

“Far finta”, raffigurare, narrare: uno sguardo su *Mimesi come far finta* di Kendall Lewis Walton

Chiara Bisignano

1. Introduzione

«Il mio punto di partenza altro non è che l'osservazione di dipinti, romanzi, storie, opere teatrali, film, e simili [...] assieme a una consapevolezza dell'importanza che queste opere rivestono nelle nostre vite e nella nostra cultura» (Walton [1990]: 19). Così Walton presenta, nell'introduzione all'opera, la premura che egli rende oggetto del suo *Mimesi come far finta*. Scopo del testo è comprendere cosa sia la rappresentationalità, e quali oggetti essa includa.

Walton si propone dunque di capire cosa siano le opere rappresentazionali, e di fornirne una teoria generale. Convinzione basilare di *Mimesi come far finta* è che le rappresentazioni siano indagabili in maniera unitaria: c'è per l'autore un elemento comune a tutte che le rende tali.

Walton presenta in prima persona la tesi complessiva dell'opera: «ciò che tutte le rappresentazioni hanno in comune è un ruolo nel *far finta*. Il far finta, spiegato in termini di immaginazione, costituirà il nucleo centrale della mia teoria» (Walton [1990]: 22); e spiega quindi che nell'opera «“finzione” [...] sarà intercambiabile con “rappresentazione”», e che «“mimesi” [...] può essere inteso corrispondere approssimativamente a “rappresentazione”» (Walton [1990]: 22). Nel testo, dunque, “rappresentazione”, “finzione”, e “mimesi” sono usati come termini equivalenti. Walton pensa le rappresentazioni come finzioni, e reinterpreta la mimesi che costituisce la rappresentazione in termini di far finta. Il che lo porta a negare che l'equiparazione della rappresentazione alla mimesi «comporti in qualche modo un impegno [...] a una teoria della raffigurazione come

imitazione o somiglianza» (Walton [1990]: 21)¹. La parola "mimesi", infatti, compare nel titolo dell'opera come omaggio a quelle che Walton chiama le «importanti discussioni precedenti» (Walton [1990]: 21) sulla rappresentazionalità, e come tale resta: il testo non ripercorre la storia del termine, non ne affronta la tradizione.

Lo scopo a cui Walton mira con la sua opera è duplice: da una parte elaborare una teoria della mimesi inedita, dall'altra rinnovare dall'interno l'ossatura consueta delle teorie della finzione, ponendole su una base pragmatica anziché ontologica e semantica.

L'autore propone di intendere la finzione come "far finta"². Le teorie del finzionale, secondo Walton, pur riconoscendo l'importanza del far finta nelle opere rappresentazionali, lo concepiscono in maniera limitata, come un semplice aspetto della finzionalità, invece di pensarlo – cosa che appunto intende fare *Mimesi come far finta* – come ciò che la definisce in quanto tale, e che stabilisce quindi l'intero assetto della teoria.

Scopo precipuo dell'elaborazione di Walton viene dunque a essere quello di «spiegare che cosa sia il far finta» (Walton [1990]: 23), l'attività nella quale chi partecipa alla rappresentazione è coinvolto. È a partire dall'«esperienza di essere "presi da una storia"» (Walton [1990]: 25) che *Mimesi come far finta* tratterà la questione dello statuto ontologico delle entità fittizie. Infatti è nell'esperienza del coinvolgimento nella finzione che sorge il problema dell'esistenza o meno degli oggetti finzionali quando, da un lato, sembra che il fruitore «dia credito alla finzione» – ad esempio «il lettore di Anna Karenina si abbandona al romanzo ed è convinto [...] dell'esistenza di Anna e della verità di ciò che il romanzo dice su di lei» – e, dall'altro, «sembra pure che il normale fruitore (naturalmente!) non dia *realmente* credito alla finzione» (Walton [1990]: 25). «Il problema metafisico centrale concernente la finzione» non è così – scrive Walton – una questione astratta, posta dal teorico, ma un problema di ordine pratico, esistenziale³.

¹ Emerge qui tutta la distanza che separa la teoria waltoniana dall'elaborazione aristotelica del concetto di *mimesis*, quale si ritrova nelle pagine della *Poetica*. Per Aristotele la tragedia è infatti *mimesis praxeos*, «imitazione non di uomini, ma di azione e di vita» (Aristotele [1831-70]: 5): vale a dire che per il filosofo greco «la poesia è talmente poco una finzione che [...] lo spettatore vi può cogliere la forma specifica dell'agire umano». La tragedia, per Aristotele, «ha un valore «metaforico e non finzionale» (Montani [2002]: 97).

² *Fiction as make-believe*: è questo il titolo originale dell'opera di Walton. In una «conversazione privata» citata da Zucchi ([2003-04]: 4), l'autore americano ha dichiarato di concepire tale *make-believe* nel senso del "pretend". Un "pretend" che Walton distingue dal "fingere" del quale parla Searle (1974-75).

³ Walton, ponendo il far finta come un'attività che è parte dell'esperienza comune, sembra qui approssimarsi – per poi, però, distanziarsene – alla concezione dell'esperienza estetica proposta

La teoria di *Mimesi come far finta* – ripromettendosi di fondarsi su un "far finta" che sia criterio a se stesso, che intende definirsi nei termini di un immaginare non dipendente dal linguaggio – si pone in alternativa alle concezioni della rappresentazione che poggiano su teorie linguistiche, e che indagano il finzionale in rapporto «ai funzionamenti delle lingue naturali in contesti standard, ordinari, non fittizi» (Walton [1990]: 23), ossia utilizzando come criterio della rappresentazionalità le regole e le procedure del linguaggio ordinario. L'autore intende elaborare una teoria che svincoli la rappresentazione dalla linguisticità.

Walton costruisce, a partire dal far finta e dall'esperienza della fruizione, una "teoria integrata" della finzione, indirizzata a trattare unitariamente gli aspetti estetici (ruolo e scopi delle rappresentazioni, motivazioni della partecipazione e risposte dei fruitori) e quelli metafisici (status ontologico delle entità fittizie e questioni semantiche).

Nell'introduzione, infine, l'autore offre una prima delineazione del far finta: esso viene presentato come un aspetto saliente dell'attività umana nel suo complesso, come un tratto che non pertiene specificamente all'arte ma che contraddistingue universalmente il variegato complesso in cui il mondo umano si articola. Il far finta è «un elemento che pervade tutta l'esperienza umana» (Walton [1990]: 23): bisogna dunque «concepire la rappresentazionalità nelle arti come continua con altre familiari istituzioni e attività umane piuttosto che come qualcosa di unico che richiede sue proprie speciali spiegazioni» (Walton [1990]: 26). In una simile prospettiva «le opere d'arte non sono né i soli né i più importanti esempi di rappresentazione» (Walton [1990]: 25).

L'autore quindi, in maniera interessante e feconda, apre la rappresentazionalità al di là dell'arte, per collocarla nell'ambito dell'esperienza comune. Non, però, dell'esperienza estetica⁴. In *Mimesi come far finta* non vi è infatti una tematizzazione di quest'ultima, come emerge sin dalle prime righe dell'opera, nelle quali si legge: «il far finta neppure è in modo centrale o paradigmatico un tratto esclusivo delle arti o un ingrediente dell'esperienza "estetica". [...] In se stesso il far finta non possiede affatto un distintivo

dalla terza *Critica* kantiana. In quest'ultima, infatti, si pone l'esigenza di un collegamento tra il teoretico e il pratico attraverso la «possibilità del passaggio estetico», in cui «è in gioco [...] la possibilità stessa di un passaggio tra i due domini in cui si divide la filosofia: quello teoretico [...] e quello pratico» (Desideri [2003]: 70).

⁴ Come si è detto, l'idea di una mediazione estetica intrinseca all'esperienza è il portato del contributo radicalmente innovatore che Immanuel Kant, nella sua *Critica della facoltà di Giudizio*, apporta all'estetica filosofica moderna. Si confrontino a questo proposito Garroni (1976; 1999), e Desideri (2003).

carattere "estetico"» (Walton [1990]: 25). "Estetico", qui e nel prosieguo dell'opera, equivale ad "artistico".

Schiacciando l'esperienza estetica su quella artistica e identificandola con essa, l'autore si nega forse la possibilità di offrire alla sua teoria una base capace di renderla ancora più perspicua e convincente. Un'esperienza estetica pensata come intrinseca all'esperienza umana nel suo complesso potrebbe infatti mostrarsi come condizione di sfondo del "far finta", tanto di quello che si dispiega nelle attività non artistiche quanto di quello messo in atto dalle opere rappresentazionali. Ovvero: potrebbe essere una generale disposizione estetica al fingere⁵ a spiegare come si finga tanto nell'esperienza comune quanto in quella artistica, e come dunque i tratti delle due esperienze possano essere pertinenti gli uni agli altri. In Walton, invece, il far finta in atto nell'esperienza artistica – senza alcuna mediazione – viene accomunato a quello caratteristico dell'esperienza comune secondo una modalità esclusivamente analogica⁶.

2. Rappresentare, immaginare, far finta

«Per comprendere dipinti, opere teatrali, film, e romanzi, dobbiamo dapprima rivolgerci a bambole, cavallucci di legno, camion giocattolo e orsacchiotti» (Walton [1990]: 31): è aprendosi su questo suggestivo scenario – in cui le opere rappresentazionali e le attività con esse compiute sono assimilate ai giochi infantili – che la prima parte dell'opera di Walton presenta il far finta: tratteggiandolo come un esercizio immaginativo dell'uomo universale e indispensabile, come si mostra dal suo emergere già nell'infanzia e dal suo permanere in età adulta, nella quale si evolve in forme sempre più complesse e raffinate. Si tratta, ritiene l'autore, di un esercizio straordinariamente importante, che risponde al bisogno profondo, tipico dell'uomo, di adattarsi all'ambiente circostante e comprenderlo. I giochi infantili sono le prime manifestazioni del far finta: è dunque a partire da essi che andranno intese le rappresentazioni. Ma Walton, nel corso dell'ope-

⁵ L'idea che l'estetico sia qualcosa di antecedente alle attività consapevoli dell'individuo è espressa da Fabrizio Desideri ne *La percezione riflessa*: qui Desideri considera il campo dell'estetico come quello di un commercio percettivo pre-linguistico e pre-intenzionale con il mondo, anteriore alla soggettività e alla coscienza intenzionale, e luogo piuttosto del loro costituirsi (cfr. Desideri [2011]).

⁶ Il presente testo riprende, approfondendola, la recensione Kendall L. Walton, *Mimesi come far-finta*, pubblicata in *Aisthesis, Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 1/2012, ISSN: 2035-8466 (<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11060/10512>).

ra, non terrà fede a un tale proponimento: infatti né il far finta infantile – i giochi dei bambini – né la sua dimensione esperienziale complessiva – quella che attiene alle attività comuni e quotidiane degli uomini – saranno più oltre oggetto di indagine, e non contribuiranno in maniera sostanziale alla delineazione dei concetti di far finta e rappresentazionalità. La notevole e affascinante apertura alla trapuntatura estetica del mondo umano che l'autore compie nelle prime pagine presentate al lettore, non è così messa a tema in maniera radicale ed effettiva dall'opera nel suo insieme. Walton infatti, da una parte, mostra una prossimità quasi tattile – e punteggiata di un'aristotelica, autentica meraviglia per le cose – alla consistenza sensibile dell'esperienza, e una notevole apertura al reale; dall'altra, rovescia a più riprese il suo discorso, procedendo non – come annunciato in prima battuta – dall'esperienza comune all'arte, ma separando quest'ultima dalla prima, in un percorso che giunge presto a privilegiare, come supporto per il far finta, l'arte sulla non arte. L'andamento del pensiero di Walton appare qui specularmente opposto a quello della terza *Critica* kantiana: mentre l'autore di *Mimesi come far finta* procede dall'esperienza comune all'arte, per poi distaccare quest'ultima dalla prima, Kant fa l'inverso, muovendo dall'arte all'esperienza comune, e intendendo la prima come referente esemplare della seconda⁷.

Walton prosegue quindi definendo le rappresentazioni come le cose la cui funzione normalmente convenuta è servire da «supporti in giochi di far finta» (Walton [1990]: 74), giochi che consistono nell'immaginare le proposizioni che le rappresentazioni veicolano. Le rappresentazioni, dunque, sono supporti atti a originare verità fittizie sulla base di principi di generazione stipulati socialmente. Tali principi, osserva Walton, non sono, il più delle volte, fissati in maniera evidente, dichiarati esplicitamente: e coloro che immaginano possono esserne inconsapevoli. Originare verità fittizie significa quindi prescrivere condizionalmente di immaginare proposizioni. La finzionalità – che *Mimesi come far finta* definisce in quanto necessitante sempre di un supporto oggettuale, che esso sia un fortino di neve o la tela di un quadro – è descritta come «una proprietà di proposizioni» analoga alla credenza: «“è fittizio che p” si può pensare come analogo a “è creduto [...] dall'uno o dall'altro che p”» (Walton [1990]: 58). Quelle fittizie sono dunque

⁷ Per la terza *Critica* «un tratto di creatività caratterizza *in generale* il modo in cui noi facciamo esperienza e abitiamo il mondo» e «l'opera d'arte ha la proprietà di fissare questo tratto e di mettercelo [...] sotto gli occhi nella forma di una figura che ne esibisce sensibilmente il lavoro produttivo» (Montani [2002]: 209).

verità proposizionali, consistenti nel fatto che proposizioni vere nei mondi di far finta sono fittizie, e aventi oggetti individuali come costituenti.

Dei mondi di finzione l'autore dice: «non siamo tenuti a decidere che cosa siano», giacché «ciò che conta sono le diverse proprietà che le proposizioni talvolta possiedono: la proprietà di essere fittizia e quella di essere fittizia in una particolare opera rappresentazionale» (Walton [1990]: 91, 92). Ciò che, nell'ottica di Walton, per il finzionale conta, sono le proprietà proposizionali, e non i caratteri che pertengano ai mondi di finzione in quanto tali.

L'immaginare innescato dalle rappresentazioni esibisce i tratti fondamentali dell'attività immaginativa così come *Mimesi come far finta* la intende. È assunzione portante di Walton che l'immaginare, deliberato o spontaneo, sia un'attività – di carattere eminentemente cognitivo (immaginare qualcosa, afferma l'autore, significa immaginare di conoscere qualcosa) – normata, o normabile, da regole; un'attività che è tanto preferibile quanto meno è soggetta all'arbitrio individuale e quanto più è vincolata oggettivamente e indirizzabile razionalmente. Nel contesto di una teoria normativa dell'immaginazione *Mimesi come far finta* assegna ai supporti il ruolo essenziale di limitare l'arbitrio individuale, e di indirizzare oggettivamente ed universalmente le immaginazioni dei fruitori.

Idea di Walton è che l'immaginazione sia più vivace quando è rivolta ad oggetti reali. Ragion per cui «forse un film fotografico è in un certo modo [...] più "vivido" di uno di animazione» (Walton [1990]: 48). Il coinvolgimento che ha luogo nel finzionale dipende quindi in misura notevole dall'immaginare che quanto si vede sia reale.

L'autore distingue, all'interno dell'immaginare, l'immaginare *de se*. Idea di Walton è che l'immaginare *de se* abbia il privilegio di vertere con immediatezza e certezza sul proprio oggetto, senza bisogno di mediazioni, neppure di una mediazione discorsiva. Una simile presenza a se stessi non si ha, invece, quando le immaginazioni riguardano oggetti altri da se stessi: è allora, per l'autore, che nasce il bisogno – per assicurarsi della veridicità delle immaginazioni – di una mediazione di tipo narrativo. «C'è una storia da raccontare a proposito di come un immaginare intorno al King's College verta proprio sul King's College», scrive Walton. Il "raccontare una storia" è funzionale all'accertamento della verità dell'immaginazione a essa relativa; mentre «nessun errore del genere sembra possibile quando Fred immagina (*de se*) di sentire il sole sulla schiena»: «non sembra esserci alcuna analoga storia a proposito di cosa renda quelle *de se* delle immaginazioni intorno a se stessi» (Walton [1990]: 51). Ma, forse, il suggerimento di Walton potrebbe essere esteso anche alle immaginazioni *de se*, le quali, non meno delle

altre, potrebbero mostrarsi come prodotte attraverso una narrazione, attraverso un raccontare – sia pure a se stessi – una storia. Le proiezioni immaginative che ciascuno fa di sé si mostrerebbero così come portato e parte integrante di un'attività discorsivo-narrativa, configurandosi come tasselli di una più vasta e complessa identità narrativa⁸.

Procedendo nel testo emerge come per Walton vengano ad essere rappresentazioni in senso proprio soltanto le opere d'arte, detentrici di quell'oggettività che, consentendo di associare alla rappresentazione verità fittizie statuite, atte a vincolare le immagini dei fruitori, garantisce l'oggettività della rappresentazione. È, quest'ultima, un'oggettività fittizia ma analoga a quella reale, in grado di stabilire mondi delle opere distinti da quelli dei giochi, cosa che non si dà nel caso di supporti non artistici: solo i supporti artistici – realizzati espressamente allo scopo di essere supporti finzionali – sono per *Mimesi come far finta* quelli autorizzati. Le sole rappresentazioni alle quali sono connesse in maniera universalmente valida – e quindi capace di far consistere in tale universalità l'oggettività della rappresentazione – determinate proposizioni come fittiziamente vere e non altre, sono per Walton quelle artistiche: dipinti, romanzi, film, e non, ad esempio, fortini di neve e tronconi di legno. Ecco quindi che la considerazione della rappresentationalità come una funzione sociale e pragmatica non è, come sembrava a tutta prima, il cuore dell'elaborazione concettuale di Walton. Così, quando l'autore affermava: «preferisco limitare "rappresentazione" a cose la cui funzione è di essere supporti, ma in un senso più elastico e meno restrittivo di "funzione", che non definirò rigidamente» (Walton [1990]: 75) non diceva, a ben vedere, tutta la verità. La "funzione di essere supporti" si rivela essere, in *Mimesi come far finta*, la funzione artistica. Walton si svela pensare, come criterio preferenziale delle rappresentazioni, l'artisticità intesa come proprietà oggettiva dell'opera. È a questa condizione che per l'autore «conteranno come rappresentazioni un dipinto che non sia mai stato visto e un romanzo che resti per sempre non letto» (Walton [1990]: 76). In Walton il carattere sociale della rappresentationalità è una funzione che si rivela ininfluente al fine della determinazione sostanziale di che cosa sia rappresentazione.

L'attrattiva principale del far finta è il «procurare l'esperienza [...] senza nessun costo» (Walton [1990]: 92). «Il divergere di finzionalità e verità ci risparmia la sofferenza e il dolore che sarebbero da aspettarsi nel mondo reale» (Walton [1990]: 92), scrive Walton. Il riparo che il finzionale offre dalla fatica dell'esperienza reale è un aspetto

⁸ Quello di "identità narrativa" è un concetto elaborato da Paul Ricoeur in *Soi-même comme un autre* (cfr. Ricoeur [1990]).

«comune alle attività immaginative in generale» (Walton [1990]: 92), ma precipuamente in opera soltanto nelle rappresentazioni finzionali. Queste ultime offrono l'esperienza di una sospensione dalla realtà, il piacere della libertà dai vincoli e dal negativo del reale; e, al contempo, una vivida impressione di realtà, data dalla forza delle immagini delle quali si compongono. Le finzioni procurano un'esperienza lieve, piacevole, dai connotati esclusivamente positivi. Le immaginazioni “senza supporto” non sono, per Walton, in grado di fare lo stesso.

Walton, proseguendo il suo discorso, ribadisce che soltanto ciò che è finzione è rappresentazione, e delinea la finzione nella sua indipendenza criteriale dalla non-finzione. La finzione può, come la non-finzione, garantire asserzioni, giustificarle, fornire ragioni, affermare la verità delle proposizioni che essa veicola e descrivere il mondo reale, ma queste attività non sono ciò che la definiscono. Essa può descrivere fatti e oggetti esistenti, e affermare delle verità su di essi, ma va definita indipendentemente dalla realtà, dalla verità e dal linguaggio. La concezione della verità che qui l'autore ha in mente è quella che la pensa come corrispondenza a cose e stati di cose effettivamente esistenti, e come termine di riferimento della credenza. Al finzionale si rivolge invece l'immaginazione: «l'immaginare mira al fittizio come la credenza al vero» (Walton [1990]: 64). L'autore sottolinea con insistenza che la finzione «non è soltanto linguaggio spogliato da alcune delle sue normali funzioni: è qualcosa di positivo, qualcosa di speciale» (Walton [1990]: 103), che consiste in un riferirsi non denotativo a qualcosa di prodotto, di creato autonomamente, istituito proposizionalmente come fittiziamente vero. È una simile attività autonoma – e non l'idea di un'autonomia degli usi finzionali del linguaggio, che pure per un momento l'autore lascia intravedere – che Walton pone come aspetto definitorio della finzionalità. Nel tratteggiare quest'ultima il filosofo si oppone quindi – come si è già accennato – all'idea che la finzione vada intesa a partire da una teoria linguistica, come derivata dal linguaggio ordinario. Si legge così nel testo che «le opere di finzione non sono una sorta di cose che richieda avere alcun uso “serio”», e che «la finzione non è parassitaria rispetto al discorso serio» (Walton [1990]: 111), e questo non perché il linguaggio finzionale abbia una sua fisionomia peculiare, irriducibile a quella del discorso standard e non originata da esso. Per Walton, infatti, il linguaggio è «essenzialmente un mezzo con il quale le persone comunicano tra loro» e «niente può essere considerato linguaggio a meno che non sia talvolta utilizzato per il discorso serio» (Walton [1990]: 111): questo rimane vero, in linea essenziale, anche per il linguaggio finzionale. Il punto fondamentale che l'autore tiene a ribadire è invece che la finzione, di per sé, non è di natura «linguistica» (Walton [1990]: 100), ma consiste in

prescrizioni ad immaginare. La finzione non va intesa su basi semantiche o simboliche, né rispetto ai suoi scopi comunicativi o all'atto di realizzarla: ossia in quanto veicolo di atti illocutori – l'autore fa qui riferimento alla «nozione, dovuta a John Austin, di "azioni illocutorie"» (cfr. Austin [1962]) – azioni come asserire, domandare e richiedere» (Walton [1990]: 101). Walton, tuttavia, riconosce all'applicazione al finzionale di una teoria quale quella di Austin il merito di considerare il far finta come attività, e non come un oggetto a cui prestare un'attenzione ontologica. Analoga all'idea di Austin è per Walton quella proposta da Beardsley, che nella sua *Aesthetics* (cfr. Beardsley [1958]) afferma: «la composizione di un testo fittizio è la rappresentazione (ossia la raffigurazione) di un'azione illocutoria» (Walton [1990]: 110). Walton, contro la riduzione dell'attività rappresentativa a quella illocutoria, critica l'idea che «figure fittizie rappresentino atti linguistici» (Walton [1990]: 110) e propone, invece, di pensare le rappresentazioni su basi pragmatiche: in quanto supporti utilizzati nell'attività del far finta. Un tale far finta – come si è visto – consiste però, per l'autore, in un immaginare proposizionale. Anche per Walton, dunque, il finzionale sembra rivelarsi in ultima analisi un fatto linguistico, più che pragmatico. È d'altronde lo stesso autore a riconoscerlo, quando afferma: «Sebbene le verità fittizie siano generate in molti modi differenti il risultato è sempre lo stesso: proposizioni che devono essere immaginate» (Walton [1990]: 222).

3. Finzionale, "Verstehen", narrazione

Walton, attraverso la lente del far finta, rivolge un'interessante considerazione alle narrazioni epiche originarie, intendendo il loro apporto veritativo non in termini di adeguazione al reale, ma di produzione originale di senso. L'autore crede che il «ruolo principale» di tali narrazioni risieda «nel far finta», e le interpreta come «un mezzo di proporre delle morali o di fare osservazioni generali sulla struttura dell'universo o sulla condizione umana o su come meglio vivere le nostre vite» (Walton [1990]: 123).

Walton suggerisce poi che gli effetti del finzionale siano dotati di una logica propria, altra da quella del "fornire ragioni" e proporre credenze; e che essi siano correlati specificamente alla sfera esperienziale: scrive infatti l'autore – in un'interessante visione che avvicina la storia accaduta (*history*) alle storie raccontate (*stories*), attribuendo alla prima dei tratti finzionali – che leggende e miti, come «gli eventi passati», «possono essere ampiamente illuminanti in innumerevoli modi senza di per sé costituire una base per l'adozione di nuove credenze», e che essi sono «in molti casi non tanto ragioni quanto catalizzatori per sentire o pensare o agire in modo differente» (Walton [1990]: 124). Walton valuta qui i benefici del far finta come di tipo essenzialmente cognitivo: nei

termini di un «suggerire possibilità, rivelare promettenti linee di pensiero e sperimentazioni, ispirare visioni del futuro, chiarificare e fissare le idee» (Walton [1990]: 124).

L'autore osserva inoltre come la finzionalità, che attenga alle moderne opere di finzione, a miti e leggende antichi, e persino a resoconti storici, sia in grado di produrre un *Verstehen*: una comprensione profonda del reale (capace di spingersi oltre il fattuale), degli altri e, soprattutto, di se stessi (già collocandosi in un mondo di finzione ognuno svolge il ruolo di supporto autoriflessivo e dà vita ad auto-immaginazioni). Ciononostante Walton non assegna al finzionale alcun ruolo – di stimolo, incremento, arricchimento – all'interno della dinamica conoscitiva vera e propria: è così che l'autore può dire, a proposito dei *Dialoghi fra Hylas e Philonous* di Berkeley, che in essi «l'elemento fittizio [...] non è di certo molto più che una fiorettatura retorica» (Walton [1990]: 120). Walton ritiene cioè che il *Verstehen* prodotto dal finzionale consista in un incremento specifico della conoscenza del reale, e non in uno sviluppo dell'attività conoscitiva stessa. Il *Verstehen* si configura per l'autore come una comprensione determinata, e non come un'attitudine al conoscere. Più avanti Walton scriverà che il far finta porta ad «affrontare i sentimenti che proviamo», ad agevolare l'autoriflessione, a considerare oggettivamente i nostri stati mentali ed emotivi, e a gestirli razionalmente (cfr. Walton [1990]: 334).

Anticipando la trattazione dell'ultima parte dell'opera, Walton osserva poi come le rappresentazioni specifichino proprietà, ma non le attribuiscono a cose particolari, esistenti; e come, in tal modo, esse si differenzino dai predicati (che informano della verità, e non della finzionalità, delle proposizioni nelle quali essi sono inseriti).

L'autore dedica poi alcune osservazioni al tema del riconoscimento del finzionale: esso avviene grazie a principi quali quello di realtà o di mutua credenza, e grazie a convenzioni, associazioni, intuizioni, abitudini, all'immaginazione, al buon senso e alle capacità personali. Nel riconoscere le verità fittizie, il fruitore si conforma, inconsapevolmente, alle regole che sovrintendono alla loro generazione. A partire da qui Walton avanza l'idea che le opinioni sul finzionale, non dipendendo da una conoscenza esplicita di norme, non possano dirsi giustificate o meno. Ciononostante, secondo l'autore, a tali opinioni pertengono la correttezza o la scorrettezza, la verità o la falsità.

4. Partecipare a rappresentazioni

Perché dipingiamo e guardiamo quadri? Perché ci raccontiamo, ascoltiamo e leggiamo, storie? Ovvero: perché le rappresentazioni, e la partecipazione a esse? A cosa servono le

finzioni? Quali sono gli scopi, e la natura, della partecipazione? Ecco le domande poste dalla seconda parte di *Mimesi come far finta*. A esse Walton risponde che «l'esperienza che costituisce il fondamento di gran parte del richiamo e del potere che le rappresentazioni esercitano su di noi» è quel «senso di intimità con i personaggi» e con le storie (Walton [1990]: 319) che ci viene dal coinvolgimento nei mondi dei nostri giochi di far finta e dalla forte impressione di realtà che ne scaturisce.

Fruire rappresentazioni significa partecipare a un gioco di far finta in cui si ha accesso epistemologico e psicologico a mondi di finzione che, fisicamente, logicamente e metafisicamente, sono separati da quello reale. Le emozioni che si provano verso i personaggi e gli eventi fittizi non sono, però, per Walton, genuine. Ad esempio lo spavento che afferma di provare Charles quando, guardando un film, vede una creatura mucillaginosa nello schermo che sembra colare verso di lui è una «quasi-paura» che «in sé non costituisce paura genuina» (Walton [1990]: 235), perché Charles sa che il mostro è fittizio e non rappresenta quindi un pericolo reale. Idea di Walton, infatti, è che la paura e «le emozioni in generale abbiano dimensioni cognitive» (Walton [1990]: 239), e siano assimilabili a «complessi credenza-desiderio» (Walton [1990]: 241): come la paura, così tutte le emozioni, per essere autentiche, devono per l'autore conseguire ad un giudizio oggettivo, essere sorrette da una forza motivazionale di tipo deliberativo, strutturarsi su un atteggiamento razionale consistente nella «consapevolezza dell'esistenza dei loro oggetti» (Walton [1990]: 243). Le emozioni sentite per i personaggi fittizi sono solo «meramente affini» a quelle rivolte a persone reali, e consistono in un immaginare di essere emozionati: «non ci affliggiamo per Anna Karenina, non proviamo avversione per Jago» (Walton [1990]: 296). Sulla scorta di una simile lettura delle emozioni, Walton reinterpretava anche la teoria aristotelica della catarsi tragica: «le tragedie non suscitano negli spettatori dolore e terrore effettivi, ma fittizi» (Walton [1990]: 300). L'interpretazione marcatamente cognitiva che l'autore offre dell'esperienza del far finta (evidente anche quando egli afferma che il lettore di un racconto è avvinto dall'intreccio, dalla storia in sé, e non dal modo in cui essa è narrata), e persino del piacere ad essa connesso, rivela però la sua problematicità nel momento in cui è Walton stesso a far coincidere il piacere razionalmente connotato derivante dalla consapevolezza dell'adeguatezza della propria emozione al suo oggetto con un sentimento legato all'amore di sé quale l'autogrificazione.

L'argomentazione dell'autore di *Mimesi come far finta* incorre nel pericolo di ridurre le emozioni a stati di pensiero, gli stati d'animo a procedimenti riflessivi, e palesa le sue difficoltà, quanto alla distinzione tra emozioni fittizie e reali, anche quando, in un

passaggio argomentativo, identifica le prime (fatte dipendere, significativamente, da stati fisiologici) con le seconde affermando: «le verità fittizie relative a Charles in parte sono generate da ciò che pensa e sente, dal suo effettivo stato mentale. È in parte il fatto che provi quasi-paura, il fatto che senta il proprio cuore che palpita, i muscoli tesi, e così via, a rendere fittizio che è spaventato» (Walton [1990]: 286). Appare problematico che le emozioni fittizie possano consistere, insieme, in un immaginare di essere emozionati e in stati fisiologici effettivi: qui l'autore sembra minare la sua distinzione tra emozioni fittizie e autentiche.

Walton pone la metariflessività come un aspetto fondamentale della partecipazione alle rappresentazioni: «i fruitori di dipinti e di romanzi [...] prestano attenzione alle proposizioni che sono fittizie, e anche al fatto che esse siano tali e ai mezzi attraverso cui è generata la loro finzionalità» (Walton [1990]: 73).

Anche se Walton parla della rappresentazione come di un mondo altro rispetto al reale, tuttavia pone la partecipazione come direttamente proporzionale al realismo dell'opera e afferma, dunque, che tale partecipazione risulta inibita quando l'illusione di realtà viene meno – ad esempio nel momento in cui la rappresentazione dichiara la propria finzionalità o il proprio genere di appartenenza. Si dà un caso simile, per l'autore, nella picassiana *Testa di toro*. L'autoriflessività di un'opera, il suo esibire la propria condizione e materialità costitutive, non sembra per Walton – in una prospettiva che pare reinterpretare l'essenza della rivoluzione compiuta nelle arti dalle avanguardie – un tratto capace di suscitare un'esperienza realmente autentica.

5. Raffigurare e descrivere: figuratività e verbalità

Walton apre la terza parte dell'opera annunciando: «vi sono enormi differenze tra rappresentazioni», e proponendosi di affrontare la differenza che «spicca su tutte le altre» (Walton [1990]: 339): quella tra rappresentazioni figurative e verbali – vale a dire tra mostrare e dire, raffigurare e descrivere. La raffigurazione è, per l'autore, una rappresentazione "percettiva", osservando la quale «noi semplicemente guardiamo e vediamo» cose (Walton [1990]: 360), e attraverso la quale «percepriamo le cose come realmente sono» (Walton [1990]: 359) e abbiamo la possibilità di fare sempre nuove scoperte, stante che l'esplorazione di una figura (che non esaurisce mai le verità fittizie da essa generate), come quella del reale, non termina.

Leggendo, invece, si può tutt'al più immaginare di vedere un oggetto. Il vedere occasionato dalle raffigurazioni, inoltre, si mostra come un'attività – percettiva e al contempo autoriflessiva ed intrisa di aspetti intellettuali – nella quale la propria percezione e il

fatto che essa sia rivolta a un qualcosa di determinato, sono oggetto del proprio immaginare. Per le rappresentazioni verbali la situazione è diversa. Rispetto a quella visuale l'immaginazione scaturita dalla verbalità è per l'autore più piatta, mutila di pregnanza.

L'immaginare è anche qui inteso da Walton come un'attività prevalentemente cognitiva. Ciò che integra l'immaginare e pone fine al suo essere esclusivamente un'attività di pensiero, è il vedere: nelle figure, quest'ultimo «e l'immaginare sono inseparabilmente uniti assieme, integrati in un'unica totalità fenomenologica complessa» (Walton [1990]: 343). Le figure differiscono così dai romanzi perché questi ultimi «non sono supporti negli appropriati generi di giochi percettivi» (Walton [1990]: 344), e dato che la percettività decide per Walton dell'importanza delle rappresentazioni, quelle letterarie saranno poste in secondo piano rispetto a quelle visive.

A Walton, inoltre, interessa che l'esame di un'opera artistica sia quanto più possibile affine all'esame del mondo reale, che gli oggetti ritratti dall'opera siano osservabili proprio come oggetti reali: anche sotto questo versante le rappresentazioni figurali saranno da preferire a quelle verbali. Per l'autore, infatti, «il processo di indagare il "mondo di una figura" mediante un esame della figura è analogo in modi importanti al processo di indagare il mondo reale mediante la sua osservazione» (Walton [1990]: 351), mentre un romanzo come *Madame Bovary* è particolarmente inadatto a un gioco nel quale esaminarlo visivamente in vari modi sia, fittiziamente, esaminare *Madame Bovary*» (Walton [1990]: 352).

E, ancora, a Walton preme che partecipando ad una rappresentazione venga ripercorso quanto più possibile l'ordine in cui si fruiscono le cose nel mondo reale: la sequenza nella quale entro quest'ultimo si vedono gli oggetti, e l'ordine di importanza con cui naturalmente essi vengono appresi. Mentre la visione di una figura rispetta entrambi i requisiti, la lettura delle descrizioni verbali non lo fa: chi guarda il dipinto di Hobbema // *mulino ad acqua con il grande tetto rosso*, scrive l'autore, nota "naturalmente" prima il mulino, che è l'oggetto principale della tela, e solo in un secondo momento gli altri elementi che essa contiene – tra i quali vi è una donna. Invece, chi leggesse «una storia su un mulino dal tetto rosso [...] è possibile che [...] venga prima a sapere di un'escrescenza sulla mano della donna e solo molto più tardi dell'appariscente tetto rosso del mulino» (Walton [1990]: 354-355)¹²⁰.

Le figure sono dunque, per *Mimesi come far finta*, da preferire alle rappresentazioni verbali in quanto rispettano la conformazione oggettiva e percettiva della realtà; e inoltre non vincolano i fruitori alla volontà di un altro. Chi guarda un dipinto è più libero di chi legge un libro, perché «come lo spettatore del vero, ha una qualche scelta riguardo a

che cosa guardare e quando» (Walton [1990]: 356); la disposizione di eventi e oggetti nei romanzi, invece, dipende dalle decisioni dell'autore ed è mediata da un narratore che indirizza chi legge secondo le sue scelte prospettiche e diegetiche. All'«ordine scelto dall'autore» (Walton [1990]: 356) di una storia narrata si sostituisce, in una figura, l'ordine naturale del reale e della percezione di esso. Nelle rappresentazioni verbali si dà il caso «che i narratori medino il nostro accesso agli “eventi della storia”», mentre «nella raffigurazione di norma non ci imbattiamo nel medesimo percorso tortuoso» (Walton [1990]: 408, 409). Idea di Walton è che quella dell'artista nella pittura, o del fotografo, non siano mediazioni – e che l'immagine, a differenza della rappresentazione verbale, si presenti da sé e per sé a chi la guarda. Inoltre, mentre l'esplorazione di una figura non ha termine, la conclusione della lettura di un romanzo pone fine anche alla generazione delle immaginazioni che lo riguardano.

Sembra dunque, raggiunta quest'altezza della trattazione, che per Walton il vero e proprio criterio distintivo della rappresentazionalità non sia il far finta, ma la somiglianza al reale, intesa secondo una concezione adeguazionista e naturalista in cui la mimesi alla quale il far finta rimanda, consiste nel realismo della rappresentazione. La posizione di Walton qui, nel considerare teorie quali quelle di Goodman (1968) e Wollheim (1968), si avvicina al secondo e alla sua concezione naturalista del rappresentare. Walton contesta l'accettazione acritica della distinzione operata da Charles Peirce tra «simboli, che denotano semplicemente perché sono usati e intesi così fare, e segni iconici, i quali individuano i loro referenti in virtù del condividere proprietà con essi», ma giunge, poi, ad accogliere un'idea da lui stesso giudicata corrente: che «la raffigurazione [...] sia in qualche modo “naturale”, mentre la descrizione sarebbe “convenzionale” o “arbitraria”» (Walton [1990]: 346).

Il far finta è per Walton un'attività dalla conformazione percettiva ben precisa: è far finta in senso proprio quello che funziona come la percezione del reale, vale a dire quello occasionato da rappresentazioni oggettuali, figurative, che contengono i fondamenti della nostra esperienza percettiva della realtà e che sono, per l'autore, le rappresentazioni in senso proprio. Nelle rappresentazioni verbali, invece, «le parole [sono] qualcosa che passa tra noi e ciò di cui stiamo leggendo, che ci ostruisce la vista degli oggetti» (Walton [1990]: 359). L'autore, quindi, considera valida «l'impressione preteorica per la quale fondamentale è la contrapposizione tra raffigurazione e descrizione», e aggiunge che solo le figure, e non le rappresentazioni verbali, «sono finzioni per definizione» (Walton [1990]: 398, 401).

Con quanta maggiore precisione e definizione le linee di una raffigurazione rendono l'oggetto ritratto, tanto più la raffigurazione è ricca, osserva Walton. Le stesse ricchezza e vivacità dell'immaginazione, in un gioco di far finta rivolto ad una rappresentazione, sono date dal fatto che lo spettatore «immagina delle proprie visioni che siano osservazioni del mondo reale» (Walton [1990]: 374), ragion per cui in un disegno cubista come il *Ritratto di Daniel-Henry Kahnwiler* di Picasso «il nostro gioco di far finta visivo è fortemente limitato» (Walton [1990]: 368), e l'empatia verso il personaggio ritratto minima. L'empatia – che Walton intende come un'attività mediata riflessivamente e dipendente anche dalla conoscenza delle verità fittizie relative ai personaggi – è infatti suscitata dal collimare delle linee della figura con l'oggetto ritratto: quanto più esatto è tale collimare, tanto maggiore sarà l'esperienza empatica.

È un lapsus dell'autore, che sostituisce "figuratività" con "rappresentazionalità", a rivelare come egli identifichi, in fin dei conti, la rappresentazionalità con la figuratività, pensata come mimesi realistica degli oggetti ritratti:

nella pittura la rappresentazionalità è la norma; è la pittura "non di oggetti", "non figurativa", ad avere bisogno di giustificazione. (Walton [1990]: 384).

La pittura non figurativa è per l'autore una sorta di tautologia, un semplice gioco di combinazioni di colori e forme: è così che, mentre «*La Grande Jatte* induce e prescrive immaginazioni relative a cose esterne alla tela, *Dipinto suprematista* richiede più che altro una riorganizzazione immaginativa dei segni sulla sua superficie» (Walton [1990]: 81). L'autore, qui, individua il portato di una rappresentazione nella porzione spaziale esterna che essa ritrae, e non nella profondità di senso da essa dischiusa. Il concetto di "rappresentare" sembra così ristretto alla raffigurazione determinata di oggetti determinati. Che la figuralità sia per l'autore il modello e la condizione normale della rappresentazione, è espresso bene dalla sua affermazione che «la musica descrittiva e la pittura non figurativa sono entrambe delle stranezze» (Walton [1990]: 384).

Per Walton gli oggetti e gli stati del reale sono fenomeni essenzialmente visivi: da qui, per l'autore, la percettività consiste preminentemente nella visualità. La musica dunque, oltre a non essere raffigurazione (per esserlo essa dovrebbe tradurre oggetti visivi in auditivi, in un'azione intermodale che Walton non ammette), «è meno percettiva, meno un'arte auditiva di quanto la pittura sia una visiva» (Walton [1990]: 385). E – ancora – le rappresentazioni letterarie, peccando in «difetti di corrispondenza tra esse e il mondo reale» (Walton [1990]: 412), sono rappresentazioni in un senso meno essenziale rispetto a quelle visive.

Pure, concludendo, Walton rileva un tratto comune a figuralità e verbalità: entrambe sono in grado di originare significati altri da quelli ipotizzati dai loro autori. I fotografi «è facile possano essere inconsapevoli delle verità fittizie generate dalle loro opere», e così «gli scrittori ed altri artisti possono restare meravigliati da fino a che punto l'estrapolazione dalle verità fittizie che essi hanno intenzionalmente generato conduca» (Walton [1990]: 114).

Nella fruizione, poi, le rappresentazioni visive e quelle narrative rivelano un'ulteriore affinità: la partecipazione, in tutti e due i casi, è individuale. È infatti sempre un soggetto singolo che guarda un quadro o legge un romanzo, anche se lo fa in compagnia di altre persone, e può condividere verbalmente con chi gli sta accanto ciò che pensa e sente.

Walton offre inoltre un suggerimento interessante, leggibile in termini di teoria della narrazione: quello che un'opera sia dotata di una sua oggettualità ed autonomia⁹ definite, e che, al contempo, occasioni una varietà multiforme di giochi: per ogni partecipante all'opera si dà un gioco differente. L'autore mette in guardia dal «confondere i mondi dei giochi praticati con le opere rappresentazionali dai fruitori con i mondi delle opere» (Walton [1990]: 83). La distinzione tra mondo dell'opera e mondo del gioco si dà in virtù dell'oggettualità della prima, i cui elementi sono dotati di una loro indipendenza e "quasi-realtà". L'indipendenza dell'opera, pittorica o letteraria che sia, è ciò che, per Walton, consente di farne il polo convergente delle letture dei singoli¹²⁷.

6. *Entità finzionali*

Nella quarta parte del suo testo Walton discute il «problema dello status ontologico delle entità fittizie» (Walton [1990]: 437), problema consistente nel fatto che, da una parte, parliamo di tali entità facendo riferimento ad esse come a «degli ordinari particolari concreti» e, dall'altra, diciamo che non esistono. Le entità fittizie, dunque, ci sono o non ci sono? Walton risponde negativamente alla domanda: non vi è alcun bisogno di affermare l'essere o l'esistenza delle entità fittizie; è sufficiente fingere che ci siano, ossia parlarne tramite proferimenti che fingono di esprimere proposizioni e di attribuire predicativamente proprietà esistenziali. Considerando la questione, di natura semantica e metafisica, delle entità fittizie in base alla nozione di far finta, Walton sostiene dunque – contro i realisti che «scambiano il fingere di riferirsi a finzioni per

⁹ Un'idea simile è quella espressa da Roman Ingarden (cfr. Ingarden [1931]), nella sua distinzione tra polo artistico e polo estetico dell'opera letteraria.

genuino impegno ontologico» (Walton [1990]: 442) – che noi parliamo di entità di finzione, ma fingiamo solo che ci siano.

Nel finzionale è sufficiente che i proferimenti, ossia gli «atti di partecipazione ai giochi di far finta» (Walton [1990]: 443), siano fittiziamente veri, cioè autorizzati dai relativi giochi. Tali proferimenti non sono proposizioni, ma fingono soltanto di esprimerne. A essere centrale, rimarca Walton, è la nozione di fingere di asserire. All'autore interessa che ci siano proferimenti che fingono di asserire enunciati, e «ciò che i parlanti dicono nel proferire gli enunciati» (Walton [1990]: 471) – né l'autore vuole evidenziare le forme logiche di questi ultimi. Non si danno, quindi, proprietà fittizie (la tentazione di affermarne l'esistenza nasce, scrive l'autore, dall'utilizzo per esse di designazioni nominali): si dà solo il caso che, fittiziamente, i predicati esprimano proprietà esistenziali.

La posizione anti-realista di Walton, infine, si propone di fornire un «resoconto unificato degli asserti positivi e negativi di esistenza» (Walton [1990]: 486) sulla base degli asserti finzionali. Un tale resoconto, però, appare di problematica riuscita: che gli asserti di esistenza siano concepibili nei termini di quelli finzionali non significa infatti che ne siano definiti. Detto altrimenti: dal fatto che i riconoscimenti, o meno, dei tipi di tentato riferimento nei quali Walton fa consistere le affermazioni positive di esistenza, siano compatibili con il fingere di farli, non deriva che tali affermazioni di esistenza si possa «sussumerle sotto il resoconto degli asserti predicativi che riguardano la finzione» (Walton [1990]: 485), come l'autore sostiene. La trattazione di tale punto, inoltre, sembra presupporre proprio quelle entità fittizie di cui l'autore intende fare a meno, come emerge dall'affermazione: «possiamo concepire "Vulcano" [...] quale, fittiziamente, la denominazione di un pianeta privo della proprietà espressa da "esiste"» (Walton [1990]: 484).

In conclusione si può richiamare un interessante tratto distintivo della proposta di *Mimesi come far finta*: il rivelare – entro un orizzonte concettuale di stampo prevalentemente cognitivista – una curiosità, ed un vivo interesse, anche per aspetti della finzionalità propriamente emozionali.

Bibliografia

Aristotele, 1999: *Poetica*, a cura di G. Paduano, Laterza, Roma- Bari.

Beardsley M., 1968: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace and World, Inc., NewYork.

Desideri, F., 2003: *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*, Il Melangolo, Genova.

Desideri, F., 2011: *La percezione riflessa*, Raffaello Cortina, Milano.

- Garroni, E., 1976: *Estetica ed Epistemologia. Riflessioni sulla "Critica del Giudizio" di Kant*, Bulzoni, Roma.
- Garroni, E., 1999: *Introduzione a Kant, I., Critica della Facoltà di Giudizio*, trad. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino.
- Goodman, N., 1968: *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis; trad. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- Ingarden R., 1931: *Das literarischen Kuntswerk*, Max Niemeyer, Tübingen; trad. it. *L'opera d'arte letteraria*, a cura di L. Gasperoni, Edizioni Fondazione Centro studi Campostrini, Verona 2012 (precedente edizione parziale *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Silva, Genova 1968).
- Montani, P., 2002: *Arte e Verità dall'antichità alla filosofia contemporanea. Un'introduzione all'estetica*, Laterza, Roma-Bari.
- Ricoeur, P., 1990: *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris; trad. it. di D. Iannotta, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.
- Searle, J. R., 1974-75: *The logical status of fictional discourse*, "New Literary History", 6; trad. it. di U. Eco, *Statuto logico della finzione narrativa*, "Versus", 19-20, 1978, pp. 149-162.
- Walton, K. L., 1990: *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press; trad. it. di M. Nani, *Mimesi come far finta*, Mimesis, Milano, 2011.
- Wollheim, R., 1968: *Art and Its Objects: an Introduction to Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, Mass.; trad. it. di E. De Lellis, *Introduzione all'estetica*, Isedi, Milano 1974.
- Zucchi, S., 2003-2004: *Finzione e verità*, *Lecture di semiotica 2003-2004*, The Robin Hood Online Press, pp. 7-22.