

## Storie dell'anima\*

### Martha Nussbaum

---

(Traduzione di Anna Baldini)

Gertrude dice: «Amleto, non parlare più! / Tu mi volgi gli occhi dentro la mia stessa anima». <sup>1</sup> È con le parole che Amleto le fa vedere la sua anima. E molte forme di discorso cercano di fare lo stesso: ci offrono resoconti o immagini di noi stessi, tentando di comunicarci qualche verità su ciò che siamo veramente – o (per usare quella che è già un'immagine ben caratterizzata) per mostrarci l'interno dell'animo umano. Queste verità su noi stessi ci vengono offerte in molti stili e varie forme: ora con argomentazioni strutturate, ora attraverso strategie più sottili o violente. Un noto pensatore paragona il suo discorso sulla natura dell'anima ad asciutte e traslucide lame di luce che disperdono le ombre oscure delle false credenze; un'altra si rappresenta mentre riceve un resoconto autentico dell'interno della sua anima come qualcuno che grida di dolore: «Queste parole mi entrano nelle orecchie come pugnali». <sup>2</sup>

Evidentemente dev'esserci un legame tra il modo in cui un pensatore o uno scrittore concepisce l'anima e il suo modo di costruire un discorso per comunicare verità importanti all'anima così concepita – inclusa, e soprattutto, la verità sulla natura dell'anima. Per mostrarci chi siamo, servono raggi di sole o pugnali? bisogna far luce o usare violenza? Dipende da chi siamo; dipende dalla risposta a domande come “le nostre anime sono trasparenti? opache? aperte? dotate di uno spesso rivestimento?”; e ancora: “entrare in contatto con un'anima è come la luce che brilla attraverso un diamante? come abbracciare un amico? versare del sangue?”; o, per esprimerci più prosaicamente: “come fa un'anima a raggiungere la verità?”, “quali degli elementi che la compongono ne fa-

\* Traduzione di M. Nussbaum, *Fictions of the Soul*, in Ead., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Oxford-New York 1990, pp. 245-259. Ringraziamo Martha Nussbaum e la Oxford University Press per la concessione dei diritti di traduzione.

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, III. 4. [N.d.T.]

<sup>2</sup> *Ibidem*. [N.d.T.]

cilitano oppure ne ostacolano la comprensione?” “qual è l’argomento o il contenuto delle più importanti verità che riguardano l’anima?” “e conoscerla, che tipo di attività è?”. Rispondere a queste domande significa costruire una storia o un resoconto dell’anima. Se si tratta di una buona storia, il modo in cui viene narrata non è accidentalmente connesso al contenuto del racconto. E dovrebbe essere così sia quando chi racconta è uno scrittore, qualcuno che supponiamo sempre consapevole della natura delle scelte stilistiche, sia quando è un filosofo, cioè qualcuno che – così ce lo figuriamo spesso – si astiene o evita del tutto di avere uno stile. Nessuna scelta stilistica può essere considerata neutrale – neppure quella di scrivere in uno stile piatto, neutro.

In questo studio mi propongo di avviare un’indagine sui complessi legami tra la concezione che si ha dell’anima umana e come ci si rivolge con la scrittura a quell’anima per comunicarle quella concezione.<sup>3</sup> Ho scelto due concezioni molto diverse, associate a due stili profondamente diversi. La prima è una concezione intellettualistica della persona, formulata in uno stile che è solitamente associato alla scrittura filosofica; l’altra, espressa in un racconto letterario, propone una severa critica dell’intellettualismo. La concezione filosofica si accompagna a un’aspra critica dell’arte letteraria, quella letteraria a una critica altrettanto aspra della ricerca filosofica. In entrambi i casi voglio studiare come la storia raccontata coinvolga l’anima del lettore nell’atto del narrare, e come il modo della narrazione e ciò che è narrato si corrispondano. Non ho scelto due casi estremi per suggerire che queste posizioni in qualche modo esprimano l’essenza del filosofico o del letterario, ma perché dialogano e si criticano in maniera illuminante. Osservando i loro opposti elementi presentati in maniera rigida e schematica, dovremmo riuscire, volendo, a immaginare un’alternativa a metà strada tra i due opposti. Il mio protagonista filosofico sarà Platone – o alcuni aspetti di Platone; il suo avversario letterario Proust.

Comincerò introducendo un esempio specifico di indagine psicologica tratto da un brano della *Recherche* in cui il narratore fa un’affermazione fondamentale sulla struttura dell’anima – un’affermazione che, come dichiara in un secondo momento, non potrebbe essere presentata in nessun altro stile senza perdere la sua verità. Passerò poi a Platone, introducendo schematicamente quei tratti della concezione intellettualistica dell’anima che risultano fondamentali per la sua condanna dell’arte letteraria. Metterò quindi a contrasto l’indagine narrativa sull’anima

3 Alcuni aspetti di questo problema sono discussi anche nel capitolo *Flawed Crystals: James’s «The Golden Bowl» and Literature as Moral Philosophy*, in Nussbaum, *Love’s Knowledge*, cit., pp. 125-147, e in Ead., *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca* [1986], il Mulino, Bologna 1996, in particolare ai capp. I, VI, VII e nell’«Intermezzo 2».

condotta da Proust con un'indagine analoga sviluppata da un ipotetico testo filosofico conforme alle limitazioni imposte dalla concezione platonica. Porrò a entrambi le stesse domande: che cosa, nelle rispettive concezioni dell'anima, porta i loro testi ad assumere una certa forma? In base a che cosa entrambi sostengono che la forma di scrittura dell'altro non può dirci la verità su ciò che siamo?

1. Cominciamo da un episodio alla fine di *Sodoma e Gomorra*, quando il narratore inizia a esplorare per i suoi lettori una verità fondamentale sull'anima umana. Il narratore è in viaggio con Albertine sulla piccola ferrovia costiera che attraversa le località di villeggiatura vicino a Balbec. Si è stancato di lei, e ha più o meno deciso di lasciarla. Poco prima che giungano alla fermata dove la ragazza deve scendere, Albertine si vanta della sua amicizia con la figlia del compositore Vinteuil, di cui Marcel ha scoperto l'omosessualità. L'osservazione di Albertine, destando la sua gelosia, gli rivela la profondità del suo amore per lei. Mentre Albertine si avvia allo sportello del treno, accade qualcosa di strano e significativo:

quel movimento che faceva così per scendere mi straziava il cuore in modo intollerabile, come se, contrariamente alla posizione indipendente dal mio corpo che, a due passi da esso, quello di Albertine sembrava occupare, questa separazione spaziale, che un disegnatore veritiero sarebbe stato costretto a raffigurare tra noi, non fosse che un'apparenza, e come se chi avesse voluto ridisegnare le cose secondo la realtà vera dovesse ora collocare Albertine non a poca distanza da me, ma in me.<sup>4</sup>

Poco dopo, il narratore converte questa esperienza in una riflessione generale sulla struttura dell'anima umana:

Come ci inganna il senso della vista! Un corpo, anche amato, com'era quello di Albertine, ci sembra, a pochi metri, a pochi centimetri, distante da noi. E così l'anima che gli appartiene. Ma, se solo qualcosa cambia violentemente la posizione di quest'anima nei nostri confronti, se ci mostra ch'essa ama altri esseri e non noi, allora, ai battiti del nostro cuore stravolto, sentiamo che non a pochi passi da noi, ma in noi era la creatura adorata. In noi, in regioni più o meno superficiali. Ma le parole «Quell'amica è Mlle Vinteuil» erano state il "Sesamo" che non sarei stato capace di trovare io stesso, che aveva fatto entrare Albertine nelle profondità del mio cuore straziato. E la porta che s'era richiusa su di lei, avrei potuto cercarla cent'anni, senza sapere come si potesse riaprirla.<sup>5</sup>

4 M. Proust, *Sodoma e Gomorra*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, Torino 1961, vol. II, pp. 1104-1105. [N.d.T. Questa come le successive traduzioni sono state lievemente modificate].

5 *Ivi*, p. 1115. [N.d.T.]

Da questo momento in poi, l'affermazione che l'anima umana contiene le persone amate come oggetti interni diviene un tema centrale del romanzo. (Ne abbiamo un ampio sviluppo generale per esempio nella *Prisonnière*, quando il narratore mostra come questa concezione della persona amata sia in grado di spiegare la profonda influenza di tutte le sue azioni sull'amante; in *Albertine disparue* l'indagine sulla realtà di queste azioni provoca al narratore lo strazio di un'esplorazione cardiocirurgica). È chiaramente una delle scoperte sulla psicologia umana a cui il narratore dà maggiore importanza. Quasi alla fine dell'intero romanzo il narratore parla del suo proposito di «rappresentare alcune persone non dall'esterno, ma da dentro di noi, dove ogni loro minimo gesto può essere causa di sconvolgimenti mortali»; e poi osserva: «la mia relazione con Albertine bastava d'altra parte a dimostrarmi che [ogni altra rappresentazione] resta artificiale e falsa». <sup>6</sup> Mi sembra un buon punto di partenza per avviare un'indagine sui metodi attraverso i quali la narrativa di Proust ci dice chi siamo, e sull'affermazione fatta nel racconto che solo un racconto può presentarci in modo accurato alcuni tratti di noi stessi.

Ma è giunto il momento di introdurre il nostro secondo protagonista, Platone. In questo caso è appropriato cominciare non con un esempio o l'episodio concreto di una storia, ma con l'astratta e schematica definizione di una posizione. Nella *Repubblica* e nei dialoghi correlati del periodo centrale della produzione del filosofo Platone descrive un punto d'osservazione ben definito, una prospettiva da cui è possibile elaborare resoconti veri e giudizi corretti. <sup>7</sup> Questo punto di osservazione, da lui caratterizzato come il punto d'osservazione di “ciò che sta davvero al di sopra” in natura, è messo a contrasto con il punto d'osservazione da cui la maggior parte delle persone, e tutti gli scrittori, si raffigurano la realtà. Il punto d'osservazione dell'uomo comune è modellato e strutturato dai bisogni e interessi di un essere imperfetto e limitato; la pressione delle esigenze corporee, il turbinio delle emozioni e gli altri limiti e costrizioni della corporeità umana distorcono la sua raffigurazione di cosa siano la verità e il valore. In dialoghi come il *Fedone* o la *Repubblica* le argomentazioni di Platone fanno perno sull'idea che bisogni e desideri, sia corporei sia emotivi, sono forze potenti che insieme distorcono e distruggono, e che si possono formulare giudizi di valore chiari e adegua-

6 Proust, *Il tempo ritrovato, ivi*, vol. III, pp. 1031-1032. [N.d.T.]

7 Discuto questi temi nel cap. 5 di *La fragilità del bene*, cit.; anche il cap. 4 e il primo «Intermezzo» contengono riflessioni sul rapporto tra questa concezione e le scelte stilistiche di Platone. Nei capp. 6 e 7 approfondisco la questione analizzando il *Simposio*; anche in relazione al *Fedone* e alla *Repubblica* è importante distinguere tra il discorso rivolto ai cittadini della città ideale, le cui anime non sono state modellate da emozioni e da credenze inadeguate, e quello “terapeutico” adatto per il pubblico attuale. Per ovvie e motivate ragioni, Platone non scrive nella stessa maniera in cui si dovrebbe scrivere nella città ideale.

ti solo liberando e depurando completamente la ragione dalla loro influenza, consentendole di procedere “sola con se stessa”. Il punto di osservazione di “ciò che sta davvero al di sopra” in natura è il punto di osservazione di questo intelletto separato. Quando Platone si mette alla ricerca della verità su qualunque cosa abbia un valore, lo fa chiedendosi cosa avrebbe scelto un simile intelletto privo di limiti e costrizioni. Per fare un solo esempio di questa epistemologia del valore si può prendere il passo sul sogno nel nono libro della *Repubblica*. In questo brano Platone spiega che i sogni possono dar accesso alla verità *solo* se il sognatore riesce a far sì che siano il prodotto del *solo* elemento intellettuale. Prima di andare a dormire, bisogna cullare le altre parti – i bisogni fisici e le emozioni – rendendole inattive, così che «piacere e dolore non disturbino la parte migliore, permettendole così, nella sua isolata purezza, di tendersi verso le cose che ancora non conosce nel passato, nel presente o nel futuro, per esaminarle e conoscerle» (571d-572a). Ancora nel *Fedone*, Platone ci dice che l'anima conosce meglio la verità quando riesce a sottrarsi il più possibile all'influenza del corpo e procede da sola verso gli oggetti puri della conoscenza, ai quali, nella sua indivisa purezza, la lega una stretta relazione (65, a-d).<sup>8</sup>

Platone, dunque, sviluppa un'immagine dell'anima per cui essa è, nella sua natura più autentica, una sostanza intellettuale pura, non composta, che può avere accesso alla pura e perfetta verità nella misura in cui riesce a separarsi o proteggersi dall'influenza di emozioni e desideri, che la ostacolano e ai quali è legata da un vincolo puramente contingente. Ma sono proprio questi gli elementi della natura umana con cui la letteratura – come la conosce Platone – è più profondamente coinvolta. Un testo che intenda promuovere un genuino accesso alla verità dovrà promuovere il distacco intellettuale. Ma la poesia tragica (l'esempio principale in *Repubblica X*) sia nella selezione del contenuto sia nella maniera di presentarlo commercia con l'irrazionale. Nel decimo libro della *Repubblica* Platone afferma che una tragedia che rappresentasse le riflessioni di una mente saggia, calma, fredda e pragmatica non potrebbe avvincere il pubblico; se non prendesse come suo contenuto emozioni intense come la rabbia o la passione amorosa, perderebbe quel potere per cui è correntemente apprezzata (604e-605a). Però, continua Platone, le opere che mettono in scena un'estrema irrazionalità non solo rappresentano e danno enfasi a un falso sistema di valori (l'amore passionale, per esempio, è inseparabile dall'illusione che singoli esemplari di bellezza siano qualitativamente unici e insostituibili), ma oltretutto ridestano la natura irrazionale degli spettatori. La maniera con cui arriviamo a comprendere un'emozione intensa implica di per sé un'attività emotiva.

<sup>8</sup> Discuto approfonditamente questi temi in *La fragilità del bene*, cit., cap. 5.

Possiamo assistere allo spettacolo empaticamente, vivendo le stesse emozioni di uno o più personaggi; possiamo reagire al loro dramma con emozioni simpatetiche come la pietà (sembra questa l'interpretazione prevalente in Platone): in entrambi i casi siamo emotivamente attivi. E per Platone ciò significa che questa poesia sta nutrendo e rafforzando le nostre emozioni e i nostri bisogni fisici, «versando acqua» proprio su quegli elementi della personalità che, secondo la sua concezione dell'anima, «dovremmo disseccare» (606b). Il poeta, dunque, attraverso la natura della sua arte, promuove proprio quegli elementi che privano la vita ordinaria della comprensione e dell'accesso alla verità; impedisce la separazione dell'intelletto e la sua ascesa alla giusta prospettiva di “ciò che sta davvero al di sopra in natura”, la prospettiva dalla quale si producono resoconti autenticamente veri.

2. Su questo sfondo, tracciato anche troppo sinteticamente, cerchiamo di immaginare che aspetto potrebbe assumere un testo se intendesse davvero promuovere il distacco intellettuale nell'indagare la natura essenziale di un fenomeno. Che tipo di storia sarebbe, insomma, la giusta “storia della buonanotte” platonica, quella in grado di suscitare sogni veritieri? In cosa il suo contenuto e i suoi strumenti narrativi differirebbero da quelli della storia di Proust? (Attenzione, non mi sto chiedendo che forma abbiano effettivamente i testi di Platone: il filosofo, trovandosi a scrivere per persone la cui precedente educazione egli giudica estremamente imperfetta, ha a che fare con il complesso problema di attirarne l'attenzione e incrementarne la motivazione – un problema che nella città ideale nessun autore sarebbe costretto a porsi). Possiamo schematicamente elencare alcune caratteristiche di un discorso di questo tipo, in contrapposizione al quale potremo poi analizzare il brano di Proust.

1. *Veicolo di comunicazione.* La storia della buonanotte filosofica mirerebbe all'ideale platonico della comunicazione: la conversazione di due intelletti puri e separati. Sarà perciò un discorso agile, lucido, depurato da ogni espressione di emotività o intenso desiderio. Si sforzerà di attivare la *ragione* del lettore o dell'ascoltatore, scoraggiando allo stesso tempo il coinvolgimento dei desideri o delle emozioni. Secondo Platone, ciò significa rinunciare ad artifici stilistici allettanti, come un ritmo eccitante; evitare l'uso di un linguaggio plastico o sensuale, che tenderebbe a stimolare i sentimenti e l'immaginazione; e, soprattutto, bandire la rappresentazione di emozioni intense o di qualsiasi cosa possa scatenare nel lettore una catena di associazioni o ricordi che lo sprofondi in qualche sua passata esperienza disturbante o eccitante. Sarà probabile, dunque, che questo discorso sarà costituito da rigorose argomentazioni decantate da tutti questi elementi di distrazione.

2. *Punto di vista.* Quella che ho chiamato la “storia della buonanotte filosofica” non sarà, per ragioni strettamente connesse al punto precedente, una vera e propria *storia*. Mi spiego: la sua indagine sull’essenza dell’anima (per esempio) avrà a che fare il meno possibile con i dettagli concreti di una qualsiasi vita ordinaria. La fonte o la giustificazione delle sue riflessioni generali non sarà un’esperienza umana concreta, né il punto di vista relativo a quell’esperienza. Platone ripete continuamente che «con una cosa imperfetta non si misura mai nulla adeguatamente» (*Repubblica*, 504c): perciò, se il discorso deve fornire l’esatta misura del mondo, dovrà essere proferito dal punto di vista di un essere che non sia imperfetto come gli uomini, un essere che sia, in effetti, sottratto a ogni limite e necessità. Un simile discorso ci mostrerebbe come appaiono le anime viste da quel punto, da quello che Platone chiama “ciò che sta davvero al di sopra”. È chiaro però che questa prospettiva non offre nessuna narrazione, nessuna storia da raccontare, poiché per un essere illimitato ed eterno non *accade* mai nulla davvero – o nessun accadimento *ha* davvero *importanza*. Come chiarisce il brano del *Simposio* che tratta l’ascesi dell’amore, il discorso prodotto da questa posizione elevata considera i particolari contingenti – come l’amore di una singola anima per un’altra singola anima – poco importanti e di scarso valore.<sup>9</sup>
3. *Argomento: caratteri formali.* Abbiamo cominciato a individuare gli elementi che l’intelletto vorrà scoraggiare: già questo pone dei limiti al contenuto delle sue rappresentazioni. Possiamo ora proseguire specificando quattro caratteristiche formali che la sua esposizione di qualsiasi argomento dovrà possedere.
- Coerenza.* L’intelletto dovrà prima di tutto presentare un’immagine dell’anima (o di qualunque altro argomento stia trattando) che obbedisca alla sua legge più essenziale: il principio di non contraddizione. Non potrà affermare *p* e *non-p*, dando prova di confusione e disorientando il lettore. Per quanto complesso si faccia il discorso, tutte le sue parti dovranno formare un sistema in sé coerente in relazione l’una con l’altra.
  - Generalità.* La cosa che più probabilmente questo intelletto, dalla sua prospettiva elevata, evidenzierà dell’anima (o di qualsiasi altro soggetto) sarà la struttura generale che unifica tutte le anime e i principi generali della loro attività – non, come abbiamo già suggerito, le vicissitudini e idiosincrasie di singole anime. Per esempio, come ci mostra il *Simposio*, un simile testo, invece che occuparsi delle presunte qualità uniche di una singola anima, parlerà

9 Cfr. *La fragilità del bene*, cit., cap. 6.



del «vasto mare della bellezza» e si sforzerà di dare un resoconto generale della sua essenza nell'intero universo.

- c. *Precisione.* Nella sua indagine sull'autentica struttura di qualcosa di importante, l'intelletto si sforzerà di fornire un elenco il più preciso possibile delle condizioni o criteri perché un essere posseda o condivida quel valore. Non ho ancora menzionato questa caratteristica importante dell'indagine platonica, ma spero non ci siano dubbi sul fatto che per Platone un intelletto comprende pienamente la natura generale di un ente F solo se riesce a descriverlo in maniera tale da distinguere chiaramente e senza equivoci F da non-F, così da risolvere ogni controversia su casi problematici. Sono i limiti cognitivi umani a impedirci di tracciare demarcazioni così nette e chiare, ma il ragionamento del perfetto filosofo sarà privo di simili falle, perché ogni ostacolo alla conoscenza completa sarà stato rimosso. Nel nostro caso, avremo un preciso elenco delle condizioni necessarie e sufficienti per decidere se una certa cosa è o possiede un'anima o altri più concreti elementi psicologici; e così via per ogni aspetto dell'indagine psicologica.
- d. *Spiegazione.* Dobbiamo mettere in evidenza un'altra caratteristica del discorso platonico: il suo interesse per la spiegazione. Un buon resoconto platonico, per esempio dell'anima, non si limiterà a fare un elenco delle sue proprietà ma cercherà di spiegare adeguatamente quelle proprietà e come esse formino un insieme coerente.<sup>10</sup> Platone sottolinea che siamo in cerca di ipotesi teoretiche generali sempre più potenti e inclusive, che organizzino sistematicamente la nostra conoscenza e dalle quali sia possibile dedurre qualsiasi cosa. Questo punto è ancora piuttosto vago, ma ci torneremo più avanti.

Queste sono alcuni tratti distintivi di un buon testo platonico. Spero sia chiaro che questo testo ipotetico non è una fantasia mia e di Platone, ma un'immagine della scrittura filosofica che ha avuto una profonda influenza su tutta la nostra tradizione. Per citare un solo esempio, Locke paragona gli elementi retorici ed emotivi di un testo scritto alle lusinghe di una donna seducente – attraenti per chi sia in cerca di distrazioni o addirittura di piacere, ma chiaramente nocive per chi sia impegnato attivamente nella ricerca della verità:

Se vogliamo dir la verità dobbiamo ammettere che [...] tutti gli usi artificiosi e figurati delle parole escogitati dalla retorica ad altro non servono che a insinuare *idee* sbagliate, a provocare passioni e perciò a sviare il giudizio, e non sono altro che imbrogli belli e buoni; [...] in ogni discorso

10 Cfr. in particolare *Eutifrone*, 10-11.



che voglia informare o istruire bisogna perciò evitarli assolutamente, e considerarli, nei casi che riguardano la verità o la conoscenza, un grave errore o del linguaggio o della persona che ne fa uso.<sup>11</sup>

Se vogliamo confrontarci con una voce più vicina a noi, niente di meglio che rivolgerci a Iris Murdoch, uno dei pochi filosofi di lingua inglese che sia anche una valente scrittrice:

Naturalmente i filosofi sono differenti e alcuni sono più “letterari” di altri, ma sono tentata di dire che esiste uno stile filosofico ideale che possiede una particolare schiettezza e franchezza, uno stile austero, altruista, ingenuo. [...] Quando un filosofo si trova, per così dire, in prima linea, di fronte al suo problema, parla, secondo me, con una voce particolare: fredda, chiara, riconoscibile.<sup>12</sup>

---

Storie dell'anima

Queste citazioni illustrano fino a che punto il pensiero occidentale ha recepito l'immagine platonica dello stile filosofico. Quel che è straordinario è quanto poco i filosofi si preoccupino di confrontarsi con le argomentazioni che Platone ha sviluppato per arrivare a scegliere quello stile; sembrano vedervi qualcosa di completamente irrelato dalle concezioni della persona e dell'apprendimento, qualcosa che rimane valido per la ricerca della verità a prescindere da quale verità si stia cercando o dagli strumenti di cui siamo dotati per comprenderla. Platone, invece, vedeva chiaramente che il filosofo è un artista che crea con la sua concezione dell'anima una certa immagine della verità; è il suo impegno in questa creazione a portarlo a scegliere uno stile che ne sia l'incarnazione adeguata.

Torniamo ora al narratore proustiano, che abbiamo lasciato nel momento in cui Albertine apre lo sportello del treno e insieme cala nelle profondità del suo cuore. Che tipo di storia dell'anima e per l'anima è questa? Con quali strumenti si rivolge a noi, quali parti della nostra anima attiva, e quale tipo di conoscenza potremmo dire di ricavarne? Per rispondere a queste domande, sarà bene trattare prima il “punto di vista” e successivamente interrogarsi sulle parti dell'anima che questa storia rappresenta e alle quali si rivolge.

*Punto di vista.* È chiaro che questo racconto non perde mai di vista le circostanze e condizioni specifiche della vita umana. La sua indagine ge-

11 J. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, libro 3, capitolo 10. Questo passaggio è discusso in P. de Man, *The Epistemology of Metaphor*, in «Critical Inquiry», 5, 1978, pp. 13-30.

12 I. Murdoch, *Philosophy and Literature: Dialogue with Iris Murdoch*, in *Men of Ideas: Some Creators of Contemporary Philosophy*, a cura di B. Magee, I. Berlin, Viking Press, New York 1979, pp. 262-285: p. 265. Trovo difficile conciliare queste affermazioni con la complessa pratica stilistica dei romanzi e delle opere filosofiche di Murdoch.

nerale sulla natura dell'anima è interamente radicata ai caratteri propri del punto di vista umano: la sua specifica temporalità, il suo intreccio di bisogni, desideri e appagamento. E anche queste caratteristiche generali della vita umana sono esplorate dal punto di vista di una vita umana particolare. Le verità che la riguardano hanno un contenuto che può essere esteso a tutta l'umanità, ma emergono come verità su una singola storia umana e dall'interno di tale vicenda; le verità stesse sono presentate come parti della storia. Ci vengono illustrate dettagliatamente, per esempio, le percezioni e reazioni che inducono Marcel alla sua riflessione generale. Inoltre, nel momento in cui ha formulato brevemente un principio psicologico generale, torna a trattare il proprio caso, torna su quelle parole di Albertine che hanno aperto il suo cuore. La riflessione generale e l'esperienza particolare si illuminano a vicenda come fanno nella vita: ci troviamo di fronte alla verità solo nella misura in cui si incarna in una vita, in una storia dove gli accidenti contano almeno tanto quanto le verità, e in cui anche incappare in una verità è accidentale.

Dunque, come leggiamo questa storia? Mentre ne vagliamo le affermazioni, in quale attività siamo impegnati e qual è il nostro punto di vista? Sicuramente, mentre leggiamo siamo indotti a farci un'immagine della scena. E siccome il mondo che ci dobbiamo figurare è vincolato al punto di vista di un singolo personaggio, quel che ci viene richiesto è di entrare con l'immaginazione in quel punto di vista, facendo ciò che fa Marcel e reagendo come lui reagisce. Questo implica che, nel momento in cui ci viene presentata la verità psicologica centrale contenuta nel racconto, veicolata dalla bizzarra metafora spaziale, la esploriamo e valutiamo anzitutto dal punto di vista di Marcel: ci avviciniamo, cioè, facendo nostre le sue esperienze e le sue reazioni. Siamo portati a sentire e vedere quella scena dagli stessi processi che vi hanno condotto lui. La nostra situazione, però, è ancora più complessa. Il racconto non ci mette di fronte soltanto al Marcel al quale è successa questa scena, ma anche al Marcel più vecchio, l'autore del racconto, che esplicita l'immagine spaziale e dichiara la sua importanza come verità generale. Ci viene chiesto così di assumere alternativamente la prospettiva originale di Marcel, e con essa la sua maniera di sentire e vedere, e la prospettiva del Marcel che ricorda la propria esperienza ora dall'interno ora dall'esterno, esaminando e sperimentando nuovamente la propria psicologia, rivivendo la propria esperienza e reagendo a essa. Sperimentiamo così anche cosa si prova quando un'esperienza ritorna attraverso la memoria per esercitare la sua influenza sulla stessa persona in un tempo diverso. E ancora: mentre leggiamo oscilliamo tra momenti in cui assumiamo queste due prospettive dall'interno, e momenti in cui reagiamo alla storia simpateticamente, da spettatori – un punto di vista che non corrisponde a quello del Mar-



cel spettatore della propria esperienza, poiché il lettore o la lettrice non hanno la sua stessa relazione con quei ricordi.

E infine, come Proust sottolinea ripetutamente, dobbiamo nello stesso tempo attingere alla miniera del nostro passato per reperire simili materie prime. E così, mentre continua tutta quest'altra complessa e variabile attività, stiamo anche seguendo le associazioni risvegliate dal racconto nella nostra memoria. Quando ci viene detto che alcune esperienze fanno entrare una persona dentro di noi, interpretiamo questa immagine attraverso i ricordi di un nostro simile vissuto amoroso e di simili angosce di perdita, e ci chiediamo se ci sentivamo così – se la profonda influenza della persona amata su tutti i nostri pensieri e azioni, il suo potere di sconvolgerci perché separata da noi ci faceva sentire così, e se questa sensazione è ben catturata dall'immagine di una persona che apre la porta del nostro cuore e vi penetra come un ospite importuno e ingovernabile. Questo scavo nella memoria ci farà rivivere i pensieri e i sentimenti del nostro sé passato; e, così facendo, ci troveremo rispetto alla nostra memoria nella stessa posizione del narratore di Proust rispetto a quella del suo io passato.<sup>13</sup>

Sintetizzando: invece del raggio di luce intellettuale senza centro di Platone abbiamo un'attività dell'immaginazione e del sentimento inafferrabile, volatile e instabile, che scivola con grande fluidità da un punto di vista a un altro, da un tempo a un altro, dal vissuto di una persona a quello di un'altra. E non sorprende che sia questa l'esperienza pianificata dalla scrittura di Proust, vista la concezione della verità sull'uomo contenuta nel romanzo: la *Recherche* afferma ripetutamente che non esistono verità che possano essere disgiunte dalla prospettiva di una vita umana e delle sue concrete esperienze, dall'esperienza di quella peculiare combinazione di unità e frammentazione di cui la vita umana è costituita nella sua caratteristica connessione con il tempo e il cambiamento. In effetti, le riflessioni generali dell'ultimo volume difendono la scelta del romanzo come strumento di indagine psicologica sostenendo che la verità psichica ha natura prospettivistica e contestuale, e che l'arte ci consente di espandere la nostra particolare comprensione delle cose costringendoci ad assumere la prospettiva, a entrare nel mondo di un altro essere umano concreto. Questo modo concreto di prestare attenzione e rispondere all'esperienza di un altro essere costituisce – afferma il narratore – la *sola* via attraverso cui possiamo uscire da noi stessi e avere accesso ad altri “paesaggi”. E in questo processo raggiungiamo anche una conoscenza di noi stessi che non potrebbe essere raggiunta altrimenti. Cominciamo ora a intravedere su cosa si fondi l'affermazione che ogni

13 Su questi argomenti devo molto alle notevoli riflessioni di R. Wollheim, *Iconicity, Imagination and Desire*, in Id., *The Thread of Life*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1984.

altra forma di rappresentazione sarebbe artificiale e falsa: lo stile e la verità dello stile sono intimamente connessi con una concezione della verità psicologica e di come possa essere raggiunta.

Ma, per proseguire, dobbiamo ancora accennare alle parti dell'anima di Marcel, e della nostra, che sono qui attive. E per farlo dobbiamo cominciare a parlare di uno dei più importanti temi di Proust: il ruolo imprescindibile del dolore per approdare alla conoscenza psicologica.

*Parti dell'anima.* Dunque: è ovvio che l'intelletto è attivo. Marcel pensa, fa paragoni, trae conclusioni generali, e seguendo il racconto anche noi facciamo lo stesso. Ma nella sua attività l'intelletto non è affatto isolato dagli altri elementi della nostra personalità. Abbiamo già parlato del ruolo dell'immaginazione. Adesso dobbiamo riconoscere l'ovvio fatto che questo brano rappresenta un'attività emotiva e contemporaneamente la suscita in noi. E non solo un'attività emotiva, ma emozioni violente e dolorose. È il dolore il contenuto di questa storia che sostiene di dire una verità sull'essere umano: un dolore violento, lo "strazio" di un cuore. E la storia ci mostra la verità psicologica centrale colta non nel corso di una serena meditazione, ma attraverso e nel dolore stesso. (Presto ci chiederemo in cosa consista questo "attraverso e in"). Per attingere a questa verità, attivando l'immaginazione nei modi che abbiamo descritto non solo reagiremo al dolore di Marcel con la pietà di uno spettatore (cosa che già incontrerebbe il risoluto veto di Platone) ma, da dentro il suo punto di vista, faremo nostro anche il suo violento dolore, seguendo il percorso attraverso cui la sofferenza gli rivela qualcosa sulla sua anima. E, messi in intima relazione con le nostre proprie memorie più dolorose, se la nostra reazione sarà quella voluta da Proust soffriremo violentemente come abbiamo sofferto in passato, e sentiremo nel presente il potere del passato su di noi. Se è così che questa parte della nostra indagine psicologica giunge alla verità, ciò non avviene serenamente per vie intellettuali, ma attraverso un violento soprassalto di riconoscimento, che farà apparire nella nostra immaginazione e nel nostro cuore non un concetto, ma il ricordo del viso e del corpo di una persona ben precisa che sta dentro di noi; e proveremo nuovamente le profonde emozioni che abbiamo nutrito per lei. Non sarebbe sorprendente se il soprassalto di sentimento risvegliato da questo processo si rivelasse così potente da interrompere la lettura.

Dobbiamo fermarci un momento a esaminare questa idea – che l'essere umano apprenda attraverso il dolore –, perché è indubbiamente una delle più antiche e celebrate rivendicazioni delle opere letterarie in proprio favore e a difesa della loro pretesa di insegnare la verità sull'uomo; confutarla è perciò un nodo cruciale dell'attacco condotto da Platone contro la letteratura. La concezione dell'apprendimento umano che il narratore esprime nel romanzo di Proust corrisponde alle sue procedure stilistiche: dà un'incredibile importanza cognitiva al dolore e alle reazioni



emotive violente e improvvise. Perché? Nelle prime pagine di *Albertine disparue* il narratore proustiano sembra rispondere pressappoco così.

Per comprendere la psicologia umana occorre innanzitutto indagare se stessi, arrivare a conoscere gli elementi della propria anima. Ma perché questa indagine sia fruttuosa il ricercatore deve superare ostacoli formidabili. Il primo è l'abitudine. In generale l'abitudine ottunde la nostra sensibilità, e in particolare cela al nostro sguardo o mistifica l'importanza di questioni rilevanti, di cui ci dovremmo occupare o preoccupare. L'abitudine di vivere con Albertine illude Marcel di poterne fare a meno, e gli nasconde quanto grandi siano il suo bisogno e desiderio di lei. Vi sono poi difese più specifiche, erette contro verità che ci riguardano e con le quali sarebbe difficile convivere se dovessero emergere alla superficie. Marcel, per esempio, immaginando di desiderare relazioni con altre donne si nasconde la profondità del suo bisogno di Albertine, e perciò quanto vaste siano la sua incompletezza, passività e vulnerabilità. Infine, c'è l'ostacolo eretto dalla razionalizzazione – un'attività di auto-spiegazione ingaggiata a un livello superficiale e intellettuale, che ci rassicura perché ci convince di aver compiuto un'analisi scientifica e di essere giunti all'esatta verità, impedendoci così un'indagine più profonda o completa. Prima di essere informato della partenza di Albertine, Marcel è impegnato in un'analisi di questo tipo, ed è pienamente convinto della sua correttezza scientifica: «avevo creduto di non aver trascurato nulla, da esatto analista; avevo creduto di conoscere il fondo del mio cuore». <sup>14</sup> Per rimuovere questi ostacoli abbiamo bisogno di uno strumento che sia – nelle parole di Marcel – «sottile, potente e adatto ad afferrare la verità». <sup>15</sup> Il dolore ci offre questo strumento. «Quanto più lontano va il dolore in psicologia», esclama il narratore, «della stessa psicologia!». <sup>16</sup> Compiaciuto e sicuro di sé, Marcel si sente comunicare all'improvviso: «Mademoiselle Albertine se ne è andata». Immediatamente le pseudo-verità che la razionalizzazione aveva messo insieme sono semplicemente spazzate via dalla forza del dolore, attraverso il quale e nel quale Marcel riconosce il suo amore. Non è stato un uso scorretto a impedire all'intelletto di cogliere questa verità, ma i limiti intrinseci al pensiero intellettuale, spiega il narratore, e si serve dell'analogia con una reazione chimica: il dolore è il catalizzatore che precipita elementi che, un attimo prima, neppure la vista più acuta avrebbe potuto distinguere.

È il caso di fermarsi a interrogare questo quadro, di cui è possibile dare più di una interpretazione. Dire che il dolore è necessario per afferrare alcune verità psicologiche può significare che serve a cogliere certe

14 Proust, *La fuggitiva*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. III, p. 432. [N.d.T.]

15 *Ivi*, p. 435. [N.d.T.]

16 *Ivi*, p. 431. [N.d.T.]

verità, certe cognizioni, che però esistono e possono essere afferrate anche a prescindere dal dolore – che potremmo cioè in teoria (anche se non necessariamente in pratica) comprendere in altro modo. Prendiamo la madre di Amleto: le «macchie nere e indelebili» sulla sua anima sono lì. Sono lì perché Dio le veda direttamente, in qualsiasi momento, prescindendo completamente dal dolore o da ogni altra emozione umana. In questa scena il dolore è necessario perché Gertrude le veda: ma questo deriva dai suoi limiti e dalle sue mancanze, e non ha niente a che fare con la natura della conoscenza. Supponiamo che questa interpretazione valga per la *Recherche*. Se così fosse, Proust converrebbe con Platone sull'esistenza, almeno in teoria, di qualcosa come la conoscenza pura dell'anima così com'è, a prescindere dalle attività e reazioni psicologiche degli esseri umani. Non sarebbe necessario coinvolgere le emozioni per conoscere l'anima; l'autentica e intrinseca natura della conoscenza non comporterebbe il coinvolgimento del dolore. Proust non sarebbe d'accordo con Platone solo sul modo migliore con cui esseri umani con certi limiti e mancanze possono accedere alla conoscenza.

Ma c'è un'altra interpretazione possibile. Potremmo intendere la conoscenza (per esempio dell'amore) come qualcosa di molto diverso dalla comprensione di qualcosa che sta fuori di noi e non ha nulla a che fare con noi; dovremmo invece pensarla come qualcosa che è in parte costituito dallo stesso fatto di reagire a una perdita con un sentimento di privazione e dolore. L'amore è colto *nell'esperienza* dell'amare e del soffrire. Quel dolore non è qualcosa di separato, che strumentalmente ci dà accesso all'amore; è costitutivo dell'atto stesso di amare. L'amore non è una cosa che sta nel cuore per essere osservata nella maniera in cui Dio può vedere le macchie sull'anima di Gertrude; l'amore fa corpo, è costituito dall'esperienza di amare – quindi soprattutto da esperienze di sofferenza. Il catalizzatore non si limita a rivelare composti che erano lì da sempre, ma scatena una reazione chimica; allo stesso modo, la frase su Mlle Vinteuil non rivela a Marcel che Albertine fosse dentro il suo cuore da sempre: quelle parole la inseriscono, la ficcano dentro il suo cuore. La reazione a queste parole, il soprassalto del dolore e il terrore della perdita: questo è, per Marcel, l'amore.

Quel che stiamo dicendo, e scoprendo in Proust, è che il dolore non è solo uno strumento per arrivare allo stesso tipo di conoscenza di cui parla Platone: il dolore è un elemento essenziale, costitutivo e completamente intrinseco a un tipo di conoscenza del mondo e di sé totalmente diversa.<sup>17</sup> Secondo questa concezione, un dio privo dei nostri limiti e

17 Cfr. S. Cavell, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford University Press, New York 1979, e Id., *Knowing and Acknowledging*, in Id., *Must We Mean What We Say?* [1969], edizione ampliata, Oxford University Press, Cambridge 1976, pp. 238-266.



incapace delle nostre reazioni emotive non potrebbe conoscere certe parti della nostra anima. Quel che accade a Marcel quando la sua razionalizzazione è interrotta dallo choc della partenza di Albertine non è che improvvisamente qualcuno tira le tende e gli consente di vedere chiaramente, in maniera scientifica, ciò che prima aveva cercato di comprendere in quel modo senza riuscirci. Quel che accade è che alla conoscenza scientifica si sostituisce qualcosa di completamente altro, qualcosa di più profondo.

Invece di cercare di conoscersi scientificamente, Marcel riconosce chi e che cosa lui è *nel* soffrire e *nelle* proprie complesse reazioni. In un certo senso, c'è qualcosa ora che prima non c'era alla stessa maniera: l'amore per Albertine. Ma è anche appropriato continuare a parlare di scoperta perché, nel riconoscere il suo amore per Albertine, Marcel viene messo in contatto con un tratto permanente, benché sotterraneo, della sua psicologia: la sua privazione, la sua radicale incompletezza e fame d'amore, il suo disordinato desiderio di possesso e controllo, il suo dolore per l'ineludibile distanza che lo separa da tutto ciò che nel mondo è degno di amore. Così la sofferenza particolare, che è conoscenza di un amore particolare, vale anche come riconoscimento del sostrato che attraversa tutti i suoi singoli amori. E questo qualcosa, potremmo dire, è quella condizione di insufficienza che è in sé dolore. Questo dolore per la propria incompletezza fa conoscere la condizione che ne è il sostrato perché ne è un caso particolare; e così, aprendosi all'esperienza di quel dolore, Marcel riconosce e si apre all'esperienza di sé. Esiste dunque un tipo di conoscenza che opera attraverso il dolore in quanto questo è completamente intrinseco sia al conoscere che all'oggetto della conoscenza. Da questo punto di vista, il tentativo di Marcel di comprendere la propria anima in forma scientifica, di trattare le proprie esperienze come qualcosa di estrinseco ed esterno a sé, è un modo per evitare se stesso. Tentare di comprendere l'amore secondo il tipo di conoscenza platonica è un modo per evitare di amare. Cercare di *capire* la sofferenza è un modo per *non* soffrire. Che tipo di persona sarebbe quella che trattasse i pensieri, i sentimenti e la sofferenza come qualcosa di estraneo a sé, qualcosa che deve essere compreso e studiato separatamente dall'esperienza del pensare, sentire e soffrire? Qualcuno in fuga dalla conoscenza di sé, risponde il romanzo di Proust, cioè qualcuno che rifiuta di ammettere la propria incompletezza e il proprio bisogno. La *Recherche* mostra molte forme di questa rimozione; ci mostra come molti aspetti della vita sociale altro non siano che questo – come nella memorabile scena in cui la Duchessa di Guermantes, incapace di prender coscienza della mortale malattia di Swann, e perciò della mortalità e fragilità umane, lo accusa di prendersi gioco di lei e si dirige verso la sua stanza per andare a prendere le sue ballerine rosse. E, mostrandoci queste forme di rimo-



zione, il romanzo ci mostra anche più forme di riconoscimento: c'è agnizione nello *humour* e nel grottesco così come in un profondo dolore personale. Gli elementi comici e satirici del romanzo contribuiscono a svelare la verità sull'uomo proprio come le parti tragiche. Ma ciò che è chiaro in tutte queste agnizioni e reazioni, in questi soprassalti di riso e di lacrime, è che non si tratta solo di vie per la conoscenza platonica: sono parte della conoscenza stessa.

Tutto questo ha implicazioni importanti per le questioni in gioco tra Proust e Platone. Perché, se le cose stanno così, non si tratta semplicemente di individuare la strada più efficiente per approdare a un fine epistemico, ma di chiarire la natura stessa del fine. L'affermazione che solo un romanzo può comunicare verità psicologiche non significa soltanto che esso può aggirare alcuni ostacoli con maggior sottigliezza di un testo filosofico; significa sostenere che esso veicola almeno alcuni tipi di conoscenza, alcune importanti conoscenze sull'uomo, proprio grazie al fatto di essere un romanzo, cioè un'opera che fa ridere e soffrire il lettore – cosa che un altro approccio più intellettuale non può fare neppure in linea di principio. L'immagine di Albertine che scende nell'anima non potrebbe essere sostituita da una parafrasi, perché questa figura spaziale enormemente vivida e potente è ciò che fa scattare nel lettore l'attività conoscitiva. Ora ci resta da trattare, molto più brevemente, gli altri elementi del nostro confronto.

- a. *Coerenza*. La narrazione di Proust sembra contenere delle contraddizioni irrisolte. Se mettessimo quest'affermazione psicologica generale accanto ad altre, ci troveremmo in seria difficoltà a figurarcene la connessione. Il nostro brano, per esempio, non ci offre alcuna chiave per comprenderne il legame con altre osservazioni apparentemente contraddittorie fatte dal narratore sulla stessa relazione – per esempio, che Albertine è irrimediabilmente e incomprensibilmente separata da lui, che occupa vaste regioni dello spazio esterno in cui egli non potrà mai penetrare. Il narratore non relativizza queste affermazioni legandole a un contesto particolare, dicendo semplicemente: “Questo è vero per Marcel nel periodo *t*”. Ma non si cura di spiegare come le contraddizioni apparenti possano essere viste come parte di un quadro autentico e unitario. Il che non sorprende, se abbiamo ragione di ritenere che qui è all'opera un'immagine diversa della conoscenza della verità; e dobbiamo esaminare meglio la relazione di quest'immagine con l'esigenza di coerenza.
- b. *Generalità*. Una conseguenza del punto precedente è che il tipo di generalità cui aspira questo testo non è quella ricercata dalla “storia” filosofica di Platone. In effetti il romanzo sostiene di contenere verità generali su questioni importanti: nell'ultimo volume il narratore parla del suo interesse per «essenze universali, comuni a molte cose», af-

fermando che per uno spirito come il suo queste essenze sono «il suo nutrimento e la sua gioia». La *Recherche* ci invita a constatare che le sue verità si possono applicare alle nostre vite. Ma si tratta al massimo di verità contestuali, valide per gli esseri umani e in certi momenti delle loro vite: una generalità troppo ristretta per Platone. Di più: queste verità generali affermano con forza l'importanza e l'unicità dei particolari contingenti. L'oggetto interno che causa a Marcel tanta pena non è una forma generale di essere umano, ma una donna particolare, con grosse guance tonde, la donna che ha detto «Quell'amica è Mlle Vinteuil». Il testo è generale nella misura in cui ci invita a riconoscere che alcune nostre esperienze sono simili a questa. Ma facendolo non ci limitiamo a stralciare le tonde guance di Albertine per pensare a una forma astratta. Se rispondiamo correttamente all'esigenza di generalità del romanzo, le sostituiamo con le caratteristiche individuali, profondamente amate, di un altro essere che sta dentro di noi. Non *ascendiamo* mai, come fa il filosofo platonico, dai particolari a un universale più alto, da cui trascurare o dimenticare quei particolari.

- c. *Precisione*. Ovviamente questo brano, che in un certo senso presenta un caso paradigmatico di un certo tipo di relazione umana, non fornisce alcuna lista delle condizioni necessarie e sufficienti per definire questa relazione – un elenco che ci consenta di giudicare se un nostro amore rientra o no in questa tipologia. La sua rivendicazione di verità non sembra dipendere dal fatto di offrirci un'immagine chiara, ben definita e coerente di un grande amore. E non è neppure probabile – per non dire impossibile – che le sue verità possano preservarsi in un resoconto che avesse la forma “Una relazione umana è un grande amore se e solo se...”. L'immagine della persona dentro di noi ha un potere che non dipende da una simile formula definitoria, né vi si può esaurire; anzi, ha un mistero e un'indeterminatezza che resiste a simili formule, che chiaramente il narratore etichetterebbe come “artificiali e non vere” – e con ragione. Quell'immagine ha insomma una propria precisione non scientifica.
- d. *Spiegazione*. In un certo senso questo romanzo ha un profondo interesse nella spiegazione, vale a dire: è evidente che il suo obiettivo è di sottoporre a verifica alcune verità psicologiche che si suppone spieghino tratti della nostra esperienza, dell'esperienza umana in generale. La *Recherche* sostiene di avere accesso e di svelare le essenze che costituiscono il sostrato e la spiegazione della molteplicità dei particolari. Ma questo interesse per la spiegazione è circoscritto dai limiti della sua considerazione di generalità e coerenza: non ci viene detto nulla di sistematico ed esaustivo sul modo con cui quelle leggi si combinano l'una con l'altra – non sappiamo neppure *se* si combinino l'una con

l'altra. Non abbiamo nessun sistema deduttivo gerarchico come l'avrebbe voluto Platone, e neppure un più modesto e aperto quadro di riferimento. E sembra che anche questo faccia parte della verità comunicata dal romanzo: la vita umana come la rappresenta la *Recherche* è una serie di eventi, più o meno indecifrabili, il cui mistero non può mai essere completamente eliminato perché ciò significherebbe avere il controllo degli eventi, e noi non potremo mai dominarli fino a questo punto. Anzi, l'intento stesso di spiegare il mondo intero, di mettere tutto in un ordine sistematico, non sarebbe altro, secondo il romanzo, che una relazione inappropriata tra un essere umano e il mondo in cui vive, un obiettivo che, come il progetto di autoanalisi scientifica di Marcel, porterebbe a negare l'incompletezza e la vulnerabilità. Far piena luce sulle tenebre, o anche solo presumere che ciò sia possibile, ordinare e categorizzare tutto quanto è incerto e indefinito significherebbe negare una delle verità sul mondo. Più oltre nel romanzo il narratore ribadisce la verità psicologica riferendosi ad Albertine come a una persona che «in conseguenza di un errore di localizzazione, dovuto a certi accidenti ma ora irreparabile, si è accomodata nel nostro corpo con tanta efficacia che l'atto di chiederci retrospettivamente se ella guardasse a una donna in un particolare giorno nel corridoio di uno scompartimento di una piccola ferrovia turistica, ci fa sentire la stessa pena di un chirurgo che vada in cerca di un proiettile nel nostro stesso cuore». Questo passaggio mostra molto chiaramente che persino l'operato di questa fondamentale "legge" psicologica dipende in gran parte da causalità specifiche, e che le circostanze in cui l'amore agisce resteranno in una certa significativa estensione inaccessibili all'indagine psicologica. (Notiamo, per esempio, che si è perfino modificato il resoconto degli eventi, e rimane dubbio se sia stata una parola o uno sguardo di Albertine a precipitare l'esperienza dell'amore). Il procedimento romanzesco non ordina con chiarezza tutto ciò che c'è da sapere sull'anima: ma questo è parte della sua concezione che non tutto dell'anima umana è chiaro, che gli abissi più profondi sono oscuri e cangianti ed elusivi. Una forma di rappresentazione che lasciasse intendere altrimenti sarebbe artificiale e falsa. E neppure noi, vagliando o criticando questa concezione, dovremmo pretendere di chiarire tutto. Se lo facessimo, tradiremmo proprio quei misteri dell'anima umana cui è nostro compito rispondere. Non si può parafrasare, dissezionare e spiegare nel linguaggio neutrale della critica l'immagine della persona che sta dentro di noi. Bisogna rispondervi in tutto il suo doloroso violento mistero.

3. A questo punto possiamo trarre alcune conclusioni provvisorie. Platone e Proust condividono una certa vaga concezione del proprio com-

pito o del proprio obiettivo: far uso del linguaggio per comunicare all'anima umana la verità sull'anima umana. È chiaro però che hanno due modi estremamente diversi di coinvolgere il lettore in questa ricerca: modi che – come abbiamo cominciato a comprendere – difficilmente risultano arbitrari. Sono strettamente connessi a concezioni della psicologia umana, dell'insegnamento e della conoscenza, dei modi con cui si raggiunge la verità e del suo contenuto – concezioni che sono proprie anche al contenuto delle visioni espresse dagli stili. Alcune delle divergenze si limitano a proporre strumenti diversi per giungere a verità e conoscenza: una certa immagine dei mezzi che danno accesso alla verità, delle esperienze che portano alla conoscenza, non può che influenzare la maniera con cui l'autore si rivolge al lettore che aspira alla conoscenza. Altre differenze, invece, sono più profonde: sorgono da un diverso modo di intendere la natura dell'obiettivo – quella cosa che chiamiamo conoscenza della verità sull'anima –, da una diversa concezione del contenuto della verità e di che cosa significhi conoscere. Rispetto a queste differenze, e specialmente a quelle del secondo tipo, i cosiddetti elementi letterari e retorici non sono semplici decorazioni o distrazioni, ma qualcosa di intrinseco alla concezione dell'anima. Come ben sapeva Platone, nell'antica disputa tra filosofia e letteratura non si contrappongono solo due diverse opinioni sulla liceità dell'ornamento stilistico, ma si scontrano due visioni di cosa siamo e cosa aspiriamo a diventare. Ognuna delle due concezioni può rivendicare con ragione che stili diversi dal suo *mentono* sulla persona e non la rappresentano adeguatamente; ognuna può rivendicare che la sua forma di discorso è quella *vera*. Comprendere che abbiamo a che fare con una genuina opposizione non solo di idee ma anche di stili è il primo passo per intraprendere un serio esame di questi argomenti, a lungo ostacolato dal preconconcetto che esista una forma di scrittura neutrale e priva di contenuti. Come scrive il narratore di Proust: «lo stile, per lo scrittore, come il colore per il pittore, è un problema non di tecnica, bensì di visione. Esso è la rivelazione, impossibile con mezzi diretti e coscienti, della differenza qualitativa che esiste nel modo con cui ci appare il mondo».<sup>18</sup> La scelta di uno stile racconta una storia sull'anima.

E allora quale visione dell'anima esprime (dovrebbe esprimere) questo mio saggio? In quale stile si può cercare di valutare equamente due stili e due concezioni così radicalmente diversi? Quale stile potrebbe far dialogare queste due storie tra loro? Sono questioni ardue, che richiedono una lunga trattazione: non ho abbastanza spazio per entrare nel merito. Ma la loro risposta, ne sono certa, ci farà riprendere la questione della spiegazione, per chiederci fino a che punto possiamo parlare di

<sup>18</sup> Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., pp. 949. [N.d.T.]

un mistero senza violarlo. Prima o poi nel corso dell'indagine arriveremo a chiederci: "è possibile una critica filosofica della letteratura?" – o piuttosto (per servirmi di uno stile familiare all'ottimismo filosofico): "Come è possibile una critica filosofica della letteratura?"<sup>19</sup>

Martha  
Nussbaum

---

19 Questo saggio è stato anticipato parzialmente come risposta all'intervento di Mary Rawlinson, presentato nel dicembre 1981 all'Eastern Division dell'American Philosophical Association: *The Old Quarrel Between Art and Philosophy: Reading Proust* (una versione rivista è stata pubblicata come *Art and Truth: Reading Proust*, in «Philosophy and Literature», 6, 1982, pp. 1-16). Ringrazio Rawlinson per aver stimolato alcune di queste riflessioni, Thomas Pavel per avermi offerto una stimolante occasione per presentarle e discuterle alla conferenza *Styles of Fictionality*, e soprattutto Richard Wollheim e Ronald Dworkin per avermi aiutato durante la redazione di questo saggio con le loro discussioni.