

SAGGI/9

COLLANA A CURA DELLA FACOLTÀ DI FILOSOFIA
DELLA PONTIFICIA UNIVERSITÀ DELLA SANTA CROCE

Antonio Malo

Svelare il mistero

Filosofia e narrazione a confronto

EDUSC

CONSIGLIO SCIENTIFICO DELLA COLLANA

Direttore: Antonio Petagine (Pontificia Università della Santa Croce)
Costantino Esposito (Università di Bari)
Benedetta Giovanola (Università di Macerata)
Paolo Pagani (Università di Venezia)
Maria Teresa Russo (Università Roma Tre)
Dario Sacchi (Università Cattolica di Milano)
Tiziana Suarez-Nani (Università di Friburgo)

Prima edizione 2021

© 2021 – Edizioni Santa Croce s.r.l.

VIA SABOTINO 2/A – 00195 ROMA

TEL. (39) 06 45493637

INFO@EDUSC.IT

WWW.EDIZIONISANTACROCE.IT

ISBN 978-88-8333-xxx-x

Sommario

INTRODUZIONE	II
CAPITOLO I	
<i>Verità, falsità e finzione</i>	25
1. L'ambiguità Platonica della mimesi	25
1.1. Mimesi e miti	26
1.2. Il mito della caverna	27
1.3. Mimesi, retorica e linguaggio	30
1.4. La complessità platonica del concetto di mimesi	33
2. L'analogia aristotelica della mimesi	37
2.1. Arte come <i>continuatio naturae</i>	37
2.2. Azione e racconto	39
2.3. Contingenza e trascendenza dell'arte narrativa	42
3. Il senso trascendente della <i>poiêsis</i> e della poetica	43
3.1 Il senso della <i>poiêsis</i> nell' <i>Etica Nicomachea</i> : il soddisfacimento dei bisogni	44
3.2 Prassi e <i>poiêsis</i>	45
3.3 Il paradosso di una <i>poiêsis</i> strumentale	46
3.4 L'amicizia fra <i>poiêsis</i> , <i>praxis</i> e <i>theoresis</i>	50
3.5 La <i>poiêsis</i> come comunicazione di perfezione	56
4. Conoscenza e narrazione	58

CAPITOLO 2	
<i>Il paradosso della finzione</i>	61
1. Emozioni vere o false?	61
2. Come si costruisce il mondo della finzione	66
2.1. Due tappe: emotiva e riflessiva	67
2.2. Due relazioni triangolari con il mondo, con se stessi e con gli altri	68
2.3. Tre tipi di spettatori o lettori	69
2.4. La condizione di possibilità della finzione: l'eccentricità umana	70
3. Verso un nuovo concetto di verosimiglianza	71
3.1. Riconoscimento o nuova conoscenza?	74
3.2. Somiglianza e perfezione	74
3.3. Rappresentazione e conoscenza	77
CAPITOLO 3	
<i>La mimesi del male</i>	81
1. Pietà e paura	81
1.1. Condizioni aristoteliche della paura e della pietà	81
1.2. Differenza fra male reale e male rappresentato: la catarsi	83
1.3. Destino cieco e ribellione	87
2. La rappresentazione del male: violenza o catarsi?	90
2.1. La violenza mimetica	90
2.2. Riflessioni sulla tesi di Girard	95
2.3. Mimesi e violenza	98

CAPITOLO 4	
<i>Verosimiglianza e comunicazione</i>	103
1. Verosimiglianza materiale e formale	103
2. Narrazione, verosimiglianza e comunicazione	107
2.1. La verità e la verosimiglianza: un dono da comunicare	107
2.2. Il processo di comunicazione nella mimesi narrativa	109
2.3. La verosimiglianza come comunicazione di beni relazionali	113
3. Rappresentazione del male e comunicazione	116
3.1. La mancanza di comunicazione come male: <i>I Demoni</i>	119
3.2. Il male come comunicazione: <i>Lo Straniero</i>	124
CAPITOLO 5	
<i>La libertà finita come origine del male e dell'amore</i>	137
1. Desiderio mimetico e male	138
1.1. La cattiva infinitezza	138
1.2. La mimesi del desiderio nel teatro di Shakespeare	140
2. Dalla ribellione all'amore: <i>La leggenda del Grande Inquisitore</i>	144
2.1. La violenza di fronte al male	146
2.2. La sofferenza dei bambini e il male imperdonabile	149
2.3. Le accuse contro Cristo	153
2.4. Miseria e grandezza della libertà umana	158

CAPITOLO 6	
<i>Essere-nel-mondo e finzione</i>	167
1. L'angoscia della possibilità in Kierkegaard	167
1.1. Tempo e peccato	167
1.2. Tragedia classica e tragicommedia	169
1.3. L'angoscia dell'esteta. <i>Il ritratto di Dorian Gray</i>	172
1.4. L'angoscia del dovere	177
2. Velare, svelare e rivelare: <i>Il velo dipinto</i>	180
2.1. L'origine del velo	181
2.2. Disintegrazione affettiva: desiderio, innamoramento, amore	185
2.3. Svelare: la disillusione amorosa	188
2.4. I modelli del desiderio	192
2.5. Rivelare: una vita autentica	201
3. L'angoscia e la speranza davanti alla finitezza	211
3.1. Accettare la finitezza con Heidegger: <i>Il deserto dei tartari</i>	211
3.2. Senso e finitezza	217
3.3. Una speranza originaria: <i>Il Signore degli anelli</i>	219
3.4. L'eroismo di combattere il male in noi stessi	224
CAPITOLO 7	
<i>La finzione come una quasi-persona</i>	229
1. L'amicizia con l'opera e con i personaggi	230
1.1. Identificazione fra persone e personaggi	237
1.2. Mimesi, violenza e perdono	240
1.3. Vita buona, contemplazione e amicizia con le quasi-persone	244

2. I falsi amici: <i>Va' dove ti porta il cuore</i>	245
2.1. Un falso dilemma: autonomia o dipendenza?	252
2.2. La trascendenza dell'amore	257

CAPITOLO 8

Origine e fine della finzione 261

1. <i>C'era una volta</i> : il mito delle origini e la sua scomparsa	261
2. Tre modi di affrontare il destino: utopia, distopia e tragicommedia	265
2.1. Utopia o distopia? <i>Brave New World</i>	267
2.2. Dall'utopia alla distopia: <i>La fattoria degli animali</i>	279
2.3. Il trionfo della distopia: <i>1984</i>	288
2.4. Dalla finzione distopica alla distopia reale	296
2.5. La tragicommedia: <i>La finestra sul cortile</i>	302
2.6. Mimesi, violenza e ironia	306
3. Il desiderio delle proprie origini	309
3.1. Figli senza padre: <i>Il figlio dell'altra</i>	310
3.2. Padre senza figlio: <i>Padre e figlio</i>	313
3.3. Figlio come dono e genitori come donanti	316
3.4. L'immagine del Padre	318
3.5. Paternità, filiazione e speranza: <i>La strada</i>	320

CAPITOLO 9

Metafora, simbolo, narrazione e trascendenza 333

1. Metafora e analogia in Aristotele	335
1.1. Le relazioni significative	336
1.2. La perfezione della metafora dinamica	337

2. I simboli dell'ineffabile	340
2.1. Il sorriso beffardo come simbolo del male: <i>Joker</i>	340
2.2. Il tempo come simbolo di beni e mali relazionali: <i>Ricomincio da capo</i>	349
2.3. Il banchetto come simbolo della grazia: <i>Il pranzo di Babette</i>	356
3. Narrazione e trascendenza	362
3.1. Mito e Logos	362
3.2. Contemplazione amorosa e mondo di finzione	367
3.3. Filosofia e narrazione	369
CONCLUSIONI	373
BIBLIOGRAFIA	379
INDICE DEI NOMI	387

Introduzione

Un mio vecchio amico è solito dire: «le idee sono come le ciliegie, se ne prendi una, ne vengono via parecchie». Forse ciò accade perché, come le ciliegie, le idee sono legate da nessi, che, sebbene ad un primo sguardo non si riescano a cogliere, sono reali. Nelle cassette di frutta è molto difficile scoprire questi legami fra le ciliegie, bisogna tirarle fuori, separarle in gruppi e classificarle secondo le loro forme, colori e peso.

Il pensiero compie un processo simile: attinge esperienze dalla realtà, le raggruppa, le ascrive a diverse categorie, le collega, le separa, le analizza e sintetizza. E, se riesce a cogliere bene questi frammenti del reale, scopre significati nascosti con i quali illuminare l'intera realtà.

Tutto ciò è possibile ad una condizione: essere aperti alla realtà, avere purezza d'intenzione o, se si vuole, essere disposti a eliminare qualsiasi tipo di pregiudizio, perché i pregiudizi sono duri a morire.

In ogni fenomeno umano, la prima cosa che scopriamo è il legame relazionale o sistemico fra corpo umano, tecnica, istituzione familiare, linguaggio, norme, arte, scienza e religione. La seconda è che tutti questi elementi manifestano una riflessività relazionale che non ha paragoni negli ambiti naturali, anche se si tratta di animali evoluti. Solo l'uomo, infatti, fin dalla sua comparsa sulla terra, ha mostrato feno-

meni così eterogenei e lontani dal mondo animale, in cui si manifesta una novità originaria, segnata da una creatività senza precedenti. È vero che alcuni di questi fenomeni possono darsi fra gli animali, ma non tutti e, soprattutto, non transcendendo totalmente dalla materia, poiché la novità richiede immaterialità e la creatività un'immaterialità completa.

A testimonianza di questa precoce creatività della persona umana ci sono, ad esempio, i primi segni dipinti sulla roccia scoperti in una grotta dell'India, la cui datazione risalirebbe a duecento o trecento mila anni fa, oppure la famosa scultura di *Bednarik* in Marocco, datata fra i 250-300 mila anni fa.

Che cosa si nasconde dietro questa creatività originaria, che appare fin dai primi vagiti dell'*homo sapiens sapiens*?

I filosofi che, oltre ad essere preoccupati di raggiungere una visione di insieme, hanno uno spirito giovane pronto a meravigliarsi di ogni cosa, hanno sempre cercato di capire perché l'uomo non si comporta come il resto degli animali. Le risposte sono state sostanzialmente due: l'uomo ha in sé qualcosa di divino, lo si chiami ragione, anima, spirito, ecc.; oppure l'uomo è un animale carente dell'istinto, che ha bisogno di una protesi speciale: l'intelligenza che lo aiuta a soddisfare i bisogni andando sempre oltre se stesso.

Quanto alla prima risposta, l'uomo appare come quell'essere che, nonostante popoli questo pianeta, possiede in sé un principio che gli permette di trascenderlo (i viaggi nello spazio sembrerebbero una conferma pratica della verità di questa tesi); riguardo alla seconda, sembra che siano state proprio le carenze dell'uomo — il non possedere istinti rigidi, il dover regolare il proprio comportamento tramite norme sociali, le necessità provenienti dal dover sopravvivere in un ambiente ostile — a far sviluppare nel

corso dell'evoluzione il pensiero e, con esso, tutte le arti, religioni e scienze.

Platone è stato fra i primi a notare che in fondo le due tesi, quella della trascendenza e quella della mancanza nascono più da una prospettiva differente che da un'opposizione radicale sul modo di concepire la natura umana. Nel suo racconto del mito di Prometeo riesce a far combaciare entrambi i punti di vista. Prometeo è il gigante che ruba il fuoco degli dèi per donarlo agli uomini; la punizione di Zeus è davvero enorme: le viscere del gigante, incatenato ad una roccia, saranno eternamente divorate da un'aquila, che simboleggia la collera onnipotente del padre degli dèi.

Forse non è così nota la ragione per cui Prometeo ardì di commettere un tale sacrilegio. Ce lo spiega lo stesso Platone: un altro gigante Epimeteo, fratello di Prometeo, che eccelleva nell'arte del vasaio, aveva modellato con l'argilla tutti gli esseri che popolano la terra. Come accadrà un giorno con il petrolio, anche le scorte di Epimeteo si erano quasi esaurite. E, quando, a corto di argilla, il gigante plasma il suo ultimo animale, questi viene fuori così povero e indifeso — non ha pelliccia per coprirsi, né zoccoli per correre, né zanne per attaccare o difendersi — che senza intelligenza non sarebbe potuto sopravvivere a lungo. Ecco, perché Prometeo, mosso dalla compassione, consegna a questo animale così limitato, una scintilla di quel fuoco divino, rendendolo in tal modo un essere razionale.

La ragione umana, dunque, può essere contemplata da due prospettive: la prima, a partire dalla considerazione dell'uomo come un semplice animale, e qui la cultura non è altro che ciò che permette la sua sopravvivenza; la seconda, a partire dall'uomo come un essere trascendente che ha in sé qualcosa di divino, e in questo caso la cultura è la manifestazione che la vita dell'uomo non si riduce alla semplice

sopravvivenza, ma tende a una trascendenza assoluta, che su questa terra è però sempre effimera e incompiuta.

Quale di queste due prospettive è quella adeguata? Mi sembra che la risposta sia abbastanza evidente: né la *Venere* di Milo, né *La divina commedia* di Dante, né *Las Meninas* di Velázquez, né il *Requiem* di Mozart, né i *Fratelli Karamazov*... sono necessari per poter sopravvivere, ma certamente rendono la vita delle persone che contemplanò (vedono, sentono, leggono) questi capolavori una vita più vera, più buona, più bella, cioè più degna di essere vissuta.

Ed ecco il paradosso della cultura: dal punto di vista della semplice sopravvivenza la creatività umana e le sue espressioni non sono necessarie (tranne, come sostiene il mito di Prometeo, quelle puramente legate al soddisfacimento dei bisogni vitali, come la fabbricazione di strumenti e oggetti d'uso, ecc.), ma sì sono necessarie dal punto di vista di una vita degna di essere chiamata umana.

Qualcosa di simile accade con gli altri elementi: la famiglia, il linguaggio, le norme e la religione possono sembrare superflui, se non addirittura nocivi alla sopravvivenza e allo sviluppo della specie umana. Così la pensano, ad esempio, i maestri del sospetto e più recentemente il femminismo radicale e *queer*, il transumanesimo e, in generale, il pensiero postmoderno.

Nietzsche, ad esempio, si scaglia contro tutte queste realtà umane perché le vede come una maschera della volontà di potenza: le differenze della grammatica, dell'etica e della religione sono state fatte valere dai deboli per sottomettere i forti, perciò il legame fra questi elementi non sarebbe la trascendenza umana, bensì il *Ressentiment* (risentimento) di quelli che — a differenza del superuomo — non sono capaci di superare le regole esistenti, incominciando da quelle grammaticali. Poiché — come egli sostiene —, finché ci sarà

grammatica, ci sarà Dio e, quindi, l'impossibilità di essere noi stessi degli dèi, creatori di valori e norme¹.

Per Freud, un altro maestro del sospetto, dietro la cultura si cela il mero desiderio di piacere o *libido*. Tutti questi elementi di novità, dalla famiglia fino alla religione, passando per il linguaggio e l'arte, sono prodotti del Super-Io con cui controllare, dominare, normalizzare e addomesticare i nostri impulsi di piacere e di morte².

1 Nietzsche collega la distruzione del concetto cristiano di anima da parte del soggetto cartesiano a quella del super-soggetto o Dio legata alla grammatica indoeuropea, per cui la scomparsa dell'anima porta con sé quella di Dio e della grammatica. «Ma cosa fa in fondo tutta la nuova filosofia? Da Descartes e in realtà più per ostinazione verso di lui che sulla base del suo esempio da parte di tutti i filosofi, sotto l'apparenza di una critica del concetto di soggetto e predicato, si attende all'antico concetto di anima cioè: si attende al presupposto fondamentale della dottrina cristiana. La nuova filosofia, in quanto scepsi gnoseologica, è nascostamente o apertamente, anticristiana: nonostante che, sia detto per orecchie più acute, non sia affatto antireligiosa. Una volta, infatti, si credeva all'"anima" come si credeva alla grammatica e al soggetto grammaticale: si diceva "io" è condizione, "penso" è predicato e condizionato pensare è un'attività per la quale un soggetto deve essere pensato come causa. Si tentò allora, con un'astuzia e una tenacia degne di ammirazione, se non ci si potesse trar fuori da questa rete, se non fosse forse vero il contrario: «penso» condizione, "io" condizionato, "io" dunque solo una sintesi, che viene operata dal pensiero stesso. Kant voleva in fondo dimostrare che, partendo dal soggetto, il soggetto non può essere dimostrato - neppure l'oggetto: la possibilità di un'esistenza apparente del soggetto, dunque "dell'anima", non può essergli stata sempre estranea, quel pensiero che è già esistito una volta sulla terra, con immenso potere, come filosofia dei vedanta» (F.W. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male. Preludio di una filosofia dell'avvenire*, Newton Compton, Roma 1977, III, § 54).

2 Cfr. S. FREUD, *Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität*, in *Gesammelte Werke*, vol. VII, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1986, pp. 166-167.

Marx, da parte sua, considera tutta la cultura una sovrastruttura, dietro la quale si nasconde l'ingiustizia sociale, l'alienazione del lavoro e lo sfruttamento dei lavoratori da parte delle classi dominanti³. Infine, per il pensiero postmoderno ogni elemento culturale umano (sessualità, linguaggio, famiglia...) è una costruzione sociale arbitraria e, perciò, infinitamente de-costruibile: l'esistenza di una pluralità di forme di aggregazione sociale, di codici etici, di linguaggi, di arti e di religioni indica che ogni costrutto culturale umano è riconducibile e relativizzabile a un mero fatto storico (ad esempio, al patriarcato nel femminismo radicale), o a processi sociali innescati dall'esercizio del potere, al linguaggio, all'azione e alla performance (nel femminismo *queer*); a un'evoluzione inarrestabile, che attualmente è dominata dall'uomo attraverso la tecnica e la scienza (nel transumanesimo), o a una disseminazione infinita di segni (in Derrida) o a una violenza mimetica inarrestabile (in Girard).

Insomma, di fronte alla cultura umana ci sono tre possibilità: a) considerarla una pura continuazione della natura, perché questa è carente o contiene delle possibilità degne di esplorazione; è quello che si vede in pensatori che vanno da Aristotele fino a Gehlen; b) considerarla una maschera di una realtà inconfessabile, come nei maestri del sospetto e nei pensatori postmoderni; c) considerarla una manifestazione della trascendenza umana, della sua ricchezza e, soprattutto, del suo desiderio di Infinito.

3 «Più la produzione e i bisogni sono variati, più i lavori del produttore sono uniformi e più il suo lavoro ricade sotto la categoria del lavoro remunerativo. Alla fine, il lavoro ha soltanto quel significato, ed è del tutto accidentale o inessenziale che il produttore si trovi di fronte al suo prodotto in un rapporto di godimento immediato e di bisogno personale. Poco importa anche che l'attività, l'azione di lavoro sia per lui un godimento della sua personalità, la realizzazione dei suoi doni naturali e dei suoi fini spirituali» (K. MARX-F. ENGELS, *L'ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma 1983, III, p. 27).

In questo saggio, cercherò di sostenere questa terza concezione in dialogo con le altre due. Il legame che si scopre fra i diversi elementi della cultura manifesta la trascendenza umana. Infatti, nella cultura, si mostra l'esistenza di una differenza radicale della persona nei confronti di tutti gli altri esseri. Tale affermazione, che potrebbe sembrare dogmatica, non nasce però da nessun *a priori* ideologico, ma da una constatazione empirica: nessuno ha mai trovato degli animali, neppure fra le grandi scimmie, in grado di creare una cultura simile a quella umana, in grado di trasformare il mondo, di riunire nell'istituzione familiare tutto il mondo della corporeità sessuata (le sue differenze e relazioni e il seguire regole etiche e sociali), di produrre opere d'arte o di rendere culto alla divinità.

D'altro canto, solo questa trascendenza offre alla vita un senso che la rende degna di essere vissuta. È forse per questo che in latino la radice dei termini cultura e religione sia unica, *colere*, che significa sia coltivare (da cui cultura) sia rendere culto, poiché il fiorire della vita umana non solo ha bisogno di soddisfare i bisogni ma, soprattutto, di entrare in relazione con ciò che ci trascende. Ne deriva che la vita umana, nonostante alcune somiglianze con la vita animale, abbia un valore infinito che trascende la natura e anche la stessa cultura, le quali in fondo non sono altro che manifestazioni della sua ineliminabile dignità.

Inoltre, anche se tutti questi elementi manifestano la trascendenza umana e sono necessari per poter vivere in accordo con tale dignità, non hanno tutti lo stesso valore. E non lo hanno perché implicano diversi gradi di trascendenza corrispondenti al loro carattere perfezionante delle persone. Né la tecnica, né l'arte, né il linguaggio, né le norme sociali, e nemmeno le scienze hanno un valore assoluto, perché tutte sono relative alle azioni umane che le originano: è quindi

un errore sia il considerarle il fine della vita umana (come in culture tradizionali o nel pensiero secondo cui l'arte ha un carattere soteriologico o salvifico) sia il considerarle prive di senso reale (come accade nel relativismo culturale).

Forse l'unico luogo culturale dove appare questo valore assoluto è la religione, ma non in quanto azione umana (sacrifici, penitenze, preghiere): da questo punto di vista la religione non è differente dagli altri fenomeni culturali, poiché continua ad essere azione umana. La religione contiene i semi di un valore assoluto non in quanto iniziativa dell'uomo, bensì in quanto risposta ad un'iniziativa della divinità che vuole entrare in rapporto con l'uomo (*re-ligare* 'ricollegare'). In altri termini, nella religione la trascendenza non è punto d'arrivo dell'azione umana, ma punto di partenza come risposta all'agire divino.

Ed è proprio in questo ruolo dominante della trascendenza sulla cultura che si dovrebbe collocare il ruolo dell'arte, in modo particolare di quella narrativa. Attraverso il sensibile, l'artista percepisce questa trascendenza assoluta e, in virtù della sua particolare capacità creatrice, permette che questa realtà, il suo senso e la sua forza trasformativa possano esprimersi nell'opera d'arte. Per questo la contemplazione dei capolavori artistici apre l'accesso ad un mondo che, come sosteneva l'allora Cardinale Ratzinger, risveglia in noi «la nostalgia dell'indicibile, la disponibilità all'offerta, all'abbandono di sé», invece di alimentare «la brama e la volontà di dominio, di possesso, di piacere»⁴. Da questa prospettiva si può capire perché l'arte, in particolare quella narrativa, anche se nasce in un determinato momento della Storia, della società e della cultura, riesca ad andare oltre i condizionamenti storici, politici, sociali e culturali per aprirsi alla trascendenza.

4 J. RATZINGER, *In cammino verso Gesù Cristo*, San Paolo, Milano 2004, p. 34.

Certamente, per potersi incontrare con la verità, la bellezza e la bontà di questa trascendenza, che in ultima analisi è Dio, bisogna uscire dalla propria soggettività, dai pregiudizi storici, sociali o culturali che impediscono che essa possa apparire nel nostro orizzonte esistenziale, facendo sì che questi trascendentali non siano solo conosciuti nominalmente, ma anche sperimentati personalmente. Fra gli ostacoli verso questa apertura ve ne sono due principali: una cultura che relativizza la bellezza dell'arte alla pura sensibilità e affettività, negando la capacità della persona di cogliere i valori trascendenti; e una cultura che nega l'esistenza di un legame fra arte e trascendenza, sia perché considera la trascendenza una tappa superata dello sviluppo umano, un'illusione o l'oppio del popolo, sia perché ritiene che l'Assoluto non possa manifestarsi attraverso ciò che è materiale, ossia ciò che è finito.

Lo scopo di questo saggio sarà quello di confutare queste visioni false della cultura e, in particolare, delle arti narrative, mettendo in luce i legami nascosti fra narrazione in senso ampio (tragedia, romanzi e film) e trascendenza. Per farlo mi servirò dell'analisi filosofica, specialmente di quella propria dell'antropologia filosofica, cioè dell'analisi sistemica, che ho discusso in un'altra sede⁵.

Il percorso che seguirò partirà dalla relazione fra narrazione e conoscenza, cioè dal paradosso messo in rilievo da Aristotele secondo cui la letteratura, nonostante sia finzione, è più filosofica che la storia, e ciò — come si osserverà — ha a che vedere con il concetto di *mimesi*. Nel primo capitolo vedremo che, sebbene Platone e Aristotele abbiano una concezione differente della *mimesi*, in entrambi è presente

5 Su questo punto mi permetto di rimandare il lettore al mio saggio *Essere persona. Un'antropologia dell'identità*, Armando, Roma 2013, specialmente pp. 22-25.

l'interesse per l'arte e, in particolare, per la poesia. Forse la differenza più importante fra questi due filosofi si trova nel concetto paradossale di *poiësis* in Aristotele, poiché se da una parte, a differenza della *praxis*, è sempre qualcosa di strumentale, dall'altra ha valore in sé, come si osserva nella poesia e, soprattutto, nell'amicizia. Proprio in questo accostamento fra poesia e amicizia si trova, a mio parere, la capacità delle arti narrative e, in generale delle arti, di poter comunicare i trascendentali e d'influire positivamente o negativamente sull'esistenza dei lettori e degli spettatori.

La distinzione scientifica e filosofica fra vero e falso acquisisce nell'esperienza artistica —specialmente nelle arti narrative —, delle sfumature proprie, poiché nonostante la letteratura sia finzione, non è falsa, bensì verosimile. Il significato della verosimiglianza e i diversi livelli nel modo d'interpretarla, come anche l'analisi della costruzione del mondo di finzione e il suo influsso sul pubblico saranno lo scopo fondamentale rispettivamente del secondo e terzo capitolo.

Nel quarto capitolo si approfondirà la questione della verosimiglianza, in particolare la relazione fra verosimiglianza e comunicazione. A conferma di queste tesi saranno analizzati due romanzi: *I demoni* di Dostoevskij e *Lo straniero* di Camus. Vedremo anche che uno dei problemi che le arti narrative devono affrontare è la rappresentazione del male; in fondo, è la possibilità stessa di poter stabilire una distinzione fra il male come tema artistico e il male morale. Non solo si trova qui, a mio parere, il senso della catarsi aristotelica e dei diversi sentimenti estetici che può far nascere, ma anche la riflessione artistica sull'origine del male, la sua potenza e i suoi limiti. Un buon esempio di tutto ciò lo troviamo, come si vedrà, nelle tragedie di Shakespeare, e anche nel racconto del *Grande inquisitore* di Dostoevskij, che saranno l'argomento del quinto capitolo.

Con questa preparazione, nel sesto capitolo potremo affrontare la questione delle arti narrative dalla prospettiva dell'essere-nel-mondo, cioè l'aspetto ontologico dell'esistenza umana, che non solo è capace di tecnica, istituzioni, linguaggio, scienza, norme, riti, ma anche di racconti. Anzi, ai sentimenti estetici della paura e della compassione propri della catarsi aristotelica, Kierkegaard e Heidegger aggiungono rispettivamente quello della disperazione e dell'angoscia. Useremo questa chiave nell'interpretazione di due romanzi: *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde e *Il deserto dei tartari* di Dino Buzzati.

Il rapporto specifico fra ontologia e poetica ci porterà a studiare due questioni centrali. La prima fa riferimento al senso dell'esistenza umana: l'essere-nel-mondo è "essere-gettato", per cui non c'è un'origine ultima dell'esistente, come sostiene Heidegger e quindi l'angoscia è lo stato d'animo originario, oppure l'origine dell'esistenza umana è provvidenza amorosa, come sostiene il cristianesimo, e quindi il bene e il male non hanno lo stesso senso di necessità e originarietà? La seconda domanda, direttamente collegata a quella precedente, riguarda l'origine del male, dell'odio, dell'invidia e tutti gli altri modi di essere-nel-mondo: essi dipendono dall'errore, da un destino tragico, oppure sono causati da una libertà finita e fallibile?

Nel tentativo di trovare una risposta esamineremo le due fonti della relazione fra etica e poetica: il desiderio d'infinito e il male, attraverso il romanzo *Il velo dipinto* di Somerset. Anche se Kierkegaard e Girard comprendono questa relazione come un triplice processo ermeneutico — velare, svelare, rivelare — il significato di queste tappe è per loro differente, come anche il significato che la religione ha nei loro rispettivi pensieri. Infine, vedremo la risposta che a queste due domande offre *Il Signore degli anelli* di

Tolkien: la speranza e non l'angoscia è il vissuto originario. Ecco perché il sesto capitolo sarà quello centrale dal punto di vista della struttura del libro.

Nel settimo capitolo presenterò la tesi di questo libro, che prende spunto da Aristotele: la trascendenza che appare nelle arti narrative dipende dal fatto che il mondo della finzione e i suoi personaggi sono una quasi-persona con cui si può entrare in relazione⁶. Ciò spiega la possibilità di mimesi e violenza, di sentimenti estetici nel pubblico e nei lettori, della comunicazione dei trascendentali e, soprattutto, di un certo tipo di amicizia. Infatti, vedremo che la chiave d'accesso al mondo della finzione è proprio quest'amicizia. L'opera letteraria è un amico, poiché, come sostiene Aristotele, l'amicizia è un affetto che ha come causa qualcosa che uno riconosce in un altro e lo stima come prezioso. Ciò significa che nell'opera letteraria possiamo riconoscere un qualche bene in qualcuno come degno del nostro apprezzamento⁷.

6 Quando si considera l'opera letteraria come amica, «non c'è spazio per la piena autonomia dell'arte per l'arte: il bene dell'opera non è cercato per se stesso, se non è collegato alle persone, a meno che non sia menzionato come una semplice "*façon de parler*". Aristotele, parlando di amicizia come di una specie di amore di *benevolentiae*, che cerca il bene del destinatario per se stesso, mette in discussione l'ipotetico desiderio del bene per un oggetto non personale: "Sarebbe ridicolo, infatti, desiderare il bene del vino; al massimo, si desidera che si conservi, per averlo. Invece diciamo che il bene dell'amico deve essere desiderato per l'amico stesso". Inoltre, l'amicizia è il tipo di relazione personale che consente l'identificazione personale e l'arricchimento in e con l'azione dell'altro. Forse è per questo che parliamo genericamente dei libri e degli schermi come "amici", sebbene senza chiarire il tipo di reciprocità dell'amicizia che essi causano» (J.J. GARCÍA-NOBLEJAS, *Razón poética de los primeros principios*, «Communication and Society», 8-2 (1995), pp. 39-78).

7 Cfr. M. PAKALUK, *Friendship*, in G. Anagnostopoulos (ed.), *A Companion to Aristotle*, Blackwell, Oxford 2013, p. 472.

D'altro canto, nell'opera narrativa amica, non solo troviamo qualcosa da apprezzare, ma troviamo soprattutto noi stessi, la nostra umanità e, in un certo senso, la scoperta di alcune delle sue possibilità. Ciò spiega anche perché né la morte del soggetto di cui parla, ad esempio, Foucault, né l'autenticità postmoderna e neoromantica sono in grado di stabilire i legami fra l'opera di finzione e il pubblico. Quando tentano di farlo, come nel caso di *Va' dove ti porta il cuore* della Tamaro, cadono in una profonda contraddizione: chiedere ai lettori di non imitare nessuno attraverso, appunto, l'identificazione con i personaggi. Insomma, le arti narrative velano, svelano e rivelano contemporaneamente il mistero della persona, come immagine finita della trascendenza, e perciò sempre in bilico fra idolatria e culto, fra solipsismo e relazione amorosa.

Nell'ottavo capitolo vedremo che le fiabe, fin dal loro esordio, *C'era una volta*, rivelano l'essenza della finzione come immagine di un *logos* che si diffonde in una molteplicità di *logoi*, sempre alla ricerca di un *Logos* trascendente, capace di offrire un senso ultimo. Perciò la perdita dell'origine porta con sé non solo la scomparsa della figura paterna nelle arti narrative, specialmente nel cinema, ma anche quella di un finale felice. Infatti, sia i romanzi utopici, come *Un mondo felice*, sia quelli distopici, come *La fattoria degli animali* e, soprattutto, *1984*, ci parlano di una felicità impossibile da raggiungere perché o non c'è nessun mondo dove si sia interamente felici, o perché quel mondo — apparentemente felice — è disumano e, quindi, in realtà non è il paradiso, ma l'inferno. Ma, in mezzo al disumano e al violento, è possibile la speranza quando ancora c'è la figura del padre, come nel *La strada* di Cormac McCarthy.

Tuttavia, tanto per creare mondi utopici come distopici è necessaria la metafora e il simbolo, per cui, nel nono ed

ultimo capitolo, esamineremo come — di fronte allo scarso valore che Aristotele concede a queste figure letterarie —, esse sono assolutamente imprescindibili per poter parlare dell'ineffabile sia per quanto riguarda l'abisso del male che c'è nel cuore umano, come nel film *Joker*, sia per quanto si riferisce alla capacità rigenerativa dell'amore umano come in *Ricomincio da capo*, sia soprattutto in relazione al dono della grazia, come si osserva nel simbolo del banchetto che troveremo nel *Pranzo di Babette*, il bellissimo racconto di Karen Blixen. Alla fine, scopriremo perché mito e logos, contemplazione e mondo della finzione, filosofia e arte narrativa sono collegati da uno stretto vincolo: quello dell'amore.

Non vorrei concludere quest'introduzione senza ringraziare sinceramente tutti coloro con cui ho potuto discutere di questi argomenti nel seminario interdisciplinare su *Poetica e cristianesimo* presso la Pontificia Università della Santa Croce. Le loro idee, critiche e suggerimenti sono state un forte incoraggiamento a scrivere questo libro. Anche se non posso qui citarli tutti, mi sembra doveroso ricordare il valido contributo di Juan José García-Noblejas, organizzatore del seminario, José Manuel Mora Fandos (Università Complutense), Ilaria Vigorelli (Centro di Ricerche di Ontologia Relazionale), Alberto Fijo (Centro Universitario Villanueva), Giuseppe e Flavia Farina (Università degli Studi Roma Tre). Vorrei anche ringraziare i colleghi di Facoltà, specialmente Norberto González Gaitano, Antonio Petagine e Francesco Russo per la loro lettura attenta del manoscritto che mi ha permesso di migliorarne lo stile e in alcuni punti anche la comprensione.

Capitolo 1

Verità, falsità e finzione

La questione del significato umano dell'arte e, in particolare, di quella narrativa incomincia il suo cammino soprattutto con i filosofi greci classici, specialmente Platone e Aristotele. Anche se come vedremo la loro ontologia di partenza è molto diversa, ci sono alcuni aspetti comuni, come la complessità gnoseologica, etica ed educativa dell'arte.

I. L'AMBIGUITÀ PLATONICA DELLA MIMESI

Platone dedica alcune delle sue opere più importanti a considerare le diverse questioni che l'arte pone al filosofo e che possono essere trattate a partire da una teoria della *mimesi* o imitazione.

Sebbene non manchino delle eccezioni, in tutte le opere platoniche la mimesi fa soprattutto riferimento alla distinzione radicale fra il mondo delle idee, che sono originarie e perciò reali, e quello delle copie, che imitano quel mondo originario, per cui la mimesi in Platone ha un valore ontologico secondario: la derivazione del mondo materiale a partire dal mondo delle idee, che è il solo ad essere reale.

1.1. *Mimesi e miti*

Nel *Timeo*, la mimesi appare anzitutto in relazione con il mito del Demiurgo. Questi sarebbe una specie di divinità inferiore che modella il cosmo a partire da una *chora*, o materia informe, che esiste da sempre. Il Demiurgo è un dio buono per eccellenza. E anche se non è il Bene, si trova molto vicino ad esso, in quanto è l'Intelligenza che lo conosce e lo esplica in senso globale. Infatti, nel contemplare le idee, il Demiurgo le plasma nella materia, dandole così forma e senso o *logos*, e porta l'unità delle idee nella molteplicità mediante il numero e le forme geometriche. E ciò, per Platone e — in generale — per un greco, è creare, ossia produrre ordine (misura e proporzione) dove inizialmente esisteva solo il caos¹.

La mimesi delle idee rappresenta, quindi, la stessa forza creativa del Demiurgo. Per un greco la materia è eterna, non c'è alcuna idea di creazione *ex nihilo*, dal nulla, quindi la creazione, nel *Timeo*, è doppiamente limitata: in primo luogo, perché dipende dalle idee che non sono né nel Demiurgo né nella materia eterna, ma nell'Iperuranio o mondo ideale; in secondo luogo, perché ha in sé un principio di caos e disordine, la materia. Ne deriva che anche la mimesi si veda inficiata da questi due limiti: è copia delle idee e contiene in sé un principio di male e corruzione. Forse in questa

1 «Egli era buono, e in un buono non nasce alcuna invidia per nessuna cosa. Essendo dunque lungi dall'invidia, Egli volle che tutte le cose diventassero il più possibile simile a sé [...]. Infatti, Dio, volendo che tutte le cose fossero buone e che nulla, nella misura del possibile, fosse cattivo, prendendo quello che non stava in quiete, ma che si trovava confusamente e disordinatamente, lo portò dal disordine all'ordine, giudicando questo totalmente migliore di quello. Infatti, non è lecito a chi è ottimo di fare se non ciò che è bellissimo» (PLATONE, *Timeo*, 29e-30a). Per le citazioni delle opere di Platone useremo l'edizione *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2000.

doppia carenza si trova l'origine del carattere ambiguo che la creazione del cosmo e, in generale, la mimesi, ha in Platone. Infatti, da una parte, imitare l'idea è in sé qualcosa di buono: è ordinare e trasformare il caos in cosmo; dall'altra, è qualcosa di negativo, in quanto ciò che si crea mediante la mimesi si allontana dalla realtà.

Inoltre, l'imitazione non si ferma alla creazione del Demiurgo, continua con quella degli artisti, i quali, a differenza del Demiurgo, anche se possiedono doti creative, non sempre sono buoni o non sempre imitano ciò che dovrebbero, il bene. D'altra parte, nella misura in cui ciò che è imitato non sono più le pure idee, bensì le forme del mondo creato dal Demiurgo, si dà un allontanamento ogni volta più grande dalla realtà che, perciò, può portare con sé un maggiore male sia ontologico sia morale.

Abbiamo così l'impianto teoretico della mimesi in Platone, come anche il suo carattere ambiguo dal punto di vista ontologico ed etico, nonostante l'aspetto razionale o di *logos* che essa contiene e nonostante lo stesso Demiurgo sia un dio buono e abbia un potere creativo o mimetico.

1.2. Il mito della caverna

Tale ambiguità si vede chiaramente nella *Repubblica*, soprattutto nel modo in cui Socrate ordina di trattare i poeti, cioè quelli che raccontano le vicende degli dèi e degli eroi.

Ma per essere in grado di capire le ragioni ultime del modo socratico di affrontare l'arte, non è sufficiente il mito del Demiurgo ma bisogna ricorrere a un altro mito platonico: quello della caverna, che costituisce il nucleo della *Repubblica*. Per parlare della situazione di tutti noi che ci troviamo nel mondo materiale, Platone si serve dell'immagine dei prigionieri incatenati che possono guardare solo verso l'interno della grotta dove abitano, interno che rappresenta

il mondo materiale. Alle nostre spalle si muove ogni tipo di realtà che, illuminata dalla luce del fuoco, proietta sul muro le ombre degli oggetti e delle persone che li portano. E poiché non riusciamo a vedere altro che ombre, giudichiamo quelle ombre come realtà. Per poter capire l'inganno, dovremmo liberarci dai ceppi che ci legano e volgerci completamente verso la luce. Ma ciò sembra impossibile, giacché questi ceppi sono «come pesi di piombo, collegati con il divenire, i quali attaccandosi ad esso mediante i cibi, i piaceri e le mollezze di questo genere, trascinano in basso la vista dell'anima»². Solo i veri filosofi riescono a liberarsi, uscire dalla caverna e guardare il mondo delle idee illuminato dal sole.

L'arte, soprattutto quella della poesia, ha un ruolo importante nel tenere incatenati gli abitanti della caverna, poiché i miti dei poeti e di tutti quelli che si dedicano all'arte dell'imitazione recano un grande piacere³. Essa aumenta il peso che trascina l'anima verso il basso, impedendole di guardare la realtà.

Nella *Repubblica* si accettano, quindi, solamente i buoni poeti⁴, quelli che imitano la realtà così com'è, permettendo di contemplare i *tropoi* o paradigmi sociali — il filosofo, il guerriero e il contadino — nella loro purezza ideale. Ciò aiuta i cittadini a incarnare questi paradigmi in accordo con il proprio status sociale⁵, ed è importante soprattutto per la formazione dei guerrieri e dei filosofi, che devono essere educati fin da bambini alla verità, alla bellezza e al bene, in modo da poter poi diventare buo-

2 PLATONE, *Repubblica*, 519a.

3 Nella classifica che Platone fa nel *Fedro* dei tipi di anime, quella dei poeti e degli imitatori occupa il sesto posto, poco al di sopra degli artigiani e dei contadini (cfr. PLATONE, *Fedro* 248c-e).

4 Cfr. PLATONE, *Repubblica*, 397d.

5 Cfr. *ibidem*, 376e-411.

ni, cioè sinceri, giusti, forti, obbedienti e temperanti. Per questo Platone respinge completamente la commedia dal suo Stato ideale, mentre si mostra meno rigido riguardo alla tragedia⁶. Infatti, se all'inizio del libro X della *Repubblica* bandisce ogni arte mimetica senza eccezioni, alla fine l'atteggiamento verso i poeti risulterà più benevolo, in quanto in una società ben gestita ci sarà posto anche per loro, purché i poemi e i drammi abbiano una funzione pedagogica dal punto di vista etico-politico⁷.

È quindi alla luce di una visione ideale della società e dei suoi cittadini che la maggior parte delle arti e degli artisti dovrà essere respinta, poiché la mimesi di quanto è contrario al bene implica una trasmissione destabilizzante non solo per i singoli individui, ma soprattutto per lo Stato nel suo insieme.

Si dovrà inoltre distinguere fra due tipi di narratori: quelli puramente *diegetici*, che raccontano le storie in terza persona e quelli *mimeticici*, che s'identificano con i personaggi parlando e agendo per loro conto⁸. Mentre i primi realizzano una buona mimesi perché si mostrano come sono, semplici narratori, i secondi danno luogo a una mimesi cattiva perché nascondono la loro narrazione dietro i personaggi e, quindi, il carattere mimetico non reale di quanto raccontano. Questo è particolarmente grave quando ciò che viene imitato sono azioni cattive e vizi.

Questo è il motivo per cui Platone bandisce dalla *Repubblica* poeti come Esiodo e Omero⁹, perché, oltre a esse-

6 Anche la musica e la danza sono eccezioni, ma solo la musica e la danza che ripetono le espressioni tradizionali (cfr. PLATONE, *Leggi*, VII, 798e).

7 Cfr. PLATONE, *Repubblica*, 607c.

8 Cfr. A. MELBERG, *Theories of Mimesis*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 19.

9 «E le catene di Era impostele dal figlio, e l'episodio di Efesto precipitato dal padre, mentre accorre in difesa della madre percossa, e anche le

re autori diegetici, raccontano cose nefaste di personaggi divini o quasi divini, il che è contrario all'educazione che si dovrebbe dare ai bambini e agli adolescenti¹⁰. Il grande filosofo ateniese critica Omero, ad esempio, per aver presentato Zeus a volte come buono e a volte come cattivo, capace di commettere ogni sorta di nefandezza come l'omicidio, l'adulterio e lo stupro. Il rifiuto di questa visione di Zeus non è solo dovuto al fatto che si rappresenta come un ruffiano il padre degli dèi, che dovrebbe essere sommamente buono, ma anche perché propone ai giovani un modello deleterio da imitare. Agli dèi si dovrebbe attribuire solo la virtù, poiché essi sono buoni per natura e causa del bene, non fanno del male né sono responsabili del male degli uomini.

1.3. *Mimesi, retorica e linguaggio*

Una concezione della mimesi un po' diversa da quella del *Timeo* e della *Repubblica*, è illustrata dal *Sofista*. L'arte di cui si parla in quest'opera è la retorica. Nel *Sofista* non solo si permette la mimesi buona, ad esempio quella di Pericle, ma viene perfino proposta come un modello per apprendere l'arte oratoria propria delle persone sagge¹¹. Infatti, in quest'opera Socrate parla di due tipi di mimesi: la mimesi delle credenze e il mimetismo informato¹². La

battaglie fra dèi inventate da Omero, non devono aver posto nel nostro Stato, né se sian fatte in senso allegorico, né se non lo siano. In effetti i giovani non sono in grado di distinguere il significato allegorico da quello letterale, e d'altra parte l'opinione che si fa a quella età, risulta poi imm modificabile e difficile da correggersi» (PLATONE, *Repubblica*, 378d-e).
10 Cfr. *ibidem*, 394e.

11 Cfr. PLATONE, *Sofista*, 270a.

12 Secondo Socrate, i sofisti, come Lisia, non insegnano l'arte del discorso, ma solo i preliminari di questa arte, perciò i loro discepoli non imparano che «c'è, per tutti i discorsi, una sola arte [...] mediante la