

To Pretend is to Know Oneself. The ontology of the Character and the State or Quality of the Self which we Call 'Sincerity'

Andrea Tagliapietra

Abstract

The aim of this essay is to enhance the potential of literary and theatrical 'fiction' according to three different registers: logical, gnoseological, modal. From the logical point of view, the poetic-dramaturgical fiction challenges the Aristotelian principle of non-contradiction: in the symbolic act in which x simulates being y , x doesn't cease to be himself/herself to become other. Fiction does not imply abandoning an identity to conquer a new and different one: it is the coexistence of sameness and difference, of identity and its inexhaustible alteration. It is a contradictory coexistence in relation to classical logic, but this contradiction is the irrevocable nature of the symbolic-imaginative activity of the human being. According to the gnoseological perspective, a careful analysis leads to a re-thinking of the static opposition between true and false, so that in the 'simulation' x and y are either both true or both false; a gnoseology based on an inclusive disjunction replaces the one based on an exclusive logic. Finally, from the modal point of view, the poetic-literary fiction breaks the mechanism that submits the possible to the real, relegating it to non-existence and non-actuality. The great novel, when it is really a great novel, actualizes the possible and at the same time makes the real possible. Neither the static nature of reality, nor the evanescence of possibility, but the vertigo of virtuality is the proper dimension of narrative fiction, that is, no longer the dimension of the individual but of its pathic and unintentional background: the singularity.

Keywords

Character, Sincerity, Singularity, Fiction, Possibility, Self, Reality, Ontology, Truth.

Fingersi è conoscersi. L'ontologia del personaggio e quello stato o qualità del sé chiamato 'sincerità'

Andrea Tagliapietra

Nella più enigmatica delle sue opere, i ventitré *Privilèges du 10 Avril 1840*, scritti a Roma due anni prima di morire, Stendhal immagina che, analogamente alle conseguenze del patto di Faust con Mefistofele, gli sia consentito il privilegio di realizzare alcuni suoi singolari desideri. Il settimo di questi "privilegi" così recita:

Miracolo. Quattro volte l'anno [il privilegiato] potrà tramutarsi nell'animale voluto e poi ritrasformarsi in uomo. Quattro volte l'anno potrà mutarsi nell'uomo che vorrà, e per di più concentrare la sua vita in quella di un animale che, nel caso di morte o di impedimento dell'uomo n. 1 in cui si è mutato, potrà richiamarlo alla forma naturale dell'essere privilegiato. Così il privilegiato potrà, 4 volte l'anno e ogni volta per un tempo illimitato, occupare due corpi alla volta (Stendhal 1992: 28-29).

Nell'ironica meticolosità protocollare di queste prescrizioni, che apparentemente illustrano la natura eccezionale e, per l'appunto, 'privilegiata' di una sorta di operare magico e soprannaturale, Stendhal cela niente di meno che il segreto della letteratura, del teatro e, in generale, dell'attività simbolica dell'essere umano che, con le sue metamorfosi e con le sue immedesimazioni sciamanico-drammatiche, fa diventare ciascuno di noi quell'altro che egli stesso è'.

Il verbo latino 'fingere', da cui deriva l'omonimo verbo italiano, rinvia, partendo dalla medesima radice indoeuropea di 'figura', all'atto di 'plasmare' e, appunto, a quello di 'dar figura', di 'rappresentare una cosa mettendola in forma'. Fingere è, quindi, produrre qualcosa, farlo emergere con evidenza (la figura pone in risalto) a partire da qualcos'altro. Tuttavia, questo processo si distingue dal semplice

mutamento perché mantiene sia l'uno che l'altro, l'uno nell'altro, l'uno con l'altro: insomma una trasformazione complessa che implica la conservazione dei due termini in gioco. Del resto, un frequente sinonimo di fingere è, nel linguaggio comune, il verbo 'simulare', in cui risuona l'avverbio latino 'simul' che significa l'accadere 'assieme, nello stesso tempo', di due eventi, l'essere insieme dell'uno e dell'altro. È un 'essere insieme' che il principio fondamentale della logica, quello formulato nel quarto libro della *Metafisica* di Aristotele, ovvero il principio di non contraddizione, limita ai diversi irrelati. I diversi possono essere e accadere 'insieme', ma lo stesso non può essere 'hàma' (in greco) 'simul' (in latino), cioè 'insieme' o 'allo stesso tempo', anche altro. «È impossibile», scrive Aristotele, «che il medesimo attributo, nel medesimo tempo [qui, nella versione latina del testo, ritroviamo il nostro 'simul'], appartenga e non appartenga al medesimo oggetto e sotto il medesimo riguardo» (Aristotele 1984a: 94). Ciò che è consentito al privilegiato stendhaliano, per esempio di essere in due corpi contemporaneamente o trasformarsi in un altro essere umano o in un animale, rimanendo 'anche' sé stesso o essendolo proprio per questo, è ciò che precisamente il 'principium firmissimum' vieta. Così il principio di non contraddizione dichiara le metamorfosi di cui parlano i *Privilèges* di Stendhal 'impossibili'. Eppure, è ciò che l'attività simbolico-immaginativa degli esseri umani compie continuamente, dal più antico dei miti all'ultimo dei romanzi, dai poemi omerici alla serie TV vista su Netflix. Essa non esclude il diverso, ma lo include nello stesso, che solo in questo modo, ossia mediante la sua continua 'alterazione' e 'trasformazione', può apparire 'inalterato', cioè essere se medesimo, rispetto a quell'alterità che ci pare fissata e assicurata nelle distinzioni esteriori fra i diversi regolate dal principio di non contraddizione.

Solo se accantoniamo il significato di fingere o simulare come 'far finta', ovvero la connessione di questi due verbi con il criterio gnoseologico del vero e del falso e con il principio di non contraddizione, possiamo descrivere la finzione come un doppio movimento a livello delle modalità del possibile e del reale, che modifica il rapporto a senso unico dal possibile al reale e la diversa estensione di campo delle due modalità, dal momento che ciò che è possibile non è necessariamente reale, mentre ciò che è reale è anche possibile. Il possibile è, evidentemente, più 'ospitale' del reale, include e non esclude. Allora, si tratta, come suggeriva Italo Valent, «da un lato di possibilizzare la realtà, di rinunciare al primato del reale, alla sua imponenza, alla sua indiscutibilità; dall'altro di realizzare la possibilità» (Valent 2009: 319-335) di fare in modo che il possibile si mescoli alla realtà e si fondi con essa arricchendola. In fondo, è questa

la dimensione propria dell'effettività che sperimentiamo continuamente nella vita e che si rispecchia nell'attività poetico-simbolica degli esseri umani, così da consentire quella momentanea e volontaria sospensione dell'incredulità di cui parlava Coleridge («willing suspension of disbelief for the moment» (momentanea sospensione volontaria dell'incredulità), Coleridge 1962: 5), mentre la rigida separazione fra possibilità e realtà – la concettualizzazione non dialettica, ma isolata, di queste due modalità –, su cui basiamo la nozione comune di 'incredulità', ha spesso a che fare con un'operazione dell'intelletto di stampo ideologico, per cui i cosiddetti 'realismi' (vecchi o nuovi poco importa) appaiono per quello che effettivamente sono, ossia dei 'riduzionismi' orientati 'contro' il possibile, per il suo contenimento, per il disinnescamento della sua potenzialità trasformativa.

Sulla scena greca della nascita della filosofia la formulazione di due massime costituisce una delle poche cose certe che sappiamo a proposito del pensiero di Socrate, il protofilosofo, ovvero il primo personaggio concettuale della filosofia, colui che ne istituisce il "gesto originario" (Tagliapietra 2009). Le due massime sono "so di non sapere" ('hèn oída hótì oudèn oída') e il motto delfico "conosci te stesso" ('gnôthi seautón'). È facile cogliere nella prima massima e nella declinazione accessoria della domanda socratica del "cos'è?" ('ti estì?') con cui l'ateniese incalzava i suoi interlocutori, inizialmente esercitata per giungere a conclusioni negative e liberatorie ('anarchiche', cioè senza fissare principi), e solo in seguito modulata da Platone in forma positiva ('archica', cioè fissando (i) principi), il motivo di continuità che accompagna dalla filosofia alla teoria e poi alla scienza, ossia alla conoscenza del mondo, al sapere indefinitamente incrementabile e al ruolo strategico, in esso, della nozione di verità. Nella seconda massima, invece, si inaugura un altro tipo di conoscenza che non ha più per oggetto l'esteriorità, ma la singolarità di ciascuno, sicché l'onere della risposta viene affidato soltanto 'a chi' giunge a formulare e a porsi 'quella' domanda, perché appropriata solo a lui stesso. Né nessuno, né centomila, per parafrasare Pirandello, ma solo 'uno'.

È evidente l'asimmetria fra il campo conoscitivo dischiuso dalla domanda del "che cos'è?", cioè il mondo intero come insieme di fatti, rispetto a quello su cui insiste la seconda, vale a dire il singolo e la sua esperienza. È questa la ragione per cui Socrate formula la prima massima in senso negativo e statico – il sapere assoluto è impossibile o divino, il ché è lo stesso –, mentre la seconda conserva la prescrizione di un compito, dal momento che la saggezza come umana conoscenza di sé (gli Stoici che confonderanno la prima con la seconda non a caso divinizzeranno il saggio rendendolo, di fatto, impossibile) e

orientamento della vita in comune con gli altri, dev'essere, invece, sempre possibile.

Tuttavia non può sfuggire anche la differenza fra le due ontologie che competono ai due campi in questione: un' "ontologia a senso unico", almeno fino alle novecentesche scoperte della meccanica quantistica e della fisica contemporanea, quella che esplora l'esteriorità del mondo, giungendo a conoscere un numero sempre maggiore di enti e oggetti; un' "ontologia a doppio senso" quella che indaga la vertigine della singolarità, secondo la prospettiva in chiasmo della realtà e della possibilità che, come si è detto, caratterizza quel significato del fingere o simulare che riguarda se stessi in rapporto alla pratica di immedesimazione poetico-drammaturgica. Si tratta di quel processo che Károly Kerényi riconduceva alla "trasformazione unificatrice" ('vereinigende Verwandlung') o "unificazione trasformatrice" ('Verwandelnde vereinigung') operata, nelle culture arcaiche, dalla 'maschera' rispetto all'identità di colui che la porta. La maschera, infatti, nega i limiti divisorii della realtà non mascherata, «facendo apparire ciò che era nascosto», sicché «tale liberazione del nascosto, dimenticato o trascurato, comporta, da parte del portatore della maschera, un'identificazione con esso» (Kerényi 1950: 460-461). La maschera è l'espressione sensoriale e oggettivata del 'personaggio', in cui, non a caso, riecheggia la parola latina che nomina questo antico strumento della pratica drammaturgica, ovvero il termine 'persona'. Marcel Mauss, in una famosa conferenza londinese (Mauss 2000: 349-381), ha ricostruito il lungo e articolato percorso che collega le concezioni arcaiche dei nomi e dell'individualità sociale, gli strumenti simbolici della maschera funebre e poi teatrale e, infine, il significato moderno assunto dalle nozioni di 'persona' e di 'io'.

Del resto, si può supporre che molto presto nell'essere umano la prospettiva del 'conoscersi diventando quel che si è' sia apparsa una questione vitale altrettanto decisiva, per l'esistenza, che sopravvivere con successo, fra le emergenze del mondo, conoscendo 'ciò che è'. L'impasto dei miti presente in tutte le culture umane rinvierebbe all'intreccio originario di queste due forme di conoscenza, mentre l'opera di demitizzazione consisterebbe nella loro separazione, mai compiuta del tutto, ma indubbiamente avviata in Grecia con la nascita della filosofia, che avrebbe distinto nettamente – si pensi al bando dei drammaturghi e dei poeti dal progetto della città ideale presentato nelle pagine della *Repubblica* platonica – la verità logica e ontologica dalla verità poetica, in altre parole il 'lógos' dal 'mythos'.

Noi poeti, affermava Esiodo, in uno dei primi documenti letterari della cultura occidentale, «sappiamo dire molte menzogne simili al vero/ ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare»(Esiodo

1984: 66-67). «Il poeta è un fingitore», ripeterà Fernando Pessoa a più di venticinque secoli di distanza dai versi della *Teogonia*, «Finge così completamente/ che arriva a fingere che è dolore/ il dolore che davvero sente» (Pessoa 1984: 165) Pessoa ci consente di spiegare il senso delle arcaiche parole di Esiodo, perché ci indica sia il motivo effettivo della vocazione del poeta, sia il contenuto specifico della verità che professa, la quale cessa ben presto di essere rivolta alla 'realtà del mondo fisico' verso cui si orienteranno le attenzioni dello scienziato e del filosofo (e di cui bisognerà sempre criticare le pretese di esclusività), per diventare 'la verità del sé' e 'la verità su di sé', ossia la verità «sulle condizioni necessarie alla sua esistenza, alla sua sopravvivenza, al suo sviluppo» (Trilling 1980: 80). Ma da dove sgorga la vocazione del poeta e del romanziere a cantare dell'apparenza e della realtà in relazione alla verità del sé? Proprio dalla dimestichezza con la finzione nei termini in cui la stiamo inquadrando: «la letteratura consente l'esperienza della diversificazione dell'io» (Trilling 1962: 278).

«Fingersi è conoscersi» (Pessoa 1984: 85), potremmo dire, usando le parole di Pessoa che fungono da titolo di questo intervento. Solo nella forma drammatica, poetica e narrativa che istituisce la singolarità che si conosce è possibile recuperare quel terreno, comune sia alle emozioni che al pensiero, che costituisce la realtà concreta dell'esistenza dotata di senso. È questo, del resto, il presupposto teorico e pratico perché qualsiasi discorso possa effettivamente non solo porre, descrivere e comprendere i valori umani e i modi di vivere, ma anche contribuire a criticarli e trasformarli. L'ontologia del personaggio è composta dalla dimensione proiettiva della possibilità, anzi della 'virtualità', che sembra contrastare con quel 'movimento retrogrado del vero' al quale, secondo la lezione di Henri Bergson, (Bergson 2000: 3-21) il pensiero filosofico tenderebbe tradizionalmente a ridurre il rapporto fra la realtà e la possibilità, costringendoli ad un'indebita identificazione a posteriori di stampo conservativo e, come si è visto, strutturalmente 'ideologico'. È evidente, invece, che la verità della finzione nel senso che qui stiamo proponendo ha carattere anti-adattativo e trasformativo, presuppone un 'movimento progressivo del sé reale in direzione del personaggio virtuale'. Perché il personaggio, anche nelle più arcaiche formulazioni di questa forma simbolica, non è mai stato il risultato di una pura 'mimesi', ossia 'imitazione della vita reale' (e delle forme concettuali della sua giustificazione), cioè un semplice rispecchiamento passivo, bensì la sua 'presa di distanza' e, quindi, l'emancipazione dalla vita reale' mediante la produzione di 'vite possibili'. Per Milan Kundera, nella prosa romanzesca, l'autore si serve dei personaggi come degli 'io sperimentali' che gli consentono di esaminare fino in fondo alcuni grandi temi dell'esistenza. (Kundera

1988: 105) Quest'idea era già stata espressa da Lionel Trilling sviluppando un paragone con le pratiche di laboratorio della scienza sperimentale: «l'esperimento, con la sua artificialità, è il nostro miglior modo per far sì che le cose agiscano in modo tale che sia possibile per noi imparare da esse. La trama di un romanzo fa esattamente lo stesso con la natura umana» (Trilling 1962: 68). Tuttavia il personaggio non è un'idea, né un caso particolare dell'universale con cui diamo valore gnoseologico al linguaggio, come si fa con l'ognuno dei nomi comuni, bensì una singolarità, un 'nome proprio' che, impiegando una metafora musicale, fa risuonare armonicamente le singolarità di ciascuno nei molteplici intervalli che promuovono la prospettiva dell'esperienza.

D'altra parte, cosa sono i miti, prima e nonostante la 'destituzione filosofica' a semplici favole simmetrica all'istituzione di una 'realtà' basata sulla prestazione astrattiva, ascetico-disciplinare, dell'intelletto, sull'isolamento proiettivo della sensibilità corporea e sulla fissazione linguistica del nome come cosa, se non storie in grado di suscitare una forte effettività esperienziale? Le storie, infatti, letteralmente e sensorialmente si ascoltano, si leggono o si vedono ma, come sappiamo tutti, in realtà 'si sentono' – si tratta, ovviamente, non del sentire percettivo, benché le arti espressive si rivolgano sin dall'inizio 'anche' al sentire percettivo del corpo (Tagliapietra 2017b: 649-670) – dal momento che le parole attivano la nostra immaginazione e la figurazione di immagini invisibili, musicali, ritmiche e multiverse, così da innescare quegli operatori personificati del teatro della nostra coscienza che poeticamente si chiamano 'personaggi', 'a cui capitano eventi' e che, quindi, 'fanno esperienza facendoci fare esperienza con loro' (Tagliapietra 2013b: 7-18). In questo senso ciascuno di noi è il prodotto della sua immaginazione che è l'intreccio delle storie, il 'mythos' che costituisce la sua biografia singolare: ciò che 'ci' raccontiamo di noi stessi e ciò che 'ci' viene raccontato dai riconoscimenti degli altri e dalla conversazione sociale della cultura, da cui derivano la nostra cangiante personificazione e il nostro agire nell'esistenza.

La parola esperienziale in questione non descrive un orizzonte di referenza (che è pur sempre il polo 'spento' di un'inferenza metaforica), ma 'fa sentire il mondo', ne manifesta il senso nella sua originaria emergenza, come relazione e come insieme di eventi, e lo fa sentire 'assieme', perché è parola che accomuna, che risuona e che unisce, come avviene nella condivisione collettiva dei canti, dei miti e dei poemi, nella storia delle culture umane, e come accade sempre, anche oggi, quando ritroviamo i frammenti di quel dire originario nel fiorire sempre inattuale della lingua dei poeti, dei drammaturghi e dei narratori. Ha scritto Bruno Schulz:

Presso il poeta la parola ritorna in qualche modo al proprio significato essenziale, fiorisce e si sviluppa spontaneamente secondo le proprie leggi, riconquista la propria integrità. Per questo ogni poesia è mitologizzazione, tende a riprodurre i miti sul mondo. La mitizzazione del mondo non si è conclusa. Questo processo è stato soltanto frenato dallo sviluppo della conoscenza, respinto in un alveo laterale dove vive senza comprendere il proprio significato essenziale. Ma anche la conoscenza altro non è che la costruzione di un mito sul mondo, giacché il mito è già insito negli elementi stessi, e al di là del mito non possiamo spingerci. (Schulz 2001: 318)

Anche se le metafore si cristallizzano nei concetti e le storie si estinguono nelle cronache, nelle tassonomie, nei database e nelle enciclopedie, anche se il linguaggio si irrigidisce e diviene strumento, bastone d'acciaio con cui si cerca di stanare il mondo ridotto ad un immenso ammasso di merci, di cose, di oggetti e di fatti su cui le parole planano come diafane ombre, la necessità del mito è racchiusa nell'inevitabile esposizione dell'uomo all'evento e nell'intrinseca possibilità della metamorfosi che questo comporta.

Il contenuto principale di tutti i miti, come ci ha insegnato Ovidio e ricordato, nel Novecento, Elias Canetti, dichiarando il compito di custodia che è proprio del "Dichter/Poeta" (Canetti 1984: 379-396), consiste nella 'metamorfosi'. La metamorfosi è il 'principio di trasformazione', del diventar altro dello stesso, che, come si diceva, appare come la più palese e diretta violazione di quel principio di non contraddizione che la tradizione filosofica indica come il 'fundamentum inconcussum' della razionalità logica e della grammatica che regola il sistema oggettivo dei significati, la cui 'reificazione' sta alla base della costruzione disciplinare della realtà. Ma la metamorfosi è anche il 'principio di immedesimazione' che ci fa essere altri e che consente la nascita del teatro e della narrazione in corrispondenza con la conformazione teatrale e narrativa della nostra coscienza (Jaynes 2014). Solo così infatti il vero dei significati oggettivi può essere sentito e diventare il vero 'per noi' e, quindi il vero 'per me', assumendo una concreta prospettiva di senso. Perché, come già spiegava Sartre nelle pagine dell'*Essere e il nulla*, la coscienza non ha il 'modo di essere della cosa', ossia quel principio d'identità garantito dal principio di non contraddizione classico, inteso come la regola reificante del campo di relazione esclusiva ed isolante dell'esteriorità, bensì il 'modo di essere dell'esistenza' o, concependo la coscienza in maniera diversa dal soggettivismo moderno come 'vita espansa, del vivente'. L'esistere consiste, infatti, nella regola espressa, piuttosto, dal

‘principio di contraddizione’, che potremmo anche chiamare, appunto, ‘principio di metamorfosi’, cioè l’esperienza di «non essere ciò che si è» e di «essere ciò che non si è» (Sartre 1997: 29-33), e va inteso come il campo di relazione inclusiva, di interazione immanente della singolarità vivente. È evidente che il linguaggio come fenomeno culturale specificatamente umano, che ‘fa sentire’ e orienta la trama metamorfica delle nostre esperienze (Tagliapietra 2017a), vale a dire il linguaggio di cui parlava Bruno Schulz nel brano citato in precedenza, ma anche il linguaggio a cui pensa Walter Benjamin, quando sostiene che la narrazione «non mira, come l’informazione, a comunicare il puro in sé dell’accaduto, ma lo cala nella vita del relatore, per farne dono agli ascoltatori come esperienza» (Benjamin 2012: 166), appartiene a questa seconda modalità. La prima modalità, invece, quella che concerne il modo di essere della cosa, è quella che ritroviamo nelle formalizzazioni della logica prodotte dalla storia della filosofia, da Aristotele fino al neopositivismo logico e oltre. La logica prospetta una concezione ‘autistica’ del linguaggio che, nel momento in cui si misura con le essenziali funzioni poietiche del fare simbolico, le subordina alla fissazione che ‘dire’ sia sempre ‘dire qualcosa’ – una ‘res’ - di cui si può successivamente ponderare il ‘grado di realtà’ (secondo una concezione pur sempre metafisica di quest’ultima, dal momento che la si pensa come ‘immodificabile’) e non, invece, che dire sia ‘produrre degli effetti’ (facciamo qui tesoro dell’analisi comparativa della concezione cinese del linguaggio rispetto a quella europea (Jullien 2008)), ossia, riprendendo il verbo attorno a cui ruotano le parole di questo intervento, ‘fingere’. In questo contesto possiamo solo accennare ad un rovesciamento radicale del vettore con cui la tradizione filosofica occidentale ha pensato il ruolo del linguaggio. La filosofia, a partire da Platone e Aristotele, ha mascherato e ridotto la potenza della ‘parola fittiva’, confinandola ai bordi della realtà, mentre con quello stesso strumento, ossia il linguaggio, ‘anestetizzato’ logicamente e ridotto al minimo semantico (si pensi alla geniale inconsistenza linguistica della parola ‘essere’), veniva impiegato per costruire niente meno che l’impalcatura portante della ‘realtà’.

Ecco la prospettiva che ci consente di leggere, con buona pace dei nietzscheani pentiti reclutati al giorno d’oggi nelle pattuglie della “polizia del reale”, il senso della celeberrima “Storia di un errore” (*‘Geschichte eines Irrtums’*) del *Crepuscolo degli idoli*, comprendendo «come il ‘mondo vero’ alla fine diventò favola» («Wie die “wahre Welt” endlich zur Fabel würde») (Nietzsche 1977: 46-47), ovvero il mito del ritorno nel mito, la narrazione dell’onesta riconsegna della realtà alla parola fittiva. La favola, la montatura della favola, produce l’idea stessa di un “mondo vero”, e questa conclusione – “la realtà è una

favola” – non può non gettare retrospettivamente una luce di auto-dissoluzione sull'intero processo. L'errare dell'errore è la verità stessa: “la favola è la realtà”, là dove resti inteso che ‘favola’ non ha più alcun significato negativo. Nietzsche, suggeriva Jacques Derrida, adotta in questo densissimo brano del *Crepuscolo* la scrittura tipica di una messa in scena drammaturgica (Derrida 2004: 189-232). Egli evoca, per ognuno dei sei momenti della storia, una specie di ‘dietro le quinte’ in cui fanno capolino, come spettri, e alla stregua dei suggerimenti per la regia messi tra parentesi nella redazione di un copione teatrale, alcuni personaggi concettuali della ‘storia della metafisica’, ossia dell'operazione di costruzione della cosiddetta realtà: Platone che, da buon protagonista, compare nel primo e nel quinto punto; la promessa cristiana nei panni di una donna; Kant; il positivismo; gli spiriti liberi; Nietzsche medesimo riflesso nella maschera danzante del suo Zarathustra.

Ma se la strategia filosofica di destituzione della parola fittiva e di fissazione dell'esperienza e del mondo della vita al modello sintattico-grammaticale del ‘lógos’ compiva il destino metafisico della realtà (ripetiamo: non c'è nulla di più metafisico della realtà) uno spazio alla parola fittiva la filosofia pur lo riserva. Si tratta di quella che potremmo azzardarci a chiamare, sulla falsariga della sistematica aristotelica, la ‘filosofia terza’, intendendo per filosofia prima la metafisica e la fisica, per filosofia seconda l'etica e la politica e per ‘organon’, cioè strumento operativo dell'inquadramento disciplinare del linguaggio, la logica. La filosofia terza è la poetica e la retorica, là dove, facendo i conti con la parola fittiva, ossia con l'“effettività della parola” “potente signora” (“dynàstes mégas”), come già la definiva Gorgia (Gorgia di Leontini 1995: 102-177), lo strumento disciplinare della logica, atto a diafanizzare la concretezza del linguaggio nell'astrattezza del pensiero, diventa controproducente. È in questo spazio poetico-retorico che la filosofia colloca il ruolo e la concezione del ‘personaggio’.

Aristotele, nelle pagine superstiti del primo libro della *Poetica*, elabora la prima teoria del personaggio della cultura occidentale, la quale appare perfettamente coerente con la prospettiva ontologica inaugurata da Platone e perfezionata dallo stesso Stagirita nella *Metafisica*. Il personaggio per Aristotele è un ‘carattere’ fissato una volta per tutte, stabile, ovvero l'impronta (‘charaktér’) permanente, ciò che resta inalterato rispetto al divenire previsto dall'intreccio (‘mythos’) della trama narrativa. Il personaggio, quindi, non diviene e, anzi, grazie alla sua permanenza può produrre l'effetto catartico, ossia di purificazione immedesimativa – la liberazione ‘delle’ passioni che conduce alla liberazione ‘dalle’ passioni – sia nella modalità del personaggio tragico sia, in diversa misura, in quella del personaggio

comico. Purificare dalle passioni significa proteggere la presunta stabilità del sé rispecchiato nel personaggio dall'esposizione destabilizzante dell'evento. Si potrebbe dire che la teoria della catarsi di Aristotele non fa che tradurre a livello dei meccanismi psicologici del sé individuale e della sua stabilità l'espulsione dei poeti e dei tragediografi che Platone propone a livello di organizzazione politica della città per il mantenimento della stabilità sociale. Negli spettacoli tragici che hanno come protagonisti personaggi nobili, ossia che valgono di più dell'ordinario, e azioni altrettanto elevate rispetto alla quotidianità, le passioni evocate dal testo aristotelico sono la pietà ('éleos') e il terrore ('phóbos').

La parte della *Poetica* che è giunta fino a noi parla prevalentemente della tragedia, per cui cosa entri in gioco, invece, negli spettacoli comici, oggetto del secondo libro, perduto, dell'opera, lo possiamo ricavare soltanto dalla fugace definizione della commedia quale

imitazione di persone che valgono meno dell'ordinario, non però per qualsivoglia tipo di bruttezza ('aischrón') [cioè fisica o morale], bensì per quel ridicolo ('gheloíon') che, pur essendo parte del brutto, è piuttosto un errore ('hamártema') e una mancanza che non causa né dolore, né danno. Come accade per la maschera comica, che è brutta e deforme, ma senza sofferenza ('àneu odyne') (Aristotele 1984b: 201).

Per il comico sembra, allora, che l'elemento catartico del 'ridicolo' dipenda dalla sospensione dell'immedesimazione e quindi, non tanto dall'assenza oggettiva di dolore nel personaggio, ma dall'assenza della trasmissione soggettiva di questo sentimento allo spettatore, ovvero dalla provocazione della sua indifferenza emotiva. Il personaggio comico antico non è mai 'umoristico', non implica riflessività alcuna, dal momento che si tratta dell'imitazione di persone che, per così dire, esplicitamente valgono meno del loro pubblico. Il personaggio ridicolo esclude così la condivisione emotiva. Come scriveva Bergson due millenni e mezzo dopo Aristotele, «il comico esige, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa che somigli a un'anestesia momentanea del cuore» (Bergson 1992: 15). Questa anestesia, però, impedisce che il dispositivo disciplinare della catarsi funzioni a pieno, conducendo, mediante l'immedesimazione eroica, alla stabilità e all'accettazione del destino. Alla lunga, infatti, il comico, mostrando la corporeità, le anomalie, le anormalità, il caso, i bisogni e la sessualità, ossia l'affiorare della singolarità dietro l'individualità, il molto comune che sta sotto la maschera eccezionale ed universale dell'eroe tragico, libera dal destino

e dalla fatalizzazione dei fatti e orienta verso la dimensione collettiva e il rifiuto dell'eroismo del sé (Tagliapietra 2013a).

Invece, guardando una tragedia gli spettatori provano pietà e terrore perché il personaggio colpito, pur essendo migliore – trattandosi cioè di un eroe, di un capo o di una personalità importante – ha parecchi punti di somiglianza con loro, o meglio con le universali aspirazioni umane allo splendore della volontà di potenza, e perché la sventura che gli è successa, della quale è intenzionalmente innocente, pur portandone la colpa (come nel caso di Edipo), potrebbe, in modo diverso, capitare anche a loro. La tragedia mette in scena individualità ricche e potenti, re e regine, sacerdoti, principi, eroi ed eroine che si specchiano nitidamente nelle loro azioni e nelle biografie mitiche che incarnano. Ad esse guarda il pubblico con pietà e terrore riflessivi. L'analisi della tragedia, del sentimento tragico e degli effetti catartici che esso provoca fa leva sull'immedesimazione degli spettatori, cioè sull'identificazione emotiva con il personaggio da parte degli individui che assistono alle sue gesta. Come notava il filosofo nella *Retorica* (Aristotele 1984c: 88), la 'compassione' riguarda la sofferenza di persone che, anche se estranee e perciò non legate affettivamente a noi al punto che il loro dolore divenga immediatamente il nostro (in effetti, quando una persona amata soffre noi non la compatiamo, ma soffriamo con lei per il 'nostro' dolore), ci appaiono comunque tanto simili da spingere a identificarci con loro nell'immaginazione. Quindi, la tragedia, perché il dispositivo catartico abbia la sua massima presa, induce gli spettatori a concepire il loro 'io' sulla falsariga dell'eroe tragico, ad eroizzarlo e ad esaltarne tutti gli aspetti individuali e distintivi.

La tragedia, nell'epoca classica di Eschilo, Sofocle ed Euripide, entrando spesso in consonanza con le parole della filosofia di Platone e di Aristotele, ci ha fornito un modello forte per la formazione dell'anima individuale, basato sull'identità intellettuale e morale, sulla costanza e sulla continuità del sé, sull'intima appropriazione emotiva delle passioni e sull'immedesimazione profonda in se stessi. Solo in questo modo l'anima può sperare di approssimarsi allo statuto ontologico delle idee intelligibili e, come leggiamo nel *Fedone*, aspirare all'immortalità somigliando ad esse. Così l'eschileo "páthei máthos", pur essendone il rovesciamento dal punto di vista della singolarità (Tagliapietra 2017a: 99-113), contribuisce, una volta assorbito nel teatro platonico della filosofia (Tagliapietra 1997), anche a preparare la "meléte thanátou" dell'individuo. Questo modello, incarnato nel 'personaggio tragico', si presenta in saldo e stabile rapporto con il fondamento luttuoso della realtà, presentato come necessario e immutabile, di modo che il sentimento del tragico finisce per apparire

come il doloroso e nobile riconoscimento della necessità, della fatalità e della inemendabilità del reale, anche e soprattutto quando vi entra in conflitto, come accade nelle vicende esemplari del mito. Inoltre, la tragedia 'isola' il personaggio, lo pone su di un piedistallo eroico – egli, infatti, è migliore degli uomini comuni – e simmetricamente suggerisce un analogo isolamento dell'anima dello spettatore, che elabora una percezione di sé in corrispondenza con un destino individuale che appare, nei suoi tratti universali e astorici, comune a tutti, ma nella sua unicità, cioè nel fatto di essere capitato ad Admeto, Edipo e Filottete piuttosto che ad Alceste, Creonte o Odisseo, necessario e non scambiabile con quello di nessun altro. È questa necessità dell'individuale che preserva il registro del tragico dalla caduta nel comico, dove precipiterebbe, perdendo la sua 'destinalità', qualora l'unicità, pur rimanendo tale, apparisse non come una caratteristica strutturale necessitata, bensì come un mero frutto del caso e dell'accadere degli eventi.

Nella cultura occidentale il personaggio della tragedia greca è stato alla base della costruzione valoriale dell'individualismo eroico rispetto alla quale è stata, invece, coerentemente condotta la plurisecolare svalutazione della singolarità e della nuda vita. Eppure, nei confronti dell'ontologia drammaturgica del personaggio antico che abbiamo appena abbozzato, canonizzata dalla *Poetica* di Aristotele tanto quanto l'ontologia fondamentale dell'ente in quanto ente è stata fissata dalla sua *Metafisica*, il personaggio moderno presenta una caratteristica strutturale profondamente diversa. Esso è, infatti, 'ciò che diviene'. Il personaggio moderno non è determinato dall'azione stabilita dall'intrigo, cioè dalla carica procedurale della sua intrinseca necessità. Anzi è lui, con la propria eventuale sovrabbondanza o carenza, a determinare la forma e il dipanarsi dell'intrigo e a spingerlo verso la feconda sperimentazione del possibile: «per sviluppare un personaggio», scrive Paul Ricoeur, «bisogna raccontare di più e per sviluppare un intrigo bisogna arricchire un personaggio» (Ricoeur 1988: 67). L'identità narrativa del personaggio moderno è intrinsecamente dialettica. Essa non dà una risposta speculativa alle aporie della temporalità che corrodono la stabilità dell'identità logico-metafisica, ma, osserva il filosofo francese, «le rende produttive in un altro registro del linguaggio», ossia ne costituisce la 'replica poetica' (Ricoeur 1993: 239), attuando l'enunciato che dà il titolo a questo intervento: fingersi è conoscersi.

Per questo con l'età moderna la 'sincerità' è diventata una questione centrale della vita e del pensiero, comportando una radicale revisione del significato stesso del termine. Come scrive Trilling all'inizio delle sue Norton Lectures, tenute ad Harvard nella primavera

del 1970 e che, con pochi ritocchi, andranno a comporre il volume di *Sincerità e autenticità*, è accaduto che «a un certo punto della sua storia, la vita morale dell'Europa si sia arricchita di un nuovo elemento, quello stato o qualità del sé ("state or quality of the self") che chiamiamo sincerità» (Trilling 2018: 54). La sincerità così intesa subordina l'esteriorità, ossia la 'modalità', il 'come' appariamo agli altri, al 'ciò che siamo', alla nostra 'qualità', ovvero ad un esame di sé e ad un atto di auto-conoscenza le cui pretese, con la crescita della complessità e delle esigenze di prestazione e il proliferare contemporaneo degli stimoli emotivi e sensoriali della 'società eccitata' in cui viviamo, appaiono sempre più onerose e ardue da soddisfare. La misura della sincerità non è più 'fuori', non è più il semplice 'fatto' da rispecchiare nel linguaggio, né la fedele osservanza dell'"atto" promesso dalla parola data e dal ruolo rivestito, bensì uno scavo in profondità nella natura del sé e nelle pieghe della sua costituzione. Si dà avvio ad una ricerca vertiginosa della purezza e della qualità ontologica di quel ciascuno che funge da fondamento per la relazione con il mondo e con gli altri.

È così che la sincerità diviene quella 'virtù crudele', come altrove mi è parso appropriato chiamarla (Tagliapietra 2003; 2012: 24-40), che avrà un ruolo cardinale nella storia della cultura occidentale degli ultimi cinque secoli. Benché non certo in quello della filosofia, che mediante la figura della soggettività formale, inventata da Cartesio sulla soglia dell'età moderna, consentirà alla metafisica di dettare ancora a lungo le condizioni di permanenza e fissazione del sé, agganciandole a quelle della 'coscienza' gnoseologicamente intesa come operatore logico-formale delle sintesi intellettuali e delle impressioni sensibili (è "l'allotropo empirico-trascendentale" di cui parla Foucault (1985: 343)). Continua così l'ontologia a senso unico e la nozione di verità logica entra in dissonanza con quella di sincerità. A questo proposito è solo con l'opera di Nietzsche (e, in modo meno appariscente e deciso, con quella di Kierkegaard) che viene a prodursi una soluzione di continuità del canone filosofico, anche se, almeno dalla seconda metà del XVIII secolo (si pensi a Denis Diderot o ad alcune pagine notturne del romanticismo), di contro all'ontologia a senso unico dell'universale e della soggettività cominciano a profilarsi le emergenze di quella che potremmo chiamare la protesta della 'singolarità'.

In questo, tuttavia, la letteratura e l'arte, con la drammaturgia dei loro "privilegi", per dirla con Stendhal, anticipano di gran lunga la capacità del pensiero filosofico di porre a tema la questione della singolarità e l'esplorazione di quell'ontologia a doppio senso di cui si parlava all'inizio. La nottola di Minerva, per riprendere la famosa

metafora hegeliana, non spicca il volo neppure sul far della sera, ma sonnecchia sul suo ramo, appagata dal ruolo di 'ancilla scientiae more analytico', tanto quanto lo fu, nel Medioevo, nello svolgimento di quello di 'ancilla theologiae more scholastico'. Così la grande letteratura, l'arte e il teatro contemporanei sembrano far proprio l'antico motto enigmatico che Socrate aveva letto sul frontone del Tempio di Apollo, a Delfi, ovvero il "conosci te stesso" che, come si diceva, costituisce il compito asimmetrico da cui prese le mosse la ricerca filosofica, non più incentrata sulla conoscenza del mondo come sterminata collezione di fatti, ma sul 'sentire dell'essere' che accade, sulla nuda vita che le forme del sapere e del potere non riescono a condizionare mai del tutto.

È questo, oltre l'eroismo dell'autenticità dei romantici e degli esistenzialisti, l'ultimo sviluppo della storia della sincerità che approda alla costruzione poetica del 'personaggio singolare', in cui il 'sentimento dell'essere' non è il risultato di una prestazione eroica, salvifica, affermativa o negativa, attiva o riflessiva, ma va inteso nel senso di una custodia della passività, dell'esposizione e del riserbo, di una tutela e, insieme, di un'espressione del limite che istituiscono la differenza e l'unicità della singolarità. Qui, l'esempio di alcuni personaggi di Dostoevskij o di Kafka, ma anche di quel perfetto 'personaggio singolare' che è il Bartleby di Melville, ci può forse venire in aiuto.

Bartleby, di fronte ai sinceri e cordiali tentativi del suo principale di 'salvarlo', in cambio dell'accettazione del suo ruolo di copista, ossia della sua resa individuale alla mera riproduzione sociale, cioè all'etica inflattiva di Wall Street (di ieri e di oggi), risponde pervicacemente "preferirei di no" ("I would prefer not to"). Bartleby, cioè, non dice cosa preferisce, affermando eroicamente la sua alternativa positiva, ovvero la sua sincerità, né protesta energicamente contro ciò che non preferisce, rivendicando polemicamente la sua autenticità. La singolarità di Bartleby è discreta e silente, ma anche torpida e persino ipnotica (lo è senza dubbio l'espressione della sua formula). Essa dischiude lo spazio estremo della possibilità e del contingente – così almeno la interpreta Agamben (2012: 45-89) – e, come il Cristo dostoevskiano della *Leggenda*, risponde al Grande Inquisitore con la stilizzazione di un gesto corporeo, in quel caso un bacio silenzioso che restituisce enigmaticamente quello di Giuda (Dostoevskij 1993: 349), nel caso di Bartleby con la gentilezza, altrettanto enigmatica, di un rispondere senza mai dire. Questo limite singolarizzante ha a che fare con la figura antitetica alla teatralità esibizionista del soggetto, ovvero con il 'pudore' come 'enigma', come "segreto incondizionato del sé" (Tagliapietra 2006): quel 'ri-piegarsi' dell'essere singolare espresso

dalla morte – e dalle sue anticipazioni biologiche: il dolore, la malattia, la mutilazione, la disabilità, la vecchiaia – quale dato proprio e indivisibile del ciascuno in rapporto all'ognuno, ma anche del fondo dell'animalità vivente rispetto all'umanità morale e alla sua presunta differenza specifica. Questo fondo ripiegato non si mostra in trasparenza a causa di un deficit conoscitivo e neppure per inefficienza espressiva, bensì perché il sé tracima continuamente nella sequenza metamorfica di eventi delle sue finzioni, fa esperienza solo esponendosi e mai risolvendosi nei personaggi che di volta in volta lo trasformano: 'nuda vita', anzi, giacché fingersi è conoscersi, "maschera nuda", come ci ha insegnato l'opera del più originale pensatore italiano del Novecento, Luigi Pirandello.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, "Bartleby o della contingenza" (1993), Deleuze, Gilles - Agamben, Giorgio, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- Aristotele, *Metafisica*, tr. it. A. Russo, Roma-Bari, Laterza, 1984a.
- Id., *Poetica*, tr. it. M. Valgimigli, Roma-Bari, Laterza, 1984b.
- Id., *Retorica*, tr. it. A. Plebe, Roma-Bari, Laterza, 1984c.
- Benjamin, Walter, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8 (1939): 50-89; in Id., *Gesammelte Schriften*, Eds. R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1972-1999: 605-653; tr. it. "Su alcuni motivi in Baudelaire", *Aura e choc*, Eds. A. Pinotti - A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012: 163-202.
- Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Puf, 1938; tr. it. *Pensiero e movimento*, Milano, Bompiani, 2000.
- Id., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900; tr. it. *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Ed. F. Sossi, Milano, Mondadori, 1992.
- Canetti, Elias, "Des Beruf des Dichters", *Das Gewissen der Worte*, München-Wien, Verlag, 1976; tr. it. "La missione dello scrittore (Discorso tenuto a Monaco di Baviera nel gennaio 1976)", *La coscienza delle parole. Saggi*, Milano, Adelphi, 1984.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria* (1817), Ed. J. T. Shawcross, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- Derrida, Jacques, "History of the Lie: Prolegomena", *Graduate Faculty of Philosophy Journal*, XIX.2-XX.1(1997): 129-161; tr. it. "Storia della menzogna: prolegomena", S. Forti (ed.), *La filosofia di fronte all'estremo. Totalitarismo e riflessione filosofica*, Torino, Einaudi, 2004.
- Dostoevskij, Fëdor, *Brat'ja Karamazovy*, Moskva, Katkov, 1879-1880; tr. it., *I fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi, 1993.
- Esiodo, *Teogonia*, Ed. G. Arrighetti, Milano, Rizzoli, 1984.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966; tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1985;
- Gorgia di Leontini, "Encomio di Elena e altri frammenti", *Sofisti: Protagora, Gorgia, Dissoi Lògoi. Una reinterpretazione dei testi*, Eds. S. Maso - C. Franco, Bologna, Zanichelli, 1995.
- Jaynes, Julian, *The Diachronicity of Consciousness* (1991); tr. it., *La natura diacronica della coscienza*, Ed. I. C. Blum, Milano, Adelphi, 2014.
- Jullien, François, *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil, 2006; tr. it., *Parlare senza parole. Logos e Tao*, Eds. B. Piccioli Fioroni - A. De Michele, Roma-Bari, Laterza, 2008.

- Kerényi, Károly, "Mensch und Maske", *Eranos Jahrbuch*, XVI (1948): 183-208; Id., "Uomo e maschera", *Dioniso. Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico*, XII.1 (1949); *Miti e misteri*, Torino, Einaudi, 1950: 455-481.
- Kundera, Milan, *L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986; tr. it., *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.
- Mauss, Marcel, "Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de 'moi'", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, LXVIII (1938); in Id., *Sociologie et anthropologie*, Ed. G. Gurvitch, Paris, Puf, 1950; tr. it., "Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di 'io'", *Teoria generale della magia e altri saggi*, Ed. E. De Martino, Torino, Einaudi, 2000: 349-381.
- Nietzsche, Friedrich, *Götzen-Dämmerung, oder: Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1888); ora in *Werke*, Eds. G. Colli - M. Montinari, Berlin, De Gruyter, 1964-ss.; tr. it., "Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si filosofa con il martello", *Opere di Friedrich Nietzsche*, Eds. G. Colli - M. Montinari, tr. it. F. Masini, Milano, Adelphi, 1977.
- Pessoa, Fernando, *Una sola moltitudine* (1888-1935), Ed. A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1984.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990; tr. it. *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993.
- Id., *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985; tr. it., *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986-1988.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943; tr. it., *L'essere e il nulla*, Milano, il Saggiatore, 1997.
- Schulz, Bruno, "Mityzacja rzeczywistości", *Studio*, VI.3-4 (1936): 32-34; tr. it., "La mitizzazione della realtà", *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*, Ed. F. M. Cataluccio, Torino, Einaudi, 2001.
- Stendhal, "Les privilèges" (1840), *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, 1955: 1559-ss.; tr. it., *I privilegi*, Palermo, Sellerio, 1992.
- Tagliapietra, Andrea, *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Id., *La virtù crudele. Filosofia e storia della sincerità*, Torino, Einaudi, 2003.
- Id., *La forza del pudore. Per una filosofia dell'inconfessabile*, Milano, Rizzoli, 2006.
- Id., *Il dono del filosofo. Sul gesto originario della filosofia*, Torino, Einaudi, 2009.
- Id., *Sincerità*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Id., *Non ci resta che ridere*, Bologna, il Mulino, 2013a.
- Id., "Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio", *Giornale Critico di Storia delle Idee*, V.9 (2013b): 7-18.
- Id., *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017a.
- Id., "Lo Ione di Platone e la tigre di Pessoa. Sulla destituzione filosofica del mito", M. Adinolfi - M. Donà (eds.), *Trovarsi accanto. Per gli ottant'anni di Vincenzo Vitiello*, Roma, InSchibboleth, 2017b: 649-670.
- Trilling, Lionel, *E. M. Forster* (1944), London, Hogart Press, 1962.

- Id., "Mansfield Park" (1954), *The Opposing Self*, New York, Viking Press, 1955; tr. it. in *La Letteratura e le idee*, Ed. L. Gallino, Torino, Einaudi, 1962: 267-288.
- Id., *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning*, New York, Viking Press, 1965; tr. it., *Al di là della cultura*, Ed. G. Fink, Firenze, La Nuova Italia, 1980.
- Id., *Sincerity and authenticity*, Cambridge, Harvard University Press, 1972; tr. it., *Sincerità e autenticità*, Ed. R. Ariano, intr. A. Tagliapietra, Bergamo, Moretti & Vitali, 2018.
- Valent, Italo, "L'etica della possibilità", *Panta diapànton. Scritti teorici su follia e cura*, Ed. G. Valent, *Opere di Italo Valent* (in 6 voll.), Ed. A. Tagliapietra, vol. VI, Bergamo, Moretti & Vitali, 2009: 319-335.

L'autore

Andrea Tagliapietra

Andrea Tagliapietra insegna Storia delle idee, Filosofia della cultura e Storia della Filosofia presso l'Università Vita-Salute San Raffaele dove dirige il Centro di ricerca interdisciplinare di storia delle Idee. Tra i suoi saggi *La virtù crudele. Filosofia e storia della sincerità*, *Non ci resta che ridere*, *Esperienza e Filosofia dei cartoni animati*.

Email: tagliapietra.andrea@univr.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 30/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Andrea Tagliapietra, "Fingersi è conoscersi. L'ontologia del personaggio e quello stato o qualità del sé chiamato 'sincerità'", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), <http://www.betweenjournal.it/>.