

***Mimesis e complessità.
Da Paul Ricoeur a Martha Nussbaum,
la Mimesis come fondamento delle politiche pubbliche***

Fabrizia Abbate

Indice:

1. Lo stato delle cose
2. L'imitazione e la realtà, un circolo ermeneutico
3. L'imitazione, struttura del nostro potere di azione
4. L'imitazione come possibilità dell'agire sociale
5. L'imitazione come paradigma per le politiche pubbliche

1. Lo stato delle cose.

Qualche mese fa, l'abbiamo tutti letto e commentato, ci ha lasciato René Girard. Ad ognuno è tornato in mente il concetto di *desiderio mimetico* e quella sua sfida a vedere la *mimesis* come intenzione delle relazioni sociali, spesso in quelle dinamiche perverse di espropriazione dell'identità al fine di imitare gli altri, i tutti, che non sono più i soggetti di se stessi. Il desiderio mimetico di Girard porta la *mimesis* nell'orizzonte delle pratiche, di una immedesimazione che conta sul piano etico dell'agire intenzionale.

D'altra parte, ho pensato al *realismo* di Erich Auerbach, e alla sua concezione della letteratura come grande palcoscenico in cui il vero protagonista è il mondo reale: storia del realismo occidentale come «espressione dei mutamenti della percezione della realtà da parte degli uomini» era il sottotitolo del ben più breve e incisivo titolo dell'opera, *Mimesis* appunto.

Ancora, il pensiero è andato spontaneo a tutte le pedagogie che fanno della *mimesis* la proposta di una pratica educativa umanistica contrapposta alla razionalità scientifica, *mimesis* come immedesimazione empatica, come educazione alla reciproca umanità tra esseri umani *mimesici*, che si vedono come simili. Il piacere dell'imitazione sta tutto in queste forme del riconoscimento, spiegava Gadamer ne *L'attualità del bello*¹.

Il tema del riconoscimento e della *mimesis* mi porta direttamente all'ermeneutica di Paul Ricoeur. Ho voluto recuperare qualcosa di questi differenti approcci: il realismo come percezione di realtà, l'agire mimetico, il riconoscimento, la proposta educativa, portandoli però ad un grado di complessità, quel tanto che ci consente di regalare alle pratiche umane e al piano dell'etica una maggiore densità di domande, e forse anche di risposte. In questo senso il ricorso a Martha Nussbaum, alla sua idea di immaginazione politica, ci sarà di grande aiuto.

2. L'imitazione e la realtà, un circolo ermeneutico

Intanto, diamo una direzione al nostro procedere. Al centro del questionamento sulla *mimesis* mettiamo due poli di riferimento: l'azione e la temporalità

Vorrei partire da quelli che sono i termini del linguaggio della *mimesis* nella filosofia di Ricoeur,

¹ Cfr. G. Scaramuzzo, *Educazione poetica. Dalla Poetica di Aristotele alla poetica dell'educare*, presentazione di S. Halliwell, Anicia, Roma 2013.

facendo riferimento ad alcune pagine di *Tempo e Racconto* (riprese poi anche in quello che è l'ultimo libro del maestro francese, *Percorsi del riconoscimento*)² in particolare al volume I di questa importante trilogia che il filosofo francese dedica all'immaginazione narrativa e alla temporalità. Voglio ricordare subito l'apertura programmatica dell'intera opera, la convinzione di fondo che la rappresenta, sintetizzata in questa frase:

Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo, così come il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale.

Quali sono i termini della *Mimesis*? Metafora, referenza, concordanza, temporalità, identità: eccone alcuni, i più importanti che Ricoeur usa e combina in molti dei suoi lavori, a partire dal periodo di permanenza statunitense, a Chicago.

La metafora ci introduce nella tensione tra vecchia e nuova denominazione che contraddistingue la significazione inedita, il testo a sua volta dilata la matrice metaforica per connotarsi ancora di più come *poiesis*, mondo dell'*opera* vero e proprio.

Su questo sfondo appena accennato lavorano non soltanto operazioni essenziali della semantica ricoeuriana (la distanziamento, l'immaginazione, la referenza), ma vedremo farsi avanti proprietà, ruoli e figure che passo a passo ci riaprono la questione cara al filosofo francese, quella della soggettività ermeneutica, ossia la domanda identitaria *chi?* sotto le sembianze delle storie raccontate, del narratore che parla e si confronta con il personaggio dell'*opera*, del soggetto che vive nel raccordo delle proprie azioni e delle proprie passioni figurate.

E' quella *via lunga* che fin dall'inizio Ricoeur ha scelto di percorrere attraversando i segni dell'oggettivazione del *Sé*, di quella dispersione nella molteplicità delle opere che consente il ritorno cospicuo alla posizione di una identità spesa e vissuta; in questo caso non ci sembra forzato adottare le parole di Nietzsche, ossia poter dire che guardiamo allo spessore del sé con una distanza di artisti, con «l'arte di potersi guardare come eroi da lontano e quasi fossimo semplificati e trasfigurati», quell' «avere in sé abbastanza tragedia e commedia»³, la capacità di gestire artisticamente la propria vicenda umana. Tragedia, commedia: le ascendenze classiche della cultura ci offrono gli spunti e gli strumenti della metafora e del mito.

Ma veniamo al punto. Per Ricoeur la *Mimesis* si fa in tre e diventa la *triplice mimesis*. Che cosa significa?

Proviamo a ricordare gli studi sulla metafora viva. Allora dobbiamo subito parlare del più importante dettaglio di quel discorso sul metaforico: la *referenza*, il rimando al reale che, anziché morire, esce rafforzato dallo stravolgimento che la "impertinenza semantica" (come la definiva Ricoeur) aveva arrischiato. Già trasportando la metafora dal chiuso della parola e dalla restrizione nominale all'apertura del discorso, si fa una scelta di campo per cui l'atto di predicazione si riferisce naturalmente ad uno *stato di cose*, alla realtà che eccede il linguistico e fa da referente.

Se è poi il «desiderio della verità» (espressione di Frege che Ricoeur usa nelle argomentazioni sulla referenza) a muovere il passaggio dal senso interno alla denotazione esterna, tanto più è lecito ampliare l'analisi dalla metafora al discorso, finendo alla *mimesis* poetica, che nella sua più grande complessità riformula una più vasta porzione di mondo.

E' vero che nell'enunciato metaforico l'impertinenza semantica distrugge la prima referenza letterale, e che solo eliminando il senso letterale può dispiegarsi il senso metaforico, ma è vero anche che questo senso metaforico ha pure un suo potere denotativo, una denotazione di secondo grado che compare soltanto sulle macerie della prima denotazione descrittiva. Vale a dire che la distruzione della interpretazione letterale, della referenza primaria è solo la *pars destruens* di una

² P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, tr. it. di F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano 2005.

³ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, tr. it. di F. Masini, ed. a cura di G. Colli e M. Montinari, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1992, pp. 114-147 (Libro Secondo, n° 107,78,86).

feconda amplificazione del senso:

E' solo la prima fase, - dice Ricoeur - il versante negativo di una strategia positiva; l'autodistruzione del senso, sotto i colpi della non pertinenza semantica, è solo il rovescio di una innovazione di senso a livello dell'intero enunciato, innovazione ottenuta mediante la torsione del senso letterale delle parole.

E' questa innovazione di senso che costituisce la metafora viva.

Cosa fa poi Ricoeur? Sulla scia di Aristotele e di Agostino, decide di rileggere la *Poetica* prendendo sul serio il tema agostiniano della temporalità, e così interpreta l'intreccio poetico come una «metafora continuata», come «rete di un universo metaforico»: il meccanismo di ri-descrizione che connota la metafora si traspone all'intreccio narrativo dotandolo del potere di *ri-figurare* la realtà, di «proiettare un mondo» (e quindi anche un tempo) diverso da quello reale e tuttavia in grado di incidere su di esso.

Il *Muthos* è il racconto come «composizione delle azioni» (*sunthesis ton pragmaton*) e la *Mimesis* è la «imitazione delle azioni»; la poetica è davvero *poietica* come arte di fare perché costruisce intrecci che imitano l'agire umano. Mentre da Platone la *mimesis* è considerata come semplice copia, come replica mediocre ed imperfetta dei modelli ideali, Aristotele al contrario la interpreta in modo dinamico e inventivo, «c'è *mimesis* solo là dove c'è un fare» commenta Ricoeur. La conseguenza di questa differenza è che il racconto non copia pedissequamente la realtà, ma agisce come la metafora: se ne distanzia per ri-figurarla, lavora per ri-descriverla e per trovare significati nuovi; in una parola, il racconto è imitazione creatrice e non copia imperfetta. Ovviamente il filosofo, interrogandosi sui termini aristotelici, a volte ne piega il senso agli scopi del suo ragionamento. In questo modo *muthos* è per lui la struttura intelligibile capace di mettere assieme e dare forma ad eventi, situazioni e azioni che nella realtà molto spesso non hanno criterio di unità e sono dispersi nella temporalità, o comunque risultano discordanti e aporetici. Il mutamento che caratterizza l'esistenza reale, i cambiamenti sottoforma di colpi di scena e rovesci di fortuna che spezzano il *continuum* della vita reale, trovano invece coerenza ed omogeneità all'interno del mondo narrativo.

In questo senso potremmo dire che l'intreccio fabbrica la coerenza dal materiale frammentario raccolto nella realtà, ordisce un'architettura complessa che raduna gli elementi episodici e contrastanti ed intesse una trama nella quale «l'intelligibile nasce dall'accidentale, l'universale dal singolare, il necessario o il verosimile dall'episodico»⁴. Paul Ricoeur attribuisce alla *mimesis* la medesima doppia referenza che scorge nella metafora: referenza a ciò che sta prima di ogni costruzione immaginaria, ossia rimando al campo pratico da cui prende spunto ed elementi, e referenza a ciò che sta dopo, il rimando al mondo dei lettori cui viene consegnata una creazione ricca di innovazioni.

E' questo il motivo per cui la dilata in tre momenti, appunto con l'intenzione di cogliere il dinamismo e la circolarità referenziale che si produce attorno e nel testo narrativo: la sua «triplice *mimesis*» comprende quindi la stazione mediana della rappresentazione vera e propria, ma anche tutto quanto sta a monte e a valle della rappresentazione.

Per capirci, *Mimesis I* è ciò che lui chiama «pre-comprensione del mondo dell'azione» e più in particolare, scrive Ricoeur «delle sue strutture intelligibili, delle sue risorse simboliche e della sua natura temporale»⁵.

La rappresentazione carpisce gli elementi dalla realtà delle azioni umane, dalle opere che gli

⁴ P. Ricoeur, *La costruzione dell'intrigo. Una lettura della Poetica di Aristotele*, in *Tempo e Racconto*, vol.I, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1991, p.73; nella traduzione italiana preferiamo usare il termine intreccio al posto di intrigo, per evitare la sfumatura negativa che lo caratterizza nell'uso comune.

⁵ P. Ricoeur, *Tempo e racconto. La triplice mimesis*, in *Tempo e racconto*, vol.I, cit., pp.94-98; l'atto configurante proprio della finzione narrativa è al centro della riflessione ricoeuriana sulla temporalità. L'intreccio narrativo costituisce l'unica strada percorribile per non lasciare il tempo alla frantumazione, all'aporeticità, agli scarti del vivere umano.

uomini come agenti compiono e dai motivi che li spingono ad agire come pure dalle finalità che li guidano; in più si nutre degli scarti temporali, della frammentarietà del tempo cosmico che caratterizza la nostra esistenza terrena. Ad esempio lo scrittore che descrive i personaggi, attribuendo loro un *carattere*, rielabora un insieme di qualificazioni etiche che appartengono al reale già prima che al racconto, e per questo vengono riconosciute e compartecipate dal pubblico.

Quando Aristotele scrive che la tragedia e la commedia si propongono di rappresentare gli uomini l'una in meglio e l'altra in peggio, ci chiediamo di che cosa? Il termine di paragone sono evidentemente gli uomini reali, e quindi diventa chiaro come la relazione implicita sia appunto con le attribuzioni etiche della quotidianità. L'intreccio ha dunque una referenza di primo grado: referenza alla realtà che secondo il maestro francese è da sempre mediata simbolicamente, nel senso che per farsi comprensibile ha la necessità di presentarsi come un quasi-testo da leggere e interpretare, come un'abbozzata configurazione narrativa.

Mimesis II è la rappresentazione vera e propria, anzi potremmo dire l'ambito del «come se». Essa riguarda la configurazione narrativa come potenzialità di integrare i dati acquisiti dal mondo dell'azione trasformandoli nel mondo del testo, attraverso l'operazione della concordanza-discordante che costituisce il mito, l'intreccio.

La prima mediazione di *Mimesis II* avviene, per esempio, tra gli avvenimenti nella loro singolarità e la storia raccontata: l'intreccio ha la potenzialità di comporre una storia sensata a partire dai diversi e molteplici eventi, facendo sì che questi eventi superino la loro significazione particolare per assumere il senso che regge l'intero sviluppo della trama a cui essi contribuiscono (è questo il valore del tema della storia).

La seconda mediazione agisce a livello temporale, costruendo un tempo narrativo che fa da mediatore tra il tempo cronologico degli episodi e la totalità temporale del racconto; mediante questa «sintesi dell'eterogeneo» la storia può essere seguita dal lettore:

Seguire una storia vuol dire avanzare in mezzo a contingenze e peripezie sotto la guida di un'attesa che trova il suo compimento nella conclusione. Essa conferisce alla storia un punto finale, il quale a sua volta fornisce il punto di vista dal quale la storia può essere colta come formante un tutto.

Sul fronte della temporalità, quale è la portata di questo passaggio nella comprensione pratica della seconda *Mimesis*? Ecco, propria di *Mimesis II* è l'esperienza del tempo come *cura*, quella «intra-temporalità» di Heidegger che secondo Ricoeur definisce adeguatamente il tempo come «ciò in cui noi agiamo quotidianamente», è la temporalità dell'azione che qui preme citare e che dà il senso umano del tempo. Con l'idea di stare dentro al tempo riusciamo a scalzare l'idea, invece, di una rappresentazione lineare del tempo come successione di istanti che possono essere calcolati e misurati, mentre nel contesto della *praxis* è la «descrizione esistenziale di questo contare, prima della misura che comporta a dover essere resa possibile».

E' questo il meccanismo di configurazione temporale che Ricoeur chiama propriamente *immaginazione narrativa*, alludendo alla funzione schematica dell'immaginazione produttiva kantiana: così come l'immaginazione kantiana ha una funzione sintetica tra giudizio ed intuizione, anche la costruzione dell'intreccio produce una «intelligibilità mista tra il tema della storia raccontata e la presentazione intuitiva delle circostanze, dei personaggi, degli episodi e dei mutamenti di fortuna che fanno lo svolgimento»⁶. Nell'analisi ricoeuriana questo schematismo

⁶ *Ibidem*; per un approfondimento dello schematismo produttivo kantiano nelle pagine dell'autore francese rimandiamo anche alle sezioni dedicate all'esame delle variazioni immaginative operanti all'interno di tre grandi romanzi del Novecento europeo che egli denomina *favole sul tempo*: si tratta de *La montagna incantata* di T. Mann, *Mrs Dalloway* di V. Woolf e *Alla ricerca del tempo perduto* di M. Proust. Cfr. P. Ricoeur, *L'esperienza temporale di finzione*, in *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1994. Rimandiamo anche alle sue ricerche di più vecchia data sulla condizione umana, nelle quali l'immaginazione compare già come terzo termine della sintesi trascendentale, a cui viene richiesto di mediare e di

dell'intreccio è valido sia per la finzione che per la storiografia.

Dal punto di vista temporale l'intreccio diventa una vera e propria sintesi dell'eterogeneo, espressione cara a Ricoeur poiché ben si addice al rispetto delle varie temporalità che pure risultano «prese insieme» dall'atto configurante: il tempo cronologico della successione episodica e l'unità di una totalità temporale più ampia, quale è quella della storia raccontata, riflettono e configurano le alternanze della temporalità che avevamo attestato in *Mimesis I*.

Mimesis III è il terzo momento di questa circolarità mimetica e consiste in quella referenza di secondo grado cui avevamo accennato.

L'intreccio narrativo fin qui esaminato ha di nuovo come suo referente il mondo reale in cui avviene l'azione, ma in un modo diverso da *Mimesis I*. Stavolta la configurazione narrativa dopo essersi allontanata dalla realtà con il bagaglio di dati da rielaborare, ha saputo costruire un proprio universo autonomo che chiamiamo *mondo dell'opera*: ebbene questo mondo è pronto a rovesciarsi sull'esperienza quotidiana facendosi portatore di una proposta di senso originale, suggerendo una prospettiva nuova da cui guardare le cose e su cui riflettere allo stesso modo delle produzioni inedite della metafora. C'è una *esteriorità* che l'opera letteraria proietta davanti a sé e offre all'appropriazione critica del lettore, scrive Ricoeur sottolineando il potere che ha la narrazione di ri-figurare il mondo e di offrire questa ri-figurazione al lettore che ne è destinatario. La con-figurazione del racconto sembra avere il suo compimento effettivo soltanto nell'incontro con il destinatario, lettore o spettatore o ascoltatore che sia, il quale a sua volta entra in comunicazione con l'opera mettendo in gioco la propria appartenenza e la propria situazione: la ri-figurazione si compie autenticamente in colui che segue la storia e la riattualizza. Il testo narrativo diventa così la proposta di un *mondo abitabile*, nel senso che suggerisce al lettore possibilità d'azione, valutazioni etiche e progettazioni sul futuro mai prese in considerazione precedentemente; spalanca mondi possibili che inevitabilmente ampliano la conoscenza e l'esperienza di chi li immagina.

3. *L'imitazione, struttura del nostro potere di azione*

«Il mondo è l'insieme delle referenze spalancate da tutti i testi descrittivi o poetici che ho letto, interpretato e amato», testimonia il filosofo in prima persona, quasi a dare maggiore enfasi al fatto che l'immaginazione narrativa influisca sull'identità del soggetto, dilati i confini della sua esistenza e crei in esso convinzioni nuove e valori diversi⁷.

La risposta di Ricoeur è nell'ordine dell'azione che chiama ad essere raccontata:

L'esperienza in quanto tale - dice Ricoeur - ha una iniziale narratività che non deriva dalla proiezione della letteratura sulla vita, ma che costituisce una autentica domanda di racconto.

E' la struttura pre-narrativa dell'esperienza che invoca il suo compimento.

Sono i semplici episodi della nostra vita quotidiana che, nella loro connessione, danno l'idea di essere una storia che chiede di essere raccontata, storia vera in cerca di un narratore che se ne faccia carico, che la assuma responsabilmente e che sappia confessarla e dirla davanti agli altri,

comporre il contrasto tra la prospettiva finita e limitata della condizione umana e il verbo infinito; cfr. P. Ricoeur, *L'Uomo fallibile*, in *Finitudine e colpa*, tr. it. di M. Girardet, introd. di V. Melchiorre, Il Mulino, Bologna 1970, pp.116-117.

⁷ P. Ricoeur, *Tempo e racconto. La triplice mimesis*, cit., p.130; le conquiste teoretiche di *Tempo e racconto* sono nuova linfa per le tematiche della soggettività care a Ricoeur fin dagli esordi della sua speculazione ermeneutica: all'autoevidenza del soggetto cartesiano egli giunge a contrapporre *l'identità narrativa* del soggetto che recupera se stesso a partire dal racconto di sé. Cfr. P.Ricoeur, *Sé come un altro*, ed. a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993; F. Abbate, *Raccontarsi fino alla fine. Studi sulla Identità Narrativa in Paul Ricoeur*, Studium, Roma 1998.

anzi di più, con gli altri. E' l'identità personale che si gioca in questa tensione fra la storia potenziale e la storia che finalmente ci impegniamo ad esprimere.

All'alba della storia da raccontare c'è la *implicazione*, il trovarsi ad agire nella situazione del mondo, il succedere dei fatti, e poi di qua «raccontare, seguire, comprendere delle storie non è altro che la continuazione di queste storie non dette». Noi ci permettiamo di dire che in questo ambito è come se venisse alla luce la grande possibilità della narratività comune, la comunità che esige le storie della vita dai singoli per se stessi e per gli altri. «Noi raccontiamo delle storie perché, in ultima analisi, le vite umane hanno bisogno e meritano di essere raccontate», sembra confermarci Ricoeur.

Ora, però, se la finzione si limitasse alla *mimesis* sarebbe costretta alla ridescrizione di un'azione comunque presente, comunque descrivibile: noi sappiamo, invece, che l'immaginazione è capace di proiezioni che non rinunciano a seguire la dinamica, il movimento proprio all'agire umano.

Lo dimostra soprattutto l'agire individuale, «niente azione senza immaginazione». L'affermazione è vera, dapprima, sul piano del *progetto*, perché accingendomi a fare una cosa, progettare l'azione non significa altro che schematizzare la rete degli scopi e dei mezzi, proiettandomi in avanti secondo la regolazione di una maglia che guida, ordina ed orienta le singole attuazioni; in questo modo l'immaginazione anticipa l'azione e tramite essa «io provo diversi corsi eventuali dell'azione e gioco con le possibili pratiche». Come se progetto e racconto si scambiassero gli elementi: il progetto prende dal racconto la sua capacità di strutturazione, e il racconto, normalmente rivolto al passato, carpisce al progetto l'anticipazione. Anche sul piano dei *motivi* è vera l'affermazione di prima, perché è l'immaginazione che si offre a combinare le spinte della necessità etica, delle aspirazioni e dei valori personali, insomma tutte le componenti che si agitano a formare la motivazione di un atto. Infine, lo stesso potere di fare del soggetto è calibrato dagli spezzoni di racconto.

«E' nell'immaginario che io saggio il mio potere di fare, che prendo la misura dell'io posso». Dietro gli usi linguistici «io potrei» o «io avrei potuto diversamente», ci sono gli *incipit* o le riflessioni a posteriori di racconti che realizzano e danno la certezza di un potere. La teoria etico-politica dell'*homme capable*, che occuperà le pagine di *Percorsi del riconoscimento* nei primi anni Duemila, si profila già in questa presa d'atto del potere dell'immaginazione negli anni chicagoesi.

4. *L'imitazione come possibilità dell'agire sociale*

Abbiamo voluto soffermarci sui ragionamenti dell'ermeneuta francese perché crediamo possano aiutarci a comprendere il legame con il vissuto umano, ad interrogarci sulle azioni degli uomini e perché infine producono una differenza nella vita morale, proprio a partire dalla sua interpretazione della *mimesis*. Probabilmente l'interesse di Ricoeur per l'ontologia, per la ricaduta sul piano esistenziale concreto dei significati giocati all'interno dei contesti narrativi, risulta ad una lettura attenta più vicino di quanto non sembri all'idea di immaginazione espressa da Martha Nussbaum, con le caratteristiche morali che le appartengono, in virtù del comune approfondimento di temi aristotelici e nonostante le differenze degli approcci filosofici e degli esiti contenutistici.

Il testo a cui facciamo riferimento è *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, libro in cui la filosofa statunitense, prendendo le mosse dal significato che le rappresentazioni tragiche ricoprivano nella vita pubblica della Grecia classica, si chiede se sia possibile riproporre oggi, nello scenario allargato e multiforme delle democrazie occidentali, quel connubio di immaginazione narrativa e *responsabilità politica*.

La *mimesis* che quella immaginazione promuove può ricoprire un ruolo politico nella società globalizzata e multiculturale di oggi? A che serve l'immaginazione narrativa in un sistema di

convivenza regolato prevalentemente dalle prassi economiche e strutturato dalla logica scientifica?

Anche per la Nussbaum il testo di riferimento primo è la *Poetica* di Aristotele e, in quel testo, la differenza rimarcata per sempre tra la narrativa e la storiografia. La narrativa è attività teoretica più elevata della storia, perché la storia dice soltanto «le cose accadute» mentre le opere di narrativa mostrano «le cose che potrebbero accadere»⁸. Ossia la differenza è che la storia, e così il trattato sociologico e altro, documentano fatti realmente avvenuti mentre la narrativa mette in gioco una componente immaginativa, immagina cioè situazioni che potrebbero verificarsi nella vita umana, apre a possibilità finora non sperimentate e non documentate.

La letteratura diventa una specie di regno dei possibili, una provocazione per il lettore a calarsi in mondi non reali in cui sperimenta possibili comportamenti, possibili modi di agire, possibili modi di essere che valgono per tutti. Scrive infatti Aristotele che «la poesia è più nobile e filosofica della storia, perché tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare. L'universale è questo: quali specie di cose a quale specie di persone capiti di dire o di fare secondo verosimiglianza o necessità, al che mira la poesia pur ponendo nomi propri, mentre invece è particolare che cosa Alcibiade fece o che cosa patì»: questo aspetto di universalità sarà uno degli elementi che garantisce la dimensione pubblica della letteratura.

Martha Nussbaum sostiene che il lettore abituato fin da bambino ad immaginare forme di vita diverse dalla propria, stimolato ad immedesimarsi in quelle storie distanti e a viverle con partecipazione, diventerà il cittadino di domani pronto ad interagire con gli altri nei contesti sociali di ogni tipo, pronto a confrontarsi con le differenze e con le minoranze, capace cioè di utilizzare il linguaggio della politica, dei diritti-doveri e dell'economia perché in verità ha già assimilato quello della differenza, della partecipazione e della complessità grazie all'insegnamento della letteratura.

Ragioniamo sul lettore che si immedesima nelle storie, che si identifica con i personaggi: egli in verità si mette al posto di quelle figure, assimila le loro esperienze e, di più, entra in contatto con il loro mondo interiore e prova emozioni forti che lo turbano o che addirittura sconvolgono le sue certezze. La lettura è ragionamento critico nella misura in cui il lettore è portato ad interrogarsi su stesso e ad operare confronti con le proprie opinioni e i propri propositi; si tratta di un esame molto spesso faticoso, anche doloroso, ma che risulta anestetizzato dal piacere della lettura, dall'artificio ludico connaturato alla sapienza letteraria. Al contrario, un'opera di carattere storico o biografico o sociologico fornisce informazioni utili all'azione di ciascun individuo senza che esse suscitino partecipazione o reazione emotiva.

Si può venire informati di molte cose relative alle persone che vivono nella propria società e tenersi ciò nonostante a distanza di una tale conoscenza⁹.

Nussbaum si confronta con la *mimesis* attuata dal romanzo. La ragione profonda della preferenza accordata a questo genere sta nel fatto che esso dona visibilità alle proprietà di cui l'immaginazione narrativa dispone in se stessa, proprietà da cui non si può prescindere per la proposta etica sulla quale la filosofa ragiona. Si tratta di caratteristiche visibili sotto forma di personaggi che agiscono e di avvenimenti raccontati, recepite dal lettore con immediatezza grazie all'artificio narrativo, senza magari che egli sappia identificarle o nominarle.

La prima di queste proprietà è la *concretezza*, decisamente uno di quegli attributi che nessuno sarebbe disposto ad attribuire alla narrativa. Il romanzo si appropria del «tema dell'interazione tra le aspirazioni umane generali e le forme particolari di vita sociale che favoriscono o impediscono la soddisfazione di tali aspirazioni (...)». Presenta *forme persistenti di bisogno e di*

⁸ Aristotele, *Poetica*, ed. a cura di D. Pesce, Rusconi, Milano 1995, 9, 1451b 1-10.

⁹ M.C. Nussbaum, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, tr. it. di G. Bettini, Feltrinelli, Milano 1996, p.24.

desiderio umani fatte apparire reali in situazioni sociali specifiche».

Noi lettori ci interroghiamo davanti alle dinamiche simulate, scoprendo che il contesto sociale e le situazioni specifiche condizionano i personaggi nella realizzazione delle loro speranze o addirittura ne determinano i bisogni proprio come accade nella realtà. A nostra volta, poi, noi lettori entriamo in questi processi come soggetti di un mondo sociale cui già apparteniamo, potremmo dire anzi tanti mondi sociali quanti sono i lettori, di luoghi diversi e di epoche diverse. La nostra appartenenza alla realtà è tanto vera quanto lo è quella del personaggio al mondo sociale in cui è stato calato dall'autore. Andando a ritroso, la medesima appartenenza connota ancor prima l'autore stesso del romanzo, di quei personaggi e di quei mondi descritti, per cui davvero è lecito affermare che sono in gioco «almeno tre mondi sociali: quello dell'Azione del romanzo, quello della voce dell'Autore e quello del Lettore».

E' questa la concretezza che il romanzo possiede, la capacità di mostrare personaggi che scelgono e subiscono eventi all'interno di situazioni specifiche in verosimiglianza con gli agenti del mondo reale; una concretezza che ha il pregio di non rappresentare la chiusura nella circostanza particolare, ma anzi l'apertura all'universalità che Aristotele riconosceva al genere poetico. Le storie infatti, pur costruite su situazioni particolari e concrete, risultano paradigmatiche per i lettori, valgono cioè come casi generali che lettori diversi tra di loro possono prendere in considerazione.

Il romanzo costruisce un paradigma stilistico di ragionamento etico che è contestuale senza essere relativistico, un paradigma da cui ricaviamo prescrizioni concrete potenzialmente universalizzabili applicando un'idea generale di pienezza umana ad una situazione concreta, nella quale veniamo sollecitati ad entrare mediante l'immaginazione.

Si intende dunque per immaginazione la facoltà che consente al lettore di entrare nel mondo descritto dall'opera come se i personaggi disegnati fossero uomini e donne simili a sé.

Appare in tal modo la seconda proprietà del romanzo: l'oscillazione tra il *concreto* e il *generale*, tra contesto e universalità, come dire che la concretezza dell'immaginazione narrativa non è un limite, un recinto angusto, ma piuttosto la sua potenzialità di dire di più a tutti, perché quei contesti ci appartengono così come condividiamo la medesima umanità. Questa oscillazione prepara anche la terza importante caratteristica, ossia il *confronto critico interindividuale*.

Abbiamo già detto che dinanzi ad un testo non parliamo di lettore al singolare, con la sua personale situazione, ma di lettori al plurale che versano in situazioni concrete molto diverse l'una dall'altra: ebbene la narrazione si rivolge ad essi con un ragionamento che finora abbiamo definito contestuale, ma che risulta essere anche comparativo.

Il meccanismo del romanzo prevede cioè che i diversi lettori operino spontaneamente una comparazione tra le loro situazioni, ognuna differente dall'altra, e quella descritta dall'opera; prevede anzi che essi fruiscono della narrazione proprio attraverso un'immedesimazione che li porta a fare paragoni tra sé e i personaggi. Ne deriva innanzitutto un'attenzione critica del lettore, una messa in discussione di se stesso e del mondo offerto dal romanzo; e ne deriva soprattutto un confronto critico complesso, perché i tanti lettori di quel romanzo, provenendo da contesti diversi, coglieranno spunti differenti ed interpreteranno i significati in modo disuguale. Ognuno di essi prenderà in considerazione questa pluralità ermeneutica e, misurandosi con essa, non farà che contribuire alla ricchezza e alla forza dell'immaginazione narrativa¹⁰.

¹⁰ L'idea efficace di *co-duction* elaborata da Wayne Booth, ha inciso in questa analisi della Nussbaum: per Booth la rilevanza etica dell'atto di lettura (senza circoscrivere l'analisi al romanzo, ma allargandola ai generi narrativi in senso ampio) deriva proprio da questa distanziamento critico che il lettore opera, che lo porta da un lato a confrontare quanto letto con la sua esperienza personale, dall'altro a prendere in considerazione le argomentazioni e le reazioni degli altri lettori. Cfr. W. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley 1988, pp.70-77.

Infine la quarta proprietà, non meno importante delle altre perché addirittura ne consente l'esercizio: la predilezione del romanzo per l'*ordinario*. Leggendo, ci accorgiamo di essere condotti facilmente in prossimità delle vite descritte, nei loro ambienti, nelle loro stanze e suppellettili, nelle loro consuetudini (passeggiate, pranzi, incontri) che ci risultano familiari, accoglienti, simili alle nostre. Senza puntare su effetti straordinari ancora una volta il romanzo crea contiguità tra il mondo dell'opera e quello del lettore, sta cioè dalla parte di ciò che è comune e condivisibile. L'abitudine a questa ordinarietà che la letteratura sviluppa nel lettore, a questa contiguità tra la sua forma di vita e quella dei personaggi descritti, forma la mente all'idea di una società egualitaria, osmotica, in cui il mondo degli altri (per quanto lontani o sconosciuti, come i personaggi irreali sulla carta) è pensato come differente in modo ordinario, e non straordinario.

5. *L'imitazione come paradigma per le politiche pubbliche*

Ad un certo punto, come lettori di Nussbaum, ci è sembrato di trovarci di fronte ad una contrapposizione: da una parte una forma di economia politica vista come immaginazione politica scientifica che scaturisce dall'applicazione sociale dei modelli economici, dall'altra l'immaginazione letteraria di cui andiamo scoprendo mano a mano la rilevanza sociale.

Noi ci prenderemmo quasi la licenza di definirle come una forma *forte* di immaginazione politica, nel senso di rigidità e determinazione, ed una forma *debole*, nel senso della fragilità come apertura alla complessità, alla comprensione pluralistica ed ermeneutica. Il tipo forte rappresenta la dimensione sociale che scaturisce dall'applicazione del modello economico *utilitaristico*. Il tipo debole rappresenta una concezione complessa, laddove cioè fatti, garanzie scientifiche e utilità non esauriscono il significato e le esigenze della convivenza tra persone.

Se «nella concezione economico-utilitarista della persona questa è un semplice contenitore o sede di soddisfazione, il romanzo al contrario considera i confini tra una persona e l'altra uno dei fatti più importanti del mondo», il romanzo si dimostra attento alla *separatezza* degli individui, al possesso personale che essi hanno della propria vita. Il romanzo strutturalmente riconosce a questi individui «la capacità (*the capability*) di scegliere la forma della loro vita in quanto centri d'azione separati», e allo stesso tempo denuncia la caduta di questa capacità quando vengono meno le condizioni del suo esercizio.

Ecco allora i termini del confronto avviato: da una parte c'è la mentalità economica *forte* che non è in grado di cogliere e di dare espressione alla complessità della vita umana, al suo spessore qualitativo, lasciando fuori dagli schemi razionalisti la singolarità delle persone e il loro di più in termini di passioni, speranze, paure; dall'altra c'è l'immaginazione *debole* che è aperta a raccogliere la complessità, quella della *mimesis* narrativa come risorsa del linguaggio, del romanzo che «più di molti altri generi tende a mostrare la ricchezza del mondo interiore e il significato morale del fatto di seguire una vita attraverso tutte le sue vicissitudini in ogni suo contesto concreto».

Siamo arrivati quindi a cogliere la complessità della risorsa immaginativa che tende a descrivere gli avvenimenti della vita non «da una prospettiva esterna, distaccata, ma *dall'interno*, come se tali eventi rivestissero i complessi significati che gli esseri umani attribuiscono alle loro stesse vite». Questa immaginazione complessa non ha bisogno di stilizzare la realtà, di contraffarla o di schematizzarla, ma al contrario lascia spazio alla ordinarietà di cui parlavamo all'inizio, nel senso che manifesta il suo interesse per ciò che è comune, per ciò che fa parte della quotidianità di uomini e donne comuni; non elabora casi eccezionali, ma fa posto alla realtà con le sue aporie, le sue discrepanze, le sue difficoltà e le lotte per superarle.

In questa direzione la narrazione prepara ad un sentimento di «eguaglianza sociale», costruisce cioè un piano sociale che accomuna il lettore con l'opera e che consente ad esso di «riconoscere l'uguale umanità dei membri di classi sociali diverse dalla sua».

Si tratta di un'acquisizione fondamentale dal punto di vista politico, perché il romanzo che fa leva sulla complessità e sul valore delle differenze individuali «dissuade da soluzioni politiche utopistiche troppo semplici e suggerisce un approccio che privilegi la libertà» tenendo però ben in conto che l'esercizio di questa libertà dipende «dalle condizioni materiali e può essere soffocata dall'inuguaglianza materiale».

Giocando ancora una volta sull'umanizzazione dei personaggi, la narrazione riduce la distanza tra il lettore e l'opera. Potremmo quasi dire che il lettore non può fare a meno di seguire la trama e di fare ingresso in quelle vicende umane. Quando parla di *fantasia*, Nussbaum attribuisce al termine la medesima accezione di immaginazione metaforica:

«fantasia è il nome attribuito dal romanzo alla capacità di vedere una cosa per un'altra, di vedere una cosa in un'altra» scrive l'autrice e perciò «potremmo anche chiamarla immaginazione metaforica».

Perché la stella diventa stellina e la luna ha il faccione buono? Perché anche il lupo diventa lupacchiotto nel gergo infantile? C'è qualcosa in queste forme della fantasia che dispone l'animo e la ragione ad una bonarietà e ad una mitezza verso gli oggetti percepiti. In verità succede che si attribuisce una *dimensione interiore* a quell'oggetto fisico, si proietta su di esso la vita interiore che appartiene a noi e in un certo senso si conferisce ad esso un'umanità simile alla nostra, lo si rende cioè familiare. Il bambino immagina la stellina come un'amichetta del cielo perché è piccola come lui. La fantasia sembra allora prevedere quel gioco complesso, quella ricchezza di scambio umano che è esclusa dalla quadratura fredda dei fatti; perciò attraverso di essa ci spingiamo oltre l'evidenza e finiamo col simpatizzare perfino con gli oggetti.

Anche il meccanismo che regge la narrazione è di questa natura. La letteratura stimola ed esercita la fantasia proprio perché inventa e propone situazioni nuove rispetto alla condizione reale e fa leva su questa umanizzazione dei personaggi e del mondo descritto, consentendo al lettore di proiettare la sua dimensione interiore nel testo e allo stesso tempo di acquisire informazioni ed immagini su di sé attraverso le rivelazioni della lettura.

A partire dal linguaggio metaforico del romanzo *Tempi Difficili* di Charles Dickens, Nussbaum estende le riflessioni al genere narrativo in sé e alla riappropriazione ontologica cui è destinato: «il romanzo stesso si presenta come una metafora», intendendo che esso «ci suggerisce di guardare il mondo in un modo piuttosto che in un altro, di guardare alle cose *come se* stessero nel modo in cui stanno nella storia e non in altri modi indicati dalle scienze sociali»; torna il paradigma del *come se*, la trasposizione del significato che allarga le nostre vedute e la nostra consapevolezza etica. La narrazione è un paradigma da cui ricaviamo non soltanto le immagini con cui rappresentarci il mondo dell'opera, ma anche «quel che più conta, una disposizione mentale generale con cui accostarci al nostro mondo».

Le opere letterarie sono imbevute di emozioni, è meglio dire che la loro *forma*, oltre che il contenuto, è vincolata da esse e dalla identificazione che generano nel pubblico: il meccanismo simpatetico fa parte dello svolgimento narrativo, nel senso che la tragedia classica come pure il romanzo moderno prevedono la reazione dello spettatore e del lettore, sono costruite sulla risposta emozionale di paura o di pietà dei loro destinatari davanti alle sorti dell'eroe o al destino del personaggio.

Nussbaum ritiene, seguendo Aristotele, che i beni di relazione siano fondamentali nella costituzione dell'esperienza umana, e che la loro vulnerabilità, il loro esser soggetti alla sorte, alla *fortuna* come raccontano le vicende della tragedia classica, comporta sicuramente la demolizione di qualsiasi pretesa di autosufficienza avanzata dagli uomini, ma scopre il versante positivo della fragilità umana e della contingenza: ci rendiamo conto che l'accettazione di questa fragilità significa allora accettazione delle emozioni e, viceversa, riconoscere il ruolo cognitivo delle emozioni è espressione della consapevolezza matura di questa finitudine.

Ci accorgiamo di quanto sia necessario, al fine di tutelare il ruolo pubblico dell'immaginazione letteraria, sgombrare il campo innanzitutto dall'accusa che le emozioni generate dalla narrativa non abbiano nulla a che fare con il giudizio; in secondo luogo è necessario contribuire ad una

valutazione positiva e non dispregiativa di quella erosione dell'autosufficienza razionale che esse comportano. Fondamentalmente viene recuperato l'assunto che le emozioni siano «modi di percepire», ed il loro legame con la percezione esclude che possano essere definite *tout court* irrazionali: le emozioni sono per loro natura dirette verso un oggetto visto al loro interno come conforme ad una descrizione intenzionale. In questo senso l'amore non è affatto cieco, bensì legato alla percezione di qualcuno come dotato di valore speciale ai miei occhi. La differenza nelle percezioni determinerebbe allora emozioni differenti.

Fermiamoci a riflettere sul personaggio di Ecuba nelle *Troiane* di Euripide, riferendoci al passo in cui la vecchia regina di Troia piange la morte di suo nipote Astianatte ucciso dagli Achei: dinanzi al corpo devastato del nipote, adagiato per la sepoltura sullo scudo di suo padre Ettore, Ecuba esterna tutto il dolore in un discorso appassionato in cui ricorda la vitalità, la speranza e l'amore a cui quel corpicino, ora esanime, dava espressione con il suo sorriso; oltre al dolore, Ecuba manifesta tutta la sua collera per la crudeltà e la viltà dei Greci, prendendo coscienza di quanto la vita umana sia instabile e di come tutte le cose a cui diamo valore sfuggano in verità al nostro controllo. Ebbene, le emozioni provate da Ecuba e qui rappresentate ci sembrano raffiche di vento o correnti del mare ottuse, cieche e prive di giudizio? «Le emozioni di Ecuba hanno un oggetto: il suo dolore è per la morte del nipote, e la sua rabbia è rivolta agli assassini. Le emozioni si rivolgono a questi oggetti in un modo completamente diverso da quello in cui il vento va verso l'albero che percuote»; la metafora allude al contenuto intenzionale dell'emozione, dice che all'interno dell'emozione stessa «esiste un concentrarsi sull'oggetto, una rappresentazione dell'oggetto considerato nel modo in cui la persona lo percepisce e lo interpreta»¹¹.

Le emozioni non soltanto si rivolgono agli oggetti, ma sono connesse con le convinzioni

mentali relative a quegli oggetti, prima ancora che con i sentimenti, convinzioni sul valore, sul merito e sull'importanza di quegli oggetti per noi. Nella tragedia, infatti, il dolore di Ecuba vede in Astianatte «sia qualcosa di enormemente importante, sia qualcosa che le è stato strappato irrevocabilmente», proprio come la sua collera «vede i Greci come colpevoli malfattori e il loro misfatto come cattivo e grave», e ai fini dell'emozione è importante ciò di cui Ecuba è convinta, persino se la percezione dovesse contenere una visione falsa delle cose; ovvero, supponendo che Astianatte fosse stato ucciso da altri e non dai Greci, Ecuba continuerebbe ad essere furiosa contro i Greci fino a quando non fosse convinta del contrario¹².

Un altro esempio può essere offerto dall'emozione della pietà, che per poter manifestarsi richiede il convincimento che la persona soffra senza alcuna colpa. Una valida testimonianza in questo senso viene dalla scienza della retorica che sa bene come far leva su certe convinzioni allo scopo di suscitare immediatamente forti emozioni, come nel caso della collera che si può provocare in una folla facendole credere di aver subito un'onta.

Ora, riconoscere un contenuto cognitivo alle emozioni vuol dire allontanare la prima accusa di irrazionalità, ma potrebbe dire fabbricarsene una identica ancora più sottile: ossia si potrebbe pensare che alcune di esse «forse tutte, sono irrazionali nel senso normativo, perché le emozioni devono essere ora valutate mediante l'indagine delle convinzioni, o giudizi inerenti ad esse»; la valutazione si sposta cioè sul terreno cognitivo delle emozioni e sulla verifica della loro congruenza con la situazione e l'oggetto¹³.

¹¹ M.C. Nussbaum, *Sex and Social Justice*, Oxford University Press, New York 1999, pp.257-258; cfr. Euripide, *Troiane*, tr. it. di U. Albini, Garzanti, Milano 1993, 1158-1207. [Hecuba's emotions have an object: her grief is for the death of her grandson, and her anger is at the killers. They are *about* these objects, in a way that a wind is not *about* the tree against which it strikes]

¹² *Ibidem*. [Internal to the emotion itself is a focusing on the object, and the emotion contains a representation of the object, seeing it in the way in which the person interprets and sees it. Hecuba's grief sees Astyanax as both enormously important and as irrevocably cut off from her; her anger sees the Greeks as culpable wrongdoers, and their wrongdoing bad and serious]

¹³ M.C. Nussbaum, *Il giudizio del poeta*, cit., p.83; Nussbaum cita la tradizione del Common Law, in particolare la sua

Tuttavia, fermiamoci ad attestare che se le emozioni sono dotate di questa intenzionalità verso l'oggetto e dunque connesse con un tipo di convinzioni che attribuiscono importanza a cose e persone fuori da sé e dal proprio autocontrollo, vuol dire che consentono all'agente di percepire un valore o una certa validità fuori dalla propria autosufficienza. Ritroviamo allora l'obiezione degli Stoici per i quali ammettere questi giudizi di valore significherebbe ammettere una condizione umana di incompiutezza, di bisogno, come se l'uomo non fosse tutto se stesso nella propria interiorità e nella propria virtù, ma avesse bisogno del mondo. Il danno che la letteratura classica provoca nei cittadini, secondo il parere degli Stoici, è di educare al destino tragico dell'eroe alla mercé del mondo e della fortuna, di insegnare quindi un modello di comportamento umano che lede la fiducia in se stessi, come pure pregiudica le virtù della imperturbabilità e della stabilità che convengono alla giusta condotta umana; in ultima analisi la letteratura nuoce alla fermezza che deve contraddistinguere la vita etica e politica.

La consapevolezza del valore umano passa dunque attraverso le emozioni: se si decidesse che le emozioni non esistono allora si dovrebbe rinunciare ai giudizi di valore e perfino alla razionalità sociale che su di essi poggia, dal momento che «tra i beni coltivati dagli esseri umani la partecipazione e l'attività in una comunità politica sono particolarmente esposte ai rovesci della fortuna», come la tragedia insegna¹⁴. L'educazione che proviene dall'immaginazione narrativa è finalizzata a cogliere il senso del valore umano attraverso la partecipazione emotiva personale e collettiva. L'esempio della *compassione* è il più calzante che Nussbaum offra.

Il lettore prova compassione per chi soffre senza colpa sulla base di un'identificazione personale, ossia immagina che sia comunque possibile anche per lui trovarsi a soffrire allo stesso modo. Al cuore della compassione c'è la convinzione che alcune forme di cattiva sorte siano di grande importanza e serietà per la natura umana, come la perdita dei figli, la malattia o la mancanza dei diritti politici. Il romanzo che genera compassione per i suoi personaggi in verità suscita di certo nel lettore un processo di identificazione emotiva, ma anche una forma di partecipazione che Nussbaum definisce esterna, ossia un giudizio di spettatore sulla effettiva gravità degli eventi che investono gli attori della storia e sulla loro mancanza di colpa.

In altre parole, la rappresentazione scenica o l'intreccio narrativo provocano la partecipazione compassionevole di chi assiste agli avvenimenti, ma al contempo accendono un'elaborazione di giudizio su contenuti che richiamano la sua attenzione di spettatore neutrale prima ancora che di partecipante emotivo del dramma. L'idea di partecipazione esterna smentisce il pericolo di autoreferenzialità delle emozioni paventato precedentemente e discolpa il romanzo dall'accusa di favorire l'interesse individualistico, al contrario anzi «ciò che l'antica tradizione della pietà rivendica a favore dell'epica e della tragedia potrebbe essere rivendicato oggi a favore del romanzo», ossia il fatto che «questo complesso tipo di mente sia essenziale alla *corretta valutazione* della sfortuna e della sofferenza altrui, e che questa valutazione sia necessaria alla espressione di una piena razionalità sociale».

L'emozione del lettore compenetrato si trasforma nella corretta valutazione di colui che Adam Smith ha chiamato lo *spettatore imparziale*, con un ruolo rilevante nella deliberazione pubblica.

Nussbaum prende in prestito da Adam Smith il concetto di «spettatore imparziale» come paradigma per il comportamento sociale del cittadino e del leader politico: il buon cittadino e il buon politico governano, giudicano e si comportano nella comunità globale del mondo come spettatori imparziali. Lo spettatore è colui che assiste alla rappresentazione drammatica, allo svolgersi della trama di un romanzo: questo significa che «non è coinvolto personalmente negli

nozione di *provocazione ragionevole*: occorre cioè una valutazione dell'appropriatezza o meno della collera di un imputato alla situazione, chiedendo quale sarebbe la reazione di una persona ragionevole nella medesima situazione. Cfr. M.C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp.19-88.

¹⁴ M.C. Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, tr. it. di M.Scattola, ed. a cura di G. Zanetti, Il Mulino, Bologna 1996, pp.626.

avvenimenti di cui è testimone, benché si preoccupi degli attori come farebbe un amico mosso da sincero interesse»¹⁵. Possiede dunque la fondamentale facoltà morale di immaginare vividamente le situazioni descritte o rappresentate e di mettersi al posto di ciascuno dei personaggi; prova compassione per essi e percepisce la collera, la paura, il bisogno e la speranza grazie alla sua capacità immaginativa. Lo spettatore risponde a quanto vede con emozioni appropriate, ma resta pur sempre spettatore esterno, non attore coinvolto: questo è il punto decisivo a favore della neutralità del giudice letterato e della imparzialità dell'immaginazione narrativa che si fa politica.

Egli non è prevenuto, la sua posizione non è viziata da pregiudizi perché mantiene un certo distacco in quel coinvolgimento emotivo, perché ne resta fuori l'interesse personale per la propria felicità e per il proprio benessere, nel senso che i pensieri e i sentimenti che prova sono indipendenti dalla sicurezza e stabilità personale, così che riesce a filtrare quella parte di paura, di speranza, di rabbia che «si concentra sul sé»;

«quando leggiamo siamo attori completamente assorbiti e profondamente compenetrati», ci preoccupiamo e ci immedesimiamo, magari utilizziamo anche strumenti interpretativi e informazioni che prendiamo dalla nostra storia personale, «ma siamo privi di una conoscenza concreta della nostra posizione nella scena che ci si presenta», privi anche della intensità e della confusione emotiva che proveremmo se davvero fosse in gioco la nostra vita. Oltretutto la nostra emozione di spettatori si confronta anche con la visione esatta degli accadimenti, con la visione di come stanno le cose e di come invece le interpretano gli attori immersi nella situazione, di quale sia il significato reale dei fatti e di quanto esso corrisponda alla consapevolezza che ne hanno gli attori.

La sfida politica è allora quella di educare i giovani ad assimilare la posizione dei lettori di opere letterarie, di insegnare loro a non penalizzare la fantasia e il coinvolgimento emotivo e ad esercitare il pensiero critico.

Ancora in uno dei suoi ultimi libri, *Emozioni politiche*, citando perfino brani di Giuseppe Mazzini, la Nussbaum esprime speranza in un'autentica vita democratica solo se la si fa cominciare dalla formazione di cittadini del mondo che ragionino ed agiscano all'interno del tessuto comunitario con la saggezza pratica di tanti spettatori imparziali¹⁶.

¹⁵ M.C. Nussbaum, *Il giudizio del poeta*, p.93; cfr. A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali*, tr. it. di S. Di Pietro, Rizzoli, Milano 1995.

¹⁶ M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche. Perché l'amore conta per la giustizia*, tr. it. di R. Falcioni, Il Mulino, Bologna 2014.