



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL FALSO

a cura di Eleonora Caccia

novembre 2017

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

DARWINE DELVECCHIO

“È possibile che qualcuno commetta un falso contro se stesso?” Lo statuto di autenticità nelle esperienze umane al di là delle categorie di originale e derivato: il problema delle false memorie

“Ogni opera è lo specchio di un'altra”. [...] Quest'opera era l'immagine stessa della morte dell'arte, una riflessione speculare su questo mondo condannato alla ripetizione infinita dei propri modelli. E quelle minuscole variazioni da copia a copia, che avevano tanto esacerbato i visitatori, erano, forse, l'estrema espressione della malinconia dell'artista: come se, dipingendo la propria storia e quella delle sue opere attraverso la storia delle opere altrui, egli avesse potuto, per un istante, fingere di sconvolgere “l'ordine costituito” dell'arte e ritrovare così l'invenzione oltre l'enumerazione, l'originalità al di là della citazione, la libertà invece della memoria.

(G. Perec, *Storia di un quadro*)

La questione della falsificazione ruota attorno alle categorie dell'*originale* e del *derivato* oltre le quali sembra impossibile risalire: l'esistenza del falso (inteso in senso neutro come copia, non marcato dal riferimento all'intento di frodare) appare subordinata rispetto a quella dell'oggetto preso a modello per essere ri-prodotto e dal quale la copia deriva la propria esistenza, che si caratterizza come seconda, dipendente, parassitaria. Lo statuto di autentici-

tà che differenzia l'originale dalla copia è determinato e garantito da una *priorità temporale* tanto nel caso in cui l'autore dell'originale e della copia sia la medesima persona quanto nell'eventualità in cui autore e falsario siano persone diverse. È qualità indiscussa dell'originale quella di avere un *valore* e un *pregio* incomparabilmente maggiori rispetto alle riproduzioni, benché ciò non significhi necessariamente che il prototipo sia esteticamente migliore, più raffinato: per qualunque scopo sia nata, la copia è un figlio bastardo che, pur appartenendo genealogicamente alla famiglia originaria, non ha speranze di usurpare il posto che spetta al figlio primogenito dell'artista. Fra le diverse modalità di copia alcune tuttavia rivelano un insospettato carattere creativo e originale: sono i casi della *copia omaggio* e *parodica* e dell'*esercizio di stile*, copia questa dalla funzione quasi paradossale, dal momento che attraverso di essa lo scrittore può sperimentare la massima vicinanza al modello per meglio poi distanziarsene e non copiarlo inconsapevolmente. Benché per stabilire *il discrimine fra un oggetto* autentico e la sua copia o contraffazione, per *distinguere la verità* dalle sue *manipolazioni*, possa apparire ragionevole e giustificato affidarsi ai suddetti criteri temporale e qualitativo, ci sono *campi dell'esperienza umana* che portano a dubitare dell'adeguatezza del rapporto fra le categorie di originario e derivato quale principio per l'identificazione di ciò che è autentico.¹ Il percorso che ci apprestiamo a compiere non è volto a minare la speranza o la fiducia che si possa stabilire *una qualche* verità riguardo al soggetto umano paventando un 'potere' maggiore che giocherebbe a favore della falsificazione (e del relativismo), ma piuttosto a considerare altri rapporti nei quali falso e vero si trovano in relazione ad alcune espe-

¹ La pratica della scultura offre casi quasi 'provocatori' rispetto al dogma che stabilisce l'anteriorità dell'originale: i bozzetti sui quali vengono studiate le soluzioni che saranno adottate nelle opere finite sono infatti temporalmente anteriori rispetto all'opera che sarà realizzata, che in un certo senso quindi è una 'copia' più raffinata ricavata da essi, e senza i quali non sarebbe stata possibile, ma non per questo (in virtù della loro primogenitura) viene riconosciuto ai bozzetti il valore delle opere ultimate.

rienze umane (percezione, ricordo, narrazione) e quali sono i modi peculiari di espressione delle verità soggettive che manifestano la *polisemia* dei concetti di vero e di falso. La difficoltà di stabilire l'autenticità di un ricordo, per esempio, rivela che il falso è slegato sia *temporalmente* sia *geneticamente* dal vero e costringe ad abbandonare il mito che si possa sempre risalire alla verità (dei fatti). La relazione fra verità e falsità si fa complessa tanto da non essere più esprimibile in termini di contraddittorietà, ma piuttosto di *coimplicazione* e tale inestricabilità riflette la struttura dell'inconscio. Ci proponiamo perciò di lavorare, come suggerisce la psicoanalisi, *a livello della verità nascente che ogni menzogna sempre veicola (nell'istante stesso in cui è censurata)* analizzando esempi paradigmatici rappresentati dai protagonisti di alcune narrazioni letterarie e filmiche, come *Tutto torna* di Giulia Carcasi, *La migliore offerta* diretto da Giuseppe Tornatore e *Il talento di Mr. Ripley* di Patricia Highsmith.

Il falso: una questione di linguaggio (e di silenzio)

Il discorso è il luogo fragile in cui si iscrivono e si leggono la verità e la falsità, la menzogna e il segreto; questi modi della veridizione risultano dal duplice contributo dell'enunciatore e dell'enunciario. Le sue diverse posizioni si fissano solo sotto forma di un equilibrio più o meno stabile che proviene da un accordo implicito fra i due attanti della struttura della comunicazione. È questa tacita intesa che viene designata con il nome di contratto di veridizione.

(A. J. Greimas, *Del senso* 2)

Prima di analizzare alcune forme che assume la falsificazione in relazione al soggetto, precisiamo alcune distinzioni avvalendoci del *quadrato della veridizione* [Fig. 1] (Greimas 1983: 65-88), versione particolare del quadrato semiotico, fondamentale per la questione del senso, che si presenta sempre nella modalità del-

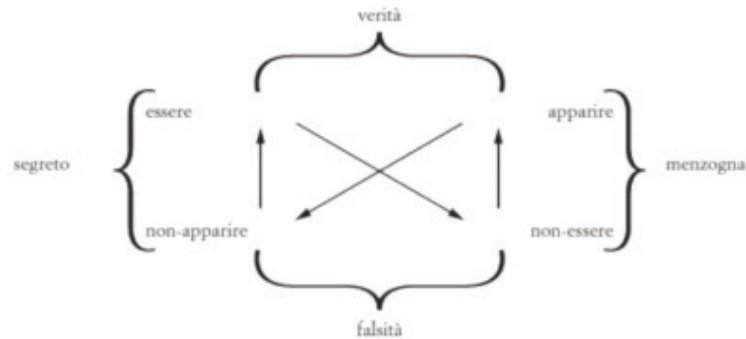


Fig. 1
Versione standard del quadrato della veridizione.

l'apparire.

La veridizione è lo sviluppo logico della categoria semica che vede opporre come contrari i valori essere e *sembrare*.² In tale modello lo spazio problematico della verità viene ricondotto a *relazioni interne al discorso*,³ in modo che i valori di verità vengono a trasformarsi in un gioco di linguaggio, che è supposto come unico mediatore della verità: ciò vale a dire che lo scarto esistente fra la produzione e l'interpretazione dei valori di verità viene analizzato a partire dall'assunto che quanto appare nello scenario intersoggettivo del discorso è sempre presupposto essere (Ber-

² Operando la negazione di ambedue i semi si generano i rispettivi contraddittori: *non-essere* e *non-sembrare* (in relazione di subcontrarietà, opposizione meno netta della contrarietà, perché non originaria). Mentre essere e non-essere costituiscono lo schema dell'immanenza, sembrare e non-sembrare rappresentano quello della manifestazione. Nell'ambito del presente lavoro non possiamo naturalmente andare a fondo delle questioni che il quadrato fa sorgere, come da cosa dipende la dipendenza di essere e di sembrare dal medesimo asse semantico e che cosa li rende opponibili a priori, o qual è lo statuto effettivo della falsità.

³ In qualità di isotopia narrativa autonoma, la veridizione istituisce la verità (intrinseca) del racconto, che può manifestarsi a diversi livelli e con diversi gradi di complessità (può riguardare la relazione attanti-valori, la competenza degli attanti ecc.).

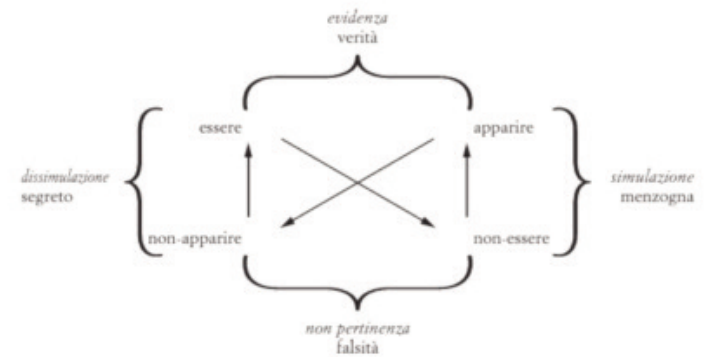


Fig. 2
In corsivo i termini scelti da Brandt per riformulare il quadrato della veridizione.

trand 2000: 151-152). Benché abbia subito diverse rielaborazioni da parte dei teorici,⁴ il *genere di verità* preso in considerazione è invariabilmente di tipo *ontologico* o *referenziale*, per cui:

- la *verità* corrisponde alla coincidenza di ciò che sembra con ciò che è (realmente);
- si produce *falsità* quando ciò che sembra è una rappresentazione fallace di ciò che (di fatto) non è;
- si ha un *segreto* quando ciò che sembra non è la rappresentazione di ciò che è realmente;
- nel caso in cui ciò che sembra è la manifestazione di una realtà ingannevole si ha la *menzogna* [Fig. 2].

Ci sono narrazioni che – sfruttando abilmente le alterazioni delle quali sono passibili gli elementi del *modo* del racconto quali la distanza, la prospettiva e la focalizzazione, dai quali dipende la *regolazione dell'informazione narrativa* – rendono difficile al destinatario la scelta se interpretare i fatti raccontati come un segreto, una

⁴ Fontanille concepisce una modulazione nelle relazioni fra essere e sembrare che consente di definire ulteriori tipi di verità: quando l'essere regge il sembrare, allora la verità è provata, rivelata, autentica; mentre quando il sembrare regge l'essere, allora la verità è evidente, "sta sotto il naso"; quando l'essere specifica l'apparire, allora il segreto è un arcano; mentre quando l'apparire specifica l'essere, allora il segreto è una dissimulazione, un mistero di poco conto (Fontanille in Bertrand 2000: 152).

menzogna, una verità o una falsità, esasperando l'ambiguità al punto di creare un senso di vertigine: è questo il caso del *Giro di vite* di Henry James e di *Tutto torna* di Giulia Carcasi. In *Tutto torna* il destinatario condivide la prospettiva del narratore autodiegetico che va scoprendo progressivamente che tutto quanto Antonia, la donna amata, tacendo gli ha lasciato credere⁵ è una menzogna: la focalizzazione interna permette alla voce narrante di non tradire la verità – che la donna è divenuta una bugiarda compulsiva a seguito di un trauma infantile – ma di insinuare prima il sospetto che Antonia nasconda un segreto (che non appaia per quello che è realmente), poi quello della menzogna (che non sia quella che sembra). La preponderanza dell'implicito e del non detto lascia che a decidere il senso sia il destinatario, gratificandolo e rendendolo un complice solidale, rafforzando tale decisione in quanto prodotta della sua propria capacità di giudizio. Chi può stabilire se il caso di Antonia sia quello di una voluta incompiutezza dell'informazione, di una mezza verità (che è una bugia indiretta ma completa) oppure l'espressione menzognera di una verità superiore? Non Diego, il protagonista, che è ricercatore scientifico (docente universitario che sta compilando un vocabolario), non un detective né un giornalista, ma un altro professionista la cui condizione normale è quella di cimentarsi con una *parte frammentaria della verità* per smascherare e demistificare i camuffamenti soggettivi e ricondurre il soggetto alla verità del proprio desiderio e alla salute: lo *psicoanalista*. Soltanto alla fine, in seguito alla perdita dell'amata, Diego diventa consapevole che, per quanto riguarda l'arte e il soggetto umano, superiore a qualunque verità ontologica o referenziale è una verità di genere diverso, una *verità di tipo aletico*, con una ricaduta importante sulla sua concezione del significato delle parole e della logica:

⁵ “Perché mentire peccando e rischiando, quando per ingannare basta omettere?” sembra essere la “filosofia” che orienta il comportamento di Antonia nei confronti di Diego: la donna non fa altro che presentare costantemente soltanto una parte dei fatti per dire (letteralmente) il vero dicendo (implicitamente, implicandolo) il falso.

Ho visto migliaia di film, letto centinaia di libri, senza chiedermi se fossero veri.
 Mi bastava di una storia che fosse bella.
 A un'emozione non ho chiesto documenti.
 Perché non può essere così anche con le persone?
 Mi sono commosso in un cinema e davanti a una pagina, ma se penso a quando mi sono commosso davanti ad Antonia, mi sento stupido e non riesco a sopportarlo.
 Vorrei aprire i barattoli di parole, vorrei che la realtà si riversasse nelle strade, randagia, e non si facesse prendere.
 Vorrei aprire i barattoli di parole.
 Non ci riesco, penso e ti rinnego. [...]
 Ho capito che non me ne faccio niente del significato delle parole, me ne faccio qualcosa del significato delle persone, ho capito che a tutto si può rimediare, tranne al bene. [...]
 Saremo pesci e senza parole finalmente ci potremo capire.⁶
 Ho strappato il vocabolario. Antonia, pagina dopo pagina, e finalmente il conto torna (Carcasi 2010: 104; 112; 120-121).

La verità di tipo aletico mostra che l'emergere della falsità riguarda una verità soggettiva sulla quale getta luce (e ciò non significa che “si può dire il falso dicendo il vero” nel senso in cui lo intendono i teorici degli atti linguistici);⁷ che la menzogna è connatura-

⁶ Il passo quasi ricalca e pare rispondere a distanza ai versi di un famoso sonetto di Rilke: “Ecco nel piatto, servire su mensa serena, / le facce dei pesci: è strano guardarli ... / I pesci son muti: così si diceva. Chissà? / Ma infine non v'è forse un luogo, ove una vera, una piena / lingua dei pesci – in loro assenza parli?” [“Sieh in der Schüssel, auf heiter bereitetem Tische / Ietsam der Fische Gesicht. / Fische sind stumm ..., meinte man einmal. Wer weiß? / Aber ist nicht am Ende ein Ort, wo man das, was der Fische / Sprache wäre, ohne sie spricht?”] (Rilke 1923: 116-117).

⁷ Questa eventualità, che è molto meno infrequente di quanto si possa credere, si spiega grazie alle nozioni di *presupposizione* e *implicazione* – l'esigenza di colmare inevitabili vuoti con presupposti e implicazioni - e di performatività – la natura di vera e propria azione del nostro discorso emerge infatti con tutta evidenza nei dibattiti maggiormente agonistici, nei quali si tende a rappresentare le cose non come stanno, ma come si vorrebbe che andassero (anche ricorrendo

ta all'espressione linguistica, "legata alla stessa esistenza del linguaggio", non tanto perché "essendo sostitutivo delle cose rende possibile la simulazione" (Cattani 2001: 152) ma piuttosto perché la verità che riguarda l'essere umano è costitutivamente *non tutta e proprio chi la possiede non è nella condizione di dirla*⁸ (Lacan 1975: 87).

Diversi volti del falso: false percezioni, falsi ricordi, lapsus e censure

Fra il mentire, cioè dire consapevolmente cose false, e dire la verità cioè riferire i fatti in modo conforme al loro effettivo svolgimento, esiste una terza possibilità [...]. Quella del teste che riferisce una certa versione dei fatti nell'erronea convinzione che essa sia vera. Si tratta di quella che potremmo definire la falsa testimonianza inconsapevole.

(G. Carofiglio, *Testimone inconsapevole*)

Le obiezioni che Daniel Dennett muove al modello cartesiano

.....
a strategie – violazione delle regole pragmatiche della conversazione – tese a fare in modo che nel destinatario si generino implicature precise). Altri fenomeni che consentono di mentire dicendo il vero sono stati così organizzati: menzogne indirette; insinuazioni; reticenze; mezze verità; presupposizioni mendaci; ambiguità deliberata; uso di tecnicismi a scopo mimetico; fingere di voler ingannare; fingere di scherzare (Cattani 2001: 151-152; 160). Cattani avverte anche circa le possibilità che si possa asserire qualcosa che è incontestabilmente vero a livello letterale pur essendo falso nei presupposti o che può indurre nell'interlocutore la credenza in una situazione totalmente falsa (si pensi a quanto è indotto a credere Otello vedendo il fazzoletto regalato a Desdemona in mano a Cassio) e, viceversa, che talvolta dire il falso sia l'unico modo per ripristinare il vero (2001: 160-161).

⁸ “[...] Tutta la verità è qualcosa che non può dirsi. La verità può dirsi alla sola condizione di non spingerla fino in fondo, di limitarsi a dirla a metà. [...] La donna è la verità. Ed è per questo che la si può dire solo a metà.” (Lacan 1975: 87; 98). La verità cui si riferisce Lacan è appunto la verità sulla quale ha speculato Heidegger, l'*aletheia*.

della coscienza ci aiutano a focalizzare l'attenzione su diverse modalità attraverso le quali *il nostro cervello stesso manipola e falsifica le esperienze e le percezioni* – “censura” potrebbe essere il termine adeguato se il dominio e la genesi dell'inconscio cognitivo fossero i medesimi dell'inconscio freudiano –⁹ mostrando che la *falsificazione* non è soltanto da imputare ai difetti della memoria a distanza di tempo, ma *connaturata al processo di “editing” cui la mente sottopone ogni stimolo*. Dennett oppone il modello delle Molteplici Versioni (*Multiple Drafts model*) al ben più radicato Teatro Cartesiano: l'idea (materialistica) cartesiana della mente umana è quella di una scena sulla quale agiscono i contenuti (fisicamente presenti, concreti) che si presentano allo spettatore (l'io) in un unico flusso di coscienza coerente e ricostruibile. Mentre secondo la teoria cartesiana il soggetto avrebbe un accesso privilegiato e infallibile ai propri contenuti mentali, Dennett mostra che i resoconti soggettivi dei risultati di ciò che accade a livello subpersonale non hanno significato né utilità per definire ciò che è accaduto: una ricostruzione a partire dalla successione di frammenti cui abbiamo accesso non è possibile anzitutto perché un 'vero' contenuto cosciente non esiste, dal momento che al posto di un flusso di coscienza unitario e univocamente determinabile ci sono svariati processi che in parallelo elaborano molte informazioni in diverse parti del cervello. Benché le definizioni di contenuto distribuite nel cervello siano precisamente localizzabili nel tempo e nello spazio, la loro insorgenza non segna contestualmente quella della coscienza del

.....
⁹ L'inconscio cognitivo comprende i processi subpersonali (come la comprensione del linguaggio, la percezione e il ragionamento) eseguiti e controllati dalla mente subcosciente: il soggetto è consapevole solamente dei risultati che essi producono e non dei processi medesimi, per cui dobbiamo ammettere come fa Dennett che «non “ho accesso al” fatto intimo di come la mia propria mente lavori. Ciò sfugge a ogni mio tentativo di rilevazione» (Dennett 2005: 71). Mentre i contenuti dell'inconscio freudiano sono sempre riconducibili a un soggetto (alla base dell'inconscio freudiano stanno infatti le pulsioni, anzitutto quelle sessuali, libidiche, che vengono rimosse, rigettate dalla coscienza perché inaccettabili da quella parte del soggetto), i processi che non affiorano alla coscienza cognitiva – unitaria, seriale, linguistica e sensibile a proprietà globali – non lo sono, in quanto molteplici, paralleli, non linguistici e orientati all'elaborazione di proprietà locali.

loro contenuto.¹⁰ L'ipotesi che i processi subconsci siano strutturati secondo svariate piste parallele dislocate in zone diverse del cervello permette a Dennett di spiegare un fenomeno che accade spontaneamente nel cervello, quello della *vividezza delle false memorie*, e di giustificare la cautela e la diffidenza suscitate dall'inferire "questo è quello che è davvero accaduto" da "questo è quello che ricordo", poiché il ricordo (quale risultato di processi subconsci che il soggetto non padroneggia) non sarebbe altro che un'*apparenza*, mai una realtà. In base al momento nel quale la contaminazione dell'esperienza avviene, Dennett distingue due modalità di manipolazione delle esperienze, che chiama *revisioni orwelliane* e *revisioni staliniane*. Il ricordo vivido di esperienze che non abbiamo in realtà mai avuto è il genere di contaminazione post-esprienziale o revisione di memoria "orwelliana": una percezione immediatamente posteriore contamina e falsifica la precedente, 'originaria', all'insaputa del soggetto, che perciò afferma – sinceramente ma erroneamente – la verità del contenuto secondo e contaminato della memoria, perché il fatto storico originale non ha lasciato effettivamente tracce, è divenuto inerte conseguentemente alla revisione ('cancellato' dalla memoria da ciò che segue). La falsa memoria dell'esperienza effettiva ("reale") è il frutto orwelliano di un'allucinazione mnemonica successiva all'esperienza. Il fenomeno del falso ricordo è passibile di un'altra descrizione, paragonabile ai

¹⁰ Secondo il modello delle Molteplici Versioni, ogni tipo di percezione – in verità, ogni tipo di pensiero o attività mentale – è compiuto nel cervello da un processo parallelo e a piste multiple di interpretazione ed elaborazione dei dati sensoriali in ingresso. Le informazioni che entrano nel sistema nervoso sono sotto continua "revisione editoriale". [...] Nella nostra effettiva esperienza rientra solo il prodotto finito di questi svariati processi di interpretazione – che sono, in effetti, processi editoriali. Essi si servono di rappresentazioni relativamente grezze e unilaterali per produrre delle rappresentazioni collazionate, revisionate, migliorate che si realizzano nel flusso dell'attività che si svolge in varie parti del cervello (Dennett 1991: 129; 131). Incerti sull'esattezza del contenuto originario delle nostre percezioni – parafrasando Nietzsche potremmo dire che per la coscienza esistono solo interpretazioni (i risultati percettivi), non fatti (la consapevolezza dei meccanismi secondo i quali pensiamo) –, dobbiamo diffidare della certezza di venire a nostra volta percepiti senza errori.

metodi di falsificazione in uso durante la dittatura staliniana: il soggetto riferisce un ricordo fedele ("realmente avvenuto nella coscienza") di un'allucinazione che ha avuto nel momento stesso della percezione, cioè nel corso dell'elaborazione dell'informazione che avviene anteriormente alla coscienza. In questo caso è l'esperienza nella fase afferente a essere manipolata, contaminata da memorie sotterranee anteriori. Benché paia possibile distinguere in ogni frangente fra memorie frutto di revisione orwelliana o staliniana – revisione della memoria e revisione percettiva –, Dennett avverte circa la mancanza di garanzia e di senso di tale differenza qualora ci si occupi di dimensioni temporali microscopiche, a fronte delle quali il punto di vista del soggetto non conta più poiché la sua descrizione dell'accaduto diviene sfocata spazialmente e temporalmente. L'incapacità di distinguere fra le due possibilità riguarda tanto l'osservatore esterno quanto il soggetto medesimo, perché sia la "revisione della memoria" orwelliana sul percorso discendente, post-esprienziale, sia l'"inserimento" staliniano sul percorso ascendente pre-esprienziale sono entrambi egualmente coerenti con qualunque cosa il soggetto possa dire, pensare o ricordare (Dennett 1991: 138; 143). L'obiettivo di Dennett non è soltanto quello di invalidare la teoria materialistica del Teatro Cartesiano, ma anche di mostrare che la pretesa di sapere se le aggiunte spurie alla memoria sono avvenute prima o dopo il fatto presunto della reale esperienza cosciente è infondata: *l'ordine temporale delle discriminazioni non può essere ciò che fissa l'ordine soggettivo dell'esperienza*, avendo Dennett mostrato che *non c'è modo di usare i resoconti del soggetto per ordinare gli eventi che vengono rappresentati nella coscienza* (Dennett 1991: 139; 144). *Le operazioni di falsificazione compiute dal cervello sono volte a ricomporre le unità che fanno difetto e a supplire alle incoerenze*, ricostruendo e revisionando i materiali acquisiti affinché "tutto torni": dal canto suo, avendo parvenza della medesima cosa, il soggetto è incapace di riconoscere la differenza fra "esperienze mal-acquisite" ed "esperienze istantaneamente mal-ricordate".¹¹ Dennett individua

¹¹ "Considera un'analogia contemporanea. Nel mondo dell'editoria c'è una di-

un'analogia interessante fra la distribuzione nel tempo del flusso dei contenuti nel cervello e una *narrazione dalla struttura particolarmente intricata*, prodotto di diverse versioni compresenti:

Queste discriminazioni distribuite di contenuto conducono, nel corso del tempo, a qualcosa che è *abbastanza simile* a un flusso o a una sequenza narrativa, che, si può pensare, è soggetta a una continua revisione da parte di molti processi distribuiti nel cervello che continuano a operare incessantemente e indefinitamente nel futuro. Questo flusso di contenuti assomiglia solo in parte a una narrazione a causa della sua molteplicità: in ogni momento ci sono molteplici "versioni" di frammenti narrativi a vari livelli di revisione in vari luoghi del cervello.

Sondare questo flusso in luoghi e tempi differenti produce effetti differenti, precipita narrazioni differenti da parte del soggetto. Se si procrastina troppo il sondaggio (si fa passare un notte, per esempio), si rischia molto probabilmente di non trovare più una narrazione – oppure di trovarne una così rimasticata o "razionalmente ricostruita" da aver perso la sua integrità. Se si sonda "troppo presto", si possono raccogliere utili dati sulla velocità con la quale una particolare discriminazione viene compiuta dal cervello, ma al prezzo di distorcere il

stintione tradizionale e usualmente ben definita tra una revisione antecedente la pubblicazione e una correzione di 'errata' posteriore alla pubblicazione. Nel mondo accademico di oggi, però, le cose sono state molto accelerate dalle comunicazioni elettroniche. Con l'avvento della videoscrittura, del desktop publishing e della posta elettronica, ora accade spesso che varie versioni differenti di uno stesso articolo siano simultaneamente in circolazione, con l'autore che apporta rapidamente delle correzioni in risposta ai commenti che riceve attraverso la posta elettronica. Fissare un momento della pubblicazione, e quindi chiamare una delle versioni dell'articolo il testo *canonico* – il testo da archiviare, da citare nelle bibliografie – diventa in un certo senso un fatto arbitrario." (Dennett 1991: 145-146). La conseguenza più sorprendente è che il "momento (nell'elaborazione del cervello) della coscienza" risulta arbitrario, perché diverso in base al modello prescelto per la descrizione dell'operazione di revisione (Dennett 1991: 146). Entrambi i modelli spiegano i resoconti verbali che il soggetto fornisce sulla propria esperienza, quello orwelliano dicendo che sono innocentemente errati, quello staliniano che sono resoconti accurati di esperienze erronee.

corso normale del flusso molteplice. La cosa più importante, comunque, è che *il modello delle Molteplici Versioni evita l'allettante errore di supporre che ci debba essere una narrazione unica e canonica* (la versione "finale" o "pubblicata", potremmo dire) – che costituisce il reale flusso di coscienza del soggetto, indipendentemente dal fatto che lo sperimentatore (o perfino il soggetto stesso) possa o non possa accedere ad esso (Dennett 1991: 132).¹²

Il fenomeno dei falsi ricordi sembra quindi essere connaturato al modo in cui il cervello elabora (come in una sala di montaggio) le informazioni che costituiscono quanto i soggetti riferiscono come esperienze.¹³

La *metafora editoriale* in relazione al meccanismo della memoria è usata comunemente anche da quanti, fra gli psicoanalisti, si sono dedicati allo studio delle distorsioni del ricordo:¹⁴ circa l'origine di

¹² I corsivi sono nostri. Dennett si riferisce alla scoperta del movimento apparente e agli studi sul movimento *phi* colorato di Max Wertheimer, Paul Kolers, Michael von Grünau e Nelson Goodman.

¹³ Dennett non risolve la questione della veridicità delle esperienze dal momento che a suo parere i dati soggettivi (ogni cosa ottenibile dalla prospettiva in prima persona) non hanno significato. L'assenza di un metodo che consenta di verificare la veridicità (e la tipologia, orwelliana o staliniana) dei resoconti soggettivi priva questi di senso, ma non del loro valore di verità: a meno di non essere convinti verificazionisti, è sempre una fallacia dedurre dal fatto che non possiamo dimostrare che una proposizione *p* è falsa (o vera) che *p* sia vera (o falsa), perché non si può far coincidere *tout court* la falsità con la nostra incapacità di provare qualcosa. Bisogna essere ragionevoli: dal momento che è raro disporre di procedimenti dimostrativi indiscutibili per accertare un fatto, in certi casi attenersi a criteri verificazionisti è una buona prassi. Tuttavia, come fa notare Dennett, ci sono casi nei quali ciò che sappiamo è più che sufficiente per poter azzardare proiezioni anche su quanto ci sembra di non sapere, previsioni su quello che la scienza potrebbe dire o no.

¹⁴ Si definisce falso ricordo (*false memory*) il fenomeno che fa ricordare cose che non sono accadute o le fa ricordare diversamente da come sono accadute, mescolando e confondendo frammenti di eventi che si sono verificati in tempi e luoghi diversi (nei sogni, per esempio). Tutti noi fisiologicamente abbiamo ricordi inaccurati, perciò si parla di sindrome dei falsi ricordi quando i ricordi oggettivamente falsi di esperienze traumatiche cui la persona crede con convinzione che siano vere condiziona l'identità e i rapporti personali, orientando l'in-

tale fenomeno gli orientamenti sono diversi – le posizioni più autorevoli sono quelle sostenute da Elizabeth Loftus, da Jennifer J. Freyd e da Richard J. McNelly insieme a Elke Geraerts,¹⁵ tuttavia, che la mente umana sia altamente *suggestionabile* e che il meccanismo alla base della *memoria* sia *ricostruttivo* e *non riproduttivo* sono postulati sui quali tutti convergono.¹⁶ Il ruolo svolto dalla nar-

tera personalità del soggetto in questione. È stato rilevato che di frequente in questi casi i soggetti sono affetti anche da *disturbo dissociativo* (di depersonalizzazione/derealizzazione), un disturbo della coscienza che è espressione di un deficit del normale processo di integrazione delle funzioni mentali che determina l'isolamento della piena coscienza di un gruppo di contenuti, che produce la perdita della completa consapevolezza di sé (D'Ambrosio e Supino 2014: 23-24; 29).

¹⁵ Risalgono all'inizio del Novecento gli studi inaugurali sulle distorsioni della memoria: secondo la teoria freudiana l'inconscio allontana dalla coscienza i ricordi intensamente traumatici e ne consente il recupero a distanza di tempo, quando il soggetto è psicologicamente "al sicuro". I traumi così dimenticati continuerebbero tuttavia (nell'inconscio) a influenzare emozioni, pensieri e comportamenti. I primi paradigmi sperimentali volti a testare e verificare le possibilità di creare falsi ricordi vengono elaborati negli anni Settanta a opera di Elizabeth F. Loftus, che teorizza l'"effetto dell'informazione sbagliata" (*misinformation effect*), con conseguenti indebolimento della traccia o del recupero del ricordo. Jennifer J. Freyd propone una teoria diametralmente opposta, la BTT (*Betrayal Trauma Theory*) o Teoria del "trauma a tradimento", nella quale sottolinea la differenza fra il recuperare il ricordo di un evento banale e quello di un trauma, insieme alla necessità di pensare come distinte le nozioni concettuali di precisione (o accuratezza) e persistenza del ricordo. In alternativa a queste posizioni, Richard J. McNelly ed Elke Geraerts tengono conto esclusivamente dei veri ricordi recuperati sostenendo che non aver pensato a qualcosa per lungo tempo non significa né non averla vissuta, né averla rimossa: l'evento potrebbe piuttosto non essere stato vissuto come trauma. Ne deriva che i ricordi che riaffiorano in modo spontaneo godono di maggiore credito rispetto a quelli che vanno riaffiorando durante le terapie (in tali frangenti il principale fattore terapeutico non è rappresentato dalla mera rievocazione del ricordo ma dalla relazione terapeutica) (D'Ambrosio e Supino 2014: 13; 23-26; 71-81).

¹⁶ Un esempio di memoria 'perfetta', inoppugnabile ma falsa, è fornito nuovamente da 1984 di George Orwell: a differenza di quanto avviene naturalmente nella memoria umana – che è fatta per dimenticare e non per ricordare, come dimostra il progressivo decadimento nel quale la traccia iniziale del incorre, descritto dalla curva di Ebbinghaus – nessun frammento del passato poteva cadere preda della voracità del tempo, dell'incertezza, dell'intrusione, della confusio-

razione da parte dei soggetti che affermano di ricordare eventi relativi alla propria storia autobiografica in realtà mai avvenuti appare determinante per elaborare strategie di interrogatorio che consentano di discriminare in maniera incontestabile i ricordi veri da quelli falsi. Smentire qualcuno che sostenga di riportare un'esperienza realmente accaduta – indifferentemente che si tratti di un ricordo *testimoniale* o *autobiografico* –, malgrado non si possano fornire prove oggettive a corroborare la realtà, pone sempre in una posizione difficile: a meno di non avere accesso all'evento originale, come durante gli esperimenti di laboratorio, attualmente è impossibile sapere se un evento non è mai avvenuto o se è avvenuto in modo diverso da quanto riportato dal soggetto. Ciò perché è tanto difficile determinare quanto di un (racconto di un) ricordo riportato è vero, parzialmente vero o completamente falso (è impossibile discernere tra una memoria genuina e una indotta) quanto è facile impiantare nella mente delle persone falsi ricordi autobiografici.¹⁷ Gli obiettivi della ricerca scientifica sono

ne e della dissonanza, perché la cancellatura del passato era necessaria al disegno politico dell'ignoranza.

¹⁷ Studiando gli aspetti neurocognitivi legati ai falsi ricordi, è stato ipotizzato che ogni episodio frutto della memoria di riconoscimento o episodica (per distinguerla da quella semantica) sia frutto di due giudizi diversi: la familiarità e il recupero, che avrebbero una diversa dislocazione neuroanatomica a riflesso della loro differenza funzionale e concordemente all'azione parallela evidenziata nei casi di lesioni selettive. È stato osservato che c'è una profonda relazione fra i falsi ricordi e il criterio di familiarità, quasi questi si basassero esclusivamente su tale criterio: le ricerche si sono orientate perciò verso tecniche innovative di *neuro-imaging* per supportare e verificare tali fenomeni, tra le quali i potenziali evento-correlati (ERP) e la risonanza magnetica funzionale (fMRI). Alcune delle osservazioni permesse da tali strumenti riguardano: la differenza di sede fra veri e falsi ricordi quando sono codificati con diverse modalità sensoriali; la differenza di intensità dell'attività mentale legata ai ricordi veri (per i quali è maggiore) e quelli falsi; l'individuazione di alcune regioni associate con una maggiore attività per il falso ricordo (D'Ambrosio e Supino 2014: 95-103). La convinzione che i ricordi riemersi durante l'ipnosi siano autentici è un mito psicologico infondato (D'Ambrosio e Supino 2014: 54). È indicativo dell'autorità testimoniale della fotografia l'utilizzo in alcuni esperimenti sull'impianto di ricordi falsi di fotomontaggi (Wade, Garry, Read e Lindsay 2002) (D'Ambrosio e Supino 2014: 65).

quelli di *comprendere i meccanismi che generano i falsi ricordi*¹⁸ e costruire *strumenti capaci di contrastarne l'insorgenza*.¹⁹ Dal momento che spesso i falsi ricordi riguardano violenze subite nel periodo della prima infanzia, la valutazione delle testimonianze (che ricoprono un ruolo centrale nell'ordinamento giudiziario), cioè dell'*attendibilità* e dell'*accuratezza* dei ricordi riferiti, è cruciale per la vita delle persone coinvolte.²⁰ Le testimonianze attraverso le quali i giudici ricercano la verità sostanziale sono talvolta frutto di una rievocazione (di un fatto) guidata e non spontanea, che produce una vera e propria *riedizione* del ricordo: anche quando le condizioni soggettive e oggettive sono le più favorevoli alla resa di una testimonianza fedele, *il soggetto tende naturalmente a riempire le ovvie e fisiologiche lacune del ricordo attraverso deduzioni o dettagli*

¹⁸ Inserimenti per associazione semantica, cecità al cambiamento e diversi orientamenti dei processi attentivi, domande tendenziose o suggestive – determinative, disgiuntive, implicative, dubitative-indirette –, la dinamica sociale, cioè l'influenza di figure autorevoli, psicoterapie condotte in maniera approssimativa e incauta, ipnosi e altri stati di coscienza alterata o di attenzione focalizzata ecc.

¹⁹ Un paradigma ampiamente utilizzato a questo proposito è il DRM (dai cognomi degli scienziati che l'hanno creato: James Deese, Henry L. Roediger III e Kathleen McDerrott) (D'Ambrosio e Supino 2014: 25). Un metodo elaborato per sbloccare il sistema di elaborazione delle informazioni e "ristrutturare" la memoria (evitando l'insorgere di falsi ricordi) è il protocollo clinico EMDR (Eye Movement Desensitization and Reprocessing), nato per curare il disturbo post traumatico da stress, e che consiste nella desensibilizzazione e rielaborazione attraverso i movimenti oculari per ridurre l'emozione associata all'esperienza traumatica (fase 4, desensibilizzazione) e poi produrre un'associazione con cognizioni positive (fase 5, installazione) (D'Ambrosio e Supino 2014: 46). Fra gli strumenti più efficaci per scongiurare, da parte di colui che interroga un soggetto, di falsarne i ricordi e distinguere ricordi propri e non genuini vi sono: la procedura CBCA (Criteria Based Content Analysis); l'intervista cognitiva; l'euristica della distintività, strategia metacognitiva che si può insegnare, attraverso la quale il soggetto viene invitato a enumerare dettagli specifici o distintivi relativi a particolari item: l'assenza di questi nel ricordo indica che si tratta di un falso ricordo); il protocollo NICDH; le lineup (D'Ambrosio e Supino: 105-113).

²⁰ Per attendibilità si intende la conformità tra quanto viene raccontato e ciò che è realmente successo; il concetto di accuratezza riguarda invece la corrispondenza fra il contenuto dell'evento e quello della memoria (D'Ambrosio e Supino 2014: 15).

*che deriva dai propri schemi esperienziali e che non erano presenti nell'esperienza vissuta, producendo una testimonianza imprecisa.*²¹

Falsi uomini e uomini falsi: dall'automa di Vaucanson a Tom Ripley

Non si può dire in un modo qualsiasi, e questo è il problema di chi abita il linguaggio.

(J. Lacan, *Seminario XX*)

Abbiamo anticipato che ci saremmo occupati del rapporto fra vero e falso in relazione al soggetto: anche da una rapida ricognizione dell'argomento si nota che sono svariati i modi nei quali si può 'falsificare' quel particolare oggetto che è l'essere umano. Uno dei primi sistemi artificiali utili a riprodurre la *forma* umana è l'arte: la nascita della scultura e della pittura viene fatta risalire da Plinio nella *Naturalis historia* (35, 151) al desiderio da parte della figlia del vasaio Butade di trattenere presso di sé la copia del proprio amato costretto ad allontanarsi (Bettini 1992: 10-11). Altri sosia artificiali giungono in epoche meno remote e ambiscono a riprodurre le *funzioni* che un uomo in carne e ossa è in grado di espletare: si tratta degli automi e dei robot. Sia i sosia artistici sia quelli

²¹ "Il modello di riferimento del sistema legale, basato sulla nozione di verità storica è estraneo al contesto psicoterapeutico. La conoscenza dei rapporti tra memoria e trauma insegna che l'esperienza di maltrattamento infantile subita dal paziente può emergere in terapia come parte di un racconto confuso. La psicoterapia è certamente di grande aiuto nel chiarire le implicazioni emotive di tali stati mentali confusi. Tuttavia, non mira a raggiungere, e neppure è in grado di farlo, una altrettanto precisa risoluzione del fatto storico; solo una psicoterapia scadente s'indirizzerebbe al particolare dettaglio necessario a raggiungere tale obiettivo. Per gli psicoterapeuti, la vaghezza, la contraddizione sono indicatori di verità ancorate alle emozioni. Da un punto di vista legale, la chiarezza, la velocità dell'eloquio e la mancanza di contraddizione sono garanzie di un diverso genere di verità" (D'Ambrosio e Supino 2014: 92). Sono importanti le differenze fra la valutazione forense e quella terapeutica del valore di verità dei ricordi riportati, tanto che sono state stese delle linee guida precise per svelare le menzogne, rilevare testimonianze accurate ed evitare di sollecitare falsi ricordi (D'Ambrosio e Supino 2014: 21-22; 91-92; 105-113).

tecnologici (come d'altronde quelle copie 'naturali' che sono i gemelli omozigoti)²² hanno sempre suscitato curiosità e terrore, fornendo inesauribili materiali che hanno nutrito la fantasia dei narratori e un immaginario che va dall'orrore alla fantascienza.²³

La pratica della falsificazione non soltanto, come ricorda Anthony Grafton (1990: 9), è antica quanto l'attestazione dell'autore, ma le due figure apparentemente antipodali dell'autore e del falsario tendono pericolosamente allo scambio dei ruoli. Se il problema maggiore di ogni autore è rappresentato dall'esaurimento della creatività che estingue l'originalità dei prodotti, riducendolo alla *copia di se stesso, falsario di se stesso*,²⁴ per smascherare un falso ci si può affidare ai dettagli inseriti volontariamente o sfuggiti in-

²² Benché alcuni suoi esiti appaiano come sorprendenti, la possibilità di replicazione è intrinseca alla natura umana: "La riproduzione di un modulo è il principio assoluto che governa le leggi universali della fisica: lo stesso DNA umano, non sfuggendo a queste leggi, riproduce se stesso secondo moduli preventivati, che danno origine a un numero potenzialmente infinito di varianti" (Cerbella 2008: 5). Sulla ripetizione (meccanica) e sulla ripetitività in genere che informa la vita dell'essere umano si vedano anche alcune considerazioni contenute nel *Seminario* v di Jacques Lacan (1988: 130-131).

²³ Si pensi per esempio alle commedie antiche e shakespeariane le cui trame ruotano attorno allo scambio di gemelli, ai racconti di Edgar Allan Poe *Il ritratto ovale* e *William Wilson*, al romanzo di Oscar Wilde *Il ritratto di Dorian Gray*, ai racconti fantascientifici con protagonisti automi, come *L'uomo della sabbia* di E.T.A. Hoffmann, e *L'uomo bicentenario* di Isaac Asimov, che ha per oggetto la metamorfosi di un automa in un uomo attraverso l'impianto delle emozioni e del senso dell'umorismo, il trapianto di organi, la conquista della libertà e la rinuncia all'immortalità. Ma è anche possibile il percorso inverso, cioè che un uomo abdichi ad alcune prerogative umane riducendosi a quella particolare copia di se stesso che è un automa, un meccanismo in grado di espletare ottimamente alcune funzioni – tante anche meglio di quanto qualsiasi uomo potrebbe fare, si pensi ai progressi compiuti dall'A.I. – ma limitato all'esecuzione di comandi, privo di volontà, sentimenti e linguaggio propri.

²⁴ Non è raro che tale atrofizzazione della creatività sia incentivata dalle richieste del mercato che desidera opere ben riconoscibili e attribuibili al nome famoso, opere che portino impressi gli stilemi più comuni e ricorrenti per i quali l'autore è noto. Pablo Picasso affermava: "Il successo è pericoloso. Uno inizia a copiare se stesso, e copiare se stessi è più pericoloso che copiare gli altri. Porta alla sterilità."

consapevolmente al falsario, espressione del suo proprio narcisismo: questa è la teoria che Virgil Oldman, il banditore d'asta e attribuzionista protagonista del film *La migliore offerta*, mette alla prova sulle opere d'arte che è chiamato a stimare. La sua teoria si basa sull'intreccio inestricabile di autenticità e contraffazione: "In ogni falso si nasconde sempre qualcosa di autentico", perché nel simulare un'opera altrui il falsario non resiste alla fatale tentazione di metterci del proprio: in una minuzia, in un dettaglio privo di interesse, l'autore dell'impostura finisce per tradirsi rivelando la propria sensibilità. Eppure, proprio colui che detta legge in tal senso, la cui parola è un verdetto inappellabile sull'autenticità di un'opera,²⁵ perde la capacità di discernimento nel momento in cui viene manipolato e indotto a innamorarsi di una giovane donna, Claire, che lo contatta per affidargli la valutazione del patrimonio familiare.²⁶ La proiezione delle proprie qualità e fobie sulla ra-

²⁵ Virgil, con la complicità, pagata profumatamente, dell'amico di sempre Billy, sfrutta la propria posizione privilegiata di esperto riconosciuto a livello internazionale e garante della verità per aggiudicarsi a prezzi irrisori, come copie, alcune opere autentiche di valore inestimabile: indotto a dubitare dell'onestà di Virgil negli affari, lo spettatore estende il dubbio alla limpidezza del rapporto fra i due uomini, considerando che sarebbe bastato un solo giudizio positivo da parte di Virgil sull'opera pittorica di Billy per garantire a quest'ultimo il successo e svincolarlo dalla dipendenza dall'amico. Le opere che Virgil si aggiudica, anche con questi stratagemmi poco onesti, compongono il suo grande tesoro: custoditi in un caveau nascosto dietro l'armadio dei guanti (che indossa costantemente per evitare il contatto con le persone), tappezzano le pareti di una stanza altissima, nella quale trovano collocazione solamente una poltrona, un *abat-jour* e alcuni libri, centinaia di ritratti femminili, fra i quali si riconoscono capolavori degli artisti più noti di ogni epoca, come Leonardo, Bronzino, Lorenzo Lotto, Tiziano, Guido Reni, Rembrandt, Goya, Vigée-Le-Brun, Ingres, Hayez, Renoir, Bouguerau, Tissot, Boldini, Modigliani, Picasso.

²⁶ È rilevante che le prime parole che Claire dice per telefono a Virgil siano un'invocazione a essere cerduta ("Mi creda, mi creda, la prego!"): la prima 'prova' alla quale Virgil è sottoposto è la sua capacità di fidarsi della giovane sconosciuta. Ogni gesto d'amore di Virgil per Claire non è altro che una riaffermazione del potere acquisito dalla ragazza e dai complici su di lui. Un dettaglio che potrebbe passare inosservato allo spettatore distratto – e del quale Virgil non si accorge affatto, preso com'è dal fascino dell'amata – insinua il dubbio circa la sincerità della ragazza e di Robert: durante una cena nella villa, Robert, invitato

gazza espone Virgil al potere di seduzione di questa e apre la strada all'amore che lo rende cieco al raggio cui viene sottoposto,²⁷ manovrabile e prevedibile proprio come l'automa che Robert – un altro falso amico, in realtà fidanzato di Claire –, sta costruendo per lui montando gli ingranaggi che Virgil trova nella villa:²⁸ a ogni progresso nella relazione con Claire da Virgil, che senza l'amata dice di sentirsi incompleto come il marchingegno, corrisponde un perfezionamento dell'automa [Figg. 3 e 4].

Rientrato a casa dopo aver tenuto l'ultima asta, Virgil non trova Claire da nessuna parte e, aperte le porte del *caveau* nel quale custodisce una collezione di ritratti femminili dal valore inestimabile, lo trova svuotato: c'è soltanto l'automa antropomorfo che ripe-

.....
da Virgil che vuole mostrargli la bellezza di Claire, spia la coppia da dietro una statua e viene scorto da Claire. Lo spettatore si aspetta che la ragazza reagisca con una crisi, urlando e perdendo il controllo, invece ricambia lo sguardo del giovane e continua a comportarsi come se lui non fosse presente, non dando segno di essersi accorta della sua presenza. Virgil le ha appena detto il complimento che Robert gli ha suggerito – di dire alla ragazza che lei è più bella della madre – della quale Claire conserva un dipinto, giudicato di poco valore da Virgil, nel quale è vestita da ballerina. Lo sguardo rivolto da Claire a Robert sembra siglare un'intesa, dire: "Queste sono parole tue, non di Virgil!"

²⁷ Ai dettagli incongrui o sospetti, come il primo ritrovamento degli ingranaggi nella cantina della villa, arrugginiti nella parte non a contatto del suolo; il passaporto scaduto di Claire con la fotografia di una bambina, l'utilizzo di un falso nome da parte di Claire per firmare i propri romanzi ecc.

²⁸ Robert intuisce dalla tecnica con la quale gli ingranaggi sono costruiti che risalgono al 1700 e invita Virgil a procurargli altri pezzi, finché conquista la certezza che gli ingranaggi appartengono a un automa antropomorfo di Vaucanson, al quale Virgil ha dedicato la tesi di laurea. Entrambi sperano di riuscire a ricomporre uno dei suoi famosi automi parlanti, che alloggiavano, nascosto al loro interno, un nano, che rispondeva alle domande del pubblico pagante, e che avrebbe un valore inestimabile, ma il cui vero mistero risiedeva nella *miscela di verità e menzogna*, poiché *l'automa parlava con un trucco ma diceva sempre la verità*. «Gli automi sembrano "veri". Non però sino al punto che l'osservatore scambi l'automa per un vivente. In questo caso l'effetto sarebbe andato oltre le intenzioni e sarebbe venuto meno il gusto del gioco: subire l'irresistibile e inquietante impressione che quella "cosa" sia un corpo vivente, pur sapendo che non lo è affatto. È solo una macchina, un marchingegno, un automa appunto» (Sini 2009: 14).



Fig. 3 (sopra)
Robert monta l'automa (non autentico) di Vaucanson (dal film *La migliore offerta*, 2013).

Fig. 4 (a fianco)
L'automa ricostruito completamente, collocato in un angolo del *caveau* di Virgil, mentre gli riferisce il messaggio registrato da Robert (dal film *La migliore offerta*, 2013).



te un messaggio registrato da Robert, che ricorda la sua teoria per cui alcuni *dettagli* sono in realtà *indizi*. Virgil realizza che nulla è accaduto per caso, che ogni evento e ogni coincidenza erano stati predisposti *per fare di lui un automa dalle risposte sempre prevedibili* e ne riceve conferma dalla vera Claire, la nana che vive nel bar dirimpetto la villa, periodicamente affittata come set cinematografico.

fico. Gli ultimi dieci minuti del film svelano come è stato compiuto il raggio aprendo gli occhi dello spettatore che ha fruito della storia condividendo il punto di vista limitato del protagonista.²⁹ Ogni passo di Virgil è stato la reazione alla macchinazione predisposta da Robert, Claire e Billy che ha reso il suo comportamento totalmente prevedibile, i suoi desideri trasparenti, perché manipolati, “programmati” dai criminali. Nel finale, l'alternanza delle scene che vedono insieme Claire e Virgil con quelle della scoperta dell'inganno produce il risorgere della domanda attorno alla quale si 'raggruma' il senso del film: “È possibile fingere tutto, falsificare anche sentimenti quali l'amicizia e l'amore?”.³⁰ L'amore, forse più di ogni al-

²⁹ Come tutti i film che mostrano una struttura duplice, anche *La migliore offerta* invita a essere visto più volte: fintanto che si segue un'unica direzione si interpretano tutti gli elementi coerentemente con essa, ma non appena un elemento “stona”, insinua una dissonanza foriera di un senso alternativo, tutta la storia esige di essere reinterpretata alla luce della nuova prospettiva – proprio come avviene nel caso della *pointe* del Witz. Quando un elemento ritenuto accertato viene smentito dalla narrazione sia il protagonista “cieco”, sia il fruitore subiscono uno shock, per via del passaggio repentino dal noto all'ignoto o dall'ignoto al noto. Alla sorpresa e allo smarrimento iniziali si sostituisce il desiderio di sapere, non soltanto come la storia andrà a finire, ma di ritrovare tutti gli indizi che permettono di stabilire la verità che è stata abilmente camuffata, o – come in questo caso – l'impostura che è stata spacciata per verità, avviando un intenso lavoro cognitivo teso a scoprire quali indizi sono stati considerati meri dettagli – vivendo in prima persona gli eventi, per quanto riguarda il protagonista, o guardando per la prima volta il film, per quanto concerne lo spettatore. Sempre analogamente a quanto accade con i Witze, le visioni successive alla prima perdono irrimediabilmente una parte considerevole della tensione narrativa, dalla quale dipende in misura considerevole il loro fascino, a causa del sovrainvestimento di attenzione necessario all'interpretazione retrospettiva degli elementi isolati come “duplici” e, quindi, salienti. Le scene si fanno brevissime e sono montate a ritmo pressante alternando il presente di Virgil – ricoverato in una clinica dove viene curato per l'esaurimento nervoso seguito allo shock del tradimento e del furto – alle retrospettive sul passato recente durante il quale ha reperito gli indizi della “falsificazione” di tutto quanto ha vissuto insieme a Claire e a Robert.

³⁰ Lo spettatore torna col pensiero alla conversazione di Virgil e Billy sulla questione del rapporto fra verità e menzogna. Virgil confessa di temere che Robert si sia invaghito di Claire e che l'abbia rapita: istituendo un paragone con il tema centrale di molte commedie classiche, egli osserva che “dal punto di vista lette-

tro sentimento,³¹ è esposto alla contingenza più assoluta:

Si dirà: un sentimento non garantisce nulla, un sentimento può anche ingannare. Così è infatti. Un sentimento non ha alcuna realtà al di fuori della psiche che lo sperimenta, dunque nessuna garanzia ontologica. È un evento, non una *res*, una cosa. Si radica in se stesso. Per questo può apparire effimero come una falena o immortale come un dio (Trevi 1992: 28).

Darwin spiega il paradosso per cui la simulazione di un'emozione

.....
 rario sarebbe perfetto: il giovane cavaliere sottrae la bella principessa chiusa nella torre al vecchio incapace di amare”, ma Billy lo rassicura, ripetendogli che, appunto, uno sviluppo del genere è letterario, appartiene al dominio della finzione, non della realtà, e aggiunge che forse Claire si è allontanata volontariamente. Virgil rifiuta questa ipotesi affermando con convinzione che Claire negli ultimi tempi ha vissuto sentimenti incompatibili con la fuga: la replica di Billy all'obiezione di Virgil è inquietante perché getta un'ombra di incertezza e di dubbio su tutto quanto Virgil aveva ormai dato per certo, l'amore di Claire per lui. Gli avvertimenti di Robert circa la necessità di non abbassare mai la guardia quando si ama una donna risuonano tristemente ironici. Billy dice che *i sentimenti umani sono come le opere d'arte, cioè possono essere il risultato di una simulazione*: pertanto, tutto può essere simulato, la gioia come il dolore o l'odio, la malattia come la guarigione, e persino l'amore. Se questo è un tentativo da parte dell'amico più fidato di aprire gli occhi di Virgil o se è l'ennesima, beffarda, prova della sua cecità, dell'avvenuta trasformazione in un automa, spossessato della propria volontà e della propria capacità di discernimento, non è dato sapere. Evidentemente turbato dalle parole di Billy, Virgil sottopone anche a Robert la questione circa la possibilità di ogni sentimento, e in particolare dell'amore, di essere frutto di una simulazione: secondo la teoria di Virgil sul falso in arte, e a condizione che l'amore sia un'opera d'arte, non potrebbe essere mai *del tutto* falso. Al suggestivo paragone dell'amore con un'opera d'arte – che renderebbe possibile vendere all'asta l'amore e rivivere le storie d'amore al miglior offerente – Robert sostituisce poi una metafora meccanica: la sua storia d'amore con Sarah è tornata a funzionare bene grazie alla sostituzione di qualche “pezzo”.

³¹ L'amore – parola “falsa” nel senso wittgensteiniano – si presta alle peripezie dell'intrigo, a racconti accattivanti, è esclamativo, superlativo, è una parola grossa, che schiaccia, eppure facile, appresa, una “parola feticcio”, che appena pronunciata viene agitata dal dubbio e dall'impostura, pronunciata forse solo come rassicurazione, l'intimità vive appartata e tace.

può determinare a livello mentale la sua instaurazione come stato mentale autentico. Egli afferma che l'intimo rapporto esistente fra quasi tutte le emozioni e le loro manifestazioni esterne³² è in grado di spiegare perché (1) la libera espressione attraverso segni esteriori delle emozioni le intensifica; (2) la repressione (finché è possibile) di tutti i segni esteriori attenua le emozioni³³ e (3) la circostanza più sorprendente per cui

perfino la simulazione di una emozione tende a suscitarsi davvero nella nostra mente. Shakespeare, il quale, data la straordinaria conoscenza che aveva dell'animo umano, deve essere considerato un ottimo giudice, dice:

*It is not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit,
That, from her working, all his visage wann'd;
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!*³⁴

(Darwin 1872: 391)

L'inconscio stesso è l'esito di un'operazione di mistificazione operata dalla coscienza: l'inconscio "è quel capitolo della mia storia che è marcato da un bianco od occupato da una menzogna: è il capitolo censurato" (Lacan 1975: 39). Come osserva Silvano Petrosino, la psicoanalisi

³² Oltre all'influenza diretta dell'esercizio muscolare sul cuore e, di conseguenza, sul cervello.

³³ "Chi si lascia andare a gesti violenti non fa che aumentare la propria rabbia; chi non controlla i segni della paura si sentirà ancora più terrorizzato; e chi rimane passivo quando è sopraffatto dal dolore perde la migliore occasione per recuperare la propria elasticità mentale." (Darwin 1872: 391-392).

³⁴ "È mostruoso che un attore, pur fingendo, in un sogno di passione possa forzare l'anima a un concetto così da scolorare tutto in volto e piangere e sconvolgersi, con voce rotta e con gesti che disegnan forme rispondenti all'idea. E tutto per nulla!" Darwin deriva la citazione dall'*Amleto*, II, ii.

non può che operare affinché si ricordi ciò che non si fa altro che dimenticare, e per far questo, "metodo di verità e di demistificazione dei camuffamenti soggettivi", essa non ha altra possibilità che quella di cercare di mantenersi "a livello di un'esperienza integrale". [...] Tale integralità riguarderebbe la non censura della beanza che abita la soggettività stessa del soggetto. Ora, il "mantenimento" del soggetto al livello della sua esperienza integrale, cioè laddove emerge la sua divisione e frattura, è l'unico scopo dell'analisi che opera affinché il soggetto si liberi non tanto dai diversi miraggi e camuffamenti con i quali in qualche modo egli è fin dal principio destinato a convivere, quanto piuttosto dal dominio che essi possono esercitare su tutta la scena della sua soggettività che in questo modo rischia di trasformarsi in una caricatura, precisamente in ciò con cui si trastulla uno schiavo che si pensa/crede padrone (Lacan 1953: 231-232).

La possibilità di scindere autenticità e mistificazione, fin dal principio presenti nella costituzione del soggetto, o quantomeno di isolare i modi della mistificazione, esiste e va nella direzione dell'interrogazione del Simbolico. Il gesto più "onesto" che il soggetto può compiere è di ammettere la propria dipendenza significativa, il perenne rinvio all'Altro:

la verità può essere ritrovata; il più spesso è già scritta altrove. Cioè: – nei monumenti: e questo è il mio corpo [...] – nei documenti d'archivio, anche: e sono i ricordi della mia infanzia [...] – nell'evoluzione semantica: e questo corrisponde allo *stock* e alle accezioni del vocabolario che mi è proprio, così come al mio stile e al mio carattere [...] – nelle tradizioni, addirittura nelle leggende che in forma eroicizzata veicolano la mia storia [...] nella tracce, infine, che di questa storia conservano inevitabilmente le distorsioni rese necessarie dal raccordo del capitolo adulterato con i capitoli che l'inquadrano, e delle quali la mia esegesi ristabilirà il senso (Lacan 1953: 252-253).

Ironicamente, dopo aver scoperto di essere stato manipolato come un automa, a Virgil non resta che mettere alla prova la propria teoria dell'intreccio fra il vero e il falso, affidandosi al dettaglio au-

tentico in tutto quanto Claire gli ha confidato: perciò l'uomo si trasferisce a Praga e decide di aspettarla – forse in eterno e sacrificando nell'attesa la salute mentale – nel ristorante che Claire gli aveva descritto come l'ultimo luogo nel quale si era sentita felice (ma anche luogo del trauma dal quale era nata la sua malattia): significativamente, all'interno del locale le pareti sono costituite da ingranaggi di orologio – esempio canonico dell'automa – in movimento.

La minaccia di sostituzione che ogni sosia porta con sé, in quanto potenziale rivale, ha trovato un'elaborazione estremamente originale nel romanzo di Patricia Highsmith *Il talento di Mr. Ripley*, dal quale è stato liberamente tratto l'omonimo film diretto da Anthony Minghella. Il protagonista, il giovane Tom Ripley, realizza il desiderio che è balenato almeno una volta nella mente di chiunque “Come sarebbe vivere nei panni di x?”, portando a compimento con successo la possibilità di sostituirsi a un altro essere umano operandone un'astuta “falsificazione”.³⁵ Oltre alle modalità adottate per sostituirsi all'amico Dickie, per il nostro lavoro è particolarmente interessante osservare il ruolo che assume la narrazione quale strumento primario attraverso il quale Tom – che deve fuggire all'accusa di duplice omicidio, di Dickie e di Freddie – (ri)costruisce una serie di eventi plausibili alternativi a quanto realmente accaduto convincendo tutti della propria innocenza. Per sostituirsi a Dickie Greenleaf, coetaneo al quale non assomiglia che vagamente, Tom ne acquisisce i gesti, le espressioni, i modi e lo stile, fino a confondersi totalmente con lui:³⁶ *l'identificazione confusiva*³⁷

³⁵ Il nome è di per sé evocativo e rimanda ai campi semantici della reduplicazione, dello strappo e della morte (*reply, replay, rip-lay, rip-lie...*).

³⁶ I due giovani sono dissimili quanto i rispettivi accendini: “Dickie aveva un bell'accendino d'argento che però non funzionava se c'era il minimo alito di vento. Tom, allora, tirò fuori il suo brutto accendino, brutto ed efficiente come un attrezzo militare, e lo aiutò ad accendersi la sigaretta” (Highsmith 1955: 80). È ricorrente nel romanzo la presenza di elementi simmetrici e contrapposti, come quando, appena giunto a Venezia, Tom si reca in piazza San Marco, nella quale alle estremità opposte della piazza due altoparlanti diffondono a tutto volume due motivi completamente diversi (Highsmith 1955: 198).

³⁷ Confusivo, separativo e distintivo sono i modi attraverso i quali il registro

è incarnata dall'unica valigia utilizzata nel loro ultimo viaggio a San Remo e dalla sovrapposizione delle prospettive dei due (che rende indecidibile stabilire a chi appartenga la voce, se a Dickie o se a Tom che vede se stesso dall'esterno) quando, dopo aver spiato un bacio di Dickie e Marge, Tom veste gli abiti di Dickie, simula un dialogo e l'omicidio di Marge guardandosi allo specchio, e viene

.....
 dell'esperienza lacaniano del Simbolico viene ulteriormente articolato nella teoria degli stili di pensiero (stili logici) di Giovanni Bottioli (2013: 120-287). L'identificazione confusiva di Tom con Dickie è progressiva, muove da un'iniziale simpatia e attraversa diversi stadi, che vanno trasfigurando l'immagine speculare stessa di Tom (Highsmith 1955: 23; 24): l'età, la nazionalità e alcuni gusti simili sono le prime coincidenze che Tom nota prima ancora di incontrare Dickie (Highsmith 1955: 33), dopodiché, quando dopo averlo incontrato inizia a provare il desiderio di piacere a Dickie, Tom nota nuove somiglianze (le mani, per esempio), acquisisce involontariamente tratti caratteristici dell'amico (come l'andatura dinoccolata e agile) e si impegna per imparare a parlare l'italiano e il francese come lui. D'altronde, Tom ritiene che per imitare alla perfezione un altro essere umano bisogna assumerne il carattere e la personalità in modo da alterare di conseguenza l'espressione del proprio viso, cosicché il resto va sistemandosi da sé (Highsmith 1955: 135). La confessione del desiderio di fusione con Dickie avviene significativamente appena prima del delitto: «Avrebbe voluto infrangere quel muro che lo separava da Dickie in modo che questi potesse capire e che dividesse il suo stato d'animo con lui.» (Highsmith 1955: 93). Nel film vengono aggiunte due scene assenti nel libro per mostrare il desiderio di Tom di “fare Uno” con Dickie: una è la scena nella quale Tom si nasconde dietro uno specchio nel quale si riflette il corpo di Dickie [Fig. 5], creando una sorta di individuo ibrido, e l'altra è la scena nella quale Tom gioca in treno a sovrapporre le immagini riflesse del proprio viso con il profilo di Dickie addormentato [Fig. 6]. Sperimentata la massima distanza da Dickie, Tom sente di poter soltanto morire o ridere (Highsmith 1955: 94-95). Frutto di un sentimento atrocemente ambivalente (Highsmith 1955: 108), l'omicidio di Dickie realizza l'aspirazione fusionale di Tom, anticipata dal travestimento di Tom nei panni di Dickie (con simulazione dell'omicidio di Marge, della quale Tom è inconsciamente geloso): dopo l'omicidio, Tom inizia a imitare anche i quadri mediocri di Dickie, che disprezzava, usa il suo passaporto, ne falsifica la firma, si aiuta con del trucco per assomigliargli e a Parigi viene scambiato per lui. A questo punto, Tom è consapevole di essere e non essere se stesso (Highsmith 1955: 141), imita Dickie anche in solitudine e nella prosa piatta della corrispondenza, pensa alle cose alle quali avrebbe pensato Dickie, si sente insolitamente a proprio agio – molto più che nei panni di Tom Ripley! – e dunque inventa nuovi aspetti di Dickie (canta come avrebbe cantato lui...).



Fig. 5

Il riflesso di Dickie si sovrappone al corpo di Tom, mentre questi si nasconde dietro lo specchio perché, in sua assenza, ha indossato gli abiti di Dickie (dal film *Il talento di Mr. Ripley*, 1999).

sorpreso dall'amico: "Questa era camera sua dopo tutto e cosa ci faceva Tom lì dentro?" (Highsmith 1955: 82-84) [Figg. 5 e 6].

L'eccezionale *versatilità* di Tom, la sua bravura nelle imitazioni, è un'arma a doppio taglio poiché gli rivela il proprio intimo essere 'nulla' (modalità estrema di manifestazione della flessibilità), al quale tenta di sfuggire rivestendo ruoli diversi e attraverso il possesso di oggetti belli, che per lui valgono quali "prove" della propria esistenza³⁸ (Highsmith 1955: 253). Riteniamo che il successo nel so-

³⁸ «"Oh, so fare un sacco di cosette. Posso fare il cameriere, il bambinaio, il contabile. Senza scherzi, ho il bernoccolo dei numeri. Anche se sono ubriaco fradicio sono sempre in grado di accorgermi se il cameriere sta cercando di fregarmi. Posso falsificare qualunque firma, pilotare un elicottero, maneggiare i dadi, imitare praticamente chiunque, cucinare, e persino fare un numero a solo in un night club nel caso che il presentatore di turno si ammali all'improvviso. Devo continuare?" Tom era proteso in avanti, e teneva ostentatamente il conto delle attività che enunciava. Era vero, avrebbe potuto andare avanti all'infinito.» (Highsmith 1955: 63). La sua passione per l'imitazione (il desiderio di fare l'attore) pare talvolta investirlo suo malgrado, come quando in un bar ordina la stessa bevanda dell'unico altro avventore (Highsmith 1955: 133). Sovente, Tom viene paragonato a oggetti inanimati (alla propria valigia malandata, per esempio): la



Fig. 6

Tom gioca a confondersi con Dickie sovrapponendo il riflesso del proprio viso al profilo dell'amico sulla superficie del finestrino in treno (dal film *Il talento di Mr. Ripley*, 1999).

stituirsi a Dickie sia da ascrivere all'abilità con la quale Tom riesce a creare artificialmente e a gestire i meccanismi in atto in un disturbo *dissociativo dell'identità*, arrivando a controllare ogni ingresso in scena e scomparsa della personalità originale e della personalità ospite,³⁹ unita all'attitudine a osservare se stesso dall'esternità. La *versatilità* del personaggio viene presentata attraverso il berretto che Tom acquista per capriccio appena intrapresa la traversata dell'oceano dalla quale si aspetta l'inizio di una nuova vita per un giovane "insignificante" come lui: "Il berretto era il copricapo più versatile, pensò Tom, chiedendosi perché mai non ne avesse fatto uso prima. Con un berretto in testa poteva sembrare un gentiluomo di campagna, un ladro, un distinto signore inglese, un francese oppure semplicemente un americano un po' eccentrico, tutto dipendeva dal modo di portarlo. Tom si divertì a lungo davanti allo specchio della cabina a provare tutte le foggie possibili. Aveva sempre pensato che il suo viso fosse il più insignificante del mondo. Uno di quei visi che si dimenticano subito dopo averli visti [...]. Si era trasformato, come per incanto, in un giovane dal futuro roseo, uscito da poco da Princeton. [...] Era versatile, e il mondo era così grande!" (Highsmith 1955: 38- 39, il corsivo è nostro).

³⁹ Per convenzione, si definisce personalità ospite quella che ha il controllo esecutivo del corpo per la maggior parte del tempo; la personalità originale è l'identità (come costruito teorico) dalla quale si sono dissociate le altre, che

no. Le strategie adottate da Tom, che è un *bugiardo-intenzionale*,⁴⁰ coincidono significativamente con quelle tipiche dei *bugiardi-innocenti che riferiscono memorie false*: egli agisce su se stesso sfruttando gli effetti della suggestionabilità, dell'immaginazione, della mimesi e della ripetizione in modo da "impiantare" nella propria mente ricordi falsi che al momento di essere riferiti risultino non soltanto plausibili, ma assolutamente convincenti. L'immaginazione e l'esercizio giocano un ruolo importante per la buona riuscita delle sue messinscene: "per essere allegri, malinconici, ansiosi, riflessivi oppure cortesi, bastava simulare questi sentimenti, bastava recitare con ogni parte di sé" (Highsmith 1955: 195).

Era una buona idea allenarsi a saltare dentro e fuori i suoi vecchi panni, dato che questa prontezza camaleontica avrebbe potuto tornargli utile in qualche momento di emergenza. Tom si rese conto con stupore che stava già dimenticando l'antico timbro di voce di Tom Ripley. Chiacchierò con Marge finché il suono della propria voce non fu esattamente come lo ricordava (Highsmith 1955: 126).⁴¹

.....
 prendono vari nomi (D'Ambrosio e Supino 2014: 35-36). Il narratore extradiegetico ed eterodiegetico, che segnala quando Tom dice la verità (Highsmith 1955: 20), appare decisamente solidale con Tom, come mostrano i numerosi discorsi indiretti liberi, nei quali il narratore e Tom si "scambiano" le voci, specialmente per profferire giudizi, insulti ed esclamazioni (Highsmith 1955: 28; 242).

⁴⁰ Già nel primo capitolo del romanzo il lettore viene a sapere che Tom è un *truffatore*: per racimolare denaro egli invia (sotto il falso nome di George McAlpin) ad alcuni contribuenti dei moduli rubati quando lavorava all'ufficio Imposte dirette segnalando degli ammanchi nei versamenti delle tasse da accreditare a suo nome presso un alloggio nel quale nessuno sa che Tom risiede (utilizzando, come ulteriore precauzione, la macchina per scrivere del coinquilino).

⁴¹ Il brano continua così: "La maggior parte delle volte, però, era Dickie che conversava a bassa voce con Freddie e con Marge oppure al telefono con la madre di Dickie, e poi con Fausto e con uno sconosciuto a una cena. Chiacchierava sia in italiano sia in inglese, tenendo accesa la radio portatile in modo da non insospettire il personale dell'albergo che, sapendo che il signor Greenleaf era solo, avrebbe potuto considerarlo un po' matto. A volte, se la radio trasmetteva una canzone che gli piaceva particolarmente, ballava da solo per la stanza, ma ballava nel modo in cui avrebbe ballato Dickie con una ragazza. [...] Ogni attimo della sua nuova vita era per Tom un piacere sottile, sia che se ne stesse da solo in camera o che camminasse per le vie di Roma, abbinando il

A fronte della fiducia ottimistica alla base delle tecniche per riconoscere bugie e false memorie – basata sulla convinzione che le false dichiarazioni (bugie o false memorie che siano) sono intrinsecamente (per contenuto) diverse e differenziabili dalle affermazioni vere⁴² (D'Ambrosio e Supino 2014: 105) – la psicoanalisi evidenzia la dimensione del dubbio: "niente è se non nella misura in cui si dice che è" (Lacan 1975) e non c'è possibilità di distinguere linguisticamente fra verità e menzogna semplicemente perché *la struttura della frase menzognera non ha nulla di dissimile rispetto a quella della frase veritiera*. Ogni volta che si narra qualcosa – racconto d'avvenimenti o di parole – il semplice fatto che quanto viene detto sia 'detto', sia oggetto di linguaggio, apre la strada all'inautenticità, alla falsificazione: è così che ogni racconto di Tom, pur ostentando elementi di assoluta evidenza, oscilla fra la simulazione e la non-pertinenza. Tom è in grado di ripetere le storie che gli sono state raccontate come se le avesse vissute in prima persona, impossessandosene vampirescamente, ma i racconti lo trascinano e talvolta la sua lingua si muove indipendentemente dal pensiero o la fantasia gli affolla la mente di finzioni senza bisogno (Highsmith 1955: 21; 63; 156; 166-168). Elaborando una versione dei fatti che lo tenga lontano da ogni sospetto, Tom procede come uno scrittore,⁴³ organizzando meticolosamente la struttura

.....
 piacere di visitare la città alla ricerca di un appartamento di suo gusto. Era impossibile sentirsi solo o annoiato, pensò, fin tanto che era nel personaggio di Dickie Greenleaf. All'American Express, dove passava a ritirare la posta, lo salutavano come signor Greenleaf." (Highsmith 1955: 126).

⁴² D'Ambrosio e Supino riportano i diciannove target cognitivi e motivazionali la cui presenza o assenza nei racconti riportati consentirebbero di valutare l'autenticità dei racconti stessi: in generale, è stato osservato che il criterio che meglio differenzia le dichiarazioni vere da quelle false è la quantità di dettagli associati: in media, i ricordi reali avrebbero più informazioni sensoriali e concettuali (visivi, uditivi e dettagli olfattivi). Questi elementi vanno valutati congiuntamente agli indici non verbali di sincerità e in un contesto di indagine condotta secondo alcune prassi, quali quelle dell'intervista cognitiva, elaborate appositamente per evitare procedure suggestive (D'Ambrosio e Supino 2014: 105-113).

⁴³ Sempre come uno scrittore, si compiace del proprio stile, ricopia il paragrafo di una lettera ben fatto (Highsmith 1955: 218) e intrattiene un rapporto par-

degli eventi (la trama) con preoccupazione costante alla coerenza, operazioni queste talmente interiorizzate che Tom usa termini tipici della narratologia per riferirsi alla realtà e per interpretarla:

[...] la sua mente ricominciò a funzionare e prese a pianificare il suo rientro in albergo, la storia che avrebbe raccontato e le mosse successive. Avrebbe lasciato San Remo prima di notte e sarebbe rientrato a Mongibello. Il resto della storia era già pronto [...] (Highsmith 1955: 114).

Tom improvvisò sul tema [...] (Highsmith 1955: 265).

Tom si figurò tre o quattro esordi differenti [...] (Highsmith 1955: 268).

Interpretare in prima persona delle vere e proprie messinscena,⁴⁴ allenandosi in anticipo a rispondere alle domande che la polizia gli avrebbe rivolto, aiuta Tom a rendere anzitutto a se stesso credibile la propria versione:

Si figurò di aver ricevuto una lettera da Dickie stesso. Immaginò le parole precise in modo da poterle citare a Marge, se fosse stato necessario, e riuscì persino a simulare a se stesso la lieve sorpresa che avrebbe provato [...] (Highsmith 1955: 120).

Il motivo di tutta quella messinscena era che questa costituiva la prova, soprattutto di fronte a se stesso, della versione dei fatti che avrebbe dato e alla quale doveva credere lui per primo per poterla rendere credibile agli altri (Highsmith 1955: 149).

Questo [provare a dormire in auto], però, avrebbe reso il suo racconto autentico e lui sarebbe stato in grado di propinarlo in modo più credibile (Highsmith 1955: 196).

.....
 ticolare con le parole, che "assapora golosamente" (Highsmith 1955: 183). Anche quando inventa il pittore Di Massimo Tom si premura di renderlo il più vivido e credibile possibile: "Tom glielo descrisse con tanta vivacità e precisione che non avrebbe più potuto dimenticarlo [...]" (Highsmith 1955: 141).

⁴⁴ Quando Dickie rileva l'incompatibilità di Tom con Marge, il giovane è dispiaciuto di aver recitato male la parte (Highsmith 1955: 87).

Intanto provava la conversazione che avrebbe avuto a breve con la polizia... (Highsmith 1955: 197).

Le risposte a tutte le loro domande erano pronte da tempo nella sua testa. Era come attendere indefinitamente che abbia inizio uno spettacolo, che il sipario si alzi e cominci l'azione (Highsmith 1955: 221).

Malgrado Tom commetta svariati passi falsi ed esistano le prove concrete dell'inganno,⁴⁵ nessuno – né Marge, né la polizia italiana, né l'investigatore privato americano – riesce a venire a capo di quanto sia realmente accaduto a Dickie e a Freddie. Ciò è da imputare non soltanto alla superficialità della polizia,⁴⁶ ma soprattutto alla consapevolezza di Tom del potere suggestivo dei racconti e della propria abilità nell'inventarli/contraffarli:⁴⁷

.....
⁴⁵ Nessuno nota che nei propri resoconti Tom non riesce a fornire l'autentica prospettiva di Dickie sulle relazioni con Freddie e con Marge perché la sua gelosia verso gli altri amici gli fa reinterpretare e ridimensionare drasticamente l'intimità di tali rapporti (Highsmith 1955: 159). Negli interrogatori Tom si lascia sfuggire un sospiro involontario (Highsmith 1955: 206) e, parlando con Marge, incorre in un lapsus parlando di sé in terza persona, dalla prospettiva di Dickie, sostituendosi a lui come ha continuato a fare per mesi (Highsmith 1955: 227) e manifesta insofferenza per il continuo sentir parlare di Dickie, circostanza questa che non è reale, ma una sua personale amplificazione della realtà a causa del rimorso che riflette l'ansia di fuggire (Highsmith 1955: 250-251). L'imitazione di Peter rappresenta un altro indizio che potrebbe rivelare il modo in cui ha perpetrato il suo inganno (Highsmith 1955: 278), ma nemmeno Peter è abbastanza intuitivo, tanto che interpreta il pianto di Tom per un cedimento di nervi come dolore per la mancanza di Dickie (Highsmith 1955: 279).

⁴⁶ La polizia lavora in maniera poco scrupolosa, dando per scontato che Dickie (e non qualcun altro) abbia occupato l'appartamento di Roma e rilevando semplicemente che le impronte digitali rinvenute nell'appartamento coincidono con quelle ritrovate sugli effetti personali di Dickie depositati da Tom sotto il falso nome di Robert S. Fanshaw, di fatto scagiona Tom.

⁴⁷ Tom sa che i racconti vengono travisati a forza di essere raccontati (Highsmith 1955: 248) e che se il proprio interlocutore usa le sue stesse parole allora è segno che gli ha creduto (Highsmith 1955: 259). Inoltre, sfrutta opportunamente l'argomento della rimozione inconscia per giustificare l'omissione e la dimenticanza da parte sua di dettagli estremamente importanti, quali di aver ricevuto in consegna da Dickie i due anelli preferiti dai quali non si sarebbe mai

Le sue storie funzionavano sempre perché le viveva con tanta intensità nella sua mente da renderle plausibili e reali per tutti. [...] Era come se un giradischi stesse funzionando nella sua testa, come se una piccola e ineluttabile tragedia stesse avvenendo proprio lì, nel suo soggiorno, senza che lui potesse arginarla in alcun modo. Si vedeva sui gradini del portone, circondato dai poliziotti italiani e dal signor Greenleaf, mentre spiegava vivacemente la meccanica dei fatti. E loro gli credevano.

Ma la cosa che lo terrorizzò maggiormente non fu il dialogo o la sua certezza allucinatória di aver compiuto anche quell'omicidio (sapeva bene che non era così), ma il ricordo di come si era trovato in piedi davanti a Marge con la scarpa in mano e il pensiero che correva da solo, lucidamente e metodicamente, senza che lui potesse farci nulla. E poi il fatto che tutto ciò gli era già successo due volte prima di allora. E quelle due volte erano stati eventi reali, non frutto della sua immaginazione. Certo poteva cercare di convincersi di non averli veramente voluti, però restava il fatto che li aveva compiuti. Non voleva essere un assassino. In certi momenti riusciva a dimenticarsi totalmente di aver ucciso. Ma in altri momenti, come quello a esempio, proprio non ci riusciva. [...] Cosa gli stava capitando? [...] Possibile che finisse per dare i numeri e raccontasse comunque quella storia fantastica, e tradisse la sua natura maniacale?

[...] Avrebbe dovuto ripetere esattamente la storia che aveva raccontato a Marge. Avrebbe dovuto raccontare altri particolari e migliorarla! Cominciò a inventare. Il tumulto nella sua mente si acquietò. Stava immaginando una stanza d'albergo a Roma, lui e Dickie erano in piedi e chiacchieravano, poi Dickie si toglieva entrambi gli anelli e glieli porgeva. "Sarà meglio che tu non parli con nessuno di questo..." diceva Dickie (Highsmith 1955: 257-258).

Le differenze di concezione del confine che separa verità e falsità determinano le possibilità di successo di colui che si trova, in qualità di investigatore o di falsario, a (ri)costruire una storia: la peculiare capacità di manipolare la verità dei fatti – alla cui semplicità e

.....
separato e la busta contenente il (falso) testamento.

purezza Tom è insofferente⁴⁸ (Highsmith 1955: 157) – per trasformarla nel suo rovescio pongono Tom in una posizione di vantaggio (che diviene sfida aperta) rispetto alla polizia, che è incapace di concepire la relazione fra vero e falso se non separatamente, senza possibilità di transito o metamorfosi reciproca. Sia la polizia sia Marge sono egualmente lontani dalla verità – «Sempre a girare intorno alla verità senza mai toccarla!» (Highsmith 1955: 212) – perché tutti i loro sforzi sono tesi a *far collimare il racconto con l'evidenza dei fatti* (Highsmith 1955: 273) imponendo "salti mortali" al pensiero: l'ipotesi frutto delle menzogne di Tom (il suicidio di Dickie e la variabilità della sua calligrafia) risulta loro, paradossalmente, più credibile benché falsa. Possiamo chiederci se esiste una strategia per smascherare Ripley: sì, solamente un *bluff*, "ironia" del falso, avrebbe potuto incastrarlo.⁴⁹

.....
⁴⁸ "Tom mentì spudoratamente [...] Avrebbe potuto andare avanti così per parecchi minuti, lavorando di fantasia per il piacere del suo interlocutore." (Highsmith 1955: 11). Significativamente, Tom, raccontando la propria storia prova disagio per il solo particolare vero (Highsmith 1955: 24): una verità profonda a proposito di sé (circa la propria ambiguità sessuale) Tom riesce a comunicarla attraverso una battuta spiritosa (Highsmith 1955: 86). Abituamente Tom non esita a inventare storie convincenti (Highsmith 1955: 36), quasi nessuna Legge stigmatizzasse la falsa testimonianza: Tom si diverte invece a osservare l'imbarazzo altrui mentre questi mente (Highsmith 1955: 229).

⁴⁹ Si avvicina al *bluff* l'espedito cui ricorre Fausto per mettersi in contatto telefonico con Tom (Highsmith 1955: 158).

BIBLIOGRAFIA

- ASIMOV I. (1994), "L'uomo bicentenario" [1976], in *Il grande libro dei robot*, trad. it. di B. Della Frattina, Arnoldo Mondadori, Milano, pp. 388-416.
- BERTI A. (2010), *Neuropsicologia della coscienza*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BERTRAND D. (2002), *Basi di semiotica letteraria* [2000], Meltemi, Roma.
- BETTINI M. (2008), *Il ritratto dell'amante* [1992], Einaudi, Torino.
- BOTTIROLI G. (2013), *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CARCASI G. (2010), *Tutto torna*, Feltrinelli, Milano.
- CAROFILIO G. (2002), *Testimone inconsapevole*, Sellerio, Palermo 2017.
- CATTANI A. (2001), *Botta e risposta. L'arte della replica*, Il Mulino, Bologna.
- CERBELLA M. (2008), *I falsi. Come riconoscerli nell'arte e nell'antiquariato*, Bracciali, Arezzo.
- D'AMBROSIO A. e SUPINO P. (2014), *La sindrome dei falsi ricordi*, Franco Angeli, Milano.
- DARWIN C. (2012), *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* [1872], Bollati Boringhieri, Torino.
- DENNETT D. (2006), *Sweet Dreams. Illusioni filosofiche sulla coscienza* [2005], trad. it. di A. Cilluffo, Raffaello Cortina, Milano.
- Id. (1993), *Coscienza. Che cos'è* [1991], trad. it. di L. Colasanti, Rizzoli, Milano.
- DI FRANCESCO M. - MARAFFA M. (a cura di) (2009), *Il soggetto. Scienze della mente e natura dell'io*, Bruno Mondadori, Milano.
- GOZZANO S. (2009), *La coscienza*, Carocci, Roma.
- GRAFTON A. (1996), *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale* [1990], trad. it. di S. Minucci, Einaudi, Torino.
- GREIMAS A. J. (1985), *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*

- [1983], trad. it. di P. Magli e M.P. Pozzato, Bompiani, Milano.
- HIGHSMITH P. (2011), *Il talento di Mr. Ripley* [1955], trad. it. di M.G. Prestini, Bompiani, Milano.
- HOFFMANN E.T.A. (1990), "L'uomo della sabbia" [1815], in *L'uomo della sabbia e altri racconti*, trad. it. di G. Fraccari, Arnoldo Mondadori, Milano, pp. 25-58.
- JAMES H. (2007), *Il giro di vite* [1898], trad. it. di G. Mochi, Marsilio, Venezia.
- JONES M. - SPAGNOL M. (a cura di) (1993), *Sembrare e non essere. I Falsi nell'Arte e nella Civiltà* [1990], trad. it. di M. Archer, Longanesi, Milano.
- LACAN J. (2011), *Il seminario. Libro xx. Ancora (1972-1973)* [1975], trad. it. di A. Di Ciaccia e L. Longato, Einaudi, Torino.
- Id. (2004), *Il Seminario. Libro v. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)* [1988], trad. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino.
- Id. (2002), *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* [1953], in Id., *Scritti*, I, trad. it. di G. B. Contri, Einaudi, Torino.
- ORWELL G. (1984), *1984* [1949], trad. it. di G. Baldini, Mondadori, Milano.
- PEREC G. (2011), *Storia di un quadro* [1994], trad. it. di S. Pautasso, Skira, Ginevra-Milano.
- PIATTELLI PALMARINI M. (2013), "I falsi ricordi sono veri", in *La Lettura del Corriere della Sera*, 24 febbraio, p. 7.
- POE E. A. (2007a), *Il ritratto ovale* [1842], in *Racconti*, trad. it. di G. Baldini e L. Pozzi, Garzanti, Milano, pp. 306-309.
- Id. (2007b), *William Wilson* [1839], in *Racconti*, trad. it. di G. Baldini e L. Pozzi, Garzanti, Milano, pp. 239-261.
- RILKE R. M. (2014), *I sonetti a Orfeo* [1923], trad. it. di C. Testa, Moreschi e Vitali, Bergamo.
- SHAKESPEARE W. (2007), *Amleto* [1605], trad. it. di A. Serpieri, Marsilio, Venezia.
- SINI C. (2009), *L'uomo, la macchina, l'automa*, Bollati Boringhieri, Torino.
- TREVI M. (1992), "Sesso, erotica, amore: una possibile geometria",

in Aa.Vv., *L'amore*, Mazzotta, Milano.

WILDE O. (1993), *Il ritratto di Dorian Gray* [1890], trad. it. di R. Calzini, Mondadori, Milano.

FILMOGRAFIA

La migliore offerta, Giuseppe Tornatore, Italia, 2013.

Il talento di Mr. Ripley, Anthony Minghella, USA, 1999.