

Peter Lamarque su verità e valore letterario. Alcune riflessioni critiche

di Gabriele Tomasi

ABSTRACT

Among the views defended by Peter Lamarque in his well-structured and well-argued account of literature, there is a sceptical claim about the role of truth and knowledge in accounting for the artistic value of literary works. Obviously, he does not deny that literature can be a source of knowledge; what he questions, however, is that the possible cognitive value of a work contributes to its artistic value. Roughly, the idea is that aims and expectations of writers and readers are, among other things, normative for literary value and that, while we read e.g. a philosophical or scientific work to learn some truth, we do not read a novel with the same aim; instead, in a novel we look for, above all, that particular kind of pleasure which originates in our imaginative engagement with the narrative content, the description of characters and places, the evocative use of the language, etc.

In this article, Lamarque's conception is largely endorsed; however, it is suggested that the thesis that truth is not significant for artistic value should not be generalized to all literary works. At least in some cases, the cognitive value of a literary work might contribute to its artistic value. Though a fully developed defence of this view is not provided, the article raises doubts, on the one hand, on the exclusion of cognitive expectations from the literary point of view and, on the other hand, on Lamarque's implicit adoption of propositional truth as a paradigm. It is argued that in particular from this latter assumption a rather narrow conception of the ways in which literature can be a source of knowledge is derived.

Catturati dal fascino delle storie che leggono, molti lettori probabilmente concordano con l'intuizione cognitivista che la narrativa di finzione può essere una fonte di conoscenza e che l'eventuale valore cognitivo di un'opera concorre al suo valore artistico¹. Peter Lamarque, nel contesto di una concezione filosofica articolata e argomentata della letteratura, ha però fornito ragioni per guardare con un certo scetticismo al ruolo dei concetti di verità e cono-

¹ In ciò che segue, quando parlerò genericamente di letteratura o di opere letterarie, è inteso che il riferimento è soprattutto alla narrativa. Similmente, con l'espressione generica "valore artistico" intenderò il valore della letteratura *come* arte. Con lo stesso significato è usato "valore letterario". Per ragioni di spazio, nelle considerazioni che svilupperò non farò riferimento, se non occasionalmente, a opere particolari. Il discorso resterà pertanto inevitabilmente astratto.

scienza nell'attribuzione di valore alle opere letterarie². Egli non nega che la letteratura possa essere una fonte di conoscenza; il suo punto riguarda il concorso del valore cognitivo al valore artistico. Semplificando un po', alla base della sua posizione c'è la considerazione tanto semplice quanto difficilmente contestabile che mentre un'opera filosofica, storica o scientifica si legge per apprendere delle verità, un'opera narrativa si legge cercando il particolare tipo di piacere che viene dal coinvolgimento immaginativo con il contenuto narrativo, da un uso del linguaggio che ha qualcosa di magico nella sua capacità di evocare immagini e pensieri e trasportare la mente in mondi altri dall'attuale³.

Pur trovando illuminanti e condividendo molte delle considerazioni di Lamarque, ho qualche perplessità sull'idea che la verità non sia rilevante per il valore letterario. Senza necessariamente aprire a una commistione dei generi – la filosofia, la storia, la psicologia ecc. sono discorsi costitutivamente cognitivi, i romanzi non si leggono per imparare – non generalizzerei la tesi. Non credo che adottare nei riguardi della narrativa di finzione l'idioma della verità generi, come sembra pensare Lamarque, attese fuorvianti su ciò che essa può conseguire e non sia d'aiuto come pietra di paragone del suo valore artistico; credo anzi che in alcuni casi il valore cognitivo sia rilevante per quello artistico. Per difendere questa convinzione bisognerebbe però almeno mettere in dubbio da un lato l'esclusione di attese cognitive dal punto di vista letterario e, dall'altro, l'implicita adozione della verità proposizionale come paradigma della verità – da essa deriva una concezione ristretta del modo in cui la letteratura può essere una fonte di conoscenza. Lo scopo di queste riflessioni non va oltre questi due obiettivi minimali. Comincerò con un'esposizione molto sintetica dell'idea della letteratura come pratica. Da essa, infatti, Lamarque deriva la convinzione che la motivazione che ci spinge a leggere un'opera per quanto può offrire esteticamente sia distinta dal desiderio di acquisire delle conoscenze e non sia comparabile con tale desiderio. Questa convinzione, come

² Non è possibile in questa sede entrare nel merito della distinzione (e delle connessioni) tra i concetti di verità, conoscenza, apprendimento, valore cognitivo. Mi limito a osservare che nelle scienze e in filosofia con "sapere" si intende prima di tutto il sapere che ovvero il sapere proposizionale. Ci sono però anche altri tipi di sapere. Per quanto sia plausibile assumere che la verità non sia che la verità di una proposizione, l'uso del termine "sapere" ad esempio per i casi di "sapere *come*" complica la situazione. Inoltre, se si ammette che la conoscenza non sia esaurita dalla conoscenza di proposizioni vere, si deve anche ammettere che l'apprendimento non può riguardare solo il processo di acquisizione di queste verità, e che non hanno valore cognitivo solo i fenomeni che facilitano tale apprendimento. L'apprendimento, ad esempio, può anche consistere nell'acquisizione di una abilità; conseguentemente possono avere valore cognitivo anche i processi che la facilitano.

³ P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, Rowman & Littlefield, London-New York 2014, pp. vii-viii.

si può immaginare, è determinante per la concezione del valore letterario⁴.

1. *La letteratura come pratica e l'idea del valore letterario*

Guardare alla letteratura come a una pratica (in senso wittgensteiniano) significa fundamentalmente prestare attenzione a due dati e cioè (i) ai ruoli realizzabili nella pratica secondo le regole che la costituiscono ossia il ruolo di autore, quello di opera e quello di lettore, e (ii) ai vincoli implicati da tali regole: vincoli sul modo di leggere, sugli scopi e le aspettative di autori e lettori, suoi modi di valutazione, sul focus dell'attenzione, il tipo di inferenze permesse ecc. Essi definiscono il punto di vista o l'interesse letterario⁵. Considerando questi elementi è possibile cogliere, secondo Lamarque, il senso del concetto di letteratura, e dunque il tipo di cose che meritano attenzione nelle opere, le caratteristiche di queste ultime che sono rilevanti per il loro valore artistico⁶.

Nella prospettiva della letteratura come pratica, determinanti per il valore letterario sono infatti le aspettative e gli interessi normativi condivisi dai partecipanti. Ora, questi interessi si dispongono, secondo Lamarque, su due dimensioni: la dimensione *creativa/immaginativa* e quella del *contenuto*. Quanto alla prima dimensione, egli sostiene che i partecipanti alla pratica condividono l'aspettativa che le opere letterarie siano creative o attraverso un'invenzione finzionale oppure attraverso l'imposizione di una particolare forma a un soggetto, l'organizzazione di un complesso di elementi in un tutto unificato. Complessità della trama, personaggi convincenti, un uso creativo del linguaggio, coerenza, connessione interna, struttura sono fra le

⁴ Cfr. P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Blackwell, Oxford 2009; P. Lamarque, *Literature and Truth*, in G.L. Hagberg and W. Jost (eds.), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Wiley Blackwell, Chichester 2010, pp. 367-384 (ora in P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, cit., pp. 121-139) e P. Lamarque, *Wittgenstein, Literature and the Idea of a Practice*, in "British Journal of Aesthetics", L, 2010, pp. 375-388 (ora in P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, cit., pp. 105-119).

⁵ Diversamente da altre pratiche, nel caso della letteratura è difficile specificare le regole costitutive, né si può dire che la pratica sia appresa interiorizzando regole esplicite. Di per sé ciò non rappresenta un problema per l'adozione di questa prospettiva analitica. Come osserva Lamarque, è sufficiente prestare attenzione al fatto che, in generale, conformarsi a una pratica significa impegnarsi in attività di un certo tipo sostenute da accordi su concetti condivisi e sulla loro applicazione. Questo vale anche per la letteratura. Ne consegue che le regole costitutive della pratica sono rese evidenti nelle attività che la fondano ovvero negli assunti condivisi, secondo i quali i partecipanti alla pratica parlano delle opere, le valutano, le interpretano, le apprezzano ecc. (cfr. P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, cit., pp. 105-119).

⁶ Cfr. P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, cit., pp. 105-119. Il punto è anche ontologico. Senza il riconoscimento condiviso di norme, di standard da seguire – riconoscimento che corrisponde alla definizione di che cosa sia avere un interesse letterario per un'opera – semplicemente non potrebbe esserci qualcosa come la letteratura. Cfr. P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, cit., pp. 66-81.

qualità rilevanti in questa dimensione del valore letterario. I lettori non provano però piacere solo per le qualità in senso ampio formali delle opere e non cercano solo quelle. Dalla narrativa di finzione si attendono che susciti e sviluppi, attraverso il contenuto che le opere presentano e le emozioni immaginate, un qualche interesse umano generale, che inviti alla riflessione su questioni di ampio interesse e magari porti a esaminare le proprie assunzioni su se stessi e il mondo. In altri termini, riguardo alla dimensione contenutistica delle opere c'è quella che Lamarque chiama un'attesa di "serietà morale"⁷.

L'aspetto contenutistico della serietà morale e quello formale della dimensione creativa, immaginativa trovano poi, secondo Lamarque, un elemento unificante nel tema (o nei temi) di un'opera. Il tema è il principio di organizzazione capace di fornire una prospettiva sull'argomento e di ordinare, andando al di là degli eventi rappresentati, il contenuto dell'opera sotto una concezione generale⁸. Che un'opera sia interessante a livello tematico così come a livello dell'argomento e del modo in cui questo è presentato e sviluppato, è appunto un segno del suo carattere di "letteratura". Suscitare questo tipo di interessi, sostiene Lamarque, è una peculiarità delle opere letterarie e i lettori convenzionalmente si aspettano che temi umanamente interessanti – l'amore, l'amicizia, la realizzazione di sé, la finitezza della nostra vita e che cosa la renda degna di essere vissuta, la morte, il trascorrere del tempo, il contrasto di valori, l'estensione e i limiti della nostra libertà, colpa e redenzione ecc. – siano esplorati e sviluppati: essi amano trovare nelle opere maestria espressiva, coerenza, struttura e interesse a livello tematico.

Un elemento molto rilevante – e problematico – per la questione del ruolo del valore cognitivo emerge considerando che, nell'artificio letterario, le risorse linguistiche non sono elementi meramente contingenti, quasi che lo stesso contenuto potesse essere presentato anche in altri modi. Nel contesto della letteratura, il contenuto è invece *costituito* dai modi della sua presentazione: forma e contenuto sono indivisibili, c'è un'interazione tra ciò che immaginiamo e gli aspetti del linguaggio narrativo che sollecitano l'immaginazione e la rappresentazione degli eventi narrati come se si trattasse di eventi reali. Quest'aspetto della creazione letteraria è reso in modo molto efficace da Lamarque, introducendo il concetto di *opacità narrativa*⁹. Con esso egli intende suggerire che le risorse linguistiche

⁷ Cfr. P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, cit., pp. 62-65.

⁸ Per questa ragione Lamarque ritiene che il tema sia l'oggetto proprio dell'interpretazione letteraria (cfr. ivi, pp. 150-151).

⁹ Cfr. P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, cit., pp. 3-14 e 141-167. Il concetto di opacità è articolato da Lamarque in relazione alla nozione di trasparenza introdotta da Kendall Walton per indicare la capacità, da lui attribuita alla fotografia, di metterci in

in letteratura non sono veicoli “trasparenti” per sollecitare l’immaginazione; esse forniscono piuttosto un tipo più opaco di prospettiva per osservare e comprendere un mondo finzionale. Pertanto, invece di supporre che le descrizioni letterarie siano una sorta di finestra attraverso cui si osserva un mondo (finzionale) esistente indipendentemente – un mondo che potrebbe di conseguenza essere presentato (e osservato) anche in altri modi, da punti di vista differenti – dobbiamo accettare che esse siano come un vetro opaco, dipinto, per così dire, con figure viste non *attraverso* esso ma *in* esso.

La considerazione che proprio l’attenzione agli aspetti del linguaggio apre alla ricchezza e alla complessità del mondo narrativo presentato, spiega perché, nelle opere letterarie, l’attenzione si diriga convenzionalmente ai modi della presentazione di eventi, situazioni, personaggi ecc. Lamarque non sembra però considerare la possibilità che tali modi di presentazione abbiano un valore cognitivo, o meglio, sembra pensare che, se hanno tale valore, esso non consista tanto nel promuovere l’acquisizione di credenze o la rivelazione di verità, quanto in qualcosa di insieme più sottile e più “povero” cognitivamente. Egli ritiene che i pensieri e le immagini che sorgono dal modo e dalla prospettiva in cui dei particolari finzionali (personaggi, dialoghi, scene) e un contenuto narrativo sono presentati e prendono forma nella mente possano acquistare profondità e interesse dai temi richiamati attraverso quei particolari e magari “modellare” la mente dei lettori¹⁰. Questo beneficio cognitivo sarebbe comunque una sorta di effetto collaterale perché lo scopo delle opere letterarie, anche quando trattano temi umanamente rilevanti, è quello di esplorare, rappresentare, sviluppare e realizzare immaginativamente tali temi, senza avanzare pretese di verità.

Mi sembra tuttavia legittimo chiedersi, se il valore dell’esplorazione letteraria di un tema di interesse in senso ampio morale sia realmente indipendente da ogni connessione con la verità. La questione si pone, prima di tutto ma non solo, considerando che le opere spesso contengono o invitano a esplicitare concezioni, punti di vista, proposizioni di carattere generale. È plausibile pensare che il valore artistico di un romanzo sia indipendente dalla verità di tali

contatto percettivo con il mondo (cfr. K. Walton, *Transparency Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, in “*Critical Inquiry*”, XI, 1984, pp. 246-277).

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 160-167. Se quei pensieri abbiano effetti sulle loro azioni, sui loro atteggiamenti o sulla concezione che hanno di sé, è per Lamarque del tutto contingente e dipende sostanzialmente dalla disposizione psicologica del singolo. Di fatto, su molte questioni sembra che si possa cambiare opinione apprezzando nuove possibilità o immaginando vividamente le conseguenze che potrebbero derivare dall’adozione di una certa concezione.

proposizioni (o della concezione che incorpora o invita a esplicitare), e che ciò che conta sia semplicemente che siano interessanti? L'interesse letterario può essere realmente separato dalla verità o essere indifferente a essa¹¹?

Lamarque sottolinea che a volte le proposizioni generali contenute in un romanzo – si pensi al celebre e sempre citato *incipit di Anna Karenina* – hanno solo la funzione di avvertire il lettore di temi o particolari drammatici. Non sembra però che lo svolgimento di questa funzione richieda la forma universale. Perché escludere allora che il conferimento della forma universale sia un indizio che rientra fra le intenzioni dell'autore, riferire certe proposizioni non solo al mondo del romanzo ma, al di là di esso, all'esperienza generale dell'umanità? La distinzione tra “essere a proposito del mondo” e “riguardare l'opera” si applica indubbiamente alle “verità” universali formulate nelle opere o ricavabili da esse, ma non è detto che sia sempre nettamente tracciabile o che sia sempre facile separare le questioni di significato da quelle di verità. Ciò sembra vero in particolare per i comportamenti dei personaggi: quali aspetti del comportamento di un personaggio sono considerati dall'autore unici dell'individuo e quali invece tipici della natura umana in genere¹²? D'altra parte, è anche vero che non sempre l'eventuale falsità o assurdità di proposizioni generali contenute in un'opera o implicate da essa influisce sul suo valore artistico. In fondo il valore che attribuiamo alla *Divina Commedia* non è diminuito una volta che la concezione astronomica incorporata nell'opera è risultata errata e ammiriamo opere che incorporano concezioni morali che possiamo ritenere errate o non appropriate. Se tuttavia non isoliamo la rilevanza della verità per il valore letterario, forse è perché il senso di “falsità” o “assurdità” che abbiamo presente ha a che fare con il modo imperfetto in cui gli eventi narrati sono stati immaginati; ma cosa significa questo, se non che troviamo che i moventi delle azioni siano poco plausibili e gli esiti forzati¹³, che lo scrittore abbia una visione fondamentalmente difettosa della realtà e della natura umana, che non veda il mondo come realmente è o ne veda solo una parte e la scambi per il tutto¹⁴? Che a volte agli scrittori si

¹¹ Sulla questione cfr. anche le osservazioni di G. Currie, *Review of Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*, by P. Lamarque and S.H. Olsen, in “Mind”, N.S., CIV, n. 416, 1995, pp. 911-913.

¹² Cfr. M.W. Rowe, *Lamarque and Olsen on Literature and Truth*, in “The Philosophical Quarterly”, XLVII, n. 188, 1997, pp. 322-341, qui p. 330.

¹³ Cfr. M.W. Rowe, *Lamarque and Olsen on Literature and Truth*, cit., pp. 333.

¹⁴ Cfr. Ivi, pp. 324-327. Per mettere in dubbio il valore cognitivo della narrativa, spesso si osserva che nelle opere mancano argomenti a sostegno delle idee o delle riflessioni tematiche presentate. Ciò è indubbiamente vero se si considerano le forme standard dell'argomentazione. Si dovrebbe però considerare che le credenze rilevanti su temi come

muovano rimproveri di questo tipo – forse i più dannosi per il loro credito – sembra attestare l'esistenza di un legame tra interesse letterario e verità, a dispetto del fatto che, quando leggiamo una storia sapendo che è di finzione, mettiamo in conto che chi l'ha scritta non era soggetto a un vincolo di fedeltà ai fatti e siamo consapevoli che questo genera una differenza nel nostro atteggiamento verso la verità della narrazione. Vorrei approfondire almeno un po' il punto, tornando agli aspetti normativi della pratica.

2. *Opacità della narrativa?*

Come si è visto, Lamarque riconosce che nell'interesse per un'opera narrativa *come arte* rientra un'attesa di serietà morale: dalla narrativa i lettori si aspettano che, attraverso la presentazione e lo sviluppo di un certo contenuto, siano trattati temi di ampio interesse umano. In effetti, una delle ragioni per leggere la narrativa di finzione è sempre stata la speranza di vedere trattati in modo illuminante, profondo, temi importanti, vitali, concernenti il mondo, come siamo o potremmo essere. Se apprezziamo il modo in cui un oggetto è stato trattato, parte del nostro apprezzamento sembra dipendere anche dalla considerazione di ciò che è stato trattato in modo significativo e coinvolgente. A promuovere o diminuire il valore artistico di un'opera è appunto, per usare categorie tradizionali, la relazione tra forma e contenuto, tra ciò essa "dice" su un tema serio, profondo, e il modo – adeguato o meno – in cui lo "dice". L'impegno con temi che vanno al cuore della condizione umana richiede alle opere anche la ricerca di una qualità artistica elevata a livello creativo, immaginativo. Sembra tuttavia strano che, se il tema trattato è di questo tipo, nella valutazione dell'opera si sia indifferenti alla plausibilità di ciò che essa afferma o implica, e ci si limiti alla considerazione del modo in cui il tema è presentato ed

quelli trattati dalla letteratura sono molto spesso contingenti e comunque non sono del tipo che ammette una rigorosa giustificazione. Pretendere che le giustificazioni che possono essere addotte al loro riguardo abbiano la necessità logica delle dimostrazioni a partire da premesse non arbitrarie sembra inappropriato. Dostoevskij, George Eliot, Jane Austen, Joyce, Mann, Philip Roth ecc. non argomentano e per lo più non presentano tesi articolate sui temi dei loro romanzi. Le loro storie offrono però alla considerazione del lettore una delineazione molto accurata e ricca di possibilità; spesso le (grandi) opere narrative rappresentano la forma paradigmatica di un fenomeno e possono pertanto avere il valore di un esempio in un'induzione retorica aristotelica (cfr. T. Zamir, *Double Vision. Moral Philosophy and Shakespearean Drama*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2007, pp. 7-10) o comunque condurre il lettore a prospettive migliorate, approfondite su questioni importanti. Che poi un'opera possa presentare una visione opposta a quella presentata da un'altra opera che si considera altrettanto valida esteticamente, non dimostra che la verità sia irrilevante nella valutazione letteraria; mostra semplicemente, come osserva Rowe, che, su certe questioni, può essere difficile stabilire quale sia la verità (cfr. M.W. Rowe, *Lamarque and Olsen on Literature and Truth*, cit., p. 338).

esplorato. Siamo realmente disposti a considerare profonda, illuminante l'esplorazione di un tema, pur ritenendo falso ciò che l'opera "dice" (o implica) su esso?

È vero che i romanzi non sono duplicati del nostro mondo, non sono fattualmente veri, ma molti di essi sono costitutivi di un modo in cui possiamo vedere il mondo, possono esprimere una comprensione attendibile di un mondo umano. Presentando una visione della sofferenza, dell'amore, della colpa ecc. resa disponibile dalla nostra cultura, un romanzo può segnare il momento in cui a un aspetto del nostro mondo è conferita forma, figura, senso e in tal modo, come scrive John Gibson, usando un'immagine opposta a quella dell'opacità, offrire "la lente attraverso cui possiamo" vedere quest'aspetto particolare del mondo¹⁵. Se questo è vero, perché dovremmo escludere che l'arte – o almeno la grande arte in quanto distinta dall'arte che mira semplicemente a intrattenere – tenda alla verità in qualche modo come la credenza mira alla verità ovvero perché dovremmo escludere che il tendere alla verità sia un tratto saliente dell'arte "seria"¹⁶, e dunque che un'attesa di verità sia interna alla pratica della letteratura?

Benché gli scopi della letteratura non siano da confondere con quelli di altre forme d'indagine (la filosofia, la storia, o la psicologia), può essere parte essenziale del contenuto di un'opera che la comprensione in esso manifestata di un aspetto del mondo o della natura umana sia accompagnata da una pretesa di verità¹⁷. E, parallelamente, sembra del tutto ragionevole assumere che, almeno da certa narrativa, i lettori si attendano che, attraverso il piacere

¹⁵ J. Gibson, *Fiction and the Weave of Life*, Oxford University Press, New York 2007, p. 73.

¹⁶ Una tesi del genere, con l'annessa distinzione fra arte alta o elevata (*high art*) e altri tipi di arte che tendono all'intrattenimento, al piacere, all'utilità o alla fantasia, è sviluppata e difesa da A. Hamilton, *Artistic Truth*, in "Royal Institute of Philosophy Supplement," LXXI, 2012, pp. 229-261. Sulla nozione di *high art* cfr. *ivi*, pp. 232-234. In verità non è semplice tracciare la distinzione in questione e, al di là dell'aspetto elitista che può avere, è discutibile che abbia senso tracciarla. Forse, come sostiene Ted Cohen, è una distinzione insieme indifendibile e indispensabile (cfr. T. Cohen, *High and Low Thinking about High and Low Art*, in "The Journal of Aesthetic and Art Criticism", LI, n. 2, 1993, pp. 151-156, qui p. 152). Sembra che essa abbia a che fare con la misura in cui un'opera deve essere presa seriamente, con l'esistenza di una sorta di obbligazione a riconoscerla come significativa per la nostra vita perché raggiunge l'umano al di là delle differenziazioni ovvero che abbia a che fare con la misura in cui ricompensa il tipo di attenzione che, nel caso della narrativa, abbiamo qualificato come letteraria. Nel dire questo si deve però anche considerare, come nota Lamarque, che vi sono scale di valore diverse: molta letteratura di genere non ricompenserebbe quel tipo di attenzione, ma che un romanzo di genere non sostenga un interesse letterario non è di per sé una caratteristica negativa; non se ne deve desumere che sia un'opera priva di valore, ma solo che il suo interesse primario non è di valere *come letteratura* (cfr. P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, cit., cap. 7).

¹⁷ Sul piano dell'arte in generale il punto è difeso ad esempio da M. Kieran, *The Impoverishment of Art*, in "British Journal of Aesthetics", XXXV, n. 1, 1995, pp. 15-25.

della lettura, essa sviluppi anche una comprensione dei temi che presenta. È tuttavia legittimo chiedersi se sia realmente disponibile, a questo riguardo, il lessico della verità, perché, quando si legge una storia di finzione, si immaginano – in qualche senso di “immaginare” – le sue proposizioni ovvero si pensa che siano vere, ma non si crede che lo siano, e dunque non le si integra nel nostro sistema di credenze¹⁸. L’immaginare attivato nella lettura di un romanzo ha un carattere “quasi-fattuale”, è un pensare le proposizioni che leggiamo, senza impegnarsi con la loro verità (senza asserirle); ma perché dovremmo escludere che l’intenzione di un autore concorrente alcuni enunciati presenti in un romanzo sia che il lettore li faccia anche oggetto di credenza?

Gli scopi di un autore possono essere molteplici e se il soggetto di un romanzo è molto spesso, ma non necessariamente, finzionale, il contenuto tematico raramente è finzionale; l’esplorazione di un tema potrebbe allora rispondere anche all’intenzione che i lettori immaginino certe cose per accedere a un punto di vista morale o religioso. Può essere che, elaborando un contenuto, costruendo un personaggio, esplorando un tema, un autore intenda anche attivare in essi processi di tipo cognitivo, promuovere la comprensione di una particolare situazione o di una concezione o di un’affermazione generale di qualche tipo che ritiene vera. E un lettore, oltre che un interesse per il modo in cui un tema è esplorato, potrebbe anche essere sensibile allo scenario che proprio quell’esplorazione invita a immaginare e a come sarebbero – o si vedrebbero – le cose, se ciò che è invitato a immaginare fosse vero¹⁹, vale a dire, per usare i termini di Lamarque, potrebbe essere interessata non solo al “modo d’espressione”, ma anche a “che cosa è espresso”²⁰. Leggere un’opera come letteratura significa indubbiamente non essere interessati alla verità letterale della maggior parte delle sue proposizioni, ma ciò non comporta che si deponga ogni interesse per la verità²¹.

¹⁸ La finzione è un invito a immaginare. “Costruendo una finzione – scrive Kathleen Stock – un autore fa certe affermazioni con l’intenzione che il lettore o l’ascoltatore si impegni immaginativamente con esse” (K. Stock, *Only Imagine. Fiction, Interpretation, and Imagination*, Oxford University Press, Oxford 2017, p. 7).

¹⁹ Per un’articolata difesa del valore cognitivo della finzione letteraria guardando a quest’ultima sul modello della supposizione cfr. M. Green, *How and What We Can Learn from Fiction*, in G.L. Hagberg and W. Jost (eds.), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Wiley Blackwell, Chichester 2010, pp. 350-366 e Idem, *Narrative Fiction as a Source of Knowledge*, in P. Olmos (ed.), *Narration as Argument*, Springer, Berlin 2017, pp. 47-62, nel quale è discussa la possibilità di considerare alcuni romanzi come degli esperimenti mentali.

²⁰ Cfr. P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, cit., p. 132.

²¹ Cfr. al riguardo l’analisi di M.W. Rowe, *Literature, Knowledge, and the Aesthetic Attitude*, in “Ratio”, N.S., XXII, 2009, pp. 375-397, qui pp. 381 ss. Se poi si colloca la letteratura all’interno di concezioni dell’arte come quella di Hegel, Heidegger o Adorno,

La difesa del (moderato) cognitivismo qui abbozzato può del resto accontentarsi di un senso deflazionistico di verità, per il quale l'affermazione che l'arte mira alla verità significa semplicemente che essa mira a sollevare o affrontare questioni che un pubblico potrebbe discutere, a offrire possibilità per la considerazione e l'interpretazione del pubblico²².

Alla fine del paragrafo precedente ho ricordato che la presenza di un interesse dei lettori alla verità si manifesta nel rimprovero che si può muovere a uno scrittore di avere una visione difettosa o parziale della realtà o della natura umana. Questo difetto assume vari aspetti, segnalati dall'uso di predicati critici come "sentimentale", "non realistico", "immaturo", "presuntuoso" e altri analoghi. Fatte salve le convenzioni dei generi, questi predicati suggeriscono l'esistenza di una qualche connessione del valore artistico alla verità, all'adeguatezza ai fatti. Ad esempio, quando di un'opera si dice che è (troppo) sentimentale le si imputa di offrirci un'immagine ingannevole, eccessivamente benevola del mondo, tale da impedirci in qualche modo una visione realistica di esso, ovvero le si rimprovera di offrire una rappresentazione falsa della realtà umana, di dare un'immagine troppo pura, unilaterale di noi stessi²³. Che a volte si attribuisca alle opere letterarie un difetto di questo tipo suggerisce che, leggendo un romanzo, un racconto ecc. abbiamo davanti non solo il modo in cui esso ci rappresenta il mondo, ma anche il modo in cui il mondo è o pensiamo che sia e che da un'opera, o meglio, dalle opere di un certo tipo, ci aspettiamo che ci aiutino ad avere una visione più chiara della realtà. Certo, si potrebbe obiettare che, almeno per quanto riguarda il sentimentalismo e i difetti analoghi, la nozione operativa è sì quella di verità, ma nel senso di sincerità,

diventa difficile sostenere che artisti e lettori non abbiano un interesse alla verità che un'opera può comunicare.

²² Cfr. A. Hamilton, *Artistic Truth*, cit., p. 231. Un guadagno epistemico può aversi non solo nella forma della giustificazione di una conclusione proposizionale, ma anche in quella della sollecitazione di una buona domanda. La ricerca di una risposta a tale domanda può infatti portare allo sviluppo di distinzioni e risorse concettuali che estendono la nostra conoscenza. A un'opera che pone buone domande si può attribuire valore cognitivo, anche se non offre le risposte, ma sollecita i lettori a cercarle (cfr. M. Green, *Narrative Fiction as a Source of Knowledge*, cit.).

²³ I difetti evocati minano la credibilità di un'opera (e il suo possibile valore cognitivo). Un'opera narrativa deve infatti essere credibile ovvero internamente coerente e consistente con le intuizioni ordinarie sulla natura umana e le ragioni dei comportamenti umani e soprattutto convincente, il che, almeno in un significato del termine, significa che lo sviluppo della storia, da un punto di partenza consistente con ciò che crediamo (o siamo invitati a credere) sulla nostra natura e sul mondo, deve apparire altamente plausibile. Questo non vuol dire che essa debba essere realistica. La realtà fisica o quella psicologica possono anche essere profondamente alterate in un romanzo, ma lo sviluppo di queste alterazioni deve essere coerente e avere un esito plausibile dato il modo in cui l'autore ha configurato le cose.

onestà, chiarezza di visione, e cioè una nozione che si discosta dalla verità proposizionale, il paradigma di verità familiare alla scienza, alla storia, alla filosofia²⁴. Il punto allora è forse il ruolo di paradigma attribuito e questa nozione di verità.

3. *Immaginazione e verità*

L'importanza della verità proposizionale è fuori discussione. Non tutta la conoscenza, benché magari generata attraverso proposizioni, è però proposizionale nel senso di derivabile da inferenze da altre proposizioni o esprimibile in proposizioni ovvero riducibile a una lista di proposizioni. Questa considerazione è importante per il valore cognitivo della letteratura.

Come si è accennato, le proposizioni che compongono nel loro insieme una narrazione sollecitano l'immaginazione proposizionale; a questa forma di immaginare possono però accompagnarsi altre attività immaginative e in particolare quelle attraverso cui raffiguriamo e reagiamo emotivamente alle persone e agli eventi narrati in una storia. L'immaginare cui la finzione narrativa ci invita può comprendere qualcosa di più della semplice visualizzazione interna – una sorta di popolamento dello spazio mentale – e, svolgendo una funzione performativa, invitare a una messa in atto, un'adozione di un'attitudine. Quando ciò accade possiamo diventare in un certo senso qualcuno o provare emozioni, sentimenti in tutto o in parte nuovi, il che è diverso dal giocare, per così dire, la parte del pubblico in una sorta di teatro mentale²⁵. Attraverso esperienze immaginative di questo tipo possiamo anche scoprire modi nuovi di concettualizzare la realtà o di intendere la nostra esperienza²⁶.

Pensiamo alla capacità che un'opera può avere, per il modo in cui la narrazione, anche dal punto di vista stilistico-grammaticale – ad esempio con l'adozione del discorso indiretto libero – è costruita, di aprire una nuova prospettiva o un punto di vista per noi inconsueto su un aspetto del mondo o di noi stessi. Un punto di vista esprime un particolare accesso al mondo; essendo definito da un certo orientamento percettivo, da aspetti cognitivi e disposizionali, esso costituisce il modo in cui una persona risponde, reagisce al mondo. Ciò che pensiamo, proviamo, facciamo ecc. lo facciamo sempre dal nostro punto di vista. Che per questa ragione il nostro

²⁴ Cfr. P. Lamarque, *The Opacity of Narrative*, cit., p. 127.

²⁵ Situazione del resto non priva di potenzialità epistemiche: considerando il modo in cui reagiamo agli eventi narrati, possiamo ad esempio imparare qualcosa su noi stessi.

²⁶ Il rilievo cognitivo della (grande) letteratura è spesso collegato alla sua capacità di cogliere, in frammenti d'esperienza, forme paradigmatiche, quintessenziali ovvero quelle forme che sottostanno anche ad altre esperienze dello stesso tipo e ne mostrano il significato, illuminando e contribuendo ad articolare in tal modo dei vissuti personali.

accesso al mondo sia limitato, non esclude che i punti di vista di altri ci siano accessibili: anche se non possiamo occupare il punto di vista di un'altra persona (altrimenti saremmo lei), possiamo farci un'idea di come il mondo le appaia²⁷. La narrazione di una storia, ad esempio, può trasmettere qualcosa del punto di vista di un altro – di un personaggio – e condurre alla sua comprensione ovvero a comprendere le risorse conoscitive, percettive, pratiche ecc. che esso rende disponibili²⁸; in particolare se il rapporto con uno o più personaggi è di tipo empatico, si può arrivare ad accostare il mondo da un'altra prospettiva e guadagnare così una comprensione abitualmente non disponibile per noi.

Ora, un punto di vista o elementi di esso possono essere descritti riportando il modo in cui un personaggio risponde, reagisce al mondo; in questo caso forse non parleremmo però di una narrazione *dal* punto di vista di un personaggio. D'altra parte, non sembra che un punto di vista, una prospettiva dalla quale delle proposizioni diventano possibili, possa essere a sua volta un contenuto proposizionale; come si accennava, a comporlo non sono solo credenze o schemi concettuali ma anche modi di sentire, desideri, emozioni, valori ecc. Un'opera narrativa, se lo stile del discorso è appropriato, e dunque anche in virtù delle sue qualità estetiche, può però, stimolando l'immaginazione, "comunicare" qualcosa di tutto ciò, qualcosa dello stato o della disposizione mentale in cui un personaggio affronta il mondo e darci un accesso immaginativo a esso²⁹. Se ciò accade, essa può essere considerata la fonte di una conoscenza che potremmo chiamare "soggettiva" in quanto non sembra riducibile alla conoscenza oggettiva fornita dalle scienze³⁰. Può essere conservato, per questa conoscenza, un riferimento alla verità?

Sopra ho accennato al fatto che il (moderato) cognitivismo qui abbozzato si accontenta di una concezione deflazionistica di verità; essa riguarda però principalmente le proposizioni che implicita-

²⁷ Cfr. T. Cohen, *Identifying with Metaphor: Metaphors of Personal Identification*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LVII, 4, 1999, pp. 399-409.

²⁸ Per l'argomentazione di questa tesi cfr. G. Currie, *Narration, Imitation, and Point of View*, in G.L. Hagberg and W. Jost (eds.), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Wiley Blackwell, Chichester 2010, pp. 331-349.

²⁹ L'esperienza immaginativa in questione – paragonabile a una sorta di viaggio nella mente di un'altra persona dal quale ritorniamo al mondo reale arricchiti – può essere integrata nel nostro bagaglio di conoscenze e portarci a conoscere qualcosa di più del mondo nei termini di una conoscenza esperienziale analoga a quella acquisita dalla Mary del celebre esperimento mentale di Frank Jackson (cfr. L. Kajtár, *What Mary Didn't Read: On Literary Narratives and Knowledge*, in *Ratio*, XXIX, 2015, pp. 327-343).

³⁰ L'obiezione che la conoscenza richiede evidenze e giustificazione è affrontata da R. Stroud, *Simulation, Subjective Knowledge, and the Cognitive Value of Literary Narrative*, in *Journal of Aesthetics Education*, XLII, 3, 2008, pp. 19-41.

mente o esplicitamente le opere narrative formulano o consentono di desumere. La conoscenza ora in questione non è però proposizionale³¹; almeno in parte ha un carattere “esperienziale” o fenomenico (è una conoscenza dell’effetto che fa avere una certa esperienza o provare un certo sentimento o un’emozione particolare). Non proposizionali sono anche gli altri tipi di conoscenza di cui la letteratura sembra poter essere una fonte e cioè la conoscenza percettiva, la conoscenza empatica della situazione in cui un altro può trovarsi, il sapere-come, la conoscenza pratica, quella concernente l’uso, la padronanza di certi concetti o di modi nuovi di concettualizzare delle situazioni³². La narrativa di finzione può essere fonte di uno o più di questi tipi di conoscenza attraverso la vivida esperienza immaginativa che promuove, ossia può mobilitare le forme di conoscenza citate in virtù delle qualità di scrittura, trama, soggetto, costruzione ecc. che toccano e sollecitano l’immaginazione dei lettori. Focalizzare l’attenzione sulla verità e la conoscenza proposizionali, oltre che condurre a una concezione ristretta di conoscenza, rischia di far perdere di vista il fatto che il carattere dell’esperienza immaginativa generata da un’opera può concorrere a renderla arte e insieme una possibile fonte di conoscenza e verità – di una verità resa reale per l’immaginazione³³. La verità in questione si qualifica infatti come possibile *nella* letteratura e distintiva *della* letteratura come arte, e in tal senso come verità artistica, in quanto è la verità della conoscenza (o della com-

³¹ Essa potrebbe però avere un ruolo per la conoscenza proposizionale. Si potrebbe infatti sostenere che un’opera letteraria, fornendo possibilità d’esperienza, modi di esperire come certe cose stanno o appaiono, può, in questa forma peculiare, fornirci credenze, renderle plausibili, supportarle e conferire loro una qualche forza. Alcune forme di conoscenza richiedono infatti che si esperisca qualcosa e alcune delle esperienze richieste possono dipendere dall’immaginare mondi inventati. Questa possibilità è esplorata in T. Zamir, *Double Vision. Moral Philosophy and Shakespearean Drama*, cit. Zamir concepisce la partecipazione immaginativa come base di giustificazione di credenze che, se l’esperienza su cui sono fondate è costruita con cura, possono trasformarsi in un sapere esperienziale.

³² Su queste forme di conoscenza cfr. M.W. Rowe, *Literature, Knowledge, and the Aesthetic Attitude*, cit., pp. 383 ss. e B. Gaut, *Art and Cognition*, in M. Kieran (ed. by), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford 2006, pp. 115-126. Sul contributo della letteratura alla conoscenza concettuale cfr. E. John, *Reading Fiction and Conceptual Knowledge: Philosophical Thought in Literary Context*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LVI, 4, 1998, pp. 331-348.

³³ L’adozione a paradigma, anche per la verità artistica, della verità proposizionale è messo in questione da L. Zuidervaart, *Artistic Truth. Aesthetics, Discourse, and Imaginative Disclosure*, Cambridge University Press, New York 2004, secondo il quale, quando si parla della verità nell’arte, ci si riferisce al modo in cui l’arte svela, offre alla vista “qualcosa di importanza vitale che è difficile spiegare chiaramente”, mettere a fuoco (ivi, p. 126). Formulazioni di questo tipo prestano però il fianco all’obiezione che di solito si rivolge a chi, in alternativa alla verità proposizionale, suggerisce di concepire la verità artistica attraverso nozioni come quelle di “apertura”, sincerità, autenticità, fedeltà, verosimiglianza ecc., e cioè di formulare in termini di verità quella che propriamente sarebbe l’importanza che l’arte ha per noi.

preensione) consentita dall'esperienza che si compie attraverso ciò che le opere ci fanno immaginare³⁴.

Se però si ammette che la narrativa possa essere fonte di conoscenza e verità in modi che dipendono essenzialmente dalla forma in cui si esplica il suo essere finzionale, diventa difficile negare che il valore cognitivo sia un elemento importante del valore artistico. Almeno nei casi in cui un'opera non è semplicemente un mezzo di comunicazione, ma è piuttosto ciò attraverso cui una verità è guadagnata (o conosciuta), il valore cognitivo sembra concorrere al valore artistico; e sembra concorrervi appunto perché è *nell'esperienza* che l'opera struttura e promuove attraverso i suoi aspetti formali e di contenuto, che apprendiamo qualcosa su noi stessi o sul mondo. Almeno in questi casi l'interesse per ciò che un'opera ha da dire su temi umanamente importanti è semplicemente parte dell'esperienza di lettura come esperienza estetica³⁵.

Riferimenti bibliografici

Cohen, T., *High and Low Thinking about High and Low Art*, in "The Journal of Aesthetic and Art Criticism", LI, n. 2, 1993, pp. 151-156.

Cohen, T., *Identifying with Metaphor: Metaphors of Personal Identification*, in Journal of Aesthetics and Art Criticism, LVII, 4, 1999, pp. 399-409.

Currie, G., *Review of Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*, by P. Lamarque and S.H. Olsen, in "Mind", N.S., CIV, n. 416, 1995, pp. 911-913.

Currie, G., *Narration, Imitation, and Point of View*, in G.L. Hagberg and W. Jost (eds.), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Wiley Blackwell, Chichester 2010, pp. 331-349.

Gaut, B., *Art and Cognition*, in M. Kieran (ed. by), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford 2006, pp. 115-126.

Gibson, J., *Fiction and the Weave of Life*, Oxford University Press, New York 2007.

Green, M., *How and What We Can Learn from Fiction*, in G.L. Hagberg and W. Jost (eds.), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Wiley Blackwell, Chichester 2010, pp. 350-366

Green, M., *Narrative Fiction as a Source of Knowledge*, in P. Olmos (ed.), *Narration as Argument*, Springer, Berlin 2017, pp. 47-62.

³⁴ Ho qui riformulato M. Kieran, *The Impoverishment of Art*, cit., pp. 22-25.

³⁵ Ringrazio Francesco Campana per osservazioni critiche e suggerimenti che hanno contribuito a migliorare una prima versione del testo.

- Hamilton, A., *Artistic Truth*, in “Royal Institute of Philosophy Supplement,” LXXI, 2012, pp. 229-261.
- John, E., *Reading Fiction and Conceptual Knowledge: Philosophical Thought in Literary Context*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LVI, 4, 1998, pp. 331-348.
- Kajtár, L., *What Mary Didn't Read: On Literary Narratives and Knowledge*, in *Ratio*, XXIX, 2015, pp. 327-343.
- Kieran, M., *The Impoverishment of Art*, in “British Journal of Aesthetics”, XXXV, n. 1, 1995, pp. 15-25.
- Lamarque, P., *The Philosophy of Literature*, Blackwell, Oxford 2009.
- Lamarque, P., *Literature and Truth*, in G.L. Hagberg and W. Jost (eds.), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Wiley Blackwell, Chichester 2010, pp. 367-384.
- Lamarque, P., *Wittgenstein, Literature and the Idea of a Practice*, in “British Journal of Aesthetics”, L, 2010, pp. 375-388.
- Lamarque, P., *The Opacity of Narrative*, Rowman & Littlefield, London-New York 2014, pp. vii-viii.
- Rowe, M.W., *Lamarque and Olsen on Literature and Truth*, in “The Philosophical Quarterly”, XLVII, n. 188, 1997, pp. 322-341, qui p. 330.
- Rowe, M.W., *Literature, Knowledge, and the Aesthetic Attitude*, in “Ratio”, N.S., XXII, 2009, pp. 375-397.
- Stock, K., *Only Imagine. Fiction, Interpretation, and Imagination*, Oxford University Press, Oxford 2017.
- Stroud, R., *Simulation, Subjective Knowledge, and the Cognitive Value of Literary Narrative*, in “Journal of Aesthetics Education”, XLII, 3, 2008, pp. 19-41.
- Walton, K., *Transparency Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, in “Critical Inquiry”, XI, 1984, pp. 246-277.
- Zamir, T., *Double Vision. Moral Philosophy and Shakespearean Drama*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2007.
- Zuidervaart, L., *Artistic Truth. Aesthetics, Discourse, and Imaginative Disclosure*, Cambridge University Press, New York 2004.