

Hyperion

Collana di Estetica



Giampiero Moretti (a cura di)

**Pseudos**

Percorsi di ricerca

FrancoAngeli 

# Hyperion

**Collana di Estetica. Studi e testi**

---

## **Direttori**

**Giancarlo Lacchin** (*Università degli Studi di Milano*)

**Giampiero Moretti** (*Università di Napoli L'Orientale*)

---

## **Comitato scientifico**

**Elena Agazzi** (*Università degli Studi di Bergamo*), **Emmanuel Alloa** (*Universität Fribourg*), **David Christopher Assmann** (*Otto-Friedrich-Universität – Bamberg*), **Giancarlo Baffo** (*Università degli Studi di Siena*), **Paolo D'Angelo** (*Università di Roma Tre*), **Maria Carolina Foi** (*Università di Trieste e Istituto Italiano di Cultura di Berlino*), **Elio Franzini** (*Università degli Studi di Milano*), **Tonino Griffero** (*Università di Roma Tor Vergata*), **Ulrich van Loyen** (*Universität Siegen*), **Maddalena Mazzocut-Mis** (*Università degli Studi di Milano*), **Jörg Robert** (*Universität Tübingen*), **Carole Talon-Hugon** (*Sorbonne Université – Paris*), **Federico Vercellone** (*Università degli Studi di Torino*), **Santiago Zabala** (*ICREA/Universitat Pompeu Fabra - Barcelona*).

---

## **Redazione**

**Sara Borriello** (*Università di Roma Tor Vergata*), **Luca Siniscalco** (*Università degli Studi di Bergamo*).

La Collana intende presentare saggi e testi di discussione e approfondimento dei più importanti aspetti della ricerca filosofico-artistica legati alla grande tradizione estetica occidentale, situandosi quindi come crocevia di discipline vicine e in dialogo. Due saranno le principali proposte editoriali: monografie e studi che, su più livelli, testimoniano posizioni e fermenti della ricerca attuale, e la pubblicazione (anche come riproposizione) di testi classici legati alle questioni nodali del pensiero estetico-artistico, dall'antichità al periodo contemporaneo. La Collana si propone perciò di ripensare, anche radicalmente, origini e sviluppi dell'attuale indagine sulle forme del bello e delle arti, mantenendo un rapporto costante con le tematiche che sono a fondamento della nostra contemporaneità, filosofica e culturale.

Tutti i testi pubblicati nella Collana vengono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.

---



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

**FrancoAngeli Open Access** è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Giampiero Moretti (a cura di)

# Pseudos

Percorsi di ricerca

Hyperion

**Collana di Estetica**

**FrancoAngeli**

Volume pubblicato con i fondi di Ateneo 2022-2024 per il PRA:  
*Pseudos. Declinazioni del dis/valore tra testimonianza e falsificazione*

*In copertina:*

Liubov Popova, *Painterly Architectonic*, 1918.

Copyright © 2025 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Publicato con licenza *Creative Commons*

*Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale*  
(CC-BY-NC-ND 4.0).

Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.*

*L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni  
della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito*

*<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>*

# Indice

---

<b>Pseudos: appunti per un percorso</b> , di <i>Bianca del Vilano e Giampiero Moretti</i>	pag. 7
<b>Pseudo-confessioni. Prospettive pragmatiche su alcuni casi di errore giudiziario</b> , di <i>Aoife Beville</i>	» 13
<b>La seconda vita di alcuni falsi letterari italiani</b> , di <i>Andrea Comboni</i>	» 30
<b>Pieghe tra i mondi? <i>Speculative fiction/tuixiang xiaoshuo</i> attraverso il Pacifico e lo <i>Pseudos</i> della Storia</b> , di <i>Serena Fusco</i>	» 52
<b>Narrazioni alternative e memoria collettiva: pseudostoria e falsificazione in Giappone</b> , di <i>Chiara Ghidini</i>	» 74
<b>L'avversario e il doppio. Una digressione pseudonipponica</b> , di <i>Ulrich van Loyen</i>	» 96
<b>Generatori di linguaggio, disinformazione e pseudo-verità</b> , di <i>Roberta Montinaro</i>	» 108
<b>Pseudità, estetica e musica</b> , di <i>Tiziana Pangrazi</i>	» 142
<b>Dal finto al vero. La letteratura come ipotesi critica su come stanno le cose</b> , di <i>Venanzio Raspa</i>	» 156

# Dal finto al vero. La letteratura come ipotesi critica su come stanno le cose

---

di Venanzio Raspa\*

*Noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero,  
ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare.*

Esiodo, *Tb.* 27-28

## Antifisicalismo

I filosofi verso i quali sono maggiormente debitore per quanto sostengo nelle pagine seguenti sono Aristotele e Alexius Meinong. Nella sua teoria dell'oggetto, Meinong include, accanto agli oggetti esistenti, quelli non-esistenti, che comprendono, fra gli altri, le finzioni dell'arte e della letteratura, oltre al passato che non c'è più e al futuro che non c'è ancora, agli oggetti della matematica e alle relazioni, e perfino agli oggetti impossibili<sup>1</sup>. Questa teoria mi ha portato a fare propria una concezione antifisicalista relativa al nostro mondo e alla risposta da dare alla domanda su "che cosa c'è?". Banalmente si risponde: "Tutto". Ma cosa c'è in questo tutto? Non soltanto ciò che è costituito di molecole e particelle. Del nostro mondo – il mondo di noi esseri umani – fanno parte anche le finzioni, ciò su cui vertono i nostri progetti, non solo il passato che non c'è più, ma anche il futuro che non c'è ancora; e ne fanno parte le assenze. La partita che non è stata giocata, la persona che non è venuta a cena, pur essendo non-enti, possono avere conseguenze al pari di enti reali, se, ad esempio, l'assenza di quella persona si fa sentire nel corso dell'intera serata<sup>2</sup>. Ugualmente, se agiamo in conformità a un futuro immaginato, allora

\* Docente di «Filosofia teoretica», Università di Urbino.

<sup>1</sup> Per una sintetica esposizione della teoria dell'oggetto rimando a V. Raspa, *Teoria dell'oggetto*, in M. Ferraris (a cura di), *Storia dell'ontologia*, Bompiani 2008, pp. 210-240.

<sup>2</sup> Cfr. M. Dorati, *Finestre sul futuro. Fato, profezia e mondi possibili nel plot dell'Edipo Re di Sofocle*, Fabrizio Serra 2015, p. 23, n. 3.

questo futuro non è nulla, ma è qualcosa. Chiaramente non esiste. E tuttavia quell'immagine fittizia relativa al nostro futuro ci aiuta a capire il presente o, meglio, la rilevanza di come stanno le cose – ad esempio riguardo al cambiamento climatico, alla denatalità –, e evidenzia l'urgenza ad agire di conseguenza per lasciare alle nostre ragazze e ai nostri ragazzi un mondo meno devastato da come ci viene dipinto che sarà. È una funzione analoga a quella della storia controfattuale, che, narrando cosa sarebbe accaduto se un certo evento non si fosse verificato o si fosse sviluppato in maniera differente da come è accaduto in realtà, ossia raccontando finzioni, arricchisce di senso la storia reale. Attraverso una finzione, ci fa comprendere il valore di ciò che è effettivamente accaduto<sup>3</sup>. Ovviamente, il futuro potrà essere diverso da come l'abbiamo immaginato, in tal caso, la nostra immaginazione non si è attualizzata. Eppure, poiché ha avuto effetti su di noi, sul nostro agire, quel futuro immaginato è qualcosa e non un mero nulla – è una forma di *pseudos*.

Il termine *pseudos* ha vari significati, affini non disparati. Esso indica falso, finzione, inganno, menzogna. Sono tutti modi di dire il non-vero. Ciò è ormai acclarato, così come è acclarato che si può mentire dicendo il vero, «se» – come ha spiegato Agostino – «si pensa che sia falso e lo si afferma al posto del vero, sebbene in realtà sia così come si afferma»<sup>4</sup>. Ma dire il non-vero non significa necessariamente dire il falso. In questa sede intendo mostrare come, attraverso una forma dello *pseudos*, la finzione letteraria, sia possibile dire, se non il vero, almeno qualcosa di prossimo al vero.

### **Pseudos e letteratura**

Una lunga tradizione parla della letteratura come menzogna. Al riguardo, si può citare il noto detto di Solone – «molte menzogne

<sup>3</sup> Sulla storia controfattuale cfr.: A. Demandt, *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?*, Vandenhoeck & Ruprecht 2005<sup>4</sup>; R.J. Evans, *Altered Pasts: Counterfactuals in History*, Brandeis University Press 2014; N. Ferguson (ed.), *Virtual History. Alternatives and Counterfactuals*, Picador 1997.

<sup>4</sup> Agostino, *De mendacio*, in *Patrologiae Cursus Completus. Patres Latini*, series I, accurante J.P. Migne, Garnier 1861, vol. 40, coll. 487-518: III.3; tr. it. a cura di M. Bettetini, *Sulla bugia*, Bompiani 2001, p. 31.

dicono i poeti<sup>5</sup> –, di cui si trova traccia anche nella *Metafisica* di Aristotele<sup>6</sup>. E possiamo pensare a *La decadenza del mentire* di Oscar Wilde o a *La letteratura come menzogna* di Giorgio Manganelli, che scrive:

L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. (...) La letteratura si organizza come una pseudoteologia, in cui si celebra un intero universo, la sua fine e il suo inizio, i suoi riti e le sue gerarchie, i suoi esseri mortali e immortali: tutto è esatto, e tutto è mentito. E qui si raccoglie e salda la provocazione fantastica della letteratura, la sua eroica, mitologica malafede. Con le sue proposizioni «prive di senso», le affermazioni «non verificabili», inventa universi, finge inesauribili cerimonie. Essa possiede e governa il nulla. Lo ordina secondo il catalogo dei disegni, dei segni, degli schemi. Ci provoca e sfida, offrendoci un illusionistico, araldico pelame di belva, un ordigno, un dado, una reliquia, la distratta ironia di uno stemma<sup>7</sup>.

È un testo molto bello, scritto con sagacia e ironia, ma non è tutto vero. È vero che la letteratura è finzione, ma non tutta la letteratura lo è. Pensiamo alle biografie come *Limonov* di Emmanuel Carrère, a testimonianze come *Se questo è un uomo* di Primo Levi, alla pentalogia *M* di Antonio Scurati. C'è inoltre una letteratura di intrattenimento, che si propone solo di dilettere, non di insegnare. Gorgia sosteneva che la poesia non rispecchia l'essere, ma produce significati, crea mondi, e ciò facendo è in grado di eccitare le passioni, di esercitare un potere seduttivo e curativo. Questa poesia produce apparenza e inganno, produce cioè un mondo in cui si può perdere la distinzione fra realtà e finzione, e di qui deriva l'inganno<sup>8</sup> – anche se al riguardo vi può essere un accordo fra autore e lettore, il quale si lascia ingannare per poter immergersi pienamente nella storia. In questa sede, io intendo però mostrare – come già detto – che, attraverso la finzione letteraria,

<sup>5</sup> M.L. West, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, II, e Typographeo Clarendoniano 1992<sup>2</sup>, fr. 29; B. Gentili, C. Prato (a cura di), *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, I, Teubner 1988<sup>2</sup>, 25.

<sup>6</sup> Cfr. Aristotele, *Metaph.*, I 2, 983 a 4.

<sup>7</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi 1985, pp. 222-223.

<sup>8</sup> Su questi temi cfr.: R. Ioli, *Il felice inganno. Poesia, finzione e verità nel mondo antico*, Mimesis 2018; Id., *Strategie narrative ed epica antica: inganno, falso, simile al vero*, in V. Raspa (a cura di), *Le forme dello pseudos*, in *Discipline filosofiche*, vol. XXXII, n. 2, 2022, pp. 13-37.

quindi attraverso una forma dello *pseudos*, possiamo pervenire a conoscere la verità, almeno in qualche suo grado. La letteratura è un'ipotesi critica su come stanno le cose, fare un'ipotesi significa immaginare un insieme di stati di cose possibile. Le ipotesi possono essere più o meno probabili o verosimili, e quindi più o meno vicine al vero. Nel fare questo, la letteratura non è solo descrittiva, ma riflessiva.

A questa tesi non si applica il quantificatore “tutti”, ma il quantificatore “molti”, o – se si preferisce – il “perlopiù” aristotelico. Non voglio dire che tutti i testi letterari sono ipotesi su come stanno le cose, se è vero anche quanto detto poco sopra, ma a mio avviso la tesi che sostengo non ha valore assoluto per una ragione intrinseca alla letteratura stessa: nessuna arte si lascia imprigionare in una definizione teorica. Questo è evidente, se teniamo presente che molta arte nel Novecento, anche la letteratura, si è proposta di sovvertire e andare oltre i canoni riconosciuti all'epoca. C'è una letteratura che mira a modificare il reale, o quanto meno induce a far sì che le cose stiano altrimenti da come sono. Ma se il cambiamento che si propone non è folle o capriccioso, se ha un senso, deve muovere da una ipotesi su come stanno le cose. Pur ammettendo eccezioni, penso che questa tesi sia abbastanza generale da applicarsi non soltanto alla letteratura, ma alle scienze umanistiche in generale.

Nella nostra esperienza ordinaria, comprendere significa operare una traduzione di ciò che percepiamo in pensieri, e di questi in linguaggio o immagini. Traduciamo il reale nello psichico e quest'ultimo in linguaggio o immagini. La traduzione non è mai il calco esatto di ciò che traduce, può essere più o meno fedele; la traduzione è quindi preceduta da una interpretazione, la quale non è altro che una ipotesi più o meno probabile, o plausibile, su come stanno le cose. L'arte e la letteratura sono ipotesi di traduzione dei nostri vissuti in parole e immagini. Questi tre verbi (interpretare, ipotizzare e tradurre) definiscono la comprensione. L'arte e la letteratura sono modi di comprendere e conoscere il mondo. Qualcuno come Nelson Goodman ritiene che siano addirittura modi di costruire il mondo, il quale sarebbe il risultato dell'arte e del discorso<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company 1968, p. 33; tr. it. a cura di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore 1976, p. 36.

Poiché le produzioni umane fanno parte del mondo, anche l'arte e la letteratura sono oggetto di comprensione e spiegazione. Comprendere o spiegare un quadro significa tradurre in linguaggio quello che si vede sulla tela; nel fare questo, si interpreta e, sostanzialmente, si formula una ipotesi, dal momento che si possono dare diverse letture della stessa opera d'arte. Pensiamo alla *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca. Chi sono i personaggi in primo piano? Che rapporto c'è fra loro e la scena della flagellazione? C'è davvero una flagellazione?<sup>10</sup> Secondo Silvia Ronchey, «a partire dagli anni Venti del Novecento le ipotesi sul significato della piccola tavola di Urbino si sono moltiplicate e hanno prodotto un'immensa letteratura, se non, potremmo dire, un vero e proprio genere letterario»<sup>11</sup>. Un testo uscito alcuni anni fa, *Flagellazione 42*, dichiara di essere la quarantaduesima interpretazione della tavola<sup>12</sup>. È anche vero che difficilmente un commento è così esaustivo da essere definitivo; per questo la stessa opera ammette più interpretazioni e anche più traduzioni. La stessa poesia può essere letta mentalmente o proferita verbalmente, la lettura ad alta voce, con le sue intonazioni, è già una interpretazione.

Arte e letteratura sono quella parte di mondo in grado di "riflettere" sia su sé stessa che sulla restante parte. Lo stesso fa la filosofia, che può avere ad oggetto sia sé stessa sia il mondo. Sempre Goodman scrive che un buon quadro contribuisce a rifare il mondo e apporta un contributo di conoscenza, vale a dire che arte e letteratura possono far scorgere aspetti del mondo altrimenti invisibili, far emergere relazioni fra le cose, fra gli eventi, fino ad allora non rilevate, forse perché, come la lettera rubata, sono sì sotto i nostri occhi, ma non sono ancora stati incorniciati. È attraverso l'arte che abbiamo imparato a vedere il chiaro di luna o il tramonto, è la letteratura che ha prodotto immagini dell'amore in grado di fare da guida nella scoperta o riscoperta di tale sentimento. Quindi interpretazione non è solo l'interpretazione che il critico o il lettore dà del testo – su come avviene l'interpretazione vi sono del resto molteplici punti di vista (ricostruire il processo

<sup>10</sup> J. Pope-Hennessy ritiene che la tavola non rappresenti la flagellazione, ma *Il sogno di San Girolamo*. Cfr. J. Pope-Hennessy, *Whose flagellation?*, in *Apollo*, vol. CXXIV, 1986, pp. 162-165.

<sup>11</sup> S. Ronchey, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Rizzoli 2006, p. 62.

<sup>12</sup> Cfr. D. Alessandri, *Flagellazione 42*, Metauro Edizioni 2011.

creativo seguito dall'autore, collocare l'opera in una tradizione o un contesto particolare, individuare il significato specifico che essa intende veicolare) –, ma l'interpretazione che il testo dà del mondo o di quella porzione di mondo che ne costituisce l'oggetto.

Attraverso l'interpretazione, o il commento, facciamo emergere – come sostiene Michel Foucault – ciò che nel testo è nascosto, un eccesso di significato che è già lì, nel testo, ma non è evidente<sup>13</sup>. Il commento presuppone una molteplicità di significati, che si propone di svelare. Privato e pubblico, vicenda personale e vicenda storica si intrecciano negli *Orecchini* di Eugenio Montale. Di questa poesia sono state date molteplici, dotte e raffinate interpretazioni<sup>14</sup>. A una prima lettura, essa racconta di un'assenza, un'assenza dovuta non soltanto alle varie vicende della vita, ma al suo ineluttabile trascorrere. Il commento ci dice di chi sono gli orecchini, fa una ipotesi sulle «mani» che «fermano i coralli», sul «nerofumo della speranza». Lo specchio non serba memoria e anche del tuo volo – sembra dire la lirica – «non è più traccia»<sup>15</sup>. E invece la lirica stessa, con il richiamo a un dettaglio, ai coralli, è segno di quanto sia forte il ricordo e dolorosa quella assenza, esprime una lotta contro l'oblio.

Andrebbe definito se e in che misura il significato di un testo dipenda dai significati dei singoli termini ed enunciati che lo compongono oppure se l'opera abbia un nucleo centrale di significato. Entrambe le alternative appaiono parziali e vengono messe in discussione da Jorge Luis Borges. Nella *Nota su (intorno a) Bernhard Shaw* si legge:

un libro è più di una struttura verbale, o di una serie di strutture verbali; è il dialogo che intavola col suo lettore e l'intonazione che impone alla sua voce e le mutevoli e durature immagini che lascia nella sua memoria. Tale dialogo è infinito; (...) La letteratura non è esauribile, per la

<sup>13</sup> Cfr. M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Presse Universitaires de France 1963, p. XII; tr. it. a cura di A. Fontana, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico* (1969), Einaudi 1998, p. 10.

<sup>14</sup> Cfr. l'interpretazione ormai classica di D.A. Avale, «*Gli orecchini*» di Montale, il Saggiatore 1965; cfr. anche M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press 2012, pp. 41 ss.; l'edizione commentata di E. Montale, *La bufera e altro*, a cura di I. Campeggiani, N. Scaffai, Mondadori 2019.

<sup>15</sup> E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Einaudi 1980, p. 194.

sufficiente e semplice ragione che un solo libro non lo è. Il libro non è un ente privo di comunicazioni: è una relazione, è un asse di innumerevoli relazioni. Una letteratura differisce da un'altra, successiva o precedente, meno per il testo che per il modo in cui è letta<sup>16</sup>.

Che il libro sia un dialogo implica – continua Borges – che «nel dialogo, un interlocutore non è la somma o la media di quel che dice»<sup>17</sup>. Senz'altro – come si legge alla fine del passo citato – epoche diverse possono leggere un'opera in maniera diversa e far emergere significati differenti. Borges aveva già magistralmente esposto questa tesi nel racconto *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*<sup>18</sup>, che si è soliti addurre come esempio sull'argomento. Condivido la tesi che un testo, anche una sua singola frase, come quella finale di *Gomorra* di Roberto Saviano<sup>19</sup>, si arricchisca di nuovi significati nel tempo.

## Dal finto al vero

Che cosa mi fa conoscere un testo letterario? Nei libri secondo e terzo della *Repubblica*, Platone muove una dura critica alla poesia, all'epica e alla tragedia, considerate «falsi racconti»<sup>20</sup>, in quanto fornirebbero immagini sconvenienti e inappropriate degli dèi e degli eroi; e tuttavia non soltanto si augura che la poesia riesca a difendersi dalle critiche, perché anche egli ne subisce il fascino<sup>21</sup>, ma non riesce a espungerla dalla città, perché senza la poesia,

<sup>16</sup> J.L. Borges, *Otras inquisiciones*, Sur 1952, in Id., *Obras completas 1923-1972*, Emecé Editores 1974, pp. 631-775: 747; tr. it. di F. Tentori Montalto, *Altre inquisizioni*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Mondadori 1985, pp. 905-1093: 1057-1058.

<sup>17</sup> *Ibidem*; tr. it. cit., p. 1058.

<sup>18</sup> Cfr. J.L. Borges, *Ficciones*, Sur 1944, in Id., *Obras completas 1923-1972*, cit., pp. 425-530: 444-450, in particolare, p. 449; tr. it. a cura di F. Lucentini, *Finzioni*, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 649-658, in particolare pp. 617-770: 656-657.

<sup>19</sup> Cfr. R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori 2006, p. 331: «Maledetti bastardi, sono ancora vivo!».

<sup>20</sup> Platone, *Resp.* II, 377d; tr. it. a cura di M. Vegetti, *Repubblica*, Rizzoli 2006, p. 411.

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, X, 607c-d; tr. it. cit., p. 1137.

senza i racconti, non c'è modo di educare la gioventù. E se la poesia svolge un ruolo essenziale per l'educazione, le si riconosce non solo di comunicare valori, ma anche, implicitamente, di trasmettere conoscenza. Che tipo di conoscenza? Una conoscenza debole, per il Platone della *Repubblica*, solo una copia di ciò che c'è o accade nel mondo sensibile, ma pur sempre qualcosa e pur sempre necessaria. Una conoscenza forte, invece, per Aristotele, secondo il quale la poesia ha un alto valore cognitivo: in quanto è «imitazione di azione e di vita»<sup>22</sup>, essa parla di noi, delle azioni e passioni degli esseri umani, e ci permette di conoscere come siamo fatti, come sentiamo e agiamo<sup>23</sup>. Ma come può farlo, se i caratteri, i personaggi dei racconti, dei miti, non esistono, se sono solo finzioni?

In età contemporanea, una linea di pensiero che risale a Bertrand Russell sostiene che le proposizioni in cui compaiono nomi vuoti sono semplicemente false (per Gottlob Frege, invece, sono prive di valore di verità<sup>24</sup>). Che Lucia Mondella sia la promessa sposa di Renzo Tramaglino è falso, perché né Renzo né Lucia esistono o sono mai esistiti; quella proposizione è vera solo nel testo di Manzoni, è cioè vero che secondo *I promessi sposi* Lucia e Renzo sono appunto sposi promessi<sup>25</sup>. Ma per quanto questa tesi richieda una semantica elaborata, essa assume che il vero abbia come riferimento il mondo reale e si riduce a dire che nei *Promessi sposi* è scritto che Lucia e Renzo sono sposi promessi. Non spie-

<sup>22</sup> Aristotele, *Poet.* 6, 1450a 16-17; tr. it. a cura di D. Guastini, *Poetica*, Carocci 2010, p. 61.

<sup>23</sup> Su ciò cfr. L. Palumbo, *μίμησις. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo 2008, pp. 508-510.

<sup>24</sup> Cfr. G. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, vol. 100, 1892, pp. 32-33; rist. in Id., *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien* (1962), hrsg. von G. Patzig, Vandenhoeck & Ruprecht 1994<sup>7</sup>, pp. 47-48; tr. it. di E. Picardi, *Senso e significato*, in Id., *Senso, funzione e concetto. Scritti filosofici 1891-1897*, a cura di C. Penco, E. Picardi, Laterza 2005, pp. 39-40.

<sup>25</sup> Secondo Russell, se "Amleto" è un'occorrenza primaria in una proposizione come "Amleto è il principe di Danimarca", tale proposizione è falsa; se invece è un'occorrenza secondaria come in "Shakespeare scrive che Amleto è il principe di Danimarca", allora la proposizione in questione può essere vera. Cfr. B. Russell, *On Denoting*, in *Mind*, n.s. vol. XIV, 1905, pp. 479-493; rist. in Id., *Essays in Analysis*, ed. by D. Lackey, Allen and Unwin 1973, p. 117; tr. it. a cura di E. Bona, *Il denotare*, in B. Russell, *Saggi logico-filosofici*, a cura di D. Lackey, Longanesi 1976, p. 104.

ga come posso distinguerli l'uno dall'altra se ai loro nomi, ritenuti vuoti, non corrisponde nulla. Posso distinguere due personaggi sulla base delle loro caratteristiche, e queste caratteristiche – come il fatto che Lucia scoppi spesso a piangere – non possono spettare né ai loro nomi né, eventualmente, ai rispettivi concetti, in quanto né gli uni né gli altri possono piangere, ma solo ai personaggi, ossia agli oggetti del racconto. Siamo portati ad ammettere oggetti che non esistono come i personaggi dei romanzi. È questa la linea di pensiero che ha come capostipite Alexius Meinong, secondo il quale «la totalità di ciò che esiste, con l'inclusione di ciò che è esistito ed esisterà, è infinitamente piccola in confronto alla totalità degli oggetti di conoscenza»<sup>26</sup>, che comprende anche il non-esistente. Alla domanda posta sopra possiamo cercare di rispondere avvalendoci di alcune tesi meinongiane: incompletezza degli oggetti finzionali, carattere assuntivo delle proposizioni che occorrono nei testi letterari, concezione metrica dei valori di verità<sup>27</sup>.

Secondo Meinong, gli oggetti finzionali, come gli oggetti astratti, sono oggetti incompleti. Questi si definiscono in relazione a quelli completi. Che un oggetto è completamente determinato significa che, data una certa proprietà, questa o gli appartiene oppure non gli appartiene. Al contrario, un oggetto incompleto non è determinato in tutti i suoi aspetti, per cui non sempre gli si applica il principio del terzo escluso. Il triangolo in astratto è indeterminato rispetto alla equilateralità, mentre possiede tutte le determinazioni di cui gode un triangolo in astratto, ossia le proprietà costitutive di un triangolo e quelle che da queste conseguono. Anche un oggetto finzionale come la Jole del *San Giorgio in casa Brocchi* di Carlo Emilio Gadda è indeterminato riguardo

<sup>26</sup> A. Meinong, *Über Gegenstandstheorie*, in *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, hrsg. von A. Meinong, J.A. Barth 1904, p. 5; rist. in *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, hrsg. von R. Haller, R. Kindinger, R. M. Chisholm, Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1968-1978, Bd. II, p. 486; tr. it. a cura di V. Raspa, *Sulla teoria dell'oggetto*, in Id., *Teoria dell'oggetto*, Edizioni Parnaso 2002, p. 239.

<sup>27</sup> Per un approfondimento di questi temi rimando a V. Raspa, *Forme del più e del meno in Meinong*, in C. Barbero e V. Raspa (a cura di), *Il pregiudizio a favore del reale. La teoria dell'oggetto di Alexius Meinong fra ontologia e epistemologia*, in *Rivista di estetica*, vol. XLV, n.s. 30, n. 3, 2005, pp. 185-219; Id., *Storie, ipotesi, gradi di verità*, in *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. II, n. 2, 2014, pp. 141-163, testo disponibile al sito: <http://www.metodo-rivista.eu/index.php/metodo/article/view/92>.

all'altezza, alle fattezze del viso, ma possiede, senza che l'autore debba descriverle, le proprietà minimali di cui gode una donna. E sebbene Gadda non la descriva attraverso le sue proprietà, ce la rappresentiamo benissimo:

«Ma è una ragazza troppo... troppo... appariscente...» insisté la contessa; «credilo, Agamennone, finirà col darti... col darci a tutti... dei nuovi dispiaceri...» La contessa ricordava esasperata le occhiate avide del panettiere galoppar dietro le proterve emimorfie della Jole, quasi per azzannarle: la vedeva, orrore!, così «impettita» e così «sconsiderata», cioè così salda nell'essere e a un tempo così molle nel procedere, da costituire un vero scandalo vivente ai ragazzi di tante famiglie per bene! – poveri ragazzi! a quell'età si è dei perfetti incoscienti! – che ritornavano già tanto affaticati dal liceo e l'avevano battezzata l'«andalusa libidinosa»; nel mentre tutti i giovani garzoni si voltavano e rivoltavano, sbilanciati dalla cesta sull'anca, «vacca miseria!» dicendo, presi così alla sprovvista. E finivano contro un palo<sup>28</sup>.

Ora, tutti gli oggetti singoli, gli individui, sono completamente determinati, mentre gli oggetti finzionali sono incompleti; e allora, all'interno della storia, essi fanno *come se* fossero individui, ma in realtà non lo sono, sono dei tipi.

Le proposizioni che leggiamo nei testi letterari non esprimono giudizi con pretesa di verità, ma – sostiene Meinong – esprimono assunzioni, un termine usato in senso tecnico. Il giudizio è costituito da due elementi: la posizione (è cioè affermativo o negativo) e la convinzione, ossia la pretesa di verità; pertanto, una proposizione esprime un giudizio, se asserisce una convinzione riguardo a un certo oggetto<sup>29</sup>, ovvero se asserisce qualcosa con pretesa di verità<sup>30</sup>. Quando invece quest'ultimo elemento manca, le proposizioni non esprimono giudizi, ma *assunzioni*<sup>31</sup>. Casi tipici di

<sup>28</sup> C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziari*, in *Opere*, a cura di D. Isella, vol. II: *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti 1989, pp. 647-648.

<sup>29</sup> Cfr. A. Meinong, *Über Annahmen*, J.A. Barth 1910<sup>2</sup>; rist. in *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, cit., Bd. IV, pp. 2, 32; tr. it. a cura di C. Travani, *Sulle assunzioni*, Le Lettere 2017, pp. 32, 55.

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, p. 357; tr. it. cit., p. 305; Id., *Über emotionale Präsentation*, in *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse*, 183, Abh. 2; rist. in *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, cit., Bd. III, p. 305.

<sup>31</sup> Cfr. A. Meinong, *Über Annahmen*, cit., p. 340; tr. it. cit., p. 292.

assunzioni sono le menzogne, i giochi dei bambini, le rappresentazioni teatrali, le simulazioni degli adulti (come l'evacuazione di un luogo, le esercitazioni dei vigili del fuoco); sono tutti contesti finzionali in cui è all'opera il *come se*. Assunzioni occorrono nelle opere narrative: nel comporre l'opera, lo scrittore – scrive Meinong – si immedesima nei personaggi che rappresenta, si pone al loro posto, a volte racconta storie vere, ma per lo più elabora finzioni, e «la finzione è appunto assunzione»<sup>32</sup>. Anche le ipotesi, le supposizioni e le opinioni sono assunzioni. In questi casi, l'assunzione è evidente, in quanto la frase inizia con “supponiamo che...” o “credo che...”. Non sono asserite con pretesa di verità, ma non per questo sono false. In che senso?

La convinzione propria dei giudizi può essere più o meno certa. Se l'assunzione è il giudizio senza convinzione, all'inverso il giudizio può essere definito come un'assunzione cui si è aggiunto la convinzione in qualche suo grado di intensità<sup>33</sup>. Ma anche le assunzioni – sostiene Meinong – possono presentare un momento che non è ancora propriamente convinzione, ma le è così simile (*glaubensähnlich*), da far apparire l'assunzione “simile al giudizio” (*urteilsartig*), sebbene continui a essere un'assunzione. Questo momento simile alla convinzione può variare in misura sia crescente che decrescente, tanto che, accanto alle assunzioni simili ai giudizi, Meinong pone quelle “umbratili” (*schattenhaft*). Poste su una linea di continuità, le assunzioni simili ai giudizi sono più vicine ai giudizi di quelle umbratili. Le prime si staccano più facilmente dal loro contesto e possono essere comprese anche in altri contesti, mentre le altre si comprendono solo all'interno di un contesto col quale sono saldate insieme<sup>34</sup>. L'umbratilità (*Schattenhaftigkeit*) dell'assunzione ammette variazioni di grado fino al suo limite superiore che è costituito dal giudizio.

Essendo i testi letterari complessi, vi possiamo trovare assunzioni simili ai giudizi, che emergono dal loro contesto finzionale e possono essere comprese anche in altri contesti, dal momento che i loro significati si riferiscono alla realtà, e assunzioni umbratili, che hanno come contesto di riferimento solo il testo letterario, all'interno del quale trovano spiegazione. Allo stesso modo, nei

<sup>32</sup> Ivi, p. 115; tr. it. cit., p. 120.

<sup>33</sup> Cfr. A. Meinong, *Über emotionale Präsentation*, cit., p. 333.

<sup>34</sup> Cfr. ivi, p. 332.

testi letterari possiamo incontrare oggetti che hanno un prototipo nel mondo reale, altri che sono totalmente fantastici, così come oggetti misti, ossia personaggi inventati che possiedono caratteristiche di personaggi reali o, all'inverso, oggetti reali cui l'autore ha attribuito caratteri arbitrari o inventati. Anche l'incompletezza ammette quindi gradazione. A questa variabilità, che riguarda sia l'oggetto sia la sua espressione linguistica, corrisponde una concezione metrica dei valori di verità, che qui mi limito a illustrare con degli esempi. Se dichiariamo la nostra età con gli anni, non diciamo il falso, ma se aggiungiamo i mesi e i giorni, la nostra dichiarazione è più vera. Lo studente che, interrogato all'esame, dice che Napoleone è l'imperatore francese sconfitto a Waterloo e morto sull'isola d'Elba, ha confuso l'isola di Sant'Elena con l'isola d'Elba, ma la sua risposta non è totalmente falsa, non come quella di chi dicesse che Napoleone è il principe turco sconfitto nell'assedio di Vienna. Questa seconda risposta è completamente errata, ossia falsa; la prima non è esatta, non che Napoleone non fosse un imperatore, non fosse francese e non fosse stato sconfitto a Waterloo, solo non è morto sull'isola d'Elba. In sintesi, le storie sono costituite di assunzioni, che possono più o meno approssimarsi al vero e i cui oggetti sono incompleti.

Torniamo ad Aristotele. Il racconto unisce vari pezzi e ci aiuta a trovare un senso nella congerie dei fatti, a orientarci nel mondo. Quando ci si presenta a qualcuno, non gli si racconta l'intera vita, non ciò che è superfluo, ma solo ciò che si ritiene rilevante; in sostanza, si mettono insieme dei pezzi. Ebbene, secondo Aristotele, la tragedia opera una sintesi dei fatti, eliminando le tante casualità che caratterizzano la storia, fa vedere i nessi che collegano i fatti più rilevanti e fa emergere la necessità che lega un carattere allo svolgersi degli avvenimenti<sup>35</sup>. In questo modo, la narrazione conferisce significato alla vita, la organizza, trovando – ripeto – un senso fra la serie dei fatti. Il racconto è allora una ipotesi su come stanno le cose, o, meglio, su come potrebbero stare. Secondo Aristotele, infatti, la poesia racconta le cose «quali potrebbero accadere e le cose possibili secondo probabilità (*εἰκὸς*) o necessità»<sup>36</sup>. La poesia è imitazione (*μίμησις*), più specificamente, è imitazione di persone e delle loro azioni, vale a dire del mondo

<sup>35</sup> Cfr. Aristotele, *Poet.* 15, 1454a 33-36; tr. it. cit., p. 79.

<sup>36</sup> Ivi, 9, 1451a 37-38; tr. it. cit., p. 67.

dell'uomo nella sua complessità; essa esprime fatti, azioni, emozioni, passioni. Non dice, come la storia, le cose particolari accadute, bensì quelle possibili secondo probabilità o necessità e, in questo modo, esprime l'universale. Tuttavia, "imitazione" – ha osservato Stephen Halliwell<sup>37</sup> – è una traduzione parziale di *μίμησις*, che non ha un significato così univoco. La *μίμησις* mira sì a rappresentare un mondo che è fuori dell'opera, ma lo fa mediante un mondo suo proprio, prodotto con l'opera stessa. Accanto a una relazione "esterna" fra l'opera e la realtà esistente al di fuori di essa, vi è una organizzazione "interna" dell'opera, che si avvale della finzione per produrre il mondo del racconto, lo *storyworld*<sup>38</sup>. Nella *Poetica* è attiva «una genuina (ancorché vaga) nozione di finzione poetica, che aiuta Aristotele a separare la *mimesis* tanto dalla "scienza" quanto dalla storia»<sup>39</sup>.

È noto che, nella *Poetica*, Aristotele si occupa più ampiamente della tragedia. Questa mira appunto a mostrare che, data una certa situazione e un certo carattere, le vicende si sono svolte probabilmente, o necessariamente, in un certo modo. Attraverso la storia di un individuo particolare, essa rappresenta qualcosa di universale. E lo fa mediante una storia possibile, non con una che si è realizzata di fatto – sebbene quest'ultimo caso non sia del tutto escluso.

E qui ritorna la domanda che ci siamo posti sopra: come può la tragedia, attraverso racconti di fatti non accaduti, bensì probabili (o verosimili), farci conoscere il mondo degli uomini? Se è vero che quelle storie ci parlano del nostro mondo, degli esseri umani e delle loro azioni, anche se i personaggi che le animano non sono esistiti, questo significa che il linguaggio della poesia è diverso da quello dei testi scientifici e che il riferimento non sempre deve essere diretto (uno a uno), ma che può anche essere più complesso e implicare gradi di rappresentazione (più o meno verosimile)

<sup>37</sup> Cfr. S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press 2002, pp. 5, 13 ss., 22-23, 152 ss.; tr. it. di D. Guastini e L. Maimone Ansaldo Patti, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica Edizioni 2009, pp. 16, 22 ss., 28, 138 ss.

<sup>38</sup> Su ciò la letteratura è molto vasta, mi limito a rimandare a M. Dorati, *Finestre sul futuro*, cit., che applica la teoria dello *storyworld* alla tragedia antica, in particolare all'*Edipo re* sofocleo.

<sup>39</sup> S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, cit., p. 28; tr. it. cit., p. 33.

del mondo. Proprio come accade per le assunzioni. Il racconto apre a una possibilità, formula un'ipotesi, non assurda, ma con un certo grado di probabilità. La possibilità non concerne qui solo il fatto che una determinata storia possa realizzarsi in un qualche mondo possibile – cosa che non è esclusa, ma non è di questo che sto parlando –, bensì che, in maniera indiretta, quella storia parla, o può parlare, di tante storie. I personaggi e le loro azioni fanno come se fossero individuali, ma in realtà sono dei tipi.

Nelle parole di Peter Brooks, che dà voce a questa tesi, «una storia che è persuasiva (...) ci fa capire come le cose potrebbero essere andate»<sup>40</sup>. Questo significa che non dice la verità *tout court*, poiché si avvale di fatti e caratteri finzionali, e che di fronte ad essa dobbiamo conservare un approccio critico, in quanto una ipotesi può essere più o meno probabile, più o meno plausibile e quindi vicina al vero. Tuttavia, se è vero che ci conosciamo nel confronto con gli altri, nulla impedisce che questi altri possano anche essere personaggi fittizi, e che pertanto noi lettori conosciamo noi stessi attraverso l'opera, come ha dichiarato Aristotele. Per un verso, la letteratura si pone nell'ambito dello *pseudos*, per un altro, occupa un ruolo rilevante nel processo della conoscenza, e lo fa in maniera non soltanto descrittiva, ma anche riflessiva, ovvero critica rispetto allo stato delle cose. Cercherò ora di rendere più perspicua la mia tesi con due esempi, uno classico e uno contemporaneo.

### **Qualche esempio: Stoner, Medea**

Un tema caro agli scrittori è quello della morte. In *La morte di Ivan Il'ič*, Tolstoj fa un'ipotesi su quali possono essere le sensazioni, i sentimenti, i pensieri di una persona che sta morendo. Qualcosa di analogo fa Victor Hugo in *L'ultimo giorno di un condannato a morte* e – potremmo dire – rappresenta Goya nella *Fucilazione del 3 maggio 1808* attraverso lo sguardo dell'uomo con la camicia bianca che, le braccia levate al cielo, esprime un misto di sentimenti (coraggio, paura, incredulità per quanto gli

<sup>40</sup> P. Brooks, *Seduced by Story. The Use and Abuse of Narrative*, New York Review Books 2022, p. 50; tr. it. a cura di G. Episcopo, *Sedotti dalle storie. Usi e abusi della narrazione*, Carocci 2023, p. 48.

sta accadendo). Questi artisti fanno un'ipotesi su come si muore e la propongono a noi lettori. La descrizione di una morte si ritrova anche nelle ultime pagine del romanzo *Stoner* di John Williams<sup>41</sup>. Col passare dei giorni, momenti di lucidità si alternano a momenti di torpore, causati anche dalle medicine che William Stoner prende per alleviare il dolore. Può accadere che si ripercorano – quando ormai non è più possibile cambiare nulla – le fasi principali della propria vita, che si rivedano i visi delle persone importanti per noi, ed è possibile, come fa Stoner, che ci si chieda se si è effettivamente realizzato ciò a cui si è aspirato e come lo si è fatto. È anche possibile che a quel punto la risposta non sia così importante. Che il sonno giunga a interrompere il corso dei pensieri. Può accadere che le persone care, i vivi, la figlia di Stoner, la moglie Edith, l'amico Gordon Finch, si accostino a lui con difficoltà e imbarazzo, non riescano a dire altro che frasi banali, e anche Stoner vorrebbe dire qualcosa, ma le parole che riesce a tirare fuori sono a loro volta banali o sono frasi smozzicate. E può accadere che quelle persone preferiscano a un certo punto stare con i vivi, allontanarsi da quella pena che è il veder morire una persona cara. Stoner resta solo e muore solo, accarezzando il suo libro e dopo aver sentito le voci vivaci di ragazze e ragazzi che attraversano il cortile. Se quella che viene rappresentata da John Williams è la morte specifica di un suo personaggio, è anche vero che questo è il modo di esprimersi della letteratura, che attraverso un racconto particolare, come dice Aristotele nella *Poetica*, si innalza all'universale, racconta un evento particolare considerato nella sua valenza universale<sup>42</sup>. Si tratta di un universale probabile, che vale perlopiù<sup>43</sup>, perché – come detto in precedenza – la letteratura non racconta fatti accaduti, ma fatti possibili secondo verosimiglianza o necessità. E questo possibile si può realizzare in molteplici casi, ciò che è universale si può istanziare in o essere implicato da tanti particolari. Aristotele aggiunge che il poeta può anche scrivere di cose accadute, ma lo fa individuando in esso e facendo emergere il probabile e il possibile<sup>44</sup>. L'ipotesi riguarda

<sup>41</sup> Cfr. J. Williams, *Stoner*, introduction by J. McGahern, New York Review Books 1965, pp. 268-278; tr. it. a cura di S. Tummolini, Mondadori 2020, pp. 267-277.

<sup>42</sup> Cfr. Aristotele, *Poet.* 9, 1451 b 5-7; tr. it. cit., p. 67.

<sup>43</sup> Ne ho trattato in V. Raspa, *Storie, ipotesi, gradi di verità*, cit., pp. 145-148.

<sup>44</sup> Cfr. Aristotele, *Poet.* 9, 1451 b 29-32; tr. it. cit., p. 67.

quel fatto o carattere specifico, ma anche ciò che quel fatto o carattere rappresenta in universale. Quella morte “riflette” tante morti di malati terminali. È come se fosse una morte individuale, ma in realtà è un tipo di morte; le assunzioni che la descrivono sono più o meno probabili e le relative proposizioni godono di un certo grado di verità in relazione non al racconto, ma a come potrebbe avvenire la morte di un malato terminale. In quella morte vediamo o anticipiamo ciò che può accadere a noi in prima persona o che possiamo esperire in relazione ad altri.

Il secondo esempio è la storia di Medea narrata nell'omonima tragedia. Medea, una donna che, sentitasi tradita, travolta dal sentimento di vendetta e di rancore, giunge ad ammazzare i propri figli. È così che il suo nome è noto anche a chi non ha mai letto o assistito alla rappresentazione della tragedia, sia essa quella di Euripide o di Seneca. Altre riscritture antiche della tragedia di Euripide non ci sono pervenute. In realtà, il personaggio è molto complesso. In Medea si fondono varie figure: l'esule, la moglie, la madre, la vendicatrice, la maga. La versione di Seneca<sup>45</sup>, in cui la responsabilità dell'azione è tutta e solo umana, presenta un deciso approfondimento psicologico su cosa può accadere in una madre che si sente disperatamente sola e tradita fino al punto da odiare il proprio uomo e giungere ad ammazzare i suoi figli, a privarlo di tutti gli affetti<sup>46</sup>.

Raccontando la storia di Medea, Seneca fa un'ipotesi su come l'amore per il proprio uomo, nel momento in cui viene tradito, si possa appunto trasformare in feroce vendetta, che non si rivolge direttamente contro l'uomo – Medea esclude fin dall'inizio di colpire Giasone –, ma contro ciò che questi ha di più caro. Giasone deve vivere e soffrire per la privazione dei suoi affetti: dapprima la sposa, Creusa, poi i figli. L'infanticidio è qualcosa che la nostra cultura aborrisce, ma di cui purtroppo ancora ci raccontano i fatti di cronaca. Medea appare decisa all'inizio, ma in alcuni momenti si mostra dubbiosa, incerta sull'effettiva realizzazione dell'atto. In lei avviene un'evoluzione: la madre che chiede a Creonte di rivedere per l'ultima volta i propri figli, la donna innamorata che chie-

<sup>45</sup> Cfr. L.A. Seneca, *Teatro*, a cura di G. Viansino, Mondadori 1993, vol. I, pp. 459-565.

<sup>46</sup> Per la lettura della *Medea* di Seneca mi baso su C. Pandolfi, *Fantasmii dell'antica Roma e altre storie*, Il mio libro, 2015, pp. 102-113.

de a Giasone di fuggire con lui, alla fine del colloquio con questi non c'è più, Medea appare priva di ogni barlume di amore, anzi è stato proprio l'amore per il suo uomo ad averla compromessa, ad averla indotta a commettere una serie di crimini e, infine, gettata nella situazione in cui si trova, sola, abbandonata, preda del rancore e guidata solo dal sentimento di vendetta. Medea si sente vittima di un'ingiustizia. Una volta che Giasone ha dichiarato il suo amore per i figli, lei sa dove colpirlo. Per questo è importante, oltre all'epilogo della tragedia, come vi si perviene e, quindi, la costruzione, scena dopo scena, di un'azione consapevole e consapevolmente portata a termine.

Il dramma individuale può avere anche un risvolto sociale. Come la *Traviata* di Verdi può essere letta in maniera metaforica, per ciò che stava accadendo all'Italia, così la *Medea* di Seneca può essere letta come un'espressione metaforizzata di quanto stava accadendo nell'impero: all'interno della dinastia Giulio-Claudia si assisteva a delitti familiari e alla rottura dei vincoli di sangue, in una rovina generale che coinvolgeva, oltre alla famiglia, lo Stato. Segno della degenerazione politica e della disgregazione sociale è il grande ruolo che nella tragedia senecana gioca la magia, «l'ultimo rifugio irrazionale di una società ormai spoliticizzata e dunque disperata»<sup>47</sup>. Non vogliamo applicare in maniera anacronistica categorie moderne alla lettura di un testo classico, è vero, però, che ogni testo di alta letteratura appartiene a ogni epoca e permette più di una interpretazione. Seneca vive in un mondo che ha perso i suoi valori fondanti ed è precipitato nel disordine, nella pazzia e nella violenza incontrollata. È questo che rappresenta la sua Medea ed è per questi suoi caratteri che la tragedia esprime un'ipotesi universale che – come già detto – può trovare diverse istanziazioni particolari.

Come è possibile questo, dal momento che quella di Medea è una storia molto particolare? È possibile perché Medea è un oggetto incompleto. Abbiamo visto che l'incompletezza è una caratteristica essenziale degli oggetti finzionali. Gli oggetti finzionali fanno *come se* fossero individui, ma di fatto non lo sono, sono oggetti incompleti. Poiché nessun oggetto incompleto può mai essere identico a uno completo, un oggetto finzionale non può mai esse-

<sup>47</sup> Ivi, p. 103.

re identico a uno reale<sup>48</sup>. Proprio perché è incompleto, il lettore può completare l'oggetto finzionale con la propria immaginazione. E questo significa che più oggetti possono soddisfare il carattere di un oggetto incompleto, sebbene nessuno di essi debba essere identico a un altro.

Dire il vero o qualcosa vicino al vero non implica l'esatta corrispondenza fra il giudizio e il suo oggetto, il personaggio fittizio e un suo eventuale prototipo nel mondo reale. Se al termine di una conferenza si chiedesse a uno dei presenti cosa ha detto il relatore, egli non ripeterà l'esatta sequenza delle frasi udite come se fosse il Funes di Borges, ma farà una sintesi delle cose che ha ritenuto più rilevanti e non per questo dirà il falso. Lo stesso vale per la letteratura. La sua verità non ha nulla a che fare con l'esatta corrispondenza nel mondo reale di ciò di cui narra. Questo intendo con la frase "dire il non-vero non significa necessariamente dire il falso"; anzi, dal finto possiamo giungere al vero, se non al vero assoluto a qualche grado di verità<sup>49</sup>.

## Bibliografia

- Agostino, *De mendacio*, in *Patrologiae Cursus Completus. Patres Latini*, series I, accurante J.P. Migne, Garnier 1861, vol. 40, coll. 487-518.
- Agostino, *Sulla bugia*, a cura di M. Bettetini, Bompiani 2001.
- Alessandri D., *Flagellazione 42*, Metauro Edizioni 2011.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Guastini, Carocci 2010.
- Avalle D.A., «*Gli orecchini*» di Montale, il Saggiatore 1965.
- Borges J.L., *Altre inquisizioni*, tr. it. di F. Tentori Montalto, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Mondadori 1985, pp. 905-1093.
- Borges J.L., *Ficciones*, Sur 1944, in Id., *Obras completas 1923-1972*, Emecé Editores 1974, pp. 425-530.
- Borges J.L., *Finzioni*, tr. it. di F. Lucentini, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Mondadori 1985, pp. 617-770.
- Borges J.L., *Otras inquisiciones*, Sur 1952, in Id., *Obras completas 1923-1972*, Emecé Editores 1974, pp. 631-775.
- Brooks P., *Sedotti dalle storie. Usi e abusi della narrazione*, tr. it. a cura di G. Episcopo, Carocci 2023.

<sup>48</sup> Cfr. R. Haller, *Incompleteness and Fictionality in Meinong's Object Theory*, in *Topoi*, vol. 8, 1989, pp. 68-69.

<sup>49</sup> Ringrazio per le loro osservazioni critiche Alberto Fraccacreta, Valerio Marconi, Claudia Pandolfi e Ginevra Salvaggio, che hanno letto e discusso con me questo lavoro.

- Brooks P., *Seduced by Story. The Use and Abuse of Narrative*, New York Review Books 2022.
- Demandt A., *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?*, Vandenhoeck & Ruprecht 2005<sup>4</sup>.
- Dorati M., *Finestre sul futuro. Fato, profezia e mondi possibili nel plot dell'Edipo Re di Sofocle*, Fabrizio Serra 2015.
- Evans R.J., *Altered Pasts: Counterfactuals in History*, Brandeis University Press 2014.
- Ferguson N. (ed.), *Virtual History. Alternatives and Counterfactuals*, Picador 1997.
- Foucault M., *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Presse Universitaires de France 1963.
- Foucault M., *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, a cura di A. Fontana, Einaudi 1998.
- Frege G., *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien* (1962), hrsg. von G. Patzig, Vandenhoeck & Ruprecht 1994<sup>7</sup>.
- Frege G., *Senso, funzione e concetto. Scritti filosofici 1891-1897*, a cura di C. Penco, E. Picardi, Laterza 2005.
- Frege G., *Über Sinn und Bedeutung*, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, vol. 100, 1892, pp. 32-33.
- Gadda C.E., *Accoppiamenti giudiziosi*, in *Opere*, a cura di D. Isella, vol. II: *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti 1989, pp. 591-920.
- Gentili B., Prato C. (a cura di), *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, I, Teubner 1988<sup>2</sup>.
- Goodman N., *I linguaggi dell'arte*, a cura di F. Brioschi, il Saggiatore 1976.
- Goodman N., *Languages of Art. An Approach to Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company 1968.
- Haller R., *Incompleteness and Fictionality in Meinong's Object Theory*, in *Topoi*, vol. 8, 1989, pp. 63-70.
- Halliwell S., *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press 2002.
- Halliwell S., *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di G. Lombardo, trad. it. di D. Guastini e L. Maimone Ansaldo Patti, Aesthetica Edizioni 2009.
- Ioli R., *Il felice inganno. Poesia, finzione e verità nel mondo antico*, Mimesis 2018.
- Ioli R., *Strategie narrative ed epica antica: inganno, falso, simile al vero*, in Raspa V. (a cura di), *Le forme dello pseudos*, in *Discipline Filosofiche*, vol. XXXII, 2, Quodlibet 2022.
- Manganelli G., *La letteratura come menzogna*, Adelphi 1985.
- Meinong A., *Gesamtausgabe*, hrsg. von R. Haller, R. Kindinger, R. M. Chisholm, Bd. II-III-IV, Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1968-1978.

- Meinong A., *Teoria dell'oggetto*, a cura di V. Raspa, Edizioni Parnaso 2002.
- Meinong A., *Über Annahmen*, J.A. Barth 1910<sub>2</sub>; rist. in *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, Bd. IV, pp. 1-389, 517-535.
- Meinong A., *Über Gegenstandstheorie*, in *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, hrsg. von A. Meinong, J.A. Barth 1904, pp. 1-50; rist. in *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, Bd. II, pp. 481-530.
- Meinong A., *Über emotionale Präsentation*, in *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse*, 183, Abh. 2; rist. in *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, Bd. III, pp. 283-476.
- Montale E., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Einaudi 1980.
- Montale E., *La bufera e altro*, a cura di I. Campeggiani, N. Scaffai, Mondadori 2019.
- Palumbo L., *μίμησις. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo 2008.
- Pandolfi C., *Fantasmî dell'antica Roma e altre storie*, Il mio libro 2015.
- Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Rizzoli 2006.
- Pope-Hennessy J., *Whose flagellation?*, in *Apollo*, vol. CXXIV, 1986, pp. 162-165.
- Raspa V., *Forme del più e del meno in Meinong*, in Barbero C., Raspa V. (a cura di), *Il pregiudizio a favore del reale. La teoria dell'oggetto di Alexius Meinong fra ontologia e epistemologia*, in *Rivista di estetica*, vol. XLV, n.s. 30, n. 3, 2005, pp. 185-219.
- Raspa V., *Storie, ipotesi, gradi di verità*, in *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. II, n. 2, 2014, pp. 141-163.
- Raspa V., *Teoria dell'oggetto*, in Ferraris M. (a cura di), *Storia dell'ontologia*, Bompiani 2008, pp. 210-240.
- Romolini M., *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press 2012.
- Ronchey S., *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Rizzoli 2006.
- Russell B., *Essays in Analysis*, ed. by D. Lackey, Allen and Unwin 1973.
- Russell B., *On Denoting*, in *Mind*, n.s. vol. XIV, 1905, pp. 479-493.
- Russell B., *Saggi logico-filosofici*, a cura di D. Lackey, tr. it. a cura di E. Bona, Longanesi 1976.
- Saviano R., *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori 2006.
- Seneca L.A., *Teatro*, a cura di G. Viansino, vol. I, Mondadori 1993.
- West M.L., *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, II, e Typographeo Clarendoniano 1992<sup>2</sup>.
- Williams J., *Stoner*, introduction by J. McGahern, New York Review Books 1965.
- Williams J., *Stoner*, tr. it. a cura di S. Tummolini, Mondadori 2020.