rivolgere lo sguardo, ma come il sostegno per un'immaginazione coerente. Non dobbiamo immaginare di essere testimoni del delitto e non dobbiamo immaginare di muoverci in quel mondo che le scene cinematografiche ci mostrano. Tutt'altro: abbiamo un insieme di immagini che devono offrirci il destro per narrare una storia che cresce su fatti visivamente rilevanti, ma non è la meta del *mio* sguardo, di un mio osservarla da un qualche luogo interno

¹⁹ Il film di Wiene è disponibile su YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=xrg73BUxJLI>

al mondo narrato. Nel mondo narrato per lo spettatore non c'è posto – nemmeno al di là dello spioncino da cui, non visto, vede il mondo. Al contrario: si tratta piuttosto di un'*immaginazione impersonale*, perché tiene di fatto lo spettatore al di qua del mondo finzionale.

Non siamo cittadini della finzione; non ci muoviamo come testimoni in un mondo diverso dal nostro; non siamo complici cui si chieda di immaginare di vedere un mondo in cui la cinepresa ci guida, anticipando la meta dei nostri futuri sguardi: siamo solo lettori attenti, cui il narratore porge di volta in volta un nuovo materiale visivo, per consentirci di immaginare una storia seguendo il dettato della sua fantasia.

Conosciamo il modello di ragionamento che dobbiamo seguire: un ramo può diventare nel gioco una spada, un coperchio uno scudo, una scatola di cartone un elmo e quanto più ci immergiamo nel gioco, tanto più diventa facile far valere la regola di traduzione che dal mondo reale ci consente di accedere all'universo ludico. Lo stesso accade quando guardiamo un film: le scene visive si succedono le une alle altre secondo un progetto che è stato lungamente pensato e noi spettatori non possiamo che immaginare secondo la regola che ci suggeriscono. Sfogliamo le pagine del nostro libro illustrato e lasciamo che l'immaginazione faccia il suo corso, sicuri che chi ha scritto e illustrato il libro sappia dove vuole condurci.

2. *Perplexità*

Nelle riflessioni che abbiamo appena proposto vi sono molte cose che meritano di essere prese sul serio e tuttavia le tesi che abbiamo esposto e che sono in larga misura riconducibili a Greg Currie mi sembra che racchiudano un intreccio di considerazioni che debbono essere condivise e di conclusioni che invece non mi convincono affatto e che mi sembrano almeno in parte dettate dalla volontà di assimilare la narrazione cinematografica alla narrazione letteraria. I film, tuttavia, non si sfogliano e non sono libri illustrati che sorreggano la nostra immaginazione di lettori.

Ora, se le conclusioni non convincono è necessario riflettere un poco sulle premesse ed io credo che il primo punto su cui è forse opportuno soffermarci un poco ci riconduce alla natura delle immagini cinematografiche. Un tratto deve essere sottolineato e con la massima chiarezza: se ci disponiamo da un punto di vista descrittivo, dobbiamo semplicemente riconoscere che sullo schermo non vediamo macchie di luce o ombre, ma persone e cose, automobili in fuga e strade che si susseguono frenetica-

mente. Non per questo tuttavia ci inganniamo o siamo vittime di un errore: vediamo bene che si tratta soltanto di immagini e vediamo bene la differenza sottile che distingue la realtà nella sua concretezza – le sedie e gli arredi del cinema, le persone che lo occupano, le pareti e la stanza della proiezioni e così via – dalla realtà solo apparente che si proietta sullo schermo.

Vediamo così, e in questo le immagini cinematografiche sono simili ai dipinti o ai disegni: se mi mostri *Pallade e il centauro* di Botticelli, io vedrò una giovane donna tenere soggiogato quasi senza sforzo un uomo dalla folta barba e dal corpo equino; vedrò così, ma non per questo la mia percezione sarà identica a quella che avrebbe luogo se vi fosse realmente davanti a me questa improbabile scena. Io vedo Atena e il centauro, ma



vedo bene che si tratta soltanto di una raffigurazione e non credo dunque che vi siano davanti a me questi curiosi compagni di stanza. Davanti a me non c'è un centauro, né vi è Atena, ma quel che vedo mi basta per credere che vi siano due quasi oggetti – due entità figurative che si stagliano nella loro profondità apparente in uno spazio figurativo – che posso indicarti e che chiunque vedrebbe se si trovasse di fronte a quel quadro. Se guardo quel quadro che si trova nella Galleria degli Uffizi vedo che ci sono Atena e un centauro *raffigurati*, proprio come non mi inganno quando vedo narrarsi sullo schermo

la scena di un inseguimento poliziesco – vedo bene che quel carosello di macchine e di incidenti catastrofici è soltanto raffigurato, ma con questa parola non intendo soltanto dire che realmente quegli incidenti non hanno luogo, ma intendo innanzitutto alludere ad una modificazione che concerne in primo luogo il modo della datità percettiva.

Vedo così, e insieme accompagno le scene che osservo con il gioco della mia immaginazione che non è chiamata in causa dalla necessità di sciogliere il legame tra percezione e credenze, ma dalla possibilità di at-

tribuire alla scena una valenza narrativa – una possibilità che ha come suo presupposto che io attribuisca a quelle flebili entità percettive uno sfondo di pensieri e di emozioni che competono a ciò che in essi si raffigura. Vedo raffigurati Atena e il centauro, ma il mio percepirli nello spazio figurativo è l'origine di un processo immaginativo che li *anima* e che mi spinge a fantasticare per comprendere il perché di quei gesti. Nel farlo mi lascio guidare da quello che vedo: Atena mi appare nelle forme di una compostezza estrema che lascia trasparire un controllo pieno e sicuro delle proprie emozioni e passioni, mentre il centauro appare fin da principio inquieto e costretto ad una pace che non gli appartiene. Guardo e insieme immagino, per comprendere un senso che traluce in ciò che vedo. Lo stesso accade quando guardo un film ed anzi il carattere specifico del cinema – il suo constare di immagini che raffigurano movimenti – mi rende quasi impossibile non proiettare immaginativamente sulle scene che si susseguono un senso che va al di là di esse, anche se da esse sorge. Guardiamo questo vecchio esperimento di Heider e Simmel (1943)²⁰: ci mostra soltanto due triangoli e una circonferenza, e un rettangolo più grande in cui le precedenti figure sono talvolta racchiuse, ma è difficile guardare questo breve filmato senza proiettarvi un racconto che parla di due giovani innamorati che vengono aggrediti da un brutto ceffo, forte e violento, ma tanto sciocco da essere infine ingannato dai due con cui peraltro lo spettatore solidarizza fin dal primo istante. Vediamo così perché immaginiamo così, e ciò che è vero nel caso dell'esperimento di Heider e Simmel sembra essere vero a maggior ragione per ogni altro film: le scene si susseguono e vediamo molte cose, ma insieme siamo chiamati ad immaginarne altre e ad attribuire a ciò che cade sotto il nostro sguardo un insieme di emozioni, di pensieri e, in ultima istanza, una storia.

È di qui che dobbiamo muovere chiederci che cosa ci sia di profondamente sbagliato nella tesi secondo la quale il nostro vedere un film ci costringerebbe innanzitutto ad un immaginare di vedere un mondo dalla prospettiva mutevole che la cinepresa detta. Questa tesi mi sembra falsa per due ragioni. La prima l'abbiamo appena sottolineata: noi vediamo in un quadro o in un film cose raffigurate *in quanto tali* e non vi è bisogno di sostenere che immaginiamo di vedere questo e quello per recidere il nesso che dovrebbe legare la percezione alla credenza. Ma se così stanno le cose, la tesi dell'immaginare di vedere ha soltanto questo significato: ci

²⁰ È disponibile anche su YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=sF0SVBBfwNg&NR=1>

invita a pensare che lo spettatore sia in un contatto percettivo diretto con il mondo finzionale, e su questo punto Currie ha ragione a sostenere che le cose non stanno affatto così. Non c'è nessun bisogno di sostenere che lo spettatore debba immaginarsi come se fosse una parte in causa nel mondo finzionale di cui il film narra e non c'è davvero nulla che ci costringa a pensare che tra lo spettatore e le scene che ci vengono narrate sussista una relazione visiva. Ne segue che se le considerazioni critiche su cui ci siamo precedentemente soffermati fossero soltanto ed unicamente argomenti volti a mettere da canto questa falsa presupposizione, potremmo se non altro concordare con il loro obiettivo.

Basta tuttavia addentrarsi un poco nelle critiche di Currie per comprendere come il rifiuto dell'ipotesi secondo la quale lo spettatore deve immaginare di vedere ciò che il film gli mostra si traduca nella convinzione che l'immaginazione chiamata in causa dalla fruizione di un film sia una forma di *immaginazione impersonale* – un'immaginare insomma che si concentra unicamente sul proprio oggetto, senza istituire alcuna relazione peculiare con l'io che immagina. In altri termini: rifiutare la tesi dello “*imagining seeing*” vale, per Currie, come una dimostrazione del carattere impersonale dell'immaginazione filmica.

Io non credo che le cose stiano così e vorrei sostenere che questa conclusione è affrettata perché *non è vero* che la presenza dell'*alter ego* finzionale al mondo narrato dalla pellicola *debba assumere la forma della relazione percettiva*. Negare l'una non vuol dire negare necessariamente ogni forma di coinvolgimento ed è in questa luce che io credo si debbano rileggere le considerazioni che abbiamo proposto nell'ora precedente, per sollevare una serie di perplessità.

1'. La prima obiezione che avevamo formulato consisteva in questo: un film alterna molti e diversi punti di vista anche in una stessa scena tematica e sembrerebbe davvero assurdo pretendere che lo spettatore si immagini di vedere quel che è mostrato da punti di vista molto diversi che dovrebbe immaginare di raggiungere, muovendosi rapidissimo nello spazio. Che questa descrizione sia poco plausibile è appena il caso di rammentarlo, ma resta egualmente vero che qualsiasi scena cinematografica – così come ogni immagine statica – ha comunque nella sua stessa struttura fenomenologica un rimando ad un punto rispetto al quale si manifesta. Ogni immagine è fatta così: ci presenta qualcosa disponendolo in primo piano o sullo sfondo, a destra o a sinistra e ogni oggetto che si manifesta nello spazio figurativo è caratterizzato dal suo apparire ora vicino, ora

lontano, ora in alto, ora in basso. Certo, è possibile talvolta avvalersi di queste parole senza dover necessariamente comprendere i rimandi deittici che in esse sono racchiusi come se fossero rivolti ad un punto esterno all'immagine: potremmo infatti dire che l'assassino si avvicina o si allontana dalla vittima, che si trova alla sua sinistra e che si trova proprio nel luogo in cui avvengono gli eventi narrati, ma è evidente che nessuna di queste formulazioni può cancellare il fatto che ogni immagine ha il senso che ha anche perché è in relazione con uno spettatore implicito e perché si rapporta ad esso.

Era consuetudine in tutta la pittura medioevale e rinascimentale dipin-



gere il soggetto dell'annunciazione disponendolo lungo l'asse orizzontale del quadro: a sinistra – alla nostra sinistra – l'angelo con le sue grandi ali, a destra Maria che ascolta il messaggio alto e terribile che le viene profetizzato.

Così accade per esempio nella celebre *Annunciazione* (1333) di

Simone Martini, conservata agli Uffizi, ma anche le annunciazioni di Leonardo, del Beato Angelico, di Cima da Conegliano e di molti altri autori sono fatte così.

Nella norma le annunciazioni si dipingono così, ma Lorenzo Lotto vede una possibilità nuova: nella visitazione di Recanati la scena mantiene molte delle caratteristiche tipiche di una consueta annunciazione e se dividiamo a metà il quadro verticalmente abbiamo a destra luminoso e aperto lo spazio sacro occupato dall'angelo e dalla figura di dio padre, dall'altro lo spazio chiuso e domestico in cui vi è Maria. È lo spazio profano degli uomini in cui l'angelo si spinge per annunciare la nascita di Gesù e quindi la temporanea fusione di quei due spazi. Uno schema tradi-

zionale, che Lotto innova perché la scena viene ruotata di novanta gradi e Maria, invece di apparirci di profilo, intenta ad ascoltare le parole dell'angelo, è rivolta verso di noi, quasi a ricordare il suo essere una creatura umana. Maria ci ricorda la sua natura che si manifesta innanzitutto in un desiderio di appartenenza alla nostra dimensione dialogica: l'angelo ha appena parlato e Maria si volge verso di noi perché sente il bisogno di ricordarci il suo essere una persona fragile come noi, ma allo stesso tempo determinata ad affrontare una prova altissima, per nostra colpa.

Una piccola mossa che, tuttavia, ha un'eco rilevante di senso cui non si potrebbe accedere se non considerassimo che quell'immagine è comunque *orientata* verso uno spettatore implicito e che ogni aspetto dello spazio figurativo trae il suo senso e la sua legittimità anche da questa peculiare relazione.



Ciò che è vero per l'*Annunciazione* del Lotto vale anche quando ci disponiamo sul terreno delle immagini in movimento. Rammentiamo l'esempio di cui ci eravamo avvalsi per esemplificare le tesi di Currie: Marion ha destato i sospetti di un poliziotto e ora teme di essere inseguita da lui. La vediamo guidare nervosamente e alzare di continuo gli occhi verso lo specchietto retrovisore per capire se l'auto della polizia la stia davvero inseguendo. Nulla in questa scena chiede che lo spettatore *immagini di vederla*, ma si può forse negare che questa scena muterebbe di segno e perderebbe parte del suo fascino se l'auto di Marion non venisse verso di noi e se non vedessimo che l'auto del poliziotto punta dritta verso la nostra sedia? Non c'è bisogno di immaginare che stiamo vedendo la scena per attribuire alla spazialità dell'immagine le valenze che le competono in ragione del suo essere orientata verso uno spettatore implicito.

2'. Vi sono scene che non tollerano che le si immagini supponendo che vi sia qualcuno che le guarda perché nel loro senso racchiudono l'idea che non vi siano altri testimoni – questo è quanto avevamo osservato e per dimostrarlo avevamo discusso ancora una volta una scena di *Psycho*:

l'omicidio sotto la doccia. Nessuno deve essere testimone della scena e questo ci spinge a pensare che non dobbiamo immaginarci come se stessi vedendo quella scena davanti ai nostri occhi. Questo tuttavia non significa che quella scena non ci coinvolga e che non sia chiaro sin da principio che Norman Bates – l'assassino di Marion – avvicinandosi alla doccia per colpire la ragazza, si avvicina anche al luogo dello spettatore ideale, da cui si allontana dopo avere compiuto il delitto. Questa relazione spaziale non può essere trascurata e rimane sotto traccia per tutta la scena – almeno sin quando Marion non stende il braccio verso la tenda, in un



gesto enfatico che sembra essere una richiesta di aiuto rivolta allo spettatore. Chi guarda questa scena non può fare a meno di intenderla nel suo senso più pieno: quel braccio non è solo proteso verso un sostegno – verso la tenda della doccia

che poi afferrerà – ma cerca un aiuto e avanza un rimprovero rivolto a noi, che dobbiamo ora – improvvisamente – essere per un attimo chiamati a correo della vicenda. Per un attimo solo e quasi per errore, perché in realtà il gesto che ci interpella non è rivolto a noi e non ha la funzione che per un attimo le attribuiamo. Ma il problema che questa scena non viene meno per questo: resta vero che la possibilità di chiamare lo spettatore in scena è aperta e che basta un minimo gesto o un segno di intesa perché lo spettatore sia convocato nel cuore stesso della storia, quasi fosse rimasto sino a quel momento nell'ombra, come un ospite di poco conto di cui ora ci si accorge e cui si cerca di restituire un ruolo nella festa. Se così stanno le cose, tuttavia, sembra davvero difficile parlare di un'immaginazione impersonale, a meno di non intendere quel gesto come se avesse un potere evocativo quasi magico: non si comprenderebbe infatti per quale ragione quella mano dovrebbe interpellarci se non fosse comunque già chiaro che come spettatori ci troviamo proprio in quel luogo e che il nostro essere qui è comunque correlato spazialmente alla scena che il film ci propone, tanto da poter essere indicato da un gesto che appartiene a uno dei personaggi che la abitano. Nulla in ciò che la pellicola mi mostra sino a quel gesto, mi costringe a pensarmi come se vedessi o come se fossi visibile dal luogo in cui Marion è stata colpita a morte, ma questo non si-

gnifica ancora negare che sussistesse fin da principio una relazione spaziale sui generis tra me e quella scena – una relazione spaziale che è interamente racchiusa nel fatto che la scena è per sua natura rivolta ed orientata rispetto ad uno spettatore implicito.

3'. Per prendere commiato dalla tesi secondo la quale, quando si guarda un film, immagineremmo di vedere ciò che si mostra sullo schermo avevamo osservato che non è in generale possibile intendere così le scene che ci mostrano un sogno o che ci fanno vedere la realtà attraverso gli occhi di un personaggio. Credo che quanto a questo proposito abbiamo precedentemente osservato sia, in ultima analisi, condivisibile e tuttavia sarebbe un errore fingere che sia possibile venire a capo della situazione filmica lasciandosi guidare da un parallelismo troppo stretto con la letteratura e, più in generale, con la dimensione linguistica. Ti racconto un sogno e le mie parole contengono nel loro *incipit* un rimando alla dimensione onirica che viene come tale esplicitamente menzionata e che è presente per te soltanto attraverso la mia narrazione: ti dico che ho sognato e ti racconto il mio sogno, sottolineando di volta il carattere onirico delle scene che ti narro e questo mio sogno è presente per te attraverso un duplice filtro di mediazioni intenzionali – è qualcosa che ti narro ed è qualcosa che ho sognato.

“Sognai, placide cose de’ miei novelli anni sognai. / Non più libri: la stanza da ‘l sole di luglio affocata,/ rintronata da i carri rotolanti su ‘l ciottolato/ de la città, slargossi: / sorgeanmi intorno i miei colli, /cari selvaggi colli che il giovane april rifuorìa” – Carducci ci racconta così il suo sogno, e ci ripete due volte come in una cantilena che ciò che narra deve essere posto sotto l’ombra del sogno che viene poi rammentata nell’improvviso sottrarsi della scena della vita desta. I libri scompaiono a un tratto e con essi le cure della vita adulta e i rumori del mondo, e persino la stanza si allarga e si apre, in un movimento che ci invita a riflettere sul movimento che accompagna il trapasso della scena desta alla dimensione del sogno. Ora può farsi avanti lo scenario onirico che tuttavia presto si chiude, e le parole che annunciano il risveglio sono insieme un invito a riflettere sulla vanità delle immagini che si sono affacciate nel sogno: “Io guardava la madre, guardava pensoso il fratello, /questo che or giace lungi su ‘l poggio d’Arno fiorito, /quella che dorme presso ne l’erma solenne Certosa; /pensoso e dubitoso s’ancora ei spirassero / l’aure o ritornasser pii del dolor mio da una plaga / ove tra note forme rivivono gli anni felici. / Passar le care imagini, disparvero lievi co ‘l sonno”. In questo

sogno malinconico, noi ascoltatori non possiamo penetrare, ma ci facciamo largo nel mondo onirico che la poesia descrive solo attraverso le parole di Carducci – attraverso il suo raccontare proprio a noi ciò che ha sognato. Il linguaggio è fatto così: colloca il mondo di cui ci parla nello spazio logico che gli compete: lo spazio della testimonianza, lo spazio onirico, lo spazio del desiderio o della fantasticheria. Nel caso di un film le cose stanno diversamente perché laddove le parole rimandano per loro natura ad un soggetto che le proferisce, le scene visive non sono – con buona pace di Berkeley – parole che qualcuno pronuncia. Quando ascolto le tue parole che narrano un sogno non c'è nulla che mi distolga dalla posizione che devo assumere: quella di chi ascolta da te quello che tu hai sognato. Il racconto cinematografico di un sogno ha invece in sé qualcosa che tende a strapparci dalla nostra posizione di ascoltatori: anche se, come accade nel sogno dell'orologio ne *Il posto delle fragole* di Bergman, il racconto è reso esplicito dalla confessione del sognatore che ci dice persino il giorno e l'ora del suo incubo, resta vero che non appena si sostituisce alla scena del sonno agitato del vecchio il suo percorrere le strade deserte in cui si è smarrito, noi ci sentiamo partecipi del suo sogno, quasi che lo stessi sognando noi stessi. E la ragione è chiara: le parole costruiscono il mondo onirico senza orientarlo deitticamente verso l'ascoltatore, mentre le immagini cinematografiche che raccontano il sogno non posso non disporlo secondo un punto di vista che è quello che la scena detta e che assegna ad uno spettatore implicito.

Di questa natura peculiare delle immagini ci rendiamo conto se riflettiamo sugli esempi che abbiamo discusso. Molti indizi in *Shutter Island* dovrebbero farci pensare che tutta la storia è raccontata attraverso la lente deformante della follia di Teddy (scopriremo poi che Andrew è il suo vero nome), ma noi spettatori abbiamo bisogno di giungere sino alla fine del film per rendercene conto e lo stesso accade ne *Il gabinetto del dottor Caligari*: sappiamo bene che si tratta di un racconto e dovremmo immaginare che si tratta del racconto di un folle, poiché tutto nella vicenda narrata ha i tratti della follia, ma poiché le scene narrate non hanno in se stesse la forma di un racconto, ma sembrano mostrarci le cose nella loro immediata presenza, siamo indotti a credere ad un mondo folle e distorto. Vi è, del resto, nella storia del cinema un esempio famoso che ha suscitato un dibattito vivo tra i critici: è *Stage fright* di Hitchcock. La storia è semplice e, in fondo, banale se la si racconta a parole: una giovane donna aiuta il fidanzato a fuggire dalla polizia che vorrebbe arrestarlo. Quando,

durante la fuga, la ragazza chiede le ragioni per cui debbono allontanarsi precipitosamente dalla città, si apre lo spazio per un ricordo e una testimonianza: il giovane confessa di averla tradita e gli rivela che la sua amante ha ucciso accidentalmente il marito in una lite. Si è poi rifugiata in casa sua, implorando il suo aiuto – un aiuto che lui non ha saputo negarle e che è all'origine dei suoi guai. Ora, è difficile dire come reagiremmo se ci trovassimo nei panni della giovane donna tradita, ma una cosa è certa: come lettori, saremmo indotti a prendere in esame l'ipotesi che il giovane stia mentendo e che le sue colpe siano più gravi di quanto non dica. In fondo, perché credere ad un uomo che non esita a coinvolgere la fidanzata in una situazione pericolosa che dipende in fondo dal suo averla tradita? Se ascoltassimo quel racconto in un'aula di tribunale, ne dubiteremmo fin da principio, così come di solito si dubita delle confessioni di un indagato in un film poliziesco, ma in questo caso la possibilità di accedere alla dimensione del dubbio ci viene abilmente negata: il giovane dà voce al suo racconto e noi *vediamo* le scene del suo ricordo. Ci sembra di essere stati come lui testimoni di quel che ora dice e non possiamo nemmeno per un attimo avanzare quei dubbi che altrimenti sollevaremmo di fronte al racconto di un comportamento così goffo e arrischiato.

L'impossibilità del dubbio si traduce alla fine del film in un senso di disappunto. La soluzione dell'intreccio è proprio in quell'ipotesi che abbiamo sin da principio scartato: il racconto è falso e il giovane ha volontariamente ingannato la sua fidanzata perché è lui l'assassino. Lo stesso Hitchcock raccontava di essersi sentito in colpa nei confronti degli spettatori perché aveva l'impressione di averli ingannati, ma al di là del dibattito sulla legittimità di una simile mossa, un fatto è chiaro: crediamo a Jonathan Cooper perché alla sua voce di narratore si sostituisce dopo poche battute la visione della scena narrata e diventiamo così, nostro malgrado, presenti al ricordo che ci viene proposto. Di questa peculiarità delle scene cinematografiche credo si debba rendere conto e non mi sembra che sia possibile farlo nel linguaggio che Currie suggerisce di adottare.

4°. Vi è infine una difficoltà rilevante che concerne la dimensione temporale della narrazione cinematografica. Per Currie, prendere le distanze dalla tesi dello spettatore che *immagina di vedere* ciò che il film mostra vuol dire anche prendere commiato dalla *tesi della presenza*: ciò che ora si proietta sullo schermo non è qualcosa che accada in quel medesimo istante per lo spettatore. Il fondamento su cui sembrerebbe possibile attribuire ad un momento della storia narrata il carattere della presenza – il

mio vederla ora – deve essere, come sappiamo, tacitato perché secondo Currie non abbiamo alcun motivo di sostenere che siamo – o che dobbiamo immaginare di essere – in un rapporto percettivo con la scena che si dà sullo schermo. Del resto, la pretesa che il mio vedere ora un certo evento che si narra nel film sia un motivo per credere che esso accada ora e che mi sia quindi presente è resa ulteriormente dubbia dal fenomeno delle *anacronie*. Ora la narrazione filmica anticipa ciò che accadrà e noi vediamo proiettarsi sullo schermo la conclusione della storia; ora, invece, l'andamento narrativo ci costringe a rammentare una premessa che ignoravamo e che è diventata necessaria per comprendere molte cose: alla professi segue così un'analessi, ma quello che vediamo non cambia – vediamo di fronte a noi una successione di eventi che si dipanano nel tempo e che sono di volta in volta presenti sullo schermo, senza per questo esserlo come entità narrative.

Di qui la conclusione che dobbiamo trarre, almeno per Currie. Un film, da un punto di vista narrativo, è una successione di scene che si susseguono secondo la regola del prima e del poi. Questa regola, tuttavia, non contiene in sé nulla che rimandi alla nozione di presente e quindi di passato o di futuro: l'impossibilità di ancorare le vicende narrate del film al nostro presente, le rende ordinabili in una serie secondo la regola del prima e del poi, ma le lascia del tutto prive di una temporalità incentrata sulla presenza e ci impedisce di considerare che qualcosa sia già accaduto e che qualcosa invece deve ancora accadere.

Si tratta di una tesi che non può non lasciare perplessi perché la temporalità incentrata sul tema della presenza sembra far parte del senso che attribuiamo alle narrazioni: *ora* Cappuccetto rosso si fa ingannare dal lupo e gli racconta per filo e per segno dove si trova la casetta della nonna, ma tra poco *pagherà* il conto della sua imprudenza. Certo, si potrebbe argomentare che *la* storia che viene narrata è soltanto disposta in una serie, ma noi – noi spettatori – l'apprendiamo necessariamente nel tempo: il *non ancora* e l'*appena stato* e il *proprio adesso* sarebbero allora soltanto l'indice che poniamo tra le pagine del libro per dire dove *noi* siamo arrivati e non qualcosa che ci parla della storia stessa che non è nel tempo della presenza, ma consta di un succedersi di scene in una serie. In altri termini: la storia c'è come una serie di eventi senza tempo, mentre il tempo come dialettica della presenza c'è solo nell'attualizzazione della lettura, nel processo temporale del nostro intenderla e interpretarla. Che sia ormai passato il momento in cui Cappuccetto rosso prometteva alla

mamma di non abbandonare la strada è un fatto che ci dice dove siamo arrivati nel leggere la storia e nel metterla in scena, ma che non parla della storia stessa che c'è al di qua delle sue interpretazioni.

Si potrebbe argomentare così, ma non credo che sarebbe opportuno farlo, perché non mi sembra affatto ovvio che si possa davvero separare la storia dalla sua interpretazione, la successione delle sue scene dal loro essere articolate rispetto a un presente, definito in qualche modo dalla prospettiva della lettura. Per rendersene conto credo sia sufficiente constatare che fa parte del senso della narrazione che Cappuccetto rosso possa *ancora* non confidare al lupo il segreto che la perderà e che sia invece *ormai* troppo tardi perché possa obbedire a sua madre: fa parte del senso della storia perché è essenziale che vi sia un momento in cui dobbiamo poter pensare che molte cose, ma non tutte, possano ancora accadere e che altre siano già accadute, divenendo così non più modificabili. Zeno esce di casa e, per mettere alla prova la sua forza di volontà e la sua fedeltà di marito, si aggira nei dintorni della casa dove abita Carla, passa sotto il suo portone e sale le scale e avvicina la mano al campanello, e ognuno di questi gesti ha un senso narrativo solo perché da un lato sappiamo bene come andrà a finire – Zeno non resisterà alla tentazione e ognuna delle prove cui si sottopone diverrà soltanto una mossa in una strategia che rende la decisione meno inquietante perché dissolta in piccoli gesti – ma dall'altro siamo consapevoli che è comunque vero che Zeno *potrebbe* sempre girare i tacchi e tornarsene a casa e che nulla è in senso stretto determinato e che la sua cronica debolezza di volontà c'è, perché c'è *ancora* la possibilità di decidere. Ne siamo consapevoli e parte del senso della storia è proprio qui – nel fatto che possiamo partecipare della libertà di Zeno e coglierla come un fatto che decide anche per noi del senso del racconto.

Insomma: una storia non c'è come un tutto che sia indipendente dal nostro restituirle vita nel tempo e non può esserci come un tutto che non conosca il presente, perché altrimenti dovremmo pensarla priva di quella dialettica delle possibilità che è evidentemente dettata dal rimando alla dimensione della presenza e delle sue forme di modificazione temporale – il passato e il futuro. Queste parole fanno parte del senso della favola che non può essere colto se non a partire dalla dialettica della presenza: non possiamo intendere il senso di una narrazione se di volta in volta non possiamo dire che qualcosa è già accaduto e che qualcosa accadrà. Espressioni come *ancora, adesso, sta per accadere, non più* ed infinite al-

tre appartengono al senso della narrazione che non può essere reso avvalendosi soltanto del vocabolario solo apparentemente temporale del prima e del poi²¹.

Del resto, proprio la discussione sulle anacronie ci costringe per altri versi a riflettere sulla legittimità di una teoria che ci invita a cancellare dal senso stesso della narrazione il rimando alla dimensione della presenza. Ci sono due difficoltà che sorgono se ragioniamo così. La prima è la più evidente: se non possiamo fissare il punto della presenza, non possiamo nemmeno dire se – nel caso di una anacronia – ci troviamo di fronte ad un’analessi o a una prolessi, poiché tutto quello che avremmo, sarebbe soltanto una successione di scene che non segue di tanto in tanto la regola del prima e del poi. Guardo un film e assisto ad una successione di scene, ma la regola del prima e del poi non sempre determina il posto di una scena nella serie. Potremmo in altri termini avere una situazione di questo tipo:



Ora, se non possiamo di volta in volta dire qual è il presente, non abbiamo un criterio per dire se 5-6 rappresenta una prolessi o se sono da considerarsi due analessi le successioni 1-2 e 3-4. Per definire se qualcosa è un salto in avanti o un salto all’indietro, abbiamo bisogno di un punto zero ed il punto zero è dettato dal presente; se tuttavia di un presente non si può parlare, allora non è possibile definire la direzione dell’anacronia. Siamo allora costretti ad affermare, per Currie, che il gesto che ci consente di dire che un’anacronia è una prolessi e non un’analessi contiene un margine di arbitrarità: lo si può decidere solo facendo riferimento ad una serie di criteri e di implicazioni narrative. Leggiamo un racconto (o guardiamo un film) e ci chiediamo se quel che leggiamo (o vediamo) deve es-

²¹ Spesso per alludere ad una serie in cui gli eventi sono ordinati secondo il prima e il poi si parla, credendo di richiamarsi a McTaggart, di serie temporale B, ma le cose non stanno affatto così perché McTaggart è pienamente consapevole del fatto che l’unico fondamento che consente ad una serie una valenza temporale è il suo essere ancorata alla temporalità di tipo A – al tempo incentrato sulla dialettica della presenza. Di per sé, dire che la battaglia di Canne è avvenuta prima della battaglia di Waterloo non significa ancora dare a questa affermazione un significato temporale che sorge solo – per McTaggart – quando questi due numeri (-216 e 1815) non sono soltanto disposti in una serie ad una distanza determinata, ma vengono anche qualificati rispetto al punto ora, che solo ci consente di dire che sono passati e che duecento anni fa uno era *già* accaduto, ma non l’altro.

sere inteso come una prolessi o se debba invece essere colta come una analessi la scena precedente; criteri obiettivi non ne abbiamo, ma possiamo sempre pensare che qualcosa faciliti di volta in volta la nostra scelta – per esempio la consuetudine narrativa di non iniziare un racconto con una prolessi o con un'analessi o la scelta di caratterizzare le anacronie con particolari scelte linguistiche (un certo uso dei tempi e dei modi verbali o dell'alternanza colore e bianco e nero, e così via).

Debbo confessare che non riesco a comprendere sino in fondo queste considerazioni. Guardo un film e ad un tratto al colore si sostituisce il bianco e nero e forse addirittura il sonoro muta e le voci ci appaiono sdoppiate in una sorta di eco che le rende lontane. Deduco che si tratti di un flash back, ma per poter dare un senso a queste parole debbo comunque poter indicare un punto della narrazione e dire che quel punto è il presente. Il fatto che sia necessario un criterio esterno può convincermi del fatto che non ho una ragione cogente per dire quale istante sia quello che ora accade, ma implica egualmente che vi sia un istante nella narrazione di cui possa dire che è presente – sia pure soltanto quello in cui si alza la voce che mi invita a pensare alla favola come sita in un passato remoto e immemorabile.

Se non posso agganciare la narrazione al tempo della presenza, non posso indicare la direzione delle anacronie – ma è davvero così importante farlo? Non potremmo in fondo limitarci a dire che in un racconto vi sono anacronie e che è in fondo una questione di stipulazione chiamarle ora prolessi, ora analessi? Non credo affatto che questa sia una soluzione perché fa necessariamente parte del senso di un racconto il sapere se qualcosa è o non è una prolessi o una analessi. Quando arriva all'isola dei Feaci e sente Demodoco narrare della guerra di Troia, Ulisse si copre il volto con le mani e piange: sono passati dieci anni da quegli eventi lontani e dopo un lungo viaggio che l'ha portato in luoghi lontani, Ulisse sta per tornare a casa. Per farlo, tuttavia, deve tornare quello che era: deve riappropriarsi del suo passato e del suo nome, che finalmente pronuncia, rinunciando a mascherarsi dietro il gioco delle false identità. A Itaca, c'è posto soltanto per lui, per il figlio di Laerte che è partito tanti anni prima per la guerra e allora non è un caso se la narrazione deve assumere la forma di una lunga e complessa analessi: ora Ulisse deve ripercorrere a ritroso la vicenda dolorosa del suo viaggio perché deve unire il passato al suo presente. Ciò che è importante per lui e che lo spinge a ricordare è tuttavia importante anche per noi perché ci consente di comprendere chi e

perché vuole tornare a Itaca – è per questo che Omero fa ricordare Ulisse e costringe il lettore ad un’impegnativa analessi. Le cose mi sembra che stiano così, ma ciò è quanto dire che non sarebbe davvero lecito intendere il racconto dell’arrivo di Ulisse all’isola dei Feaci come se si trattasse di una prolessi. Questa mossa sarebbe priva di senso perché non ci aiuterebbe a capire chi è Ulisse, ma servirebbe solo a dirci che si è salvato dalle sue molte avventure. E ancora: quando Sofocle racconta la storia di Edipo, apre la narrazione sulle conseguenze della colpa – Tebe è colpita da una terribile pestilenza di cui si debbono scoprire le cause. Il presente è questo e tutta la tragedia è determinata dalla volontà di scoprire le ragioni passate di un male che ora ci tormenta: Edipo vuole sapere ed è solo per questo che, per punirsi, si acceca. La tragedia di Edipo implica dunque un’analessi: Edipo vuole sapere, ma una volta compresa la radice della sofferenza, restituisce – accecandosi – la mela sottratta all’albero della conoscenza. La tragedia di Edipo è tutta in questa scansione dei rapporti tra presente e passato – modificarla vuol dire raccontare un’altra storia ed è per questo che il film di Pasolini su Edipo racconta una storia diversa: la cancellazione dell’anacronia e la scelta di raccontare la storia di Edipo linearmente trasforma la tragedia di Sofocle in un dramma psicologico, nella vicenda oscura delle pulsioni.

Vorrei dare a queste considerazioni il sostegno di un ultimo esempio. In un film di Marc Forster, *Stranger than fiction* (2006), il personaggio principale – Harold Crick – è un uomo meticoloso, che ricorda alla perfezione ogni numero e che ha imprigionato la sua vita in una consuetudine di gesti esatti e meticolosamente ripetuti che la proteggono da ogni esperienza nuova e dalla stessa possibilità degli affetti. Una voce fuori campo, di cui Harold ad un tratto si accorge, commenta in terza persona ogni suo gesto e ogni sua inutile mania, sino a quando improvvisamente pronuncia una sentenza di morte: l’orologio da polso si è fermato e Harold sincronizza questa sua piccola divinità da cui dipende l’esattezza di ogni suo gesto sull’orologio di un passante – un orologio di poco sbagliato che getta il sale del disordine nella sua vita, ma anche la ragione del suo brusco interrompersi. “Little did he know that this simple, seemingly innocuous act would result in his imminent death” – è così che la voce fuori campo commenta, con una prolessi narrativa (che dovrà poi essere almeno in parte disattesa) che detta tutto il senso del film e che lo proietta sotto l’egida di un racconto ben più famoso e bello, che pure si apre con una

prolessi e che egualmente ci racconta della crisi di un uomo che riscopre la sensatezza del vivere solo sotto la minaccia della morte – *Ivan Il'ic*.

Insomma: che qualcosa sia una prolessi o un'analessi non è un fatto inessenziale e non lo è perché passato, presente e futuro appartengono necessariamente al senso del racconto e lo determinano, in vario modo. Un'analessi spiega l'apparente insensatezza del presente e ci consente di pensarlo come la parte visibile di una realtà più ampia; una prolessi, invece, getta sul presente l'immagine del destino e mostra il convergere necessario dei fatti verso un esito che non è spesso quello voluto: andrà così, come ti dico e ti mostro, e ogni singolo agire nel presente ci apparirà come svuotato della sua indipendenza e alla concreta libertà delle intenzioni si sovrapporrà l'immagine del destino, di una forza impersonale che



trascina gli eventi al loro esito, al di là del gioco della nostra volontà e della trama dei nostri progetti. Almeno sino al Rinascimento, si dipingeva spesso il bambino tra le braccia di Maria come se fosse già morto: una prolessi drammatica che ci costringe a svuotare del loro senso più umano le cure di una madre per il figlio piccino. Quel bambino, in fondo, non le appartiene e si deve vedere già nel suo nascere il suo dover morire per gli uomini. Ben diversa la scelta di Jacopone da Todi, che fa piangere da Maria la morte del figlio, lamentando – in una sorta di analessi affettiva – la morte di un corpo bambino, di un figlio bianco come un fiore, dagli occhi giocondi e dai

capelli chiari, di un figlio che si nasconde “dal petto o’ se lattato”. Immaginiamo di dare a questo lamento una consistenza visiva e chiediamoci: potremmo davvero pensare liberamente a questa analessi come al presente di una prolessi – quella che ci mostra la morte di Cristo? Possiamo pensare davvero che qui l’immaginazione sia libera di decidere e che nulla nel susseguirsi delle scene ci vincoli? Io non lo credo

Ma se le cose stanno così, allora è necessario pensare diversamente la relazione che lega le scene di un film allo spettatore che le osserva.

LEZIONE TREDICESIMA

1. *La dimensione pragmatica delle immagini*

Nel nostro tentativo di far luce sulla natura dell'immaginazione ci siamo spesso soffermati su un punto: sul fatto che i processi immaginativi si caratterizzano per il loro porsi come forme di *quasi esperienza*. Si tratta di un punto importante, io credo: quando fantastichiamo qualcosa ci *troviamo* in un mondo immaginario e questo significa che non abbiamo soltanto accesso all'universo di oggetti e di eventi che l'immaginazione pone, ma che ad essi ci rapportiamo come se costituissero l'orizzonte entro il quale si muove la nostra controparte immaginativa.

Non è ovvio che sia così. Chi assume che vi siano animali che parlano, avanza un'ipotesi e si impegna a sostenere per via ipotetica un insieme di convincimenti, ma non per questo è costretto a fingere di essere lui stesso in un mondo in cui cani e gatti si intrattengono reciprocamente sul tempo o sulla decadenza dei costumi. Chi immagina si dispone sul terreno di una quasi esperienza e il suo immaginare è da un lato un fingere un universo di oggetti, dall'altro un porre immaginativamente un *alter ego* che in quel mondo deve *situarsi*. Immaginare vuol dire insomma tracciare le coordinate di un universo finzionale e porre nel punto zero che esse individuano l'*alter ego* che si rapporta agli oggetti e agli eventi di quel mondo.

Ci siamo soffermati a lungo su questo tema e avevamo osservato che questa è la struttura che rende possibile il nostro *coinvolgimento* rispetto all'universo finzionale: possiamo provare emozioni e possiamo sentirci toccati da ciò che accade in un racconto solo perché immaginare quelle vicende vuol dire anche porle in un contesto cui l'*alter ego* finzionale appartiene. Chi ha esperienza percettiva del mondo non può fare a meno di fissare, insieme all'universo di oggetti che gli si manifestano, il luogo che ospita il suo esserci e quindi anche il punto del suo radicamento emotivo nel mondo; lo stesso accade sul terreno immaginativo: chi immagina un universo narrativo non può non situare l'ego che a quel mondo finzionale ha accesso e non può quindi dimenticare di tracciare le coordinate immaginative che fissano il luogo e quindi anche la forma del coinvolgimento che lo lega ad ogni singolo evento.

Credo che questa struttura appartenga all'essenza stessa dei processi immaginativi e ciò è quanto dire che nel suo rapportarsi ai contenuti della

narrazione cinematografica l'immaginazione deve insieme fissare le coordinate del suo coinvolgimento. Non le è difficile assolvere a questo compito perché le immagini sono caratterizzate, dal punto di vista fenomenologico, dal loro essere necessariamente orientate rispetto ad uno spettatore implicito. Le immagini sono *dispositivi pragmatici*: guardarle significa accettare di assumere il posto che le coordinate dell'immagine ci assegnano e sentirsi per questo vicini a ciò che è in primo piano e lontani da quel che è relegato sullo sfondo. Certo, le immagini non decidono del luogo reale da cui io, come soggetto reale, le guardo, ma ciò nondimeno fissano le coordinate dello spettatore implicito e dettano le forme di un possibile coinvolgimento: se non mi limito a guardare ciò che si proietta sullo schermo, ma partecipo immaginativamente alla storia che viene narrata non potrò fare a meno di assumere i panni dello spettatore implicito e di ritenere vicino ciò che è in primo piano e lontano ciò che si dà sullo sfondo, così come non potrò fare a meno di sentirmi additato da un gesto che si rivolge verso il luogo dello spettatore.

Si badi bene: dire così non significa affatto affermare che parte del contenuto di ogni finzione filmica implichi da parte dello spettatore un immaginare di vedere. Su questo punto ha ragione Currie: *non* è vero che per guardare un film io sia costretto a pormi immaginativamente in una relazione percettiva con le vicende narrate. Non appartiene al senso di ogni scena cinematografica il fatto che ci sia uno spettatore che è testimone visivo dei fatti o che funge da interlocutore della scena – su questo punto Currie ha ragione. Negare che io debba *immaginare di vedere* Marion mentre viene uccisa non può tuttavia voler dire che io non debba immaginare il racconto così come esso è narrato visivamente: non posso cioè non considerare che la ragazza è qui, in primo piano, e che l'assassino nel suo muovere verso la doccia si avvicina al luogo dello spettatore implicito. Le immagini sono fatte così e dettano le coordinate dello *spazio di risonanza* dell'immagine – ci dicono cioè come e in che modo e misura lo spettatore deve farsi coinvolgere da ciò che vede. Ancora una volta: dire così *non significa costringersi a immaginare di vedere* e non vuol dire nemmeno sostenere che per ogni scena io debba porre un testimone che la osserva: significa invece che non posso immaginare la narrazione cinematografica, cancellando ciò che l'immagine ci dice immaginare – e cioè la relazione che ogni singola realtà che la abita stringe con uno spettatore implicito. È solo in virtù di quella relazione che le cose raffigurate appaiono per quello che sono e cioè oggetti ed eventi che

ci appaiono come vicini o lontani, come qui o laggiù, come lassù in alto o qua, a portata di mano.

L'immaginazione è selettiva e non mi costringe a porre tra i suoi contenuti tutto ciò che appartiene alla prassi da cui sorge. Il bambino gioca con un ramo come se fosse una spada e nel far così deve semplicemente non dare sostegno immaginativo alle foglie o alla corteccia del ramo: tutto questo nel gioco non c'è, perché del ramo la prassi ludica salva solo la forma allungata e la possibilità di brandirlo come una spada per toccare da lontano il corpo di un nemico. Lo stesso accade quando guardiamo un film: davanti a noi si dispiegano una molteplicità di scene, ma noi non siamo costretti ad immaginare di vederle – anche se ovviamente le vediamo. Non siamo costretti a immaginare così perché nella norma nulla ci chiede di farlo: proprio come il fatto che un ramo sia sempre e necessariamente di legno non ci costringe ad immaginare che sia di legno anche la spada, così il fatto che io veda questa scena non mi costringe ad immaginare di vederla.

La libertà dell'immaginazione, tuttavia, ha limiti che le sono imposti dalla sua stessa natura. L'immaginazione è una forma di quasi esperienza e ogni quasi esperienza non può fare a meno di ricalcare la struttura del rapporto esperienziale originario: proprio come chi esperisce, anche chi immagina non può non porre un mondo immaginario in cui è *situata* emotivamente una soggettività immaginaria. Sappiamo già che cosa questo voglia dire sul terreno dell'esperienza di immagini: le immagini ci presentano una scena e dispongono gli oggetti che le abitano in una molteplicità di relazioni spaziali *sui generis* rispetto ad uno spettatore implicito. Accettare il gioco che le immagini ci propongono significa necessariamente dar vita a questa spazialità *sui generis*: vuol dire sentire lontane le cose raffigurate lontane e vicine quelle che si affacciano sul primo piano della scena, così come vorrà dire anche cogliere nei movimenti che la pellicola ci mostra una valenza che li ancora allo spettatore implicito e che ci costringe a immaginarli come un avvicinarsi o un allontanarsi, un porsi nel centro della scena, davanti allo spettatore o assumere una posizione marginale. Insomma: accettare il gioco che le immagini ci propongono significa assumere i panni dello spettatore implicito e dare un peso immaginativo a questa spazialità *sui generis* – allo spazio di risonanza dell'immagine – che di fatto costituisce ed articola lo spazio di ascolto della narrazione visiva.

Questo spazio di ascolto ha molte e diverse forme ed è importante sottolineare che tali forme non implicano necessariamente che l'universo immaginato abbia, per così dire, un testimone oculare. Non sono costretto ad immaginare di vedere la scena raffigurata e non sono costretto a pormi come un suo testimone, anche se necessariamente la scena che si dispiega davanti ai miei occhi si situa in una qualche relazione spaziale *sui generis* rispetto a quello spettatore implicito di cui debbo assumere immaginativamente il ruolo. In un quadro di Caspar David Friedrich – *La grande riserva* – lo sguardo si

perde su un vasto paesaggio che osserviamo dall'alto. Nella scena dipinta si nasconde una trama allegorica: la nave che si è arenata nelle secche della grande palude è un'allegoria della vita umana e del suo essere così facilmen-



te esposta al rischio di perdersi. Una simile scena chiede, per essere compresa nel suo senso, di *essere vista dall'alto*: dobbiamo sentirci coinvolti dal destino di quella piccola barca, ma in fondo ci si chiede anche di giudicarla. Dobbiamo immaginarla così, assumendo la funzione di ascolto che l'immagine detta, ma questo non significa che io debba immaginare di vederla e di vederla dall'alto. Non sono testimone di questa scena perché non debbo immaginarmi così – è sufficiente che assuma i panni dello spettatore implicito e che immagini *laggiù* il mondo di cui debbo prendermi cura.

Il mio situarmi rispetto all'immagine e il mio trovarmi in una qualche relazione rispetto ad essa può tuttavia assumere le forme di una relazione percettiva. Il fedele che transita sotto l'immagine del Cristo pantocratore dipinta nella cupola del Duomo di Cefalù deve immaginare di essere visto e scrutato dall'occhio di chi deve giudicarlo, ma non deve per questo immaginare di vedere: l'immaginazione è selettiva e non ci costringe a pensare che noi vediamo quello sguardo cadere dall'alto sulle nostre teste e sulle nostre azioni. Ma non sempre le cose stanno così: talvolta

all'immaginazione dell'essere scrutati fa eco il nostro immaginarci come testimoni, come soggetti che osservano e vedono la scena raffigurata. In uno dei suoi *Pensées détachées*, Diderot osservava che la pittura non perde in castità anche se ci mostra Susanna nuda sotto lo sguardo dei vecchi poiché né Susanna né il quadro possono sospettare che davanti alla tela vi sia uno spettatore indiscreto. Ma le cose non vanno sempre così. Qualche volta uno dei vecchi può voltarsi a guardare lo spettatore per avvertirlo di tacere, invitandolo così a divenire suo complice in quella contemplazione così poco disinteressata,



ed è questo ciò che accade in un quadro giovanile del Guercino, la *Susanna e i vecchioni* (1517) del Prado che in questo gioco di sguardi racchiude una vera e propria riflessione sul carattere della pittura.

Vi sono infiniti esempi pittorici che potrebbero consentirci di rendere queste riflessioni più ricche ed articolate²², ma piuttosto che immergerci ora in una serie ulteriore di commenti di quadri, vorrei rammentarvi soltanto l'inizio di un film di Woody Allen: *Whatever works!* È un inizio che ha i tratti leggeri e umoristici della fantasia di Allen: il protagonista del film si accinge a raccontare agli amici le ragioni per le quali in generale la vita è insensata e gli uomini indegni di viverla, quando ad un tratto si rivolge verso gli spettatori che sono direttamente coinvolti dai personaggi del film. Si tratta di una mossa ben nota che ha, in questo caso, la funzione di trasformare le scene che il film ci mostra in un *apologo* che, per essere tale, chiede di essere raccontato e di avere un pubblico che lo ascolta. Ma ciò è quanto dire che dobbiamo immaginarci proprio così – come spettatori: dobbiamo cioè immaginare di vedere e di essere visti e di trovarci dunque in una piena relazione percettiva con il mondo immaginario che il film ci propone.

²² Ho provato a dare un'idea di come si possa articolare questo problema nelle diapositive proiettate durante il corso.

2. Accade ora?

Credo che le considerazioni che abbiamo appena proposto siano almeno in parte sufficienti per farci comprendere come si orientino le nostre riflessioni ed in che senso intendano prendere commiato dal concetto di immaginazione impersonale. Certo, molte cose andrebbero ancora dette per trasformare questi rapidi cenni in un discorso compiuto, ma non è questo il fine che ci prefiggevamo: in un certo senso, potremmo dichiararci soddisfatti e chiudere qui le nostre analisi. Vi è tuttavia almeno un punto su cui è forse opportuno soffermarsi un attimo, se non altro perché ne avevamo discusso con una certa ampiezza – intendo la dimensione temporale di un film.

Quale sia la nostra prima mossa per venire a capo di questo problema dovrebbe essere ormai largamente prevedibile. Immaginare vuol dire situare il proprio *alter ego* finzionale in un contesto immaginativo, ma la situazione emotiva che ci consente di partecipare emotivamente alle vicende narrate non può avere soltanto una dimensione spaziale sui generis: al qui deve affiancarsi l'ora, alle relazioni quasi spaziali che legano lo spettatore implicito della scena raffigurata debbono aggiungersi le relazioni che ci permettono di trovare un accomunamento temporale con le vicende narrate. Insomma: ogni concreto atto immaginativo postula che vi sia un condivisione temporale e che l'io che si situa nel mondo finzionale sia *presente* a ciò che accade o anche soltanto al suono della voce che ci invita a pensare che tanto tempo fa e in un luogo molto lontano sono accadute *in quell'universo fantastico* cose memorabili.

Ho parlato di un accomunamento temporale e tuttavia, proprio come nel caso della dimensione della spazialità, è opportuno rammentare che stiamo parlando di una temporalità *sui generis* e per rendercene conto è forse opportuno riflettere rapidamente sul significato che normalmente attribuiamo alla paroletta “ora” – a questa parola che deve in qualche modo essere pronunciata nel contesto immaginativo se vogliamo rendere conto della *presenza* dell'io finzionale ai suoi contenuti.

Credo che a questa parola competano due differenti significati. La paroletta “ora” può essere innanzitutto usata come un deittico, proprio come la paroletta “qui”. Pronuncio la parola “ora” e intendo indicare un istante di tempo obiettivo – questo singolo istante che vivo ora. In questo senso dire “ora non so risponderti” significa indicare un punto del tempo che potrebbe essere individuato diversamente: ora, e cioè il 6 luglio 2011 alle

17.21 non so rispondere alla tua domanda. Lo stesso vale, come abbiamo osservato, anche per le forme della deissi spaziale: se dico che sono qui affermo che mi trovo proprio in questo posto che potrei indicare diversamente, segnando per esempio le mie coordinate su una mappa. Non credo che queste procedure ci consentano davvero di fare a meno delle deissi dell'ora e del qui, ma il punto su cui ora vorrei riflettere è un altro. Ciò che vorrei sottolineare è che quando "ora non so risponderti", "tra poco arrivo", "vengo domani da te" e così di seguito non le intendiamo come sinonimi di quelle espressioni che ne fissano il referente. Se ti dico che ora non so rispondere alla tua domanda non ti sto dicendo che a una cert'ora di un certo giorno non so rispondere alla domanda che mi poni: ti sto chiedendo invece *di avere pazienza*, perché dovrai *aspettare* un poco per avere una risposta perché *ora* quella risposta non posso dartela. Se ti dico che ora non posso risponderti, non ti dico soltanto qualcosa sul tempo oggettivo, ma definisco in qualche modo la relazione che ci unisce ora. Ti dico che non posso rispondere e che devi aspettare, così come ti dico che arriverò in breve e non alle sei del pomeriggio o che manca ancora un giorno al mio arrivo e non che arriverò il 7 di luglio.

Non facciamo altro che approfondire queste considerazioni se osserviamo che quando pronunciamo la paroletta "ora" o la paroletta "qui" non è affatto detto che si voglia davvero indicare un punto del tempo o dello spazio obiettivo. Entro nell'aula della lezione e nessuno smette di fare le cose che stava facendo poc'anzi: voglio richiamare la vostra attenzione e per questo tossisco a bella posta, metto giù rumorosamente la borsa, ma non accade nulla. Allora prendo il microfono e dico: "sono qui!". Certo sono qui, e dove dovrei mai essere? Dicendo così, voglio davvero indicare il luogo in cui sono e dirvi qual è il luogo obiettivo del mondo in cui mi trovo? Avrebbe senso che prendessi il microfono e comunicassi le mie coordinate esatte rispetto a Greenwich? Naturalmente no, anche se in un certo senso dico esattamente la stessa cosa: il senso di quel mio dire "sono qui!" non lo si comprende se ci si dispone sul terreno di ciò che quelle espressioni denotano, ma della loro funzione pragmatica. Il senso del mio dire che sono qui è infatti tutto racchiuso nel mio voler annunciare che ci sono *anche* io. Voglio annunciare la mia presenza, per condividerla con chi si è già *accomunato* in un gruppo. Lo stesso accade con la paroletta "ora". Qualche volta la pronunciamo non per indicare un punto del tempo, ma per rammentare l'accomunamento temporale nel quale siamo e vogliamo mantenerci: in certi contesti, la paroletta "ora" funziona in-

somma come il colpo di pistola che fa scattare insieme i corridori e che davvero non avanza alcuna pretesa di indicare un istante di tempo obiettivo. Invece di sparare un colpo o di dir “via!” potremmo benissimo dire “ora!”, e del resto quando per riprendere le fila di un’argomentazione usiamo quella paroletta, non guardiamo certo l’orologio, ma vogliamo soltanto invitare tutti a rendersi conto del presente nel quale ci troviamo – quello che ci ha condotto, passo dopo passo, sino ad una certa conclusione che deve valere *ora* come una premessa.

Di questa distinzione possiamo avvalerci, io credo, per comprendere meglio il significato che riveste il parlare di presenza nei contesti immaginativi. Dire che *ora* il mendicante Iro ha sfidato Ulisse non significa indicare un istante del tempo oggettivo: quella sfida è avvenuta soltanto nel mondo immaginario dell’*Odissea* e non ha dunque un *quando* nel tempo del mondo. Dire *ora*, tuttavia, non significa nemmeno mettere un segnalibro nel punto in cui stiamo leggendo: non sto soltanto dicendo che proprio io, la persona reale che sono e che ha deciso di rileggere l’*Odissea*, sono arrivato qui – proprio quando Iro decide di essere arrogante con la persona sbagliata. Se dico che ora Iro insulta Ulisse e cerca di scacciarlo dalla sua casa, voglio insieme affermare che è questo il luogo temporale di un accomunamento: indico la forma di un coinvolgimento che tocca innanzitutto il ruolo che il lettore implicito deve assumere e che debbo assumere anche io, in quanto mi calo nel suo ruolo immaginativo. Come *alter ego* immaginativo che si rapporta e si situa in un mondo finzionale, io mi trovo nei panni del lettore implicito e il modo in cui la storia è narrata mi chiama ad un coinvolgimento diretto: quella scena non è narrata al passato, non appartiene ad un’*analessi* come accade per il racconto del ciclope o per la discesa nel mondo degli inferi: appartiene al presente e mi coinvolge come un fatto che accade ora e che non è ancora deciso nel suo esito, anche se Omero ci rassicura facendo stupire i proci quando, sotto le vesti del mendicante, vedono le braccia forti e la schiena larga di Ulisse.

Questa scena accade *ora*, ma che sia qui in questione il presente solo come forma originaria del coinvolgimento e non la deissi temporale che allude ad un istante del tempo obiettivo lo si ricava da una constatazione immediata: posso rileggere quante volte voglio questo passo dell’*Odissea* e il mio dire che accade ora quello che leggo non muta di senso: non affermo infatti che accade in un punto del tempo obiettivo questo e questo, ma dico che nello spazio originario del mio coinvolgimento è presente

proprio questa sfida inattesa. La paroletta “ora” non vale dunque nella sua funzione deittica, nel suo indicare un istante del tempo obiettivo, ma nella sua valenza pragmatica: esprime e determina la forma di un accomunamento e dà voce al mio trovarmi in un mondo – alla situazione emotiva originaria che mi consente di *prendere parte* alla scena, di esserle presente. L’ha compreso bene Pirandello nei suoi *Sei personaggi in cerca d’autore* che, nel loro dover mettere nuovamente in scena il loro dramma, sono costretti a riflettere sulla valenza pragmatica della paroletta ora, sul suo determinare lo spazio di un accomunamento e di un coinvolgimento, non di una deissi rivolta ad un unico e irripetibile istante reale:

La figliastra (appena la Madre accennerà di quietarsi, soggiungerà, cupa e risoluta): Noi siamo qua tra noi, adesso, ignorati ancora dal pubblico. Lei darà domani di noi quello spettacolo che crederà, concertandolo a suo modo. Ma lo vuol vedere davvero, il dramma? scoppiare davvero, com’è stato? *Il capocomico*: Ma sì, non chiedo di meglio, per prenderne fin d’ora quanto sarà possibile! *La figliastra*: Ebbene, faccia uscire quella madre. *La madre* (levandosi dal suo pianto, con un urlo): No, no! Non lo permetta, signore! Non lo permetta! *Il capocomico*: Ma è solo per vedere, signora! *La madre*: Io non posso! non posso! *Il capocomico*: Ma se è già tutto avvenuto, scusi! Non capisco! *La madre*: No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finito, signore! Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre. [...] *Il padre* (solenne): Il momento eterno, com’io le ho detto, signore! Lei (indicherà la Figliastro) è qui per cogliermi, fissarmi, tenermi agganciato e sospeso in eterno, alla gogna, in quel solo momento fuggevole e vergognoso della mia vita. Non può rinunziarvi, e lei, signore, non può veramente risparmiarmelo.

Io credo che a partire di qui sia possibile tentare di dare una risposta al problema cui alludevamo. L’argomento di Currie suonava così: se diciamo che una scena S_i di un film è presente perché immaginiamo di vederla ora, dovremmo insieme riconoscere che ogni flashback e ogni flash forward dovrebbero necessariamente presentarci come presenti le scene che ci mostrano e che appartengono invece per definizione ad un tempo che non coincide con gli istanti della loro manifestazione. Non sono certo che si tratti di un argomento valido. L’immaginazione è selettiva e che cosa debba immaginare lo decide lei stessa: potremmo allora sostenere che nel caso dei flashback e dei flash forward non immaginiamo di vedere quel che vediamo, ma immaginiamo di averlo visto o di vederlo in seguito. Ora vedo ciò che appartiene ad una scena passata, e proprio per questo immagino di averlo già visto; ora il film anticipa un evento e io immagino che verrà un tempo in cui vedrò accadere proprio ciò che ora si narra: insomma, non mi pare che l’argomento della temporalità porti acqua al ri-

fiuto dell'immaginare di vedere. Il punto, tuttavia, non è qui, perché dalle riflessioni che abbiamo raccolto risulta con chiarezza che *il problema del coinvolgimento è indipendente dalla dinamica dell'immaginare di vedere*. Non immagino di vedere la scena dell'omicidio di Marion, ma il mio *alter ego* finzionale si trova in quel mondo ed è proprio per questo coinvolto da ciò che accade: lo spettatore implicito di quella scena è emotivamente presente all'evento ed è per questo che può aver paura di ciò che accadrà e può sperare in un qualche aiuto insperato che salvi la giovane donna dal suo carnefice. Di questa adesione e di questo accomunamento temporale si deve rendere conto perché è la condizione cui è vincolata la possibilità del coinvolgimento e del nostro poter provare emozioni di vario genere per ciò che un film narra. Le emozioni non sono uno stato d'animo qualsiasi, ma implicano, come grado zero del loro manifestarsi, il *nostro essere in un mondo* – il nostro trovarci in esso: solo perché abbiamo una presa sul mondo e solo perché ci radichiamo in un mondo possiamo sperare o avere paura. E correlativamente: sperare che accada un determinato e temere che possano accadere certe cose altro non è se non una forma particolare del nostro inerire a un mondo e del nostro *trovarci* in esso. Su questo punto Heidegger in *Sein und Zeit* ha scritto pagine molto belle, che vale la pena di leggere.

Eppure vi è almeno un senso in cui i rilievi di Currie colgono nel segno ed è che non è affatto banale definire il luogo della presenza quando si legge un libro o si vede un film. Questo luogo c'è ed è nostro compito determinarlo a partire da ciò che la narrazione ci propone, ma anche se il luogo della presenza è in linea di principio fissato per tacito assenso dalle procedure immaginative, può darsi che sia necessario doverlo ricontrattare nel corso della narrazione stessa. Il bambino ascolta una favola ed una voce – che appartiene già al mondo narrativo – lo invita a collocarsi in un presente rispetto al quale gli eventi narrati sono comunque lontani nello spazio e nel tempo: c'era una volta, appunto, e in un paese lontano. Chi ascolta può stare tranquillo: i lupi delle favole sono come gli ippogrifi di Ariosto – “che nei monti Rifei vengon, ma rari, /molto di là dagli agghiacciati mari”. Deve invece accettare il peso di una tensione irrisolta chi assiste per esempio ai *Sei personaggi in cerca di autore* perché se la loro storia viene messa nuovamente in scena come qualcosa che è già accaduto, il loro farsi avanti sulla scena del teatro fra attori e capocomici appartiene evidentemente al presente. Ogni testo immaginativo fissa le coordinate dell'immaginazione e del coinvolgimento e fissa quindi un

presente in cui l'*alter ego* finzionale si rapporta al mondo immaginario, ma questo situarsi è frutto talvolta di un lavoro di contrattazione ed un film come *Memento* ci spiazzava e ci mette a disagio proprio perché ci costringe di continuo a ricontrattare il luogo della presenza e del coinvolgimento emotivo.

Non è un caso che questo possa accadere. Il mondo in cui siamo semplicemente c'è – non ho bisogno di situarmi in esso, perché di fatto mi ci trovo da sempre e non posso che trovarmi nell'unico luogo cui appartengo: il mio esserci qui e ora. Nel caso dei prodotti immaginativi dobbiamo invece situarci e trovarci in un mondo che si costituisce passo dopo passo nella sua trama. Un bambino volta le spalle e le voci dei compagni chiedono che sia assegnato un ruolo; ad ogni nuova richiesta viene pronunciato un nuovo verdetto e quando l'ultima voce si alza, ecco che il mondo è distinto in guardie e ladri e che è definito insieme un repertorio minimale di compiti: tu scappi e io ti inseguo – da adesso, però, e finché il gioco dura. Accade così anche quando guardiamo un film o leggiamo un racconto, anche se le istruzioni che ci guidano possono essere più complesse e intricate e possono rivelarsi con fatica e nel tempo. Possiamo ingannarci e scoprire che era un sogno o un ricordo o un flash back – ma la possibilità dell'inganno ci parla innanzitutto dell'inesorabilità del compito: chi immagina, assume un presente e si ritrova per ciò stesso in un mondo, perché solo così può farsi strada nella trama complessa della sua situazione emotiva. Del resto, come potrei scoprire di essermi sbagliato sull'orientamento temporale di un'anacronia o sul carattere onirico di una successione di scene se non potessi situarmi immaginativamente in un presente e se non potessi dire che questo è il punto ora nel quale nella veglia ci accomuniamo? Posso sbagliarmi solo se fisso il metro che mi consente di dire come stanno le cose – sia pure soltanto dal punto di vista immaginativo.

Io credo che le cose stiano così. Pensateci un poco anche voi.

Buon esame.