

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Filosofia (Estetica ed etica)

Ciclo XXII

Settore Concorsuale di afferenza: 11/C4

Settore Scientifico disciplinare: M-FIL/04

L'OPERA LETTERARIA TRA INTERPRETAZIONE E METAFORA

A partire da Nelson Goodman

Presentata da: Giulia Leone

Coordinatore Dottorato

Paolo Vincieri

Relatore

Giovanni Matteucci

Esame finale anno 2013

L'OPERA LETTERARIA TRA INTERPRETAZIONE E METAFORA

A PARTIRE DA NELSON GOODMAN

INTRODUZIONE

Intanto l'araldo arrivò guidando il gradito cantore
che la musa amò molto, ma un bene e un male gli dava:
degli occhi lo fece privo e gli donò il dolce canto.
Per lui Pantonoo mise un trono a borchie d'argento
nel centro dei convitati, a un'alta colonna appoggiandolo
[...]
Questo cantava il cantore glorioso; e Odisseo
il gran manto purpureo afferrando con le mani gagliarde,
lo tirò sulla testa, la bella fronte nascose,
ché dei Feaci aveva pudore a versar lacrime sotto le ciglia.
Quando cessava il canto il cantore divino,
asciugando le lacrime toglieva il manto dal capo,
e alzava la duplice coppa e libava agli dei:
ma quando ricominciava e lo spingevano al canto
i re dei Feaci, che ai suoi racconti godevano,
ancora Odisseo, coprendosi il capo, gemeva.

Dalle parole di Omero, dai versi dell'opera letteraria più antica della nostra civiltà apprendiamo che chi possiede il dono di raccontare storie è per gli uomini pari ad un re, degno di sedere su un trono argentato, al centro dei banchetti; o meglio egli è superiore ai re, poiché la sua arte è divina e divino è il suo canto, divina la sua capacità di vedere mondi ai quali gli altri possono accedere solo per il suo tramite, divina la sua cecità a quella realtà nella quale sola vivono, come rinchiusi, gli altri uomini.

E dalla parole del divino Omero impariamo che chi sa cantare e raccontare storie ha il potere di far gemere e godere gli uomini, forse perché, come la sorte dei canti omerici dimostra, dai racconti gli uomini traggono la chiave interpretativa del loro mondo, attraverso i racconti costruiscono i propri valori e la propria identità, come d'altra parte rileva polemicamente Platone, senza tuttavia riuscire a rinunciare egli stesso al fascino e al potere del racconto.

E se l'arte divina degli aedi perdura nella parola scritta, se il suo potere non svanisce, ma si imprime nell'inchiostro che sopravvive ai cantori e alla loro memoria, allora tale misterioso potere merita di essere indagato, meritano di essere studiati i modi attraverso i quali tale potere compie le sue meraviglie e induce gli uni al pianto e gli altri al godimento, merita di essere ricercata la ragione per la quale, se la parola scritta vive di vita propria e può

supportare molteplici interpretazioni, come riconosce rammaricandosene lo stesso Platone, tali interpretazioni godono tutte di piena legittimità, nonostante l'incredulità platonica e lo scandalo che ad essa si accompagna.

Proprio questi saranno i temi centrali che verranno affrontati in questa tesi, in cui si cercherà di comprendere per quali vie le opere letterarie agiscano, per quali sentieri e con quali mezzi guidino gli uomini, attraverso quali prodigiosi meccanismi diventino pietre miliari della nostra storia e della nostra cultura, quale mistero si cela dietro la loro irriducibilità tanto al modo ordinario di guardare al mondo, quanto ad altri modi di concepire lo stesso.

In questo percorso di ricerca ci si lascerà guidare, come da una stella cometa, dall'intuizione cassireriana dell'esistenza di diverse forme simboliche, nessuna delle quali è riducibile alle altre, e che, ciascuna per proprio conto, operano una particolare strutturazione del mondo, delle nostre azioni e della nostra comprensione. Sebbene infatti Cassirer non verrà quasi mai citato esplicitamente, la sua teoria delle forme simboliche e i suoi studi sul linguaggio e sul mito restano dei saldi punti di riferimento e di partenza di questo lavoro.

D'altra parte lo stesso Goodman, agli studi del quale questo scritto principalmente si ispira, riconosce in Cassirer un maestro di pensiero e ne coglie la forte affinità con quanto egli stesso è andato sostenendo a proposito del funzionamento dei simboli in generale e della possibilità di concepire le varie creazioni artistiche come il prodotto di sistemi simbolici differenti, ciascuno dei quali contraddistinto dalle proprie peculiarità. E proprio l'idea che le opere letterarie possano essere studiate come una specifica forma simbolica, dotata di sue proprie caratteristiche e di sue proprie modalità di funzionamento, che ci si possa rapportare ad esse come ad una peculiare via di comprensione e di costruzione della realtà circostante¹ è sembrata poter costituire il terreno adatto sul quale elaborare una teoria che consentisse di rendere conto di quel grande potere che fin dall'epoca omerica è stato riconosciuto alla composizione letteraria e che, nonostante tutto, non si può dire sia venuto meno neppure in una società che vive fondamentalmente nell'idolatria del potere della scienza e della tecnica.

Ciò su cui, in particolare, si concentrano le pagine che seguono è il modo in cui possiamo leggere e di fatto leggiamo le opere letterarie, ovvero le vie per le quali le interpretiamo e le rendiamo parte costitutiva della nostra visione del mondo. Nel primo capitolo, dopo una più puntuale definizione della problematica che si intende trattare e di ciò in cui un'opera letteraria si identifica, si affronterà la questione del riferimento come dimensione indispensabile per la significatività delle opere stesse e si perverrà da una parte alla dissoluzione del mondo, inteso come monolite invariante e invariabile al quale ogni

¹ Su questi aspetti ha insistito Simona Chiodo in *Visione o costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea*, Led, Milano, 2006, per restituire un'immagine complessiva del pensiero di Goodman. Per una ricostruzione agile ed efficace del pensiero estetico goodmaniano si veda anche L. Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2006.

linguaggio aspira ad aderire, e dall'altra alla sopravvivenza delle opere letterarie nonostante la dissoluzione del mondo di cui si è detto.

Nel secondo capitolo la questione centrale resterà ancora quella delle modalità del riferimento, in quanto queste necessitano di essere rivisitate e ricomprese in ragione del venir meno del tradizionale oggetto del riferimento: il mondo come dato. In questa circostanza saranno prese in esame non solo le usuali modalità del riferimento, quali la denotazione e l'esemplificazione, ma si cercherà di rendere conto anche di quelle vie referenziali che sembrano intrattenere con le opere letterarie un rapporto privilegiato, quali il riferimento complesso.

Un capitolo a parte, il terzo, sarà dedicato all'esame di un meccanismo proprio delle lingue e particolarmente attivo e proficuo nelle lingue naturali: la proiezione dei predicati. Lo studio di tale nozione sembra imprescindibile dal momento che le opere letterarie prendono forma per il tramite del linguaggio e che questo meccanismo svolge al suo interno una funzione fondamentale. D'altra parte la funzione della proiezione, grazie alla quale la lingua presta all'uomo i propri servizi, si rivela di capitale importanza per la comprensione del modo in cui le opere letterarie agiscano e diano luogo al gran numero di interpretazione che legittimamente supportano.

Facendo tesoro di quanto emerso a proposito della proiezione e della proiettabilità dei predicati, il quarto capitolo sarà dedicato alla proposta di una concezione della metafora basata proprio su tali nozioni, di modo che della metafora risultino spiegate la forza innovativa, l'abilità produttiva e la capacità di impressionare vividamente l'immaginazione e l'intelletto di quanti la recepiscono.

Proprio sulla base di questa visione della metafora verrà, nell'ultimo capitolo, proposta una concezione del funzionamento delle opere letterarie e della relazione che esse intrattengono con le proprie molteplici interpretazioni che dovrebbe essere in grado di rispondere ai quesiti avanzati nel primo capitolo. Dovrebbe cioè essere in grado di mostrare come le opere letterarie intervengono sul piano della nostra cognizione e attraverso quali percorsi contribuiscano alla creazione di quelle versioni del mondo che necessariamente si sostituiscono a quell'unica visione di esso, concepito come dato, che si è vista dissolversi fin dal primo capitolo.

Si spera attraverso questo scritto di contribuire, almeno in parte, al progresso tanto degli studi relativi al funzionamento del nostro linguaggio quanto a quelli dedicati ai processi artistico-creativi, oltre che di rendere decorosamente omaggio a tutte quelle opere di letteratura e a quegli autori attraverso i quali la realtà nella quale viviamo ha preso forma e consistenza, la capacità di comprensione non è rimasta cieca e la possibilità di cogliere significati ha ottenuto attualizzazione.

L'OPERA LETTERARIA: UN LINGUAGGIO DELL'ARTE

La questione che intendo affrontare è quella relativa alle opere letterarie, al loro funzionamento e alla loro interpretazione, o meglio alle loro interpretazioni, dal momento che di ciascuna opera letteraria possono darsi e di fatto si danno molteplici interpretazioni. Che rapporto intercorre tra un'opera letteraria e una sua interpretazione? Che cosa fa sì che la prima supporti la seconda in maniera tale che si possa dire che quest'ultima è un'interpretazione proprio di quell'opera e non di altre? Sulla base di quale principio possiamo discernere un'interpretazione valida da una che non lo è? Che cosa consente ad una stessa opera di supportare interpretazioni differenti e a volte tra loro incompatibili?

A tutte queste domande si cercherà di dare una risposta attraverso un percorso che prende necessariamente le mosse dalla determinazione di che cosa un'opera letteraria sia, ovvero dall'indicazione di che cosa si possa intendere con tale locuzione. La storia dell'estetica e la storia della letteratura ci hanno abituati ad una discreta varietà di risposte circa l'interrogativo relativo alla natura delle opere letterarie, rintracciando di volta in volta l'essenziale dell'opera nelle intenzioni del suo autore, nella sua poeticità, nella sua capacità di rispecchiare la realtà in maniera obiettiva, nel suo essere espressione di un presunto principio che governa le umane sorti e le vicissitudini dell'universo, nel suo captare e dare voce e forma ai sentimenti umani, nell'essere frutto della libera creatività dell'autore e così via.

L'attenzione alla produzione letteraria ha rivestito un ruolo piuttosto importante fin dagli albori della riflessione filosofica. Platone per primo si è dedicato ad una meditazione esplicita sul tema, nell'intento di determinare quale potesse essere il ruolo della produzione letteraria in rapporto al processo di avanzamento verso la verità. Sebbene Platone non valutasse positivamente né la poesia né la scrittura, egli tuttavia non disdegnò di riconoscere al mito una funzione illuminante e terapeutica, definendolo da una parte come ciò che è in grado di far intuire la verità, quando questa non sia attingibile direttamente, dall'altra come una medicina, capace di avvicinare i più alla riflessione scientifica, di avviarli sulla via della verità. Ciò che, dunque, qualifica un'opera agli occhi di Platone e la rende degna di nota e di interesse non è né il testo in sé e per sé, né la struttura formale di questo; è piuttosto il suo contenuto, la cui valenza sarà tanto maggiore quanto più elevata sarà la sua capacità di disvelare la verità iperuranica. Assumere un'ottica platonica equivale, così, ad adottare, quale criterio di determinazione delle opere, la qualità dell'opera stessa, che sarà da stabilirsi sulla base della relazione del testo con qualcosa di esterno ad esso come il mondo delle idee. La capacità dell'opera di essere via verso la retta comprensione della realtà e della verità la renderà tale; se manca una simile capacità, un testo non rappresenta che una serie di vuote parole o, al limite, una flebile trasposizione del discorso e del ragionamento orali in forma scritta, il che ha l'unico effetto di fiaccare la memoria. Al di là del fascino che

una considerazione simile delle opere letterarie possa avere e indipendentemente dall'interesse che può suscitare l'idea che il fine ultimo delle opere sia di carattere gnoseologico, si vede facilmente come sia complicato adottare un criterio come quello platonico e ottenere un'identificazione univoca delle opere letterarie.

Una diversa impostazione della problematica viene offerta da Aristotele, il quale, muovendo da una concezione fondamentalmente positiva delle opere letterarie e della loro funzione, si propone di determinarne i principi compositivi, di discernerne le tipologie, di indicarne gli ambiti di pertinenza e gli strumenti propri, al fine di agevolare la distinzione tra opere valide e opere che non lo sono e di fornire ai poeti regole di produzione in grado di guidarli nella pratica della loro *technè*. Il principio di maggiore rilievo, sul quale non può che fondarsi ogni elaborazione letteraria, è, per lo stagirita, quello dell'imitazione della natura. Nell'affermazione di tale principio riecheggia la convinzione platonica del ruolo conoscitivo che deve essere assolto dalle opere letterarie: sebbene non si abbia più lo sguardo diretto verso il mondo delle idee e ci si rivolga alla realtà circostante delle cose e degli uomini, l'opera del poeta è sempre finalizzata all'approfondimento della comprensione. Proprio il perseguimento di tale scopo dà senso all'altro imprescindibile principio aristotelico, quello della verosimiglianza. Quest'ultimo prescrive che l'argomento delle opere sia significativo e credibile, che ponga in luce la natura profonda dell'animo, delle azioni e delle relazioni umane in una concatenazione di eventi che risulti ragionevole e quanto più probabile possibile. Solo in tal modo, infatti l'opera avrà quel tanto di esemplarità che le è necessaria per prospettarsi come guida al sapere, soprattutto pratico. Questi requisiti contenutistici non sono tuttavia sufficienti agli occhi di Aristotele per definire un'opera letteraria: è altresì necessario che essa rispetti determinate caratteristiche formali, per essere considerata tale. A ciascuna tipologia di argomento corrispondono un genere ed uno stile, di modo che la struttura dell'opera e il linguaggio che essa impiega entrano a far parte degli elementi di cui tener conto nella definizione del prodotto letterario. La disamina della casistica offerta da Aristotele sembra offrire maggiori opportunità di un'individuazione oggettiva delle opere letterarie, ma resta il fatto che il fulcro attorno al quale ruotano tutte le caratteristiche che ciascuna di esse richiede è rappresentato ancora dal contenuto, in merito al quale non sembra sia facile fissare in modo univoco dei parametri di ammissibilità. Fare propria la concezione aristotelica significa assumere che le opere letterarie debbano essere qualificate in ragione della loro capacità di servire alla nostra comprensione e conoscenza del mondo, che, se non è più copia di un mondo altro e perfetto, resta in ogni caso una realtà unica e razionalmente definibile, la quale richiede, per essere pienamente compresa e dominata, l'impiego di strumenti che siano perfettamente ritagliati sulla porzione di realtà che si pende in considerazione. Si tratta di una visione che presuppone la possibilità di una perfetta corrispondenza tra pensiero e realtà, la cui validità tende, pertanto, a vacillare di fronte all'eventualità che una simile corrispondenza non si dia o che se ne dia più d'una.

Nonostante le problematicità che le proposte platonica e aristotelica presentano, esse riecheggiano significativamente in molte delle concezioni successive, indipendentemente

dallo specifico contesto, filosofico, letterario, religioso o di altro genere, nel quale siano state elaborate.

Senza scendere nei dettagli di un'analisi particolareggiata delle concezioni di singoli autori, credo si possa affermare che il medioevo cristiano fa tesoro della lezione di entrambi i filosofi antichi e pone l'attenzione tanto sulla funzione pedagogico-gnoseologica del contenuto, quanto sulla corrispondenza di questo ad un linguaggio e ad uno stile appropriati. Essendo l'oggetto dominante degli interessi medievali la divinità, il carattere preponderante delle opere letterarie diventa quello simbolico e allegorico, in modo che, come accadeva in Platone, l'animo e l'intelletto dei fruitori possa approssimarsi sempre più alla verità, per quanto di questa non si possa mai avere una piena comprensione ed essa resti al di fuori della portata del nostro intelletto. Ciò che si richiede a ciascuna opera, perché possa essere considerata tale, è che essa sia in grado di mostrare il riflesso della dimensione divina nella realtà mondana, naturale o umana che sia, e di farlo attraverso quelle vie codificate che assicurano la corretta simbiosi tra lo stile, il linguaggio e l'argomento trattati. Che si tratti di un bestiario, di un commentario, di un testo di logica, di storia o di argomento religioso per essere considerato opera letteraria esso deve assolvere la sua funzione allegorica e deve farlo impiegando adeguatamente gli strumenti prescritti. Come risulta evidente il criterio di identificazione delle opere letterarie che emerge da tale concezione delle stesse non rende il compito di definirle molto agevole, per via della difficoltà che si incontra nello stabilire se e quanto efficacemente un testo sia allegorico e nel verificare quanto correttamente abbia impiegato la lingua e lo stile. Nonostante tali difficoltà questa visione ha pervaso di sé secoli di storia, dissolvendosi solo con l'avvento del Rinascimento, per lasciare il posto ad una concezione probabilmente maggiormente orientata all'aristotelismo, ma non meno problematica.

Con l'avvento dell'epoca rinascimentale, svanisce la funzione disvelatrice e allegorica delle opere in quanto, come in Aristotele, riemerge l'interesse per il mondo, considerato così come esso è e non in quanto allegoria di una realtà superiore: l'idea che la divinità si disveli attraverso la sua opera più che nascondersi in essa consente di recuperare una diversa dimensione gnoseologica e apre le porte ad una varietà di oggetti del discorso che il medioevo non aveva conosciuto. Nella determinazione delle opere letterarie la preminenza dell'elemento contenutistico lascia il posto ad una modalità espositiva in grado di esprimere tutta l'armonia, la proporzione, l'eleganza che l'uomo del rinascimento considera presenti tanto nel macrocosmo quanto nel microcosmo che di quello è lo specchio. L'ottica classicista che così si delinea vede quale criterio di qualificazione delle opere letterarie la loro capacità di mostrare i parallelismi strutturali tra macro e microcosmo, che fanno dell'universo un organismo perfetto, e di farlo in modo tale che la stessa struttura e lo stesso stile dell'opera rispecchi l'armonia universale. Anche in questo caso quello che ci viene prospettato si rivela essere un criterio affascinante, ma difficile da maneggiare. D'altra parte non si ha maggiore fortuna quando si prendano in esame concezioni alternative e coeve delle opere letterarie o concezioni posteriori di varia natura in merito allo stesso argomento.

Una notevole influenza sulla produzione letteraria e sulla nozione stessa di letteratura, ad esempio, è senz'altro stata esercitata dal Romanticismo, il quale pone il principio di qualificazione delle opere nel loro proporsi come immediata manifestazione del sentimento e dell'aspirazione all'assoluto, senza che nessun artificio compositivo intervenga a frenare l'impeto delle passioni. Questo criterio è particolarmente sfuggente, dal momento che l'effetto di immediatezza richiesto alle opere non è realmente frutto della mancanza di studio compositivo; inoltre la pretesa che l'oggetto della trattazione abbia in qualche misura a che fare con l'assoluto sembra essere oltremodo difficile da verificare, se non altro per la difficoltà insita nella determinazione di che cosa l'assoluto sia.

Non meno complicate si rivelano essere le cose nel Novecento, quando si fanno strada diverse concezioni, le une alternative alle altre, tutte in grado di vantare un grosso seguito, ma nessuna in grado di risolvere definitivamente il problema dell'individuazione univoca dell'opera letteraria. Non lo risolve la concezione crociana, con la sua proclamazione dell'autonomia dell'arte e della preminenza dell'individuale come oggetto di trattazione, e con il suo smembramento delle opere in parti poetiche e parti non poetiche, a seconda che rispettino o meno quei criteri di letterarietà che sono tuttavia così difficili esplicitare. Non lo risolve la prospettiva marxista che vede nelle opere delle sovrastrutture della dimensione economica della società, dal momento che viene lasciata senza esame la natura della relazione struttura e sovrastruttura: non si chiarisce in che senso e in che modo la seconda sarebbe determinata dalla prima. Non lo risolve l'analisi psicanalitica, che vede in ciascuna opera nient'altro che la manifestazione della psiche umana, e specificatamente della sua parte più recondita. Tale idea, infatti, non essendo falsificabile, non è neppure propriamente verificabile e lascia alla discrezione del lettore la decisione circa la natura di opera letteraria o meno di un testo.

Con la pretesa di aver dato semplicemente un breve saggio delle concezioni possibili ed effettivamente datesi nel corso della storia circa la determinazione delle opere letterarie e sebbene ciascuna di esse abbia una propria valenza intrinseca, in questo lavoro assumerò una prospettiva forse meno affascinante e lirica di molte di quelle appena accennate, ma anche meno vaga di un gran numero di esse e, quindi, potenzialmente più fruttuosa, dalle pretese più limitate, ma che consentono di dare luogo a concetti e definizioni facilmente estendibili a prospettive di più ampio respiro. Nell'intento di dare un'indicazione circa il *che cosa* sia un'opera letteraria, non miro a determinarne la natura e l'essenza, impostando il discorso su un piano ontologico, ma preferisco seguire quella tradizione nominalista, estensionalista e pragmatica che si limita a rintracciare i criteri che consentono di determinare il campo di estensione individuato dal predicato 'essere un'opera letteraria'. Quello che interessa, infatti, è semplicemente rintracciare dei criteri che consentano di identificare un'opera come tale e cogliere quelle caratteristiche formali che consentono ad un'opera letteraria di funzionare come un'opera d'arte. A tale proposito il punto di riferimento imprescindibile sembra essere rappresentato da Nelson Goodman, con la sua analisi dei molteplici linguaggi dell'arte, la sua preziosa distinzione tra opere a carattere

autografico e allografico e il suo tentativo di fornire alcune indispensabili indicazioni per l'identificazione di un'opera in quanto tale.

1. L'IDENTIFICAZIONE DELL'OPERA LETTERARIA

I. I LINGUAGGI DELL'ARTE: OPERE AUTOGRAFICHE E OPERE ALLOGRAFICHE

In *Languages of Art* quella che sembra essere una delle più note teorie di Goodman sulle opere d'arte, ovvero la distinzione tra opere autografiche e opere allografiche, è introdotta dalla citazione di una fondamentale domanda posta da Aline B. Saarinen:

...la domanda più insidiosa: se un falso fosse eseguito in modo tanto sagace che la sua autenticità rimanesse ancora aperta al dubbio persino dopo l'esame più minuzioso e accurato, costituirebbe o no un'opera d'arte altrettanto soddisfacente come se fosse inequivocabilmente genuina?²

La questione concerne evidentemente la falsificazione e la falsificabilità di un'opera d'arte. Quando ci si trova dinanzi ad una coppia di quadri che non mostrano alcuna differenza sensibile, ma dei quali si sa che uno è l'originale e l'altro è una copia, si è indotti a chiedersi se sussista una qualche differenza non sensibile tra i due che abbia una rilevanza estetica. Quello che ci si chiede non è semplicemente se in un dato momento esista una differenza estetica che qualcuno diverso da noi sia in grado di cogliere; quello che si vuole sapere è se nel momento stesso in cui non siamo in grado di scorgere una qualche differenza tra le due opere sussista comunque tra di esse una differenza estetica *per noi*³.

La felice intuizione di Goodman consiste nel mostrare che la differenza estetica tra due opere non dipende da una differenza sensibile tra esse. Se sappiamo che uno dei due quadri è autentico, mentre l'altro non lo è, il nostro modo di guardarli si modifica e la modalità della nostra visione attuale informa di sé le nostre visioni future. Ciò che sappiamo, la nostra conoscenza, influisce significativamente sul modo in cui vediamo e lo modifica a tal punto da rappresentare una possibile propedeutica alla nostra capacità futura di discernere le due opere. Sapere se un quadro sia autentico oppure no, se sia l'originale o una copia, ha una rilevanza estetica per chi osserva, indipendentemente dalle sue capacità di determinare l'autenticità dell'opera semplicemente guardandola, in quanto fornisce un contributo alla possibilità che egli impari a discernere la classe dei quadri di un dato autore dalla classe dei quadri che non sono di quell'autore, la classe dei quadri di Rembrandt dalla classe dei quadri

² Aline B. Saarinen, «New York Times», 30 luglio 1961, p. 14.

³N. Goodman, *Linguaggi dell'Arte*, trad. it F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 94 «Qualcosa che x non scorge guardando semplicemente i quadri in t può costituire una differenza estetica tra di essi per x in t ?».

che non sono di Rembrandt. Riuscire ad operare tale distinzione significa riuscire ad individuare dei predicati proiettabili, ma tale possibilità è tanto più forte quanto più numerosi sono gli esempi disponibili. Si vede allora come non abbia importanza il modo in cui veniamo a conoscenza dell'autenticità di una determinata opera: essa ha comunque una rilevanza estetica. Senza avere la pretesa di aver definito che cosa sia l'estetico, quello che si è inteso sottolineare è che

poiché l'esercizio, l'allenamento e le nostre capacità di discernere opere d'arte sono certamente attività estetiche, le proprietà estetiche di un quadro includono non solo quelle che percepiamo guardandolo, ma anche quelle che determinano come esso deve essere guardato⁴.

E come un'opera pittorica debba essere guardata dipende dalla sua autenticità o meno, dal fatto che sia effettivamente stata realizzata da un certo autore in un certo tempo e non da altri e in altri tempi.

È piuttosto evidente che questa considerazione è valida quando si tratta di un quadro o di una scultura, ma perde di significato quando la si riferisce a opere musicali. Lo spartito uscito dalle mani dell'autore non è più autentico di una sua copia, comunque realizzata, purché questa sia una copia fedele, e qualunque esecuzione accurata conta come autentica, indipendentemente da chi la esegua. Proprio questa differenza della rilevanza che l'autenticità ha in rapporto a diverse tipologie di opere d'arte porta Goodman a distinguere tra arti autografiche, per le quali l'autenticità è rilevante, e arti non autografiche o allografiche, per le quali parlare di autenticità non ha senso, dal momento che le relative opere non sono falsificabili.

Ma perché alcune arti sono autografiche e altre non lo sono? Nel cercare di comprendere che cosa faccia la differenza è necessario fare attenzione a non cadere nell'equivoco di ritenere che siano autografiche tutte e solo le arti ad uno stadio, ovvero le arti nelle quali, come in pittura, l'opera viene completata, portata a termine in una sola fase e una volta uscita dalle mani dell'artista essa è pronta per la fruizione. Allo stesso modo non bisogna credere che siano allografiche tutte le arti a due o più stadi, ovvero quelle in cui, come nella musica, in cui l'opera dell'artista non dà luogo al prodotto finito, ma a qualcosa, come lo spartito, che per essere fruito ha bisogno di una seconda fase di elaborazione, come l'esecuzione. Alcune arti infatti mostrano come questo parallelismo sia del tutto inesatto, in quanto danno luogo ad opere che necessitano di più fasi per essere realizzate, ma per le quali l'autenticità è un carattere rilevante, come nel caso della stampa o dell'incisione, oppure producono opere che sono immediatamente fruibili e sono quindi ad uno stadio, ma per le quali l'autenticità non ha alcuna rilevanza estetica, come nel caso della letteratura, in cui certamente non ha maggior valore estetico il manoscritto dell'autore da una sua copia a stampa, purché questa sia corretta.

Proprio nella correttezza risiede l'unico criterio di valutazione delle opere allografiche. In letteratura, ad esempio, se un testo presenta la stessa sequenza di lettere, spazi e segni di punteggiatura dell'opera originale, esso conta come l'originale, altrimenti semplicemente si

⁴ N. Goodman, *Linguaggi dell'arte*, cit., p. 101.

qualifica come un'altra opera e non come un falso, come un'imitazione ingannatrice. Qualsiasi sequenza che corrisponda ad una copia corretta è anch'essa una copia corretta della stessa opera e vale pertanto come l'originale: ciò che conta è quella che si può chiamare *identità di compitazione*.

Per identificare un esemplare dell'opera o per produrne un nuovo esemplare basta verificare la compitazione o compitare correttamente⁵.

Nelle arti allografiche risulta così possibile e necessario distinguere tra elementi costitutivi dell'opera, ovvero la sua notazione, ed elementi contingenti. Nelle opere autografiche, invece, questa distinzione non risulta possibile: in pittura, ad esempio, dove una notazione definita manca e non è ipotizzabile, non è sensato né possibile operare una tale distinzione in quanto tutti gli elementi risultano essere ugualmente costitutivi e ogni deviazione è significativa. Nel caso di arti siffatte, allora, l'unico modo per stabilire se un'opera sia effettivamente quella che pensiamo e non una sua copia consiste nell'accertare il fatto storico della sua produzione. Per essere certi che la *Lucrezia* di Rembrandt sia effettivamente la *Lucrezia* di Rembrandt e non una sua copia non possiamo far altro che accertare, con qualunque mezzo, la sua storia di produzione, il suo essere realmente uscita dalle mani dell'artista.

È opportuno sottolineare che, quanto si è detto a proposito delle arti allografiche, ovvero che per identificarle è necessario e sufficiente che presentino una determinata compitazione, vale tanto per la letteratura quanto per un'arte come la musica. Anche le esecuzioni, infatti, indipendentemente dal loro pregio, saranno esemplari o meno di una determinata opera a seconda che traducano in suoni o meno quanto è compitato sullo spartito. Anche a proposito delle esecuzioni, dunque, vale il principio dell'infalsificabilità, in quanto nessuna esecuzione può pretendere falsamente di essere un esemplare di un'opera senza essere congruente con la sua partitura. Naturalmente può darsi una notevole differenza tra esecuzioni diverse di una stessa partitura, ma le diversità saranno pertinenti ai caratteri non costitutivi dell'opera, come il timbro, il fraseggio, l'espressività e il tempo, mentre tutte le esecuzioni, poniamo, della *London Synphony* rispetteranno il criterio della congruenza o non saranno esecuzioni della *London Synphony*. Diversamente accade nel caso della stampa, in cui i due stadi di realizzazione sono entrambi autografici, in quanto è possibile falsificare tanto il *cliché* di un'opera quanto le singole stampe e non vi è nessuna notazione che possa porre le fondamenta del criterio di *correttezza di compitazione* o del *criterio di congruenza*.

In conclusione:

Una contraffazione di un'opera d'arte è un oggetto che pretende di avere la stessa storia di produzione richiesta per l'originale (o un originale) dell'opera. Dove esiste un criterio decisivo almeno in linea di principio per determinare se un oggetto possieda tutte le proprietà costitutive dell'opera in questione senza dover determinare come o da chi l'oggetto sia stato prodotto, non è necessario conoscere né è pertanto possibile alcuna contraffazione. Un criterio siffatto è assicurato da un sistema notazionale

⁵ N. Goodman, *Linguaggi dell'arte*, cit., p. 104.

idoneo con un insieme regolato di caratteri e di posizioni relative. Per i testi, gli spartiti, ed eventualmente le piante, il criterio consiste nella correttezza di compitazione secondo questa notazione⁶

Se, pertanto, l'autenticità di un'opera d'arte è un carattere esteticamente rilevante, non a proposito di qualunque tipo di opera d'arte è sensato parlare di autenticità, in quanto il criterio di identificazione delle opere varia a seconda del tipo di opere in questione e va dall'accertamento della storia di produzione alla verifica della correttezza di compitazione.

II. IL CASO DELL'OPERA LETTERARIA: TESTO E IDENTITÀ DI COMPITAZIONE

Ponendo le cose nei termini sopra esposti, come si è già detto, le opere letterarie si qualificano come opere ad uno stadio e, ciò che è più rilevante, come opere allografiche. Questo significa che esse restano identificate dalla correttezza di compitazione del testo e che qualunque altro testo che presenti identità di compitazione con il testo originario, o che sia l'esito della riproduzione fedele della sequenza notazionale del testo originario, conta come un esemplare dell'opera. Bisogna ora spiegare che cosa si intenda esattamente per identità di compitazione e quali sono le immediate conseguenze di una tale concezione dell'opera letteraria.

Quando parliamo di identità di compitazione stiamo implicitamente dicendo che l'arte della quale ci occupiamo possiede un sistema notazionale, ovvero è scritta sulla base di un sistema simbolico che risponde a determinati requisiti. Nell'esaminare i requisiti che un sistema simbolico deve possedere affinché possa essere considerato un sistema notazionale, affinché i suoi prodotti possano essere individuati dalla correttezza di compitazione, mi rifaccio alle analisi che Goodman conduce in proposito tanto ne *I linguaggi dell'Arte*, quanto ne *La struttura dell'apparenza*⁷.

Un sistema notazionale, per essere propriamente tale, deve possedere uno schema notazionale e un sistema di riferimento, ovvero i suoi simboli e le sue regole di combinazione e di riferimento devono rispondere a precisi requisiti sintattici e semantici. Uno schema notazionale è tale in quanto i suoi simboli sono caratteri, vale a dire classi di emissioni verbali o iscrizioni o segni, le cui occorrenze possono essere scambiate le une con le altre senza che vi sia alcuna alterazione sintattica. Ciascuna iscrizione di un carattere è così una copia vera dell'altra. Perché questo sia possibile è indispensabile che vi sia *indifferenza-di-carattere* (è questo il primo requisito sintattico) tra tutti gli esemplari di un carattere. Ciò significa che, dati due segni, essi sono indifferenti di carattere se entrambi sono un'iscrizione e nessuno di essi appartiene ad un carattere cui non appartenga anche l'altro. Come si vede si tratta di una relazione di equivalenza per la quale l'indifferenza di carattere è simmetrica, riflessiva e transitiva. In questo modo un carattere in una notazione è la classe di tutte e solo le iscrizioni indifferenti di carattere. Questa caratteristica fa sì che

⁶ N. Goodman, *Linguaggi dell'arte*, cit., p. 109.

⁷ Nelson Goodman, *La struttura dell'apparenza*, trad. it, A. Emmiliani, Il Mulino, Bologna, 1985.

nessun segno possa appartenere a più di un carattere, il che implica che i caratteri siano disgiunti.

Ciò tuttavia non è sufficiente affinché un sistema simbolico sia un schema notazionale, infatti è altresì necessario che i segni possano essere correttamente definiti come appartenenti ad un carattere o ad un altro o a nessuno dei due. Perché possa darsi questa eventualità bisogna che la *differenziazione* tra i caratteri sia *finita*. Se infatti, dati due caratteri, non esiste neppure in linea di principio un criterio che consenta di stabilire che un segno non appartiene a entrambi, allora diventa impossibile mantenere disgiunti i caratteri e il nostro sistema notazionale si dissolve. Nel linguaggio più tecnico di Goodman il principio della *differenziazione finita* dei caratteri recita:

per ogni due caratteri K e K^1 e ogni segno s che non appartiene di fatto ad entrambi, è teoricamente possibile stabilire che s non appartiene a K o che s non appartiene a K^1 .

Questa caratteristica fa sì che nel confrontare la compitazione di due esemplari di una stessa opera di un'arte che possenga un sistema notazionale o nel produrre un'esemplare da un altro non sia solo possibile *praticamente* rintracciare e conservare l'identità di compitazione, ma sia anche possibile *teoricamente*. Proprio sulla base di queste caratteristiche si basa la differenza che intercorre tra due esemplari dei *Promessi sposi* di Manzoni e tra l'originale e una copia materialmente indistinguibile della *Lucrezia* di Rembrandt.

È appena il caso di notare che la finitezza della differenziazione dei caratteri non implica la finitezza dei caratteri stessi, infatti la finitezza di differenziazione nulla ha a che fare con le regole di produzione dei caratteri, che potrebbero consentire una moltiplicazione infinita degli stessi, senza che la finitezza di differenziazione tra essi fosse affatto compromessa.

Come si accennava sopra un sistema notazionale, nel senso più ristretto che possiamo attribuire a questa locuzione, non coincide semplicemente con uno schema notazionale, come alle volte pure si intende, ma è caratterizzato anche dal possesso di un campo di riferimento che è in una relazione tale con lo schema notazionale per cui ciascun segno si riferisce ad una sola cosa e viceversa. Solo in questo modo è possibile ad esempio passare da uno spartito ad un'esecuzione e di nuovo ad uno spartito conservando l'identità di compitazione e senza che vengano commessi errori teoricamente inevitabili. È possibile designare il rapporto che intercorre tra i segni e gli elementi ai quali essi si riferiscono con il termine goodmaniano di *congruenza*. Un elemento è congruente con un'iscrizione quando è denotato da essa, mentre un'iscrizione ha come congruente ciò che denota⁸. La classe di congruenza di un carattere, infine, coincide con la sua estensione. In un sistema notazionale il primo requisito semantico che deve essere soddisfatto è che un'iscrizione abbia uno ed un solo congruente, altrimenti essa sarà *ambigua* e renderà il carattere al quale appartiene altrettanto ambiguo. Un carattere, infatti è non ambiguo solo e soltanto se tutte le sue

⁸ In questa circostanza la *denotazione* deve essere intesa in un senso sufficientemente ampio da comprendere la correlazione tra le parole e le loro emissioni verbali e non solo tra le parole e ciò a cui esse si applicano o che denotano, coerentemente con la prospettiva goodmaniana.

iscrizioni hanno la stessa classe di congruenza. Ciò comporta che si possa confidare nel fatto che l'equivalenza sintattica di due caratteri implichi la loro equivalenza semantica solo in sistemi non ambigui, ovvero in sistemi che non contengano caratteri ambigui. Si vede come questo requisito sia indispensabile quando si voglia avere una perfetta e biunivoca corrispondenza tra iscrizione e congruente, tra spartito ed esecuzione, di modo che sia sempre possibile passare dall'uno all'altro conservando invariata l'identità di computazione. Le *classi di congruenza*, inoltre, devono essere *disgiunte* di modo che non possano darsi casi in cui vi siano anche solo parziali sovrapposizioni tra di esse. Un elemento deve essere completamente denotato dall'iscrizione del quale è il congruente e non devono darsi altre iscrizioni che lo denotino parzialmente o, che è lo stesso, non può essere il parziale congruente di altre iscrizioni. Come si intuisce la disgiunzione delle classi di congruenza comporta la necessità di prescrivere la *mancaza di ridondanza*, per la quale in un sistema notazionale caratteri diversi devono avere classi diverse di congruenza. La ridondanza, infatti, consiste nella eventualità che vi sia una qualche iscrizione che abbia un congruente che è altresì congruente con un'altra iscrizione che non è una copia della prima e che quindi non appartiene allo stesso carattere della prima. Come Goodman stesso nota, tuttavia, la violazione del requisito della mancaza di ridondanza è probabilmente la meno grave e nell'ottica dell'identificazione di un'opera sulla base dell'identità di computazione risulta sostanzialmente innocua. Questo requisito ci costringe ad escludere dal novero dei sistemi notazionali tutte le lingue odierne, anche ammesso che esse possano essere considerate non ambigue. Di conseguenza le opere letterarie dovrebbero venire considerate come non scritte in un sistema notazionale e quindi come non identificabili grazie all'identità di computazione. Se così fosse, tuttavia, per le opere letterarie l'autenticità dovrebbe avere un rilievo estetico e dovrebbe quindi esserci una differenza fondamentale tra l'originale e le sue copie, in virtù della loro diversa storia di produzione, ma è un dato di fatto che due copie della stessa opera contano per noi come l'originale. Deve dunque essere possibile in qualche modo ammettere l'identificabilità dell'opera sulla base della sola computazione anche nel caso di arti che non posseggono un sistema notazionale propriamente detto, purché posseggano uno schema notazionale e un sistema di riferimento non del tutto ambiguo e non del tutto ridondante. Ciò che intendo sostenere è che sebbene le lingue *naturali odierne* non siano sistemi notazionali, nondimeno esse non sono ambigue né ridondanti in ogni loro carattere, dal momento che non tutti i caratteri presentano iscrizioni che posseggono classi di congruenza solo parzialmente differenti e poiché le classi di congruenza relative ad un'iscrizione in un tempo e in un contesto determinati sono in qualche modo determinabili (sebbene, evidentemente, non sempre in maniera univoca), e non possono, quindi, essere *tutte* le classi del sistema o *una qualunque* di esse. Considerando una parola di una lingua un carattere, una sua iscrizione potrà possedere un campo di riferimento ambiguo, nel senso che potrà applicarsi tanto ad un congruente quanto ad un altro o a parte di un altro, ma non potrà sensatamente applicarsi a qualunque congruente all'interno di un sistema dato. Un carattere peculiare delle lingue, infatti, consiste nel fatto che non sono il risultato della composizione di singole parole, intese come simboli originari e autosufficienti, ma sono nel loro complesso un sistema unitario. Ciò significa che non sono le singole parole nella loro

composizione a fare senso, ma è la loro strutturazione reciproca nell'ambito del sistema linguistico-culturale a rendere significanti anche le singole parole. Se questa rilevanza della struttura complessiva rende le lingue naturali odierne *mobili* relativamente al loro campo di riferimento e impedisce loro di essere dei sistemi notazionali in senso stretto, essa è anche responsabile del fatto che tali lingue non siano completamente ambigue. Infatti difficilmente una stessa iscrizione in un tempo dato possiede molteplici significati, né diverse iscrizioni di uno stesso carattere in tempi diversi possono coprire l'intero campo di riferimento e in seguito cercherò di mostrarne il motivo.

Desidero tornare per il momento alla determinazione di quelli che sono tutti i caratteri richiesti perché un sistema simbolico sia un sistema notazionale: oltre a quelli già menzionati sarà necessaria la *finitezza della differenziazione semantica* dei caratteri, infatti se in linea di principio non fosse possibile determinare che un congruente non appartiene a nessuno di due caratteri, la differenziazione semantica stessa sarebbe compromessa. Nei termini goodmaniani tale requisito suona così:

Per ogni coppia di caratteri K e K' tali che le loro classi di congruenza non siano identiche, e per ogni oggetto h che non sia congruente con entrambi, deve essere teoricamente possibile che h non è congruente con K o che h non è congruente con K' ⁹.

Evidentemente questo requisito restringe ulteriormente il campo dei sistemi simbolici che possono essere definiti sistemi notazionali, ma ancora una volta non compromette la possibilità di identificare un'opera letteraria sulla base dell'identità di compitazione. Questa infatti non varia al variare del campo di riferimento e l'identità di un testo non viene modificata dalle sue possibili letture, ciascuna delle quali riguarderà una particolare modalità di concepire l'aspetto semantico del testo che resterà invariato.

Si vede dunque come, indipendentemente da che cosa sia un'opera d'arte e prima ancora della determinazione di quando qualcosa funzioni come un'opera d'arte, sia possibile sostenere che un'opera letteraria risulta identificata dalla sua compitazione in virtù del rispetto dei requisiti *sintattici* richiesti da un sistema notazionale.

Adottare tale prospettiva significa ritenere che anche testi che non sono stati prodotti come copie di un'opera data, ma presentino identità di compitazione con essa, siano considerati copie valide di quell'opera e non un'opera diversa. Faccio qui riferimento in particolare al racconto di Borges *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»* e alla lettura che di questo racconto viene data da Danto ne *La trasfigurazione del banale*. Nel racconto di Borges il lavoro di Menard viene presentato come un'opera di immedesimazione di uno scrittore del XX secolo in uno scrittore del XVII tale per cui ciò che viene prodotto è esattamente lo stesso testo, ma, si sostiene, non la stessa opera, dal momento che le *intensioni* dei due autori sono inevitabilmente diverse. Nella lettura di Danto si richiama la distinzione platonica tra copie e universale e si insiste sul fatto che, per quanto i due esemplari in questione possano sembrare identici, pure essi non lo sono e fanno riferimento ad universali diversi, ovvero ad

⁹ N. Goodman, *La struttura dell'apparenza*, cit.

opere diverse, proprio in virtù delle *intension*i degli autori, del periodo storico nel quale le opere sono state composte e del retroterra culturale che presuppongono.

Nonostante l'indubbio interesse che il racconto di Borges può suscitare, porre la questione in questi termini comporta dei problemi che saremmo ben felici di evitare. Soprattutto nell'analisi di Danto sembra esservi una certa confusione tra aspetto semantico, aspetto sintattico ed elemento intenzionale. Non che tale commistione sia inconsapevole in Danto, il quale contesta proprio la necessità della distinzione, tuttavia ciò non sembra renderla più opportuna. Sostenere che un testo, materialmente indistinguibile da un altro dia luogo ad un'opera diversa equivale a negare il principio dell'identità degli indiscernibili sulla base della considerazione di qualcosa che non fa propriamente parte dell'opera stessa, ma che riguarda la sua storia di produzione. Dato, infatti, un determinato linguaggio, se in esso si presentano due testi identici in merito alla compitazione, essi vanno considerati come due copie dello stesso testo, sulla base del principio leibniziano per il quale se due elementi sono indiscernibili l'uno dall'altro allora vanno considerati identici. L'unica opportunità ragionevole che ci si presenterebbe per ipotizzare che le due opere in questione siano opere diverse sarebbe quella di assumere che esse siano scritte in due linguaggi diversi, una nello spagnolo del '600, l'altra nello spagnolo del '900. Infatti due iscrizioni vanno considerate come la stessa iscrizione se e solo se sono iscrizioni in una stessa lingua. Risulta tuttavia piuttosto problematico stabilire se si possa ragionevolmente considerare queste due fasi della lingua spagnola come due lingue affatto diverse, infatti, data la naturale e continua mutevolezza delle lingue non artificiali, bisognerebbe ricercare un criterio che ci consentisse di prendere una decisione in merito, o che ci indicasse un modo per decidere quando è opportuno protendere per una valutazione o per un'altra. Tale criterio sarebbe inevitabilmente convenzionale, seppure auspicabilmente non arbitrario, e il tentativo di determinarlo potrebbe essere molto interessante, ma di certo questo non sembra il luogo adatto a tale sforzo, dal momento che la sua individuazione, in ogni caso, non comporterebbe alcuna variazione sostanziale all'idea secondo la quale un'opera resta individuata dalla sua compitazione in una lingua data. D'altra parte l'attenzione di Danto e di Borges si focalizza, come si è detto, sull'intensione dell'autore, un'intensione che non può che restare un'entità indeterminata, sulla quale è senz'altro legittimo fare ipotesi, ma della natura della quale nessuno potrà mai avere una cognizione certa. Come possiamo basare la differenziazione tra opere letterarie su una simile entità? Come possiamo stabilire una qualche differenza tra due testi che risultano identici alla vista basandoci su un elemento, su un'entità che non è determinabile con esattezza né con certezza? Impostare il discorso nel modo suggerito da Borges e soprattutto da Danto inoltre ci indurrebbe a reintrodurre qualcosa di metafisico come le idee platoniche, tra le quali o al posto delle quali verrebbero a trovarsi le *opere*, mentre nel mondo sensibile resterebbero solo le loro manifestazioni o *copie* materiali. Al di là della propensione a prediligere un'ontologia più snella, che eviti la moltiplicazione degli enti e che renda il mondo il più possibile semplice alla sua base e oltre al problema che si è sottolineato di dover determinare una differenza tra indiscernibili sulla base di qualcosa di indecidibile, mi pare che emerga qui anche un altro problema, quello di

stabilire quante opere dobbiamo ipotizzare esistano in relazione a copie materiali identiche, ma con una diversa storia di produzione. Quando abbiamo ad esempio una riedizione di un'opera in un momento storico diverso da quello della sua produzione, e tale riedizione è dovuta non al capriccio di un editore ma al particolare interesse che quell'opera è tornata a suscitare in virtù della possibilità di rileggere quanto narrato alla luce dei fatti presenti, in quel caso non si sta in fondo trasformando l'opera in quanto se ne trasformano le intensioni piegandole alle esigenze del presente? Dovremmo allora ritenere che nell'iperuranio delle opere letterarie venga ad esservi (o forse venga ad essere copiata) una nuova opera, le cui esemplificazioni sono differenti dalla prima. Ma procedendo in questo modo si potrebbe giungere a dover ipotizzare che esista un'opera per ciascuna copia, dal momento che senz'altro ciascuna copia può vantare una storia di produzione in qualche modo diversa da quella delle altre copie. In tal modo verrebbe a dissolversi la distinzione tra opera e copia che era presupposta e si avrebbe un proliferare sconosciuto di opere dalla stessa forma.

Al fine di evitare tali complicazioni indesiderabili e di garantirci la possibilità di continuare ad individuare un'opera letteraria è allora forse opportuno non contravvenire al principio dell'identità egli indiscernibili, e adottare come metodo di identificazione delle opere letterarie la loro compitazione, evitando di prendere in considerazione in questa sede elementi quali le intensioni di produzione, che risultano inaccertabili, e altri fattori legati alla storia di produzione delle opere, che possono avere rilievo in merito al funzionamento dell'opera stessa, alla sua interpretazione, ovvero alla determinazione della relazione che intercorre tra il testo e il suo campo di riferimento. Tale relazione, come si è visto, non è univocamente e stabilmente determinata nel caso delle opere letterarie, essendo esse scritte in un sistema simbolico che non risponde ai requisiti semantici richiesti per un sistema notazionale. Ritengo che proprio tale condizione renda le opere letterarie particolarmente interessanti, infatti è proprio in virtù di essa che possiamo chiederci quale sia il rapporto tra un'opera e le sue interpretazioni; che cosa faccia sì che un'interpretazione sia interpretazione proprio di quell'opera e non di qualunque altra; quale sia, se c'è, la relazione tra le diverse interpretazioni di una stessa opera; se esiste un criterio per determinare se un'interpretazione sia o meno corretta; quale sia la rilevanza delle interpretazioni in relazione alle opere.

2. INDETERMINATEZZA DEL RIFERIMENTO

I. IL PROBLEMA DELL'INTERPRETAZIONE DELLE OPERE LETTERARIE.

Per fornire una risposta agli interrogativi appena sollevati, è opportuno chiarire preliminarmente e con maggiore esattezza in che cosa consista il problema dell'interpretazione di un testo in generale e delle opere letterarie in particolare. Una volta stabilito un criterio identificativo dell'opera, del tipo di quello indicato delle pagine

precedenti, che ci consenta di determinare esattamente quale sia l'oggetto della nostra attenzione, sarà indispensabile stabilire in che modo essa sia significativa per noi, vale a dire attraverso quali vie essa simbolizza, per quali strade ci conduce dal segno al designato e quale sia il risultato della sua simbolizzazione.

Un primo passo in questa direzione può essere compiuto attraverso la discriminazione di vari aspetti del problema. Da una parte, infatti, la problematica interpretativa ha a che fare con il testo dell'opera letteraria in quanto iscrizione in una lingua data; in questo senso l'opera letteraria non si differenzia da qualunque altro testo, sia che esso funzioni esteticamente sia che non lo faccia. In questo senso le questioni che vengono sollevate sono relative allo specifico medium della forma simbolica considerata e pertanto sono strettamente connesse con e dipendenti da le osservazioni relative ai sistemi simbolici presentate sopra. D'altra parte quello che ci si propone di analizzare non è semplicemente il funzionamento del linguaggio in generale e delle sue possibili articolazioni sensate, quello che interessa scoprire, se possibile, è il modo in cui un testo simbolizza quando funziona come un'opera d'arte. Appoggiandosi ancora una volta alle analisi goodmaniane in merito, è possibile dire che, da questo punto di vista, ci si trova nella condizione di dover valutare le implicazioni che i sintomi dell'estetico comportano nell'ambito del rapporto tra un segno e il suo campo semantico, riservando una particolare attenzione a quei sintomi che sembrano essere i più significativi per le opere letterarie.

In merito al primo aspetto l'attenzione va evidentemente focalizzata sulla questione della densità semantica, che caratterizza tutte le lingue non artificiali. A tal proposito ritengo che una buona strategia sia quella di prendere in considerazione le osservazioni avanzate da Quine sulla inevitabile indeterminatezza del riferimento; infatti il parlare di densità semantica mi pare implichi il rinvio a tutto l'insieme delle questioni sollevate da Quine nel dare avvio alla discussione circa la possibilità di determinare il riferimento di un proferimento in modo tale che questo sia esattamente traducibile in un'altra lingua. L'esperimento mentale della traduzione radicale immaginato da Quine, come si vedrà in seguito, è, infatti, tutt'altro che una mera trattazione della problematica della traduzione di enunciati da una lingua ad un'altra: esso è un'analisi della possibilità stessa di designare esattamente lo stesso riferimento per via di proferimenti che vengono considerati equivalenti e implica, pertanto, la trattazione della delicata e spinosa questione della sinonimia, conducendo alla considerazione della difficoltà, forse insormontabile, di sapere quale sia il riferimento di singoli proferimenti.

Questa analisi quiniiana è peraltro approfondita da Davidson attraverso una radicalizzazione delle considerazioni sull'indeterminatezza del riferimento e l'assunzione di una posizione estrema in merito alle possibilità comunicative della lingua, grazie all'elaborazione del concetto di *interpretazione radicale*, attraverso il quale viene sostanzialmente negata la determinabilità di qualunque riferimento, in modo tale che ogni nostra interazione linguistica si configuri necessariamente come un atto interpretativo.

La considerazione di queste riflessioni, in relazione alle quali anche il pensiero di Goodman si sviluppa e si delinea, ha lo scopo di chiarire alcuni aspetti rilevanti del processo referenziale di un testo, ponendo d'altra parte in luce i limiti e gli elementi fruttiferi dell'indeterminatezza del riferimento linguistico per un'opera letteraria.

Per quello che riguarda il secondo aspetto della problematica semantica, esso presenta una certa poliedricità e mobilità, dal momento che ciò che va considerato sono i risvolti, sul piano semantico, di quelli che Goodman chiama sintomi dell'estetico. Questi ultimi, proprio in quanto sintomi, tenderanno ad essere presenti piuttosto che assenti, ma non rappresentano una condizione necessaria perché un'opera funzioni effettivamente come un'opera d'arte. Il loro rilievo, pertanto, se da una parte è di estrema importanza, in quanto, se esteticamente rilevanti, sono proprio ciò che fa la differenza tra una simbolizzazione estetica e una che non lo è, dall'altra parte è meno costante del rilievo attribuibile al mero fattore linguistico, dal momento che, come si è ricordato, questi elementi non sono necessariamente presenti. La loro considerazione e la valutazione dei loro risvolti semantici sembrano in ogni caso doverose e verranno pertanto affrontate dopo l'analisi degli aspetti linguistici. In particolare verranno presi in esame l'esemplificazionalità del testo, che si ha ogni qual volta un simbolo possiede le caratteristiche che denota; il riferimento multiplo e complesso, che sembra essere il sintomo estetico più rilevante per un'opera letteraria; il rapporto tra ordine della storia e ordine del racconto, che, sebbene non venga mai citato da Goodman come uno di sintomi dell'estetico, ha tuttavia una rilevanza notevole dal punto di vista della determinazione del campo semantico del testo, in quanto, come si vedrà, ciò che conta non è semplicemente ciò che viene detto e ciò che viene designato, ma anche la modalità attraverso la quale l'atto referenziale ha luogo.

II. LA TRADUZIONE RADICALE

Sebbene l'intento di Quine nell'elaborare l'esperimento mentale di una traduzione radicale da una lingua ad un'altra completamente differente fosse finalizzato all'individuazione delle caratteristiche desiderabili per il linguaggio scientifico, affinché questo potesse essere il più efficiente ed inequivocabile possibile, attraverso tale immagine drammatizzata vengono sollevate questioni decisamente rilevanti per quanto concerne il linguaggio in generale, che si rivelano pertanto utili nell'indagine relativa al funzionamento di quest'ultimo, tanto nel suo uso quotidiano quanto nel suo uso letterario.

La situazione immaginata da Quine è quella di un linguista che si trovi presso una comunità di parlanti la cui lingua non è imparentata con la sua e la cui cultura non è mai venuta in contatto, prima di allora, con la cultura del proprio luogo d'origine. In tal modo egli si trova ad dover intraprendere il compito della traduzione senza il supporto di interpreti né di equazioni linguistiche tradizionalmente istituite tra espressioni delle due lingue. L'unico elemento a disposizione del linguista sarà così il *comportamento osservabile* dei parlanti, ed

in particolare il comportamento verbale di questi in relazione alle stimolazioni con le quali vengono a trovarsi in contatto. Il linguista dovrà dunque tentare di ricostruire il linguaggio corrente¹⁰ degli indigeni attraverso l'osservazione delle risposte che questi sembrano condividere o sulle quali sarebbero disposti a concordare, se interrogati a proposito di determinate stimolazioni non verbali. Porre la questione in tali termini significa considerare il linguaggio come una modalità del comportamento, ed in particolare come un comportamento socialmente determinato e socialmente controllabile, piuttosto che come l'espressione di un processo mentale che potremmo solo ipotizzare. D'altra parte il modo proposto da Quine di affrontare il problema implica la fondazione della traduzione su qualcosa di sfuggente come le disposizioni, le quali, tuttavia, ci consentono di realizzare una traduzione (per quanto imperfetta) senza obbligarci a verificare preventivamente tutte le risposte effettivamente date a tutte le stimolazioni pertinenti un determinato comportamento verbale, circostanza che sarebbe evidentemente irrealizzabile. L'analisi quineiana del linguaggio qui proposta non vuole pertanto avere natura normativa o prescrittiva, ma aspira piuttosto a rendere conto di quanto effettivamente accade quando facciamo uso del linguaggio, ovvero del modo in cui le nostre locuzioni verbali designano qualcosa che riguarda il mondo. Si tratta di uno studio che potremmo considerare induttivo, piuttosto che analitico, e che presenta dunque tutti i limiti e le problematiche legate alla questione dell'induzione. Ciò che Quine sembra voler determinare è se e in che modo sia possibile una semantica del linguaggio e se la nozione di significato sia a tal proposito, e in quali termini, una nozione esplicativa e irrinunciabile.

Il lavoro del linguista principierà dall'osservazione del comportamento verbale degli indigeni e dal tentativo di individuare le stimolazioni che inducono tale comportamento. Una volta che sia riuscito a selezionare una specifica stimolazione che possa ragionevolmente ipotizzare essere la causa di una determinata espressione verbale, egli cercherà di verificare la propria ipotesi assumendo un atteggiamento più attivo e interrogando gli indigeni ogni qual volta si presentino le condizioni che egli ritiene dovrebbero spingerli ad assentire all'enunciato in questione. Supponiamo, ad esempio,

¹⁰ Cfr. Quine, *Parola e Oggetto*, Il Saggiatore, Milano 2008 (1970), pp. 39-40. «Ci occupiamo qui del linguaggio inteso come complesso delle disposizioni presenti al comportamento verbale, in cui i parlanti della stessa lingua devono per forza arrivare ad assomigliarsi; non del processo dell'acquisizione, le cui variazioni da individuo a individuo è nell'interesse della comunicazione eliminare. [...] quello che ci troviamo di fronte è il sistema in funzione del comportamento verbale e delle sue correlazioni generalmente osservabili con le stimolazioni. Se determiniamo il linguaggio corrente di un uomo tramite le sue disposizioni correnti a rispondere verbalmente a stimolazioni correnti, avremo automaticamente riferito tutte le stimolazioni trascorse alla fase dell'apprendimento». Naturalmente questa distinzione tra linguaggio acquisito e linguaggio usato non è netta e può essere determinata soltanto sulla base di un'arbitraria determinazione di quanto bisogna considerare come presente, ovvero sulla scelta di un *modulo* spazio-temporale che discrimini le stimolazioni che consideriamo immediatamente correlate alla risposta del parlante dalle stimolazioni che valutiamo come collaterali, come non pertinenti o come relative al periodo dell'acquisizione del linguaggio stesso. Il modulo così concepito è evidentemente modificabile a seconda dei nostri scopi e a seconda delle circostanze. Questa variabilità può dare l'impressione che si stiano ponendo le basi della traduzione radicale su un terreno estremamente mobile, ma quello che Quine tenta di fare non è dare delle indicazioni prescrittive su come intraprendere una traduzione radicale, quanto piuttosto quello di descrivere come possiamo immaginare che di fatto avverrebbe una tale traduzione.

seguendo Quine, che il nostro linguista sia riuscito, dopo un certo periodo di osservazione, a formulare l'ipotesi secondo la quale nella lingua indigena *gavagai* sia l'enunciato che potremmo considerare corrispondente a *coniglio* nella nostra lingua. A questo punto egli cercherà di verificare che gli indigeni assentano a «Gavagai?» nelle stesse circostanze e in risposta agli stessi stimoli che indurrebbero il linguista ad assentire a «Coniglio?» e che vi sia un analogo parallelismo tra le rispettive risposte negative. In questo modo il linguista cerca di stabilire un nesso causale tra determinate stimolazioni e uno specifico comportamento verbale. A tale proposito va sottolineato che il nesso causale in questione viene ricostruito sulla base di «giudizi intuitivi basati su dettagli del comportamento dell'indigeno¹¹», il che naturalmente comporta un certo margine di errore e di variabilità nell'istituzione della corrispondenza tra i due linguaggi e, come si vedrà poco oltre, tale variabilità rappresenta un aspetto fondamentale della semantica delle lingue naturali.

Un altro punto cruciale della ricostruzione del funzionamento del linguaggio proposta da Quine è rappresentato dal fatto che ciò che dobbiamo considerare come causa dei comportamenti verbali sono le stimolazioni e non gli oggetti che le provocano. Nella situazione immaginata sopra, ad esempio, il coniglio in carne ed ossa potrebbe essere sostituito da un coniglio sapientemente artefatto, di modo che la stimolazione resterebbe la stessa e tanto gli indigeni quanto il linguista continuerebbero ad assentire rispettivamente a «Gavagai?» e «Coniglio?». Come facilmente si può intuire, nel considerare le stimolazioni come causa degli enunciati risiede un ulteriore motivo di variabilità della traduzione, in dipendenza dalla variabilità del rapporto di designazione tra l'espressione verbale e la struttura stimolante. Quest'ultima infatti varierà a seconda del modulo spazio-temporale¹² prescelto, sebbene, come Quine nota,

Siamo alla ricerca della sua [dell'indigeno] pratica linguistica socialmente inculcata, perciò delle sue risposte a condizioni normalmente soggette a valutazione sociale. L'irradiazione oculare è intersoggettivamente controllata, a un qualche grado, tanto dalla società che dal linguista, tenendo in debito conto l'orientamento del parlante e la disposizione relativa degli oggetti¹³.

Dal passo appena citato risulta evidente come Quine sia consapevole del fatto che il controllo sociale del rapporto tra stimolazioni sensoriali, oculari o di altra natura, ed

¹¹ W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit. p. 43.

¹² Sebbene Quine non parli di una componente spaziale del modulo di stimolazione, ritengo che essa debba essere presa in considerazione, dal momento che ciò che fa la differenza non è semplicemente la durata dello stimolo considerato, ma anche la sua organizzazione, la sua strutturazione, che potrebbe in qualche senso essere considerata alla stregua di un modulo. Non è sufficiente infatti considerare soltanto genericamente la stimolazione cui un soggetto è sottoposto in un dato lasso di tempo, infatti in essa saranno presenti anche numerosi elementi che non sono direttamente pertinenti al comportamento verbale che si intende verificare. Sarà pertanto necessario prendere in considerazione anche una certa delimitazione spaziale, se con tale espressione non si intende una semplice circoscrizione di una porzione dello spazio, ma una delimitazione delle strutture di stimolazione ammissibili.

¹³ W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit. p. 44.

emissioni verbali non può spingersi oltre un certo limite, che per altro è difficile e probabilmente inutile determinare. Ciò che importa è la consapevolezza che il lavoro del linguista resta costantemente sul piano del comportamento e non pretende mai di oltrepassarlo, nella consapevolezza che l'abbandono di una tale dimensione significherebbe inoltrarsi su un sentiero aleatorio, in cui le pur scarse basi verificabili della comprensione della semantica sarebbero sostituite da ipotetiche congetture intorno ed entità indefinite di natura intensionale.

Una volta che, sulla base dell'osservazione e di un numero ragionevole di verifiche, il linguista sia arrivato a individuare una corrispondenza tra due emissioni verbali, quali *coniglio* e *gavagai*, si troverà al punto di poter determinare sommariamente il concetto di significato empirico di un enunciato, se, da una parte, si suppone che il significato sia ciò che un enunciato ha in comune con la propria traduzione in un'altra lingua e, dall'altra si considera che le corrispondenze tra le due lingue sono, per ora, basate esclusivamente sulle correlazioni di entrambe a stimolazioni non-verbali. A tale proposito Quine introduce una nozione nuova, quella di *significato-stimolo*, che ha la pretesa di essere neutra rispetto alle varie concezioni possibili della nozione di *significato tout court* e lo scopo di mantenere viva l'attenzione sulla natura empirica della corrispondenza tra le due lingue. Per significato-stimolo di un enunciato, infatti, si intende la coppia ordinata di tutte le stimolazioni che spingerebbero un parlante ad assentire all'enunciato stesso da una parte e, dall'altra, di tutte le stimolazioni che lo spingerebbero a dissentire. In questo modo diventa possibile per il linguista definire la corrispondenza tra *coniglio* e *gavagai* affermando che *hanno lo stesso significato stimolo*. Va specificato in proposito che ciascun significato stimolo è relativo ad un parlante determinato in un momento dato, poiché, da una parte ciascun parlante può mutare il proprio comportamento verbale in modo tale che ciò che provoca una risposta affermativa fino ad un certo momento cessi poi di ricevere l'assenso del parlante interrogato; dall'altra il significato stimolo può variare con il variare del modulo temporale considerato. Volendo così fornire una definizione esatta della nozione di significato-stimolo, diremmo che esso è «il significato stimolo *modulo n* secondi dell'enunciato *E* per il parlante *a* al tempo t^{14} »

Una tale definizione può indurre a credere che Quine stia implicitamente sostenendo che non possono darsi identità di significato-stimolo, vista la variabilità di esso in rapporto al tempo e ai parlanti e si avvii a sostenere una concezione solipsistica del linguaggio; tuttavia Quine stesso specifica che

Pure una stimolazione deve essere concepita per questi scopi non come un particolare evento dato, ma come un universale, una forma d'evento ripetibile. Dobbiamo dire non che sono occorse due

¹⁴ W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit. p. 46.

stimolazioni uguali, ma che è occorsa di nuovo la stessa stimolazione. Tale atteggiamento è implicito nel momento in cui parliamo di identità di significato stimolo per due parlanti¹⁵.

Chiarito così il senso da attribuire alla nozione di stimolazione, affinché essa possa servire bene ai nostri scopi di definizione del rapporto referenziale tra enunciato e mondo e del rapporto di equivalenza tra espressioni di lingue diverse, la nozione di significato-stimolo si qualifica come fondamento della possibilità stessa della traduzione radicale che il linguista è chiamato a compiere, e come via d'accesso all'intero sistema linguistico rappresentato dalla lingua degli indigeni. Quest'ultima sarà inevitabilmente costituita da una serie, più o meno vasta, di elementi che non giacciono sul piano empirico, come enunciati e termini non immediatamente riconducibili ad un significato-stimolo, o termini che esprimono le connessioni logiche tra le parti del discorso, ovvero la struttura logica della lingua stessa. Tali espressioni saranno sensibili all'influenza di quelle che Quine chiama informazioni collaterali, ovvero a quelle informazioni che non rappresentano direttamente la stimolazione che provoca il nostro assenso o il nostro dissenso, ma che ciò nonostante determinano il nostro comportamento verbale.

Nel caso di enunciati quali *coniglio* e *gavagai* è possibile contenere l'influenza di tali informazioni collaterali e riuscire ad isolare, grosso modo, quello che è stato definito come significato-stimolo. Possiamo ad esempio riuscire nel nostro intento di individuare la corretta stimolazione anche se può darsi il caso che in una delle nostre osservazioni l'enunciato *gavagai* venga emesso da un indigeno che ha percepito niente più che un vago movimento dell'erba, ma che ha contemporaneamente visto nelle vicinanze del prato un parassita dei conigli, riconoscibile da lontano eppure sconosciuto al linguista. In questo caso, evidentemente, l'enunciato *gavagai*, verrebbe emesso sulla base di informazioni collaterali, piuttosto che in virtù della stimolazione che possiamo riconoscere come causa tanto di *coniglio* che di *gavagai*. Nonostante le difficoltà poste da tale eventualità e da altre simili, e nonostante l'impossibilità di determinare con precisione e stabilmente una distinzione netta tra ciò che è parte integrante del significato di un enunciato e ciò che rappresenta un'informazione collaterale o una componente della conoscenza condivisa, il significato-stimolo resta la realtà oggettiva che il linguista deve esplorare quando intraprende il suo lavoro di traduzione. Potremmo forse ragionevolmente attenuare la nozione di corrispondenza tra enunciati di lingue diverse dicendo che il linguista procede non sulla base di identità di significato-stimolo, ma per via di approssimazioni significative di significati-stimolo, i quali, nel caso di enunciati osservazionali empirici del tipo di *coniglio*

¹⁵ W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit. p. 47. Questo modo di porre la questione consente tra l'altro a Quine di conservare senza difficoltà il condizionale forte presente nella definizione di significato-stimolo, senza essere obbligato a parlare di duplicati non realizzati degli eventi stimolatori presi in considerazione.

e *gavagai*, grazie anche all'influenza della naturale aspettativa del linguista, sembrano essere individuabili con una certa sicurezza¹⁶.

Vi sono termini, tuttavia, per i quali l'influenza delle informazioni collaterali sembra essere più importante, in ragione della loro maggiore lontananza dalla dimensione empirica rispetto agli enunciati considerati finora. L'esempio proposto da Quine a questo proposito è quello dell'enunciato *scapolo*. È evidente che un parlante della lingua italiana applicherà tale locuzione in riferimento ad un individuo concreto e da lui conosciuto, eppure, se a quello stesso soggetto chiedessimo «Scapolo?» indicando la persona da lui conosciuta, il suo assenso dipenderebbe in larga misura e soprattutto da informazioni accumulate, piuttosto che dalla concreta vista del conoscente, la quale si configura come la stimolazione necessaria ad attivare la sua risposta affermativa. Questo tipo di enunciati è definito da Quine come enunciati scarsamente osservazionali, in quanto per essi il significato-stimolo non è in grado di rendere conto di quello che comunemente intendiamo per *significato* di termini. Il loro impiego, infatti, dipende in larga misura dalla conoscenza di collegamenti standard tra enunciati e quindi dalla conoscenza più o meno profonda o più o meno estesa della lingua e dell'apparato teorico che essa costituisce, nonché da informazioni relative alle relazioni sociali dell'individuo in questione, che non fanno parte della stimolazione sensoriale alla quale saremmo sottoposti semplicemente guardandolo. In questo modo in risposta ad una stessa stimolazione sensoriale potremmo avere comportamenti significativamente diversi interrogando parlanti diversi, e registreremmo una tendenza del significato-stimolo a variare da parlante a parlante.

Per termini come *scapolo*, quindi, o con un più basso grado osservazionale, non è possibile definire il significato attraverso la nozione di significato-stimolo, il che vuol dire che non siamo in grado di definire un comportamento osservabile capace di fondare il termine. Potremmo allora cercare di risolvere il problema basandoci sulla *sinonimia* del termine in questione con un altro termine o con un'altra locuzione, supponendo di poter determinare così il significato in modo indiretto attraverso il significato di un'altra locuzione. Tale

¹⁶ Cfr. Quine, W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit. p. 50-56. Sembra alquanto significativa la rilevanza che Quine riconosce alle aspettative del linguista: «Come abbiamo suggerito poco fa, egli può individuare ed eliminare alcune discrepanze variando i propri tempi e informatori. Alcune, implicanti visioni insufficienti o shock o intrusioni verbali, egli non si preoccuperebbe nemmeno di realizzare compiutamente sottoponendo l'enunciato in forma interrogativa. Alcune, come quelle che coinvolgono il parassita, egli scarterà come effetti di interferenze non identificate se non le incontra spesso. Attenendosi a questa linea di condotta piuttosto ardita, egli è notevolmente influenzato dalla propria naturale aspettativa che qualunque popolo in un paese di conigli avrebbe *qualche* breve espressione che potrebbe a lungo andare venire tradotta nel modo migliore semplicemente come "Coniglio". Suppone che le discrepanze, fino a quel momento non spiegate, fra "Gavagai" e "Coniglio" sono discrepanze che è possibile alla fine conciliare con la sua traduzione, quando ha raggiunto in qualche modo una conoscenza abbastanza profonda della lingua indigena per poter fare domande sofisticate. In pratica, è ovvio, l'aspettativa naturale che gli indigeni disporranno di un'espressione breve per "Coniglio" conta più di tutto il resto». Dal passo citato non può che emergere la fondamentale relatività della traduzione al punto di vista del linguista, anche nel caso degli enunciati osservativi del tipo di quelli presi in esame. Come si accennerà più avanti, Quine tenderà a limitare la portata dell'indeterminatezza della traduzione e della difficoltà di identificazione dei significati-stimolo, al fine di dare delle basi piuttosto solide al discorso scientifico; tuttavia sembra sensato percorrere la via alternativa di una più forte relativizzazione, che sembra essere coerente con le premesse qui esposte.

stratagemma, tuttavia, non sembra poter funzionare, se, volendo continuare a mantenere un certo rigore di ragionamento, evitiamo di lasciare non analizzato il concetto di sinonimia. Per sinonimia, infatti, non possiamo semplicemente e vagamente intendere l'uguaglianza di significato, dal momento che la nozione di *significato tout court* sembra essere ancora del tutto sfuggente e indeterminata. Ciò che è possibile fare, invece, è intendere la sinonimia come sinonimia-stimolo, ovvero come quel rapporto di uguaglianza tra stimolazioni che provocano, nelle due lingue o all'interno della stessa lingua, risposte identiche in relazione ad enunciati diversi. Si potrà sostenere allora che, ad esempio, tra «Coniglio» e «Gavagai» esiste un rapporto di sinonimia-stimolo, in quanto essi sono emettibili nelle stesse circostanze di stimolazione. In questo modo, però, non si è ancora stabilito un rapporto di sinonimia o di sinonimia-stimolo tra *termini*, ma solo tra *enunciati*. Quine fa infatti notare che in relazione ad un determinato enunciato possono darsi termini diversi, nessuno dei quali sarebbe in grado di esibire un legame privilegiato con l'enunciato in questione. Se consideriamo l'enunciato «Coniglio», siamo costretti a rilevare che i termini *coniglio*, *parti di coniglio* e *stadi di coniglio* sono ugualmente associabili all'enunciato in questione e che la predilezione per l'uno o per l'altro dipende esclusivamente dalla struttura linguistica che adottiamo e dalla cultura all'interno della quale tale struttura si è determinata. Il fatto che prediligiamo il termine *coniglio* piuttosto che *stadi di coniglio* o altri termini, dipende solo dal fatto che la nostra struttura linguistico-culturale ci induce a raggruppare le stimolazioni in modo da considerare un coniglio intero come unità di base delle stimolazioni ricevute. Si vede così come i termini non possono essere uguagliati sulla base della sinonimia-stimolo degli enunciati corrispondenti, dal momento che la coestensività dei termini non è né sufficiente né necessaria perché si dia sinonimia-stimolo tra gli enunciati¹⁷. Nel caso di *coniglio* e *gavagai* infatti vediamo che essi sono sinonimi-stimolo senza essere necessariamente coestensivi, ovvero senza presentare necessariamente quella che Quine definisce identità numerica¹⁸. Le due indicazioni infatti potrebbero riferirsi sia ad un

¹⁷ Quine aveva già stabilito che la coestensività dei termini non è sufficiente perché si dia sinonimia-stimolo tra gli enunciati, analizzando il caso dei due termini “nikel raffigurante un indiano” e “nikel raffigurante un bufalo”. Poiché la sinonimia stimolo sussisterebbe solo nel caso in cui tutte le stimolazioni possibili spingerebbero i parlanti ad assentire e dissentire in maniera concomitante per i due termini, in questo caso siamo indotti a riconoscere che l'effettiva coestensività dei termini non è sufficiente a garantire la loro sinonimia stimolo, dal momento che potrebbe darsi il caso di un nikel il cui retto raffigura un indiano, ma il cui verso non raffigura un bufalo: esso verrebbe riconosciuto come una moneta falsa da un esperto (quindi sulla base di informazioni collaterali e non sulla base della sola stimolazione), ma indurrebbe un giovane alle prime armi con i nikel a ritenere che esistono sia monete con indiani e bufali che monete con indiani e qualche altra cosa. A questo proposito Quine considera: «Per l'esperto “Nikel raffigurante un indiano” e “Nikel raffigurante un bufalo” sono sinonimi stimolo; per l'apprendista non lo sono.

L'apprendista crede e continua a credere, come l'esperto, che tutti i nikel raffiguranti un indiano sono nikel raffiguranti un bufalo e viceversa; l'apprendista non è stato infatti sottoposto, e di fatto non lo sarà, alla sorprendente stimolazione descritta. Ma il semplice fatto che c'è un modello di stimolazione di tal genere e che l'apprendista risponderebbe ora ad esso in questo modo (che noi lo sappiamo o no) è ciò che, per definizione, fa sì che i significati stimolo di “Nikel raffigurante un indiano” e “Nikel raffigurante un bufalo” siano diversi per l'apprendista persino adesso [...] L'esempio ci dice che due termini possono di fatto essere coestensivi, o veri delle stesse cose, senza essere intrasoggettivamente sinonimi-stimolo come enunciati di occasione. Possono essere coestensivi senza essere, anche per chi li crede tali, sinonimi-stimolo come enunciati di occasione» (W. O. Quine, *Prola e oggetto*, cit. pp. 67-68).

¹⁸ W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit., p. 71.

coniglio numericamente identico, sia a parti di coniglio numericamente distinte, sia a stadi di coniglio numericamente distinti, dal momento che, per quanto gli enunciati si rassomiglino e tale rassomiglianza possa essere efficacemente colta dal linguista, la loro anatomia risulta impenetrabile. La rassomiglianza che siamo in grado di rilevare, infatti, riguarda un'identità qualitativa che non è in grado di garantire l'identità numerica.

Se, come si è visto, la sinonimia-stimolo non ha alcuna relazione diretta e biunivoca con la coestensività dei termini, allora l'idea che essa possa in qualche modo aiutarci nel definire il significato di *scapolo* attraverso il ricorso al termine coestensivo *uomo non sposato* si rivela fallimentare. La nozione di sinonimia-stimolo, infatti sembra essere l'unica sulla quale possiamo fare affidamento nello studio del linguaggio dal punto di vista del comportamento rilevabile, ma la sinonimia-stimolo di «Scapolo» e «Uomo non sposato», al pari della sinonimia-stimolo tra gli enunciati «Coniglio» e «Gavagai», non è in grado di fondare la sinonimia dei termini corrispondenti, per quanto questi possano essere ritenuti coestensivi. Nel caso di *scapolo* questa circostanza comporta che non siamo ancora in grado di stabilire che cosa possiamo intendere per significato del termine, dal momento che il suo significato-stimolo si è rivelato incapace di fornire un adeguato fondamento, al pari del concetto di sinonimia.

Quine tuttavia ci rassicura sul fatto che, finché restiamo all'interno di una stessa lingua, possiamo riuscire a fondare la sinonimia dei termini sulla base della sinonimia degli enunciati di occasione, purché provvediamo ad assumere una condizione che ci consenta di evitare coppie come *scapolo* e *parte di scapolo*¹⁹. Tale condizione consiste nella pretesa che il soggetto interrogato sia pronto ad assentire all'enunciato permanente «Tutti gli F sono G», in cui «F» e «G» sono i termini in questione. Avremo allora che:

La definizione diventa questa: «F» e «G» sono sinonimi-stimolo come termini per un parlante a *t* se e soltanto se come enunciati di occasione hanno lo stesso significato stimolo per lui a *t* ad egli assentirebbe a «Tutti gli F sono G e viceversa» qualora richiesto a *t*²⁰.

È dunque possibile stabilire in questo modo, all'interno di una stessa lingua, una sinonimia-stimolo tra termini, la quale ci consente di affermare, a ritroso, l'identità del significato-stimolo degli enunciati di occasione corrispondenti ai termini sinonimi-stimolo. Questa particolare condizione di sinonimia-stimolo tra termini viene definita da Quine *analiticità stimolo*²¹.

Il problema della determinazione del significato dei termini viene così risolto, all'interno di una lingua, sulla base delle relazioni tra le diverse parti della lingua stessa, di modo che, seppure i significati-stimolo continuano ad essere variabili, i legami verbali danno ai termini quella fissità che è necessaria per la comunicazione. In questi termini si riesce quindi a

¹⁹ Si tratta di coppie corrispondenti a quelle prima considerate a proposito di «Coniglio», ovvero *coniglio*, *parti di coniglio*, *stadi di coniglio*. Vedi sopra.

²⁰ W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit., p. 72.

²¹ W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit., p. 73: «Dico che un enunciato è *analitico-stimolo* per un soggetto se questi assentirebbe ad esso, o a nulla, dopo ogni stimolazione (entro il modulo). La nostra condizione di sinonimia stimolo di "G" e "F" come termini generali si riduce così all'analiticità stimolo di "Tutti gli F sono G e viceversa».

rendere conto del significato tanto degli enunciati quanto dei termini facendo affidamento sulla sinonimia-stimolo.

La cardinalità della sinonimia stimolo nell'analisi fin qui condotta impone la necessità di un'analisi più accurata di tale nozione, al fine di verificarne la stabilità. I casi da prendere in considerazione a tale proposito sono sostanzialmente due, quello degli enunciati d'occasione e quello degli enunciati permanenti²², rappresentando questi le fondamentali tipologie di enunciati che costituiscono una lingua. Prima di procedere a tale analisi, tuttavia, Quine ritiene opportuno chiarire quale sia l'estensione del concetto di sinonimia che sarà preso in considerazione, dal momento che tale nozione è stata tradizionalmente impiegata sia con un'accezione ampia che con un'accezione ristretta. In un senso ampio si ha sinonimia tra due enunciati quando questi impongono assenso e dissenso concomitanti e tale concomitanza è dovuta all'uso delle parole, piuttosto che a come vanno le cose nel mondo²³. In alcune circostanze e per alcuni scopi particolari ci si è trovati a volte ad elaborare nozioni più ristrette di sinonimia, come quella proposta da Carnap, la quale richiede che vi sia isomorfismo intensionale tra gli enunciati e che implichi una certa corrispondenza tra le parti di questi ultimi. Questa seconda accezione, tuttavia, come accezioni di natura analogamente ristretta, può essere ottenuta attraverso il ricorso alla nozione più ampia, di modo che sembra sufficiente prendere in considerazione quella per testarne la solidità in relazione alle tipologie di enunciati indicati. Quando Carnap, infatti, parla di corrispondenza tra le parti, sta evidentemente facendo riferimento ad una analogia di ruoli tra parti corrispondenti di complessi sinonimi, di modo che la sinonimia complessiva (ristretta) venga definita facendo ricorso alla sinonimia (ampia) di parti omologhe.

Nel caso degli enunciati d'occasione, come «Coniglio», «Rosso», «La tua faccia è sporca» e simili, la nozione di sinonimia stimolo sembra funzionare sufficientemente bene da garantirci un significato che possa essere definito in termini di comportamento osservabile. Infatti, possiamo rendere conto del modo in cui variano in maniera concomitante l'assenso e il dissenso a due enunciati di occasione solo facendo riferimento al comportamento verbale osservabile, o alle abitudini verbali, in relazione alle stimolazioni sensoriali.

Qualche difficoltà sembra invece essere posta dagli enunciati permanenti, benché anche in questo caso vadano fatte delle distinzioni. Per enunciati permanenti come «Il *Times* è

²² La distinzione tra enunciati d'occasione ed enunciati permanenti è stata precedentemente tracciata da Quine in *Parola e oggetto*, cit pp. 50-51 «Gli enunciati di *occasione*, in quanto contrapposti agli enunciati *permanenti*, sono enunciati come "Gavagai", "Rosso", "Fa male", "La sua faccia è sporca", i quali impongono l'assenso o il dissenso soltanto se sottoposti in forma interrogativa dopo una stimolazione appropriata che spinga ad assentire o a dissentire [...] Gli enunciati permanenti possono differire fra loro in "significato", intuitivamente parlando, tanto liberamente quanto gli enunciati di occasione; ma quanto meno sono suscettibili di assenso e dissenso provocati, tanto minori sono gli indizi presenti nel significato stimolo»

²³ Si tratta del tipo di sinonimia che viene normalmente descritto in termini di valori di verità. La scelta di Quine di adottare questa via alternativa di descrizione è dovuta al fatto che, in tal modo, egli riesce ad evidenziare al massimo grado l'aspetto del comportamento verbale, sulla base del quale si vorrebbe fondare tanto la descrizione della sinonimia, quanto l'analisi del funzionamento del linguaggio nel suo complesso.

arrivato», che sono molto simili ad enunciati d'occasione, la sinonimia-stimolo sembra ancora in grado di assolvere egregiamente la sua funzione, in ragione della forte relazione che questi presentano con il loro significato-stimolo. Gli enunciati permanenti, tuttavia, non sono tutti di tal fatta e ve ne sono alcuni, anche piuttosto numerosi, per i quali lontananza dal significato-stimolo è considerevole e il loro collegamento ad esso è del tutto indiretto. Si tratta di tutti quegli enunciati per i quali, come e più che nel caso di «Scapolo», l'assenso e il dissenso sono estremamente variabili, in quanto dipendono fortemente da informazioni collaterali, tra le quali va inserita la conoscenza delle relazioni tra termini della lingua stessa. Nel caso di tali proposizioni la sinonimia-stimolo non riesce evidentemente a rendere ragione del significato dell'enunciato. Come osserva Quine in proposito

Poiché, per rado che sia il suo significato stimolo, un enunciato conserva i suoi collegamenti con altri enunciati e svolge il proprio ruolo caratteristico nelle teorie, la radezza del suo significato stimolo non è una radezza del significato intuitivamente parlando, ma ha l'effetto che il significato stimolo non riesce a rendere giustizia all'enunciato come dovrebbe²⁴.

Questa impossibilità di rendere ragione del significato dell'enunciato attraverso la sinonimia-stimolo, fa il paio con il fallimento della nozione di analiticità, attraverso la quale una consolidata tradizione filosofica ha ritenuto di poter determinare il significato di tali enunciati. La critica di tale nozione era stata portata avanti da Quine nel saggio *Due dogmi dell'empirismo*, nel quale possono essere rintracciati alcuni presupposti dell'intera trattazione della problematica del significato che si trova in *Parola e oggetto*.

I due dogmi in questione sono quello della possibilità di una netta distinzione tra una componente linguistica e una componente fattuale delle asserzioni vere e quello della possibilità di attribuzione di significato ad un singolo enunciato attraverso il metodo della verifica, che sarebbe applicabile a quell'enunciato come singolo frammento linguistico. La critica di Quine è diretta congiuntamente contro entrambe queste convinzioni, dal momento che, egli sostiene, il linguaggio non può che essere concepito come un tutto organico. Ciò comporta che, da una parte, non risulta possibile distinguere una componente puramente linguistica e una componente puramente fattuale delle asserzioni; dall'altra che nessuna asserzione possa essere verificata o falsificata isolatamente, proprio perché i fatti stessi che dovrebbero confermarla o smentirla sono fortemente determinati dal linguaggio o, che è lo stesso, dalla teoria all'interno della quale vengono concepiti. In questa prospettiva l'unità di misura della significanza empirica non è né il singolo termine, né la singola proposizione, ma il linguaggio nella sua globalità. Sulla base di un tale convincimento risulta evidente che non si darà mai il caso in cui la componente linguistica possa essere la sola ad essere rilevante per la determinazione del significato di un enunciato, di modo che verità, che siano tali solo in virtù della componente linguistica, non possono darsi.

Nel caso limite in cui la componente linguistica è la sola che conti, una proposizione vera è analitica. Ma ormai siamo tutti convinti, spero, che non si può assolutamente riuscire a tracciare una netta distinzione tra analitico e sintetico [...] A questo punto, perciò, vorrei suggerire che non ha alcun

²⁴ W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit., p. 83.

senso, e ha causato invece molte assurdità parlare di una componente linguistica e di una componente fattuale nella verità di una qualsiasi singola proposizione. [...] l'unità di misura della significanza empirica è la scienza nella sua globalità²⁵.

Minato alle basi il concetto di analiticità, esso non può essere impiegato per la determinazione del significato degli enunciati permanenti, per i quali non siamo ancora in grado di indicare una nozione di significato che sia più solida e precisa di quella intuitiva, che ci consente semplicemente di dire che tali proposizioni non sono prive di senso. Questa circostanza comporta che tali enunciati non siano traducibili, almeno direttamente.

Proprio per superare questa *impasse* il linguista si trova a dover elaborare delle ipotesi, che Quine definisce *ipotesi analitiche*, circa le corrispondenze tra le due lingue e che saranno pertanto alla base del manuale di traduzione che egli ha il compito di redigere.

1) LE IPOTESI ANALITICHE E IL MANUALE DI TRADUZIONE

Le ipotesi analitiche, ovvero quella serie di corrispondenze tra espressioni della lingua indigena ed espressioni della lingua del linguista, devono essere elaborate in conformità ai risultati che il linguista è riuscito ad ottenere finora. Ciò vuol dire che esse devono tenere in considerazione che: (1) gli enunciati di occasione possono essere tradotti; (2) le funzioni di verità sono traducibili; (3) gli enunciati analitici stimolo possono essere riconosciuti; 4) si possono risolvere questioni di sinonimia-stimolo intrasoggettiva di enunciati di occasione indigeni. Resta irrisolta, invece, la questione della traduzione degli enunciati non osservazionali.

Le ipotesi analitiche devono pertanto essere tali che le traduzioni degli enunciati derivabili da tali ipotesi A) includano le traduzioni già stabilite degli enunciati di occasione, così come risulta da (1); B) concordino con le traduzioni già stabilite delle funzioni di verità, così come stabilito in (2); C) rispettino e preservino l'analiticità-stimolo e la contraddittorietà stimolo già riconosciute, così come risulta da (3); D) preservino il rapporto di sinonimia-stimolo già riconosciuto, così come risulta da (4). Tali ipotesi inoltre non potranno avere la forma di equazioni, in virtù di quanto si è detto sin qui sulla traducibilità delle espressioni linguistiche e sulla struttura della lingua. Come sottolinea Quine

Non c'è alcun bisogno di insistere che la parola indigena sia senz'altro uguagliata a un'espressione della nostra lingua. Possono essere specificati certi contesti in cui la parola deve essere tradotta in un modo e altri in cui la parola deve essere tradotta in un altro. Alla forma equazionale possono essere sovrainposte istruzioni semantiche supplementari *ad libitum*²⁶.

²⁵ W. O. Quine, *Due dogmi dell'empirismo*, in *Il problema del significato*, Ubaldini Editore, Roma, 1966 (1961), p. 40.

²⁶ W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit., p. 91.

Tale considerazione si rivela significativa soprattutto in circostanze nelle quali l'insistenza su una corrispondenza equazionale porterebbe ad attribuire credenze oltremodo irragionevoli agli indigeni. Si consideri il caso in cui una stessa parola indica, nella lingua indigena, tanto i fratelli quanto i pellicani. È naturale che senza l'aiuto di istruzioni semantiche supplementari e senza la possibilità di invocare il principio della tolleranza della traduzione, saremmo costretti ad attribuire agli indigeni la credenza che i pellicani siano figli dei loro stessi genitori, al pari dei loro fratelli, il che sembra oltremodo difficile da conciliare con una comprensibile visione del mondo, per quanto diversa dalla nostra. D'altra parte, proprio in virtù della considerazione che una diversa lingua è espressione e incarnazione di una visione del mondo differente dalla nostra, e per garantirci la possibilità di renderne in qualche modo conto, bisogna rinunciare all'idea di uno schema di traduzione che sia banalmente equazionale.

Altre ipotesi analitiche saranno poi necessarie per rendere conto della struttura grammaticale della lingua da tradurre, dal momento che anche a questo riguardo, non ci si può aspettare nessuna corrispondenza biunivoca tra gli elementi di una lingua e quelli dell'altra, né tra le rispettive posizioni delle espressioni. Le ipotesi analitiche, nel loro complesso, costituiranno quindi la grammatica e il dizionario del manuale di traduzione, di modo che dalla forma che esse assumono dipende la possibilità di tradurre da una lingua all'altra discorsi coerenti. Proprio in ciò risiede infatti lo scopo delle ipotesi analitiche, le quali non mirano alla mera traduzione di singole parole o di singoli costrutti, ma della lingua nel suo complesso, sicché parole e costrutti singoli vengono presi in considerazione solo in vista della traduzione del tutto²⁷.

Tali ipotesi costituiscono dunque la base e la condizione di possibilità della traduzione e sembra pertanto importante stabilire in che modo esse possano essere formulate, ovvero che cosa renda possibile la loro elaborazione, una volta che sono state prese in considerazione le condizioni cui esse devono sottostare e il fine cui rispondono. Se consideriamo la condizione del linguista, risulterà chiaro che il modo in cui esso procede è quello di ipotizzare che alcune espressioni indigene corrispondano ad espressioni della propria lingua, di modo che la sua lingua d'origine si configura come il punto di vista dal quale egli guarda alla lingua sconosciuta. Quello che si vuole sottolineare è il fatto che il linguista non è nelle condizioni di rapportarsi alla nuova lingua in modo neutro: il suo approccio sarà non solo influenzato, ma inevitabilmente determinato dalla lingua di provenienza e dalla visione del mondo che tale lingua porta in sé. Ciò che avviene pertanto è che il linguista proietta sulla lingua da

²⁷ Cfr. W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit., p. 91. Nell'idea che la traduzione sia un processo che riguarda la lingua nel suo complesso e non singole parole o espressioni affonda evidentemente le sue radici nella critica quiniiana ai due dogmi dell'empirismo, grazie alla quale egli aveva mostrato come sia privo di senso adottare quale unità di misura della significazione empirica termini o enunciati isolati. Se infatti questi ultimi non assolvono alla funzione significativa che come parti di una teoria dalla quale non sono separabili, allora, evidentemente, qualunque traduzione non potrà che essere sensata solo nella misura in cui traduca termini ed enunciati quali parti dell'intero dal quale non sono isolabili.

tradurre le sue abitudini linguistiche alla ricerca di espressioni più o meno corrispondenti ed elabora parallelismi e ipotesi analitiche grazie ad aggiustamenti progressivi, che tengono conto dei comportamenti indigeni registrati tanto quanto delle originarie abitudini del linguista. Il risultato del lavoro di traduzione è la costruzione di un ponte che collega due mondi e che non può sussistere se non poggiando saldamente su entrambi.

Soltanto per mezzo di una simile proiezione diretta di abitudini linguistiche precedenti il linguista può scoprire termini generali nella lingua indigena o, avendoli scoperti, accoppiarli ai suoi propri; i significati stimolo non bastano a determinare quali parole sono termini, supponendo che ce ne siano; tanto meno bastano a determinare quali termini sono coestensivi.

Il metodo delle ipotesi analitiche è un modo di catapultarsi nella lingua indigena utilizzando l'energia fornita dalla nostra propria lingua. [...] Dal punto di vista di una teoria del significato relativa alla traduzione, quello che più colpisce nelle ipotesi analitiche è che esse oltrepassano tutto ciò che è implicito nelle disposizioni di qualunque indigeno al comportamento verbale. Rilevando analogie tra enunciati che è stato possibile tradurre e altri enunciati, esse spostano i limiti pratici della traduzione oltre il punto in cui può esistere un'evidenza indipendente²⁸.

L'esito dell'adozione delle ipotesi analitiche è, così, una «infinita *correlazione semantica*» tra gli enunciati della lingua indigena, che sono infiniti, e gli enunciati della lingua del linguista.

Dal momento che la maggior parte di tali correlazioni, o, detto altrimenti, la maggior parte della traduzione di una lingua in un'altra, poggia sulle sole ipotesi analitiche²⁹, senza che si dia un'evidenza indipendente, è evidente che non esiste nessun criterio che ci consenta di stabilire se la traduzione effettuata è corretta oppure no. Nessuna traduzione, ammesso che si basi su ipotesi analitiche che rispettano i criteri sopra indicati, è verificabile, dal momento che l'errore è di fatto impossibile. Non c'è modo di uscire dal sistema per valutarlo obiettivamente, e questo fa sì che non possa darsi una ed una sola traduzione corretta, rispetto alla quale sia possibile qualificare le altre traduzioni alternativa come errate. Due sistemi di traduzione alternativi, due ponti diversi tra una lingua e l'altra, possono essere entrambi validi ed efficienti, purché assumano ipotesi analitiche conformi ai criteri stabiliti sopra. Ciò che è stupefacente è il fatto che tali traduzioni alternative possono benissimo essere in contrasto tra di loro ed escludersi vicendevolmente, senza che l'una possa essere considerata migliore dell'altra in assoluto. Proprio in questa possibilità di traduzioni alternative e nella mancanza di un criterio assoluto di scelta tra di esse risiede l'indeterminatezza della traduzione.

²⁸ W. O. Quine, *Parola e oggetto*, cit., p. 92.

²⁹ L'opinione di Quine, della quale si cerca qui di rendere conto, è che vi siano in ogni caso alcuni fatti concreti che si impongono ai nostri sensi in maniera inequivocabile, di modo che essi dovrebbero essere considerati indipendenti dalla ipotesi analitiche. In alcuni passaggi del suo ragionamento, tuttavia, sembra emergere l'impossibilità di prescindere dalla ipotesi analitiche anche nel correlare enunciati relativi a fatti molto concreti, per i quali il significato-stimolo esaurisce la finzione significativa dell'enunciato. In ragione dei suoi scopi, ovvero l'elaborazione di un linguaggio scientifico, Quine finisce per prediligere l'idea che vi siano dati oggettivi, sebbene la piena adozione del suo ragionamento sembri precludere all'idea che non la maggior parte della traduzione, ma l'intera traduzione si fondi sulle ipotesi analitiche.

III. L'INTERPRETAZIONE RADICALE

Sullo sfondo dell'impostazione quiniiana e prendendo in considerazione la stessa problematica della significazione degli enunciati, Davidson elabora la sua teoria dell'interpretazione radicale, che si delinea in parte come estremizzazione di alcuni spunti e di alcune conclusioni prospettate da Quine attraverso la teoria della traduzione radicale, in parte come risultato di una parziale modificazione degli assunti di partenza e come conseguenza della considerazione, più significativa e pregnante rispetto a Quine, della teoria tarskiana della verità.

Ciò che interessa mettere in luce in questa sede sono alcuni aspetti dell'impostazione davidsoniana del discorso intorno alla significazione del linguaggio, quali la relativizzazione degli enunciati a parlanti, tempi e lingue o la denuncia e l'abbandono di quello che viene indicato come terzo dogma dell'empirismo, e alcune conclusioni cui egli giunge, quali il dissolvimento pressoché totale del riferimento, che prende il posto dell'indeterminatezza dello stesso sostenuta da Quine. La considerazione di questi aspetti consente da una parte di mostrare una possibile estrema evoluzione di quel discordo quiniiano dal quale anche la riflessione di Goodman trae spunto, dall'altra di possedere una sorta di reagente che consenta di cogliere meglio gli aspetti peculiari dell'impostazione goodmaniana della problematica della donazione di senso e della comprensione di enunciati comunicativi.

Al fine di illustrare gli aspetti cui si è accennato e di chiarire in che modo siano funzionali alla ricerca che si sta svolgendo, sembra opportuno offrire un saggio sintetico di quella che è la teoria dell'interpretazione radicale di Davidson nel suo complesso. In questo modo gli elementi che si ritengono significativi per il proseguo del presente discorso dovrebbero emergere come parti di un ragionamento complessivo e potranno essere colti nella pienezza del loro senso.

Il punto di partenza di Davidson è la convinzione che l'esperimento mentale proposto da Quine rischia di distogliere l'attenzione dal fatto che la possibilità di cogliere il significato di un enunciato, di un proferimento non è problematica solo quando si tratta di comprendere ciò che un parlante proferisce in una lingua straniera, ma anche quando la comunicazione avviene all'interno di una stessa lingua. Ciò è tanto vero per Davidson che egli finisce per considerare lo stratagemma della traduzione radicale come un'inutile complicazione, che è opportuno e auspicabile evitare. Il problema che si pone, infatti, è quello di determinare in che modo noi comprendiamo il contenuto di un proferimento, in che modo possiamo dire di sapere ciò che è stato detto da un parlante a partire dall'evento dell'emissione di un determinato proferimento, e tale problema si pone indipendentemente dalla lingua nella quale tale proferimento avviene. Se un parlante di lingua italiana pronuncia le parole «la neve è bianca» o «piove» possiamo dire di comprendere quanto viene detto se siamo in grado di indicare le circostanze osservabili che inducono noi e altri che parlano italiano ad assentire a tali espressioni. Quando introduciamo il meccanismo della traduzione da una lingua ad un'altra, stiamo solo spostando, rinviando la questione dell'interpretazione.

Supponiamo infatti di ascoltare un parlante tedesco pronunciare «Es regnet» e ipotizziamo di essere giunti alla conclusione, dopo opportune osservazioni e verifiche, che i parlanti tedeschi assentirebbero a «Es regnet» nelle stesse circostanze in cui i parlanti italiani assentirebbero a «Piove». La scoperta di questo parallelismo non ci farebbe compiere neppure un passo verso la comprensione di quanto viene detto, se non dessimo per scontata la preventiva conoscenza del contenuto di «Piove». Tale conoscenza, tuttavia, non può essere data per assodata se ci proponiamo di scoprire proprio la via per la quale giungiamo a comprendere il significato di quanto viene detto. Una volta stabilita la corrispondenza appena esposta, allora, ci troviamo ancora nella condizione di dover spiegare come siamo in grado di interpretarla, di capire che cosa essa significhi. Questa necessità salta forse maggiormente agli occhi se consideriamo il caso in cui la traduzione non avviene da una lingua ignota ad una nota, ma da una lingua ignota ad una lingua altrettanto sconosciuta. Ipotizzando di non conoscere né il tedesco, né l'inglese, possiamo ragionevolmente immaginare di riuscire a scoprire che i parlanti tedeschi sarebbero disposti ad assentire a «Es regnet» in tutte e sole le occasioni in cui i parlanti inglesi sarebbero disposti ad assentire a «It's raining» e il tutto senza essere in grado di determinare quale sia il contenuto dei due enunciati.

Queste considerazioni mostrano come ciò di cui abbiamo bisogno non è tanto una teoria della traduzione, quanto piuttosto una teoria dell'interpretazione, che ci consenta di comprendere il significato di quanto viene detto indipendentemente dalla lingua in cui un qualunque enunciato viene proferito. Una volta stabilito che genere di teoria è necessario ricercare, Davidson si preoccupa di determinare quali caratteri una simile teoria debba possedere e su quali nozioni possiamo o non possiamo fare affidamento nell'*explanans* del meccanismo che cerchiamo di indagare. Per dare seguito a tale proponimento appare necessario principiare con la considerazione di ciò che sappiamo a proposito del linguaggio, di quelle caratteristiche che possiamo considerare come dati di fatto innegabili, di quegli elementi che fungeranno da fondamenta per la nostra teoria. Naturalmente nel rintracciare simili fattori dobbiamo vietarci di fare ricorso a nozioni come quella di significato e ogni altro concetto che lo implichi direttamente o indirettamente, dal momento che è proprio la significazione che ci si propone di illustrare e che va quindi considerata come una nozione né elementare né semplice, né basilare.

Ponendosi dal punto di vista di chi voglia elaborare una teoria dell'interpretazione per un linguaggio, la prima cosa che salta agli occhi è che tale teoria, per essere efficace, deve poter fornire un'interpretazione per ogni proferimento della lingua in questione; se così non fosse, infatti, dovremmo ipotizzare che sia possibile costruire una teoria in grado di fornire l'interpretazione di alcune proposizioni ma non di altre, e non si vede come in tal caso sia ancora possibile considerare tale teoria come una teoria dell'interpretazione del linguaggio dato. Una simile eventualità, infatti, potrebbe darsi solo nel caso in cui fosse possibile delimitare una sezione del linguaggio oggetto coerente e sufficientemente differenziata dal resto del linguaggio stesso, in modo da poter essere discriminata facilmente dalla parte di linguaggio che non le appartiene. Ciò accade, ad esempio, nel caso di porzioni formalizzate

di linguaggio, che rispondono a norme e principi ulteriori rispetto a quelli validi per il linguaggio non formalizzato. In casi del genere, tuttavia, la teoria dell'interpretazione che fosse valida solo per tale porzione di linguaggio sarebbe una teoria dell'interpretazione *del linguaggio formalizzato* e non del linguaggio *tout court*. Potremmo anche immaginare di riuscire a produrre interpretazioni isolate di proposizioni singole, ma in una simile eventualità la nostra definizione del senso di quanto viene detto non dipenderà dalle caratteristiche del linguaggio, dalla considerazione della sua struttura e delle sue regole, ma da qualcosa di esterno al linguaggio. Se le cose stessero diversamente, se cioè la nostra interpretazione dipendesse dalla struttura logica e sintattica del linguaggio oggetto, allora dall'interpretazione di poche proposizioni potremmo facilmente ricavare una teoria per l'interpretazione del linguaggio nel suo complesso, essendo questo, in quanto tale, coerentemente e interamente costruito sulla base delle stesse strutture sintattiche e logiche.

Sostenere, tuttavia, che la teoria che ricerchiamo deve poter interpretare tutti gli enunciati di una lingua equivale a richiedere che la nostra teoria sia in grado di interpretare un numero infinito di enunciati, dal momento che infinito è il numero di proferimenti effettivi o potenziali che i parlanti possono proferire in una qualunque lingua: «L'interprete deve poter comprendere qualunque enunciato fra gli infiniti che il parlante potrebbe dire³⁰». Tale compito non è insormontabile, come potrebbe sembrare di primo acchito, infatti l'infinità della quale si tratta è determinata dalla composizionalità della lingua, ovvero dalla possibilità che questa offre di produrre sempre nuove proposizioni a partire da un numero finito di elementi e di regole di composizione. Si tratta di una caratteristica fondamentale delle lingue, che da una parte garantisce la possibilità del loro uso e della loro acquisizione (quindi, in ultima istanza, della loro esistenza), dall'altra rende possibile il compito di elaborare una teoria dell'interpretazione per un'intera lingua, una volta che si sia riusciti a stabilire qual è l'apporto che ciascun elemento fornisce al significato degli enunciati nei quali occorre.

Una teoria dell'interpretazione dovrà pertanto assolvere primariamente al compito di illustrare quali siano i meccanismi della composizione e Davidson ritiene che si possa riuscire a farlo muovendosi su un piano squisitamente semantico³¹, ovvero mostrando tanto la struttura sintattica quanto la struttura logica degli enunciati. Attraverso il loro chiarimento, infatti, egli ritiene che sia possibile da una parte stabilire il contributo di ciascuna parola alla determinazione delle condizioni di verità degli enunciati nei quali ricorre, dall'altra dare una determinazione della relazione di *conseguenza logica*, che si profila come una relazione fondamentale tra gli enunciati di una lingua. Proprio questa relazione, infatti, fa risaltare e assicura l'invarianza del significato delle parole da un'occorrenza ad un'altra, ammesso che ai parlanti che le impiegano sia accordato il riconoscimento di una certa razionalità di fondo che fa sì che ci si possa sensatamente prefiggere lo scopo di interpretare tutti i proferimenti di una lingua: «Non possiamo dare le

³⁰ Donald Davidson, *Interpretazione radicale in Verità e interpretazione*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 196.

³¹ Cfr. Eva Picardi, *Linguaggio e analisi filosofica. Elementi di filosofia del linguaggio*, Bologna, Patron, 1992, p. 236.

condizioni di verità di tutti gli enunciati senza mostrare che alcuni sono conseguenze logiche di altri³²».

L'idea che i parlanti siano caratterizzati da una ragionevolezza di fondo che informa di sé ogni loro proferimento conduce alla considerazione di un altro imprescindibile assunto per l'elaborazione di una teoria dell'interpretazione, che è la consapevolezza del fatto che ogni atto linguistico è governato da uno scopo, che il parlante si prefigge di conseguire, e dall'orientamento cognitivo del parlante, dalle sue credenze intorno al mondo e ai modi che più facilmente gli permetteranno di ottenere il risultato sperato. Una lingua, infatti, non vive se non nei proferimenti dei suoi parlanti e questi si qualificano tutti o quasi come atti intenzionali, nei quali ciò che viene espresso sono credenze e desideri. L'intenzionalità, concepita come intrinseca razionalità, degli atti linguistici, li qualifica agli occhi di Davidson come atti propriamente umani, di modo che, per converso, il suo eventuale misconoscimento si qualificherebbe come negazione della natura umana degli stessi parlanti e come rinuncia all'atto interpretativo. Quest'ultimo, infatti, ha senso solo nella misura in cui ci aspettiamo che le sequenze sonore emesse dai nostri simili siano sensate ed esprimano qualcosa di cui possiamo rintracciare una qualche forma di razionalità. Nessuna interpretazione linguistica potrebbe mai darsi di emissioni sonore casuali o folli.

Le credenze che vengono espresse negli enunciati è ciò che cerchiamo di attingere nell'atto interpretativo, sulla base della determinazione del significato che le parole posseggono nel proferimento del parlante. Come si intuisce il rapporto tra credenza e significato è un rapporto molto stretto, ma non è definibile come un rapporto d'identità. Al contrario, proprio la possibilità e la necessità di mantenere una distinzione tra queste due dimensioni è ciò che sopravvivrà alla distruzione, ad opera di Davidson, anche del terzo dogma dell'empirismo, che ancora sopravviveva nell'opera di Quine.

Occorre a questo punto l'onere di una precisazione: il riferimento di Davidson alla dimensione intenzionale degli atti linguistici e all'elemento della credenza non deve far pensare che la radice del significato verrà ricercata nella dimensione intensionale. Benché Davidson non consideri il riferimento a tale dimensione come un malanno da evitare assolutamente, previa la validità della propria teoria, tuttavia la teoria dell'interpretazione radicale viene prospettata come una forma di corrispondentismo, per cui il significato degli enunciati, in ultima istanza, rinvia a e si radica su la dimensione estensionale.

Il significato di un enunciato viene, infatti, rintracciato nelle condizioni di verità dell'enunciato stesso, ovvero in quegli elementi, in quelle circostanze che lo rendono vero. La nozione di verità, o meglio l'atteggiamento di ritenere vero, viene infatti concepito come più elementare, più basilare di quello di significanza, di modo che, dato per innegabile il legame tra condizioni di verità e significato, quest'ultimo può essere definito a partire da quelle. Proprio questo terzo presupposto della teoria davidsoniana fa sì che essa possa

³² Donald Davidson, *Essays on Action and Events*, Oxford University Press, 1980

costituirsì come una rielaborazione della teoria tarskiana della verità per le lingue formalizzate.

Tarski aveva elaborato una teoria della verità che si proponeva il compito di determinare l'estensione del predicato di verità all'interno di una lingua formalizzata data, ovvero di stabilire per quali enunciati della lingua oggetto fosse possibile porre sensatamente la domanda «È vero?» e di elaborare un modo per ricavarli tutti. In questa prospettiva viene elaborato uno schema, la cui applicabilità agli enunciati di una lingua rende ragione dell'applicabilità o meno a quegli stessi enunciati del predicato di verità. Lo schema, noto come *Schema-V* (dove *V* sta ovviamente per *verità*), ha la forma di un bicondizionale e si presenta così:

(V) *s* è vero se e solo se *p*.

Nella concezione tarskiana la *s* presente nello schema avrebbe dovuto essere di volta in volta rimpiazzata con una descrizione strutturale dell'enunciato dichiarativo della lingua oggetto *L* preso in considerazione, mentre la *p* avrebbe dovuto essere sostituita da una traduzione dell'enunciato descritto da *s* nel metalinguaggio che impieghiamo per parlare del linguaggio oggetto e a cui appartengono tanto l'intero Schema-V quanto il predicato è *vero* che lo compone. Tarski sostiene che una teoria della verità che sia in grado di implicare per ogni enunciato del linguaggio oggetto la derivazione del bicondizionale illustrato, è una teoria che soddisfa la *Convenzione-V*. Nella concezione appena illustrata dello Schema-V il concetto che si dà per fondamentale e per già acquisito è quello di traduzione e sulla base di questo si cerca di definire l'applicabilità del predicato di verità. Nella teoria dell'interpretazione di Davidson, naturalmente, non è possibile fare una tale assunzione, dal momento che non possiamo dare per assodato il concetto di traduzione, non essendo noto quello di significato, che è appunto ciò che si cerca di spiegare. Se Davidson, dunque, prende a prestito lo Schema-V elaborato da Tarski, questa condivisione deve essere pensata come accompagnata da un capovolgimento delle nozioni basilari. Come riconosce lo stesso Davidson:

Mentre Tarski intendeva analizzare il concetto di verità appellandosi (nella Convenzione-V) al concetto di significato (per esempio, uguaglianza di significato o traduzione) io avevo in mente l'opposto. Io consideravo la verità come concetto primitivo centrale, e speravo di giungere al significato indagando minutamente la struttura della verità³³.

Data una simile modificazione del senso dello Schema-V, esso dovrà essere concepito come avente sul lato sinistro del bicondizionale ancora la descrizione schematica dell'enunciato

³³ Davidson, *Verità e interpretazione*, cit. p. XIV.

del linguaggio oggetto che ci proponiamo di analizzare, ma sul lato destro, piuttosto che la traduzione nel metalinguaggio, esso presenterà l'indicazione delle condizioni di verità dell'enunciato. L'ipotesi di Davidson è che l'esibizione delle condizioni di verità permetta di avvicinarsi al significato a tal punto che lo Schema-V possa essere usato come Schema-S, ovvero come uno schema in grado di fornire il significato della parte sinistra del bicondizionale.

Questo passaggio dallo Schema-V allo Schema-S che trasforma una teoria della verità in una teoria dell'interpretazione è reso possibile dalla nozione di *soddisfacimento* che viene impiegata da Davidson per illustrare che cosa significhi fornire le condizioni di verità degli enunciati e al tempo stesso pare fornire un criterio di verificabilità dei significati, senza il quale nessuna teoria dell'interpretazione potrebbe considerarsi sensatamente fondata. Se, infatti, le varie interpretazioni non fossero verificabili, se non vi fosse un criterio per riscontrare il darsi o meno delle condizioni di verità che vengono esibite, allora ogni interpretazione potrebbe pretendere di valere per ogni enunciato, senza che nessuna di esse fosse nelle condizioni di poter mostrare un fondamento solido e ragionevole per le proprie pretese.

La nozione di soddisfacimento era già stata impiegata da Tarski nella sua teoria della verità, nel tentativo di illustrare come le parti componenti un enunciato contribuiscono al suo valore di verità e di mostrare così quale ruolo assolva la struttura quantificazionale nell'ambito di una teoria della verità. L'assunto di partenza è la constatazione che non tutte le parti componenti di un enunciato sono enunciati, per cui il suo valore di verità non può essere banalmente ricavato dal valore di verità delle sue parti, posto che la verità può essere predicata solo degli enunciati. D'altra parte il valore di verità deve avere un qualche legame con la natura compositiva del linguaggio, ovvero deve in qualche misura dipendere dal modo in cui le parti componenti un enunciato sono tenute insieme. La nozione di soddisfacimento permette di far dipendere il valore di verità dell'enunciato dai suoi componenti e consente alla teoria della verità che la comprende di essere caratterizzata ricorsivamente, in modo da riuscire a rendere conto della verità di tutti gli enunciati di una lingua data.

Ciascun enunciato sarà costituito da un certo numero di predicati, dei quali non si può dire che siano veri o falsi, ma che possono essere soddisfatti o meno da determinate funzioni. Un predicato è soddisfatto da una funzione se è possibile individuare una funzione che assegni come valore, alle variabili libere che compongono il predicato, entità delle quali il predicato è vero. Il valore di verità di un enunciato viene così a dipendere dal soddisfacimento o meno dei predicati che lo compongono, ovvero dalla successione di oggetti che la funzione attribuisce come valori a tutte le variabili libere che ricorrono nell'enunciato stesso. Tale definizione pretende di essere valida tanto per gli enunciati aperti quanto per quelli chiusi, anche se evidentemente nei confronti di questi ultimi si danno solo due possibilità: o essi sono soddisfatti da tutte le funzioni o non sono soddisfatti da alcuna funzione, dal momento che non presentano variabili libere al proprio interno. Proprio questa considerazione sta alla

base della definizione di verità e falsità degli enunciati, in quanto vengono dichiarati essere enunciati veri tutti quelli chiusi e soddisfatti da tutte le funzioni, mentre sono falsi tutti gli enunciati chiusi che non sono soddisfatti da alcuna funzione.

Naturalmente in questo caso, ovvero nell'ambito della teoria della verità di Tarski, si parla di verità e di falsità in un senso assoluto e la relativizzazione avviene solo in rapporto alla lingua che si sta considerando, che, come si ricorderà, è una lingua formalizzata. Nel caso in cui si vuole impiegare la nozione di soddisfacimento come base per la spiegazione del significato, va tenuto conto del fatto che il linguaggio oggetto è una lingua naturale, per cui la verità ha sempre una valenza relativizzata non solo alla lingua ma anche al parlante e al momento del proferimento. Il bicondizionale tarskiano diventa:

s è vero in L a t per m , se e solo se p

dove p dà le condizioni di verità dell'enunciato e contiene riferimenti al tempo t e al parlante m .

La verità, che nella teoria di Tarski restava inspiegata, qui si qualifica come una relazione a tre posti tra enunciati, parlanti e tempi, una relazione che, avendo al suo fondamento la nozione di soddisfacimento, da una parte ha la capacità di rendere conto della composizionalità dal linguaggio attraverso la nozione tecnica di ricorsività, assicurandosi la possibilità di dare il significato di tutti gli enunciati di una lingua; dall'altra qualifica la teoria del significato che su di essa si fonda come una specie particolare di corrispondentismo, che pretende di evitare gli inconvenienti noti delle forme più classiche di esso³⁴.

È il caso di notare che come lo Schema-V di Tarski non rappresenta di per sé una teoria della verità, ma ci offre un criterio per determinare se una certa teoria sia o no una teoria della verità, prescrivendo che cosa una tale teoria deve contenere; allo stesso modo quello che è stato chiamato Schema-S e la sua successiva modificazione non rappresentano una teoria del significato, ma ci dicono quali requisiti una tale teoria debba soddisfare. A questo proposito va rilevato che ogni qual volta Davidson cerca di analizzare la forma logica di una porzione di linguaggio, al fine di indicare, nella parte destra del bicondizionale, le condizioni di verità degli enunciati che le appartengono, egli non sembra preoccuparsi degli impegni ontologici che la sua spiegazione sottintende. Se ne ha un esempio nella trattazione degli enunciati indicanti azioni, dove Davidson lascia che la quantificazione avvenga sugli eventi, senza curarsi di specificare lo statuto ontologico di questi ultimi. Tale disinvoltura da parte sua è dovuta alla convinzione che non ci sia modo di trovare una soddisfacente spiegazione della nozione di riferimento, ovvero che non ci sia modo di indicare una cornice privilegiata in rapporto alla quale dovremmo poter valutare la pertinenza o l'adeguatezza dei diversi impegni ontologici. Dal punto di vista di Davidson l'idea di un relativismo ontologico

³⁴ Cfr. Davidson, *Fedeli ai fatti in Verità e interpretazione*, cit., pp. 87-108.

è altrettanto vacua dell'idea del relativismo culturale: in entrambi i casi per poter valutare le ontologie o le culture come *relative* dovremmo poter occupare una posizione neutrale, che è proprio quella che entrambe le idee ritengono impossibile.

La metafora dominante del relativismo concettuale – quella dei punti di vista differenti – sembra celare un paradosso. Punti di vista diversi possono essere sensati, ma soltanto se vi è un sistema di coordinate comune nel quale disporli; e tuttavia, l'esistenza di un sistema comune smentisce la tesi dell'inconfrontabilità profonda³⁵.

La questione di quali entità ammettiamo nella nostra ontologia non può essere risolta facendo riferimento ad elementi oggettivi, non può essere concepita nei termini di una dialettica tra linguaggio e mondo, ma diventa una questione del tutto interna al linguaggio stesso. A venire meno è l'esistenza di oggetti privilegiati che sono in grado di sussistere indipendentemente e al di fuori del linguaggio, di modo che anche il riferimento ad essi scompare.

Questo esito del pensiero di Davidson è strettamente legato alla critica che egli muove alla filosofia quiniana, nel tentativo di svilupparla in quella direzione che sembra insita in essa e che Quine non ha seguito fino in fondo: la critica al terzo dogma dell'empirismo. Si è visto come gran parte dell'opera di Quine si qualifichi come conseguenza della critica a quelli che egli stesso individua come i due dogmi dell'empirismo, ovvero la convinzione che vi sia una scissione netta tra linguaggio e realtà per cui sarebbe possibile concepire proposizioni analitiche, oltre che sintetiche e l'idea che ciascuna proposizione sia verificabile separatamente dalla teoria all'interno della quale si inserisce. La critica di questi due dogmi porta all'affermazione dell'indeterminatezza del riferimento, che tuttavia resta, in qualche senso, ben saldo al suo posto, in virtù di quel significato-stimolo che viene individuato come base di ogni significazione. Proprio la nozione di significato-stimolo viene del tutto abbandonata da Davidson, il quale sottolinea come essa sia concepibile solo se continuiamo a ritenere sensata una distinzione netta tra *contenuto empirico*, rappresentato appunto dal significato-stimolo, e *schema concettuale*, che ad esso si applica per organizzarlo. Porre una tale distinzione e separazione significa, in qualche modo, continuare a concepire una separazione tra linguaggio e mondo, sebbene degli elementi del mondo non sia possibile rendere conto in maniera oggettiva e al di fuori di un linguaggio specifico. Questa posizione, che appare come un'estremizzazione del pensiero di Quine, non deve essere concepita come un'autorizzazione a credere che venga meno ogni criterio di controllo dell'attendibilità delle interpretazioni possibili degli enunciati, né ad immaginare che siamo catapultati nel regno dell'assoluta anarchia significativa. Davidson, infatti, da una parte tiene per ferma la possibilità e la necessità di conservare la distinzione tra significato e credenza, la quale assicura non solo la possibilità dell'errore nei proferimenti, ma anche la possibilità di

³⁵ Davidson, *Sull'idea stessa di schema concettuale*, in *Verità e interpretazione*, cit. p. 264.

distinguere l'ambito di pertinenza dell'errore stesso (errore di significato o errore di credenza); dall'altra accentua la natura olistica dell'interpretazione, che, per qualunque enunciato, può darsi solo all'interno della rete interpretativa intessuta dall'intera teoria interpretante.

Il dualismo di schema e contenuto, di sistema organizzatore e di qualcosa in attesa di essere organizzato, non può essere reso né definibile né comprensibile. È esso stesso un dogma dell'empirismo, il terzo dogma. [...] Il guaio è che la nozione di adattarsi alla totalità dell'esperienza, di «adattarsi ai fatti» o di «essere aderenti ai fatti», non aggiunge nulla di comprensibile al semplice concetto di «essere vero» [...] Niente, nessuna cosa rende veri enunciati e teorie: né l'esperienza, né le irritazioni superficiali, né il mondo può rendere un enunciato vero³⁶.

Il significato di un termine o di un enunciato non dipende solo da quanto uno specifico parlante intende esprimere, dal senso col quale impiega le parole o da quello che ritiene essere vero, esso, al contrario, dipende in maniera preponderante dall'uso della comunità dei parlanti. D'altra parte, ammesso che non vi siano errori di significato nell'uso dei termini da parte di uno specifico parlante *m*, questo non ci garantisce che egli abbia le stesse credenze sul mondo che sono condivise dalla comunità alla quale appartiene, né lo costringe a ciò. Adottare un linguaggio non significa avere certe credenze sul mondo, ma vuol dire avere certe possibilità cognitive, le quali possono dare luogo a diverse cognizioni. Le varie teorie interpretative di una lingua *L*, che secondo Davidson si rendono possibili e resistono alla prova dell'evidenza, si distinguono le une dalle altre in virtù del modo diverso in cui tracciano la separazione tra significato e credenza. L'indeterminatezza del significato della quale parlava Quine viene qui spostata dall'esterno della lingua da interpretare al suo interno, dal momento che non si tratta più di un confronto tra due lingue che si rapportano agli stessi significati-stimolo, ma di un'unica lingua, impiegata per esprimere credenze che variano al variare del significato attribuito ai suoi termini. In questo modo l'indeterminatezza cessa di essere motivo di angoscia per l'interprete in quanto, fintanto che resta latente, ovvero che non si sia riusciti ad identificarla, che non è saltata fuori in tutta la sua evidenza, resta innocua, proprio in virtù della sua latenza; quando emerge nella sua chiarezza, cessa di essere indeterminata e quindi di nuovo non rappresenta più un problema.

Il compito che all'interprete si impone è quello di individuare le credenze dei parlanti sulla base delle evidenze probatorie che egli ha individuato come condizioni di verità degli enunciati proferiti e quindi come portatrici di significato per quegli enunciati. Questo compito può essere svolto solo se si presuppone che la credenza che si cerca di individuare è inserita in una rete di credenze che, nel sistema socio-linguistico cui appartengono, sono giuste e tali da convogliare l'assenso tanto dei parlanti quanto dell'interprete.

³⁶ Davidson, *Sull'idea stessa di schema concettuale*, in *Verità e interpretazione*, cit.

Possiamo dare per certo che le credenze siano *in massima parte* giuste. La ragione di ciò è che una credenza è identificata in base alla sua ubicazione in una struttura di credenze; è questa che determina la materia della credenza, ciò su cui la credenza verte. Prima che qualche oggetto o aspetto del mondo possa venire a far parte della materia di una credenza (vera o falsa), debbono esserci innumerevoli credenze vere intorno a quella materia. Le credenze false tendono a mettere in pericolo l'identificazione della materia e pertanto la validità di una descrizione della credenza come credenza intorno ad essa. E dunque, a loro volta, le credenze false possono infirmare la tesi che una credenza ivi collegata sia falsa. [...] Non stiamo dicendo che qualunque credenza falsa necessariamente distrugga la nostra capacità di identificare altre credenze, ma che l'intelligibilità di tali identificazioni deve dipendere da uno sfondo di credenze vere largamente sottaciute e indiscusse³⁷.

Il passo appena citato, come molti altri ai quali si potrebbe far riferimento nell'abito dell'opera di Davidson, chiarisce senza lasciare adito a dubbi che la teoria dell'interpretazione radicale si qualifica come una forma di olismo ben più estesa di quella immaginata da Quine nella sua teoria della traduzione radicale. Qui, infatti, non vi sono dati esterni al sistema socio-linguistico che possano assicurare ad alcuni enunciati una realtà in qualche senso più oggettiva rispetto agli altri, il significato-stimolo, come si è già detto, scompare per lasciare il posto ad un'osservazione che è intrisa di interpretazione, di modo che ciascun enunciato va allo stesso modo compreso come parte integrante e componente di un sistema, nel quale l'interprete cerca di penetrare ricercando un accordo sempre più ampio con i parlanti sull'assenso da dare agli enunciati considerati veri. Come Davidson suggerisce il compito dell'interprete può essere sintetizzato nel puntare alla massimizzazione dell'accordo tra sé e i parlanti:

Non esiste una teoria semplice in grado di mettere parlante e interprete in accordo perfetto, per cui una teoria praticabile deve, di tanto in tanto, assumere che vi sia errore da una parte o dall'altra. Il precetto metodologico fondamentale, quindi, è che una buona teoria dell'interpretazione massimizzi l'accordo. Oppure, dato che gli enunciati sono infiniti [...] un termine più adatto sarebbe *ottimizzare*³⁸.

Un esempio può forse rendere meglio l'idea di che cosa Davidson intendesse per quel sistema o struttura di credenze che solo può metterci nelle condizioni di comprendere un enunciato:

Per fare un esempio: fino a che punto siamo certi che gli antichi – o alcuni di loro – credessero che la Terra è piatta? *Questa Terra*? Ebbene, questa nostra Terra è parte del sistema solare, un sistema che è parzialmente identificato in base al fatto che si tratta di un nugolo di corpi grandi, solidi e freddi

³⁷ Davidson, *Pensare e discorrere*, in *Verità e interpretazione*, cit. pp. 247-8.

³⁸ Davidson, *Pensare e discorrere*, in *Verità e interpretazione*, cit. p. 248.

orbitanti intorno ad una stella enorme e calda. Se un individuo non crede *niente* di tutto ciò riguardo alla Terra, siamo sicuri che stia pensando proprio alla Terra?³⁹

Questa concezione così largamente e profondamente olistica del significato porta con sé un'estensione del principio di benevolenza che in Quine si applicava limitatamente all'ambito degli enunciati relativi ai significati-stimolo. Quello che l'interprete deve concedere all'interlocutore è quel tanto di ragionevolezza che, da una parte gli consente di interpretare ogni proferimento come espressione di una credenza sensata, dall'altra lo mette nella condizione di supporre che l'enunciato del parlante sia pienamente significativo e non presenti parti irrilevanti, tali da non trasformare il valore di verità dell'enunciato ma da frapporre ostacoli alla comprensione del significato e della credenza. Ciò che l'interprete suppone è di avere a che fare con proposizioni del tipo:

«*Piove*»

che consente di costruire il bicondizionale corrispondente:

«*Piove*» è vero in Italiano per il parlante *m a t* **se e solo se** piove nei pressi di *m a t*

donde poter ricavare il significato dell'enunciato «*Piove*» e la credenza del parlante *m*. Di contro egli ritiene di non trovarsi a dover interpretare proposizioni come:

«*Piove e a=a*»

in cui al predicato originario è stata aggiunta una tautologia, di modo che le condizioni di verità dell'intero enunciato restino le stesse, mentre il significato risulta almeno parzialmente modificato, cosicché il nesso tra condizioni di verità e significato risulta indebolito a tal punto da render difficile se non impossibile l'identificazione della credenza del parlante. Se nell'esempio riportato, infatti, la tautologia introdotta sembra portare una piccola complicazione, bisogna tenere presente che non c'è limite al numero delle tautologie che potremmo introdurre senza che le condizioni di verità subiscano modificazioni. In questo modo, in corrispondenza delle stesse condizioni di verità avremmo un numero infinito di proposizioni diverse e ciò ci impedisce di cogliere il loro significato, nonché di intuire quello delle loro parti componenti, sicché viene meno anche la capacità esplicativa della ricorsività, che, come si è visto, svolge una funzione indispensabile nell'ambito di una teoria dell'interpretazione, in ragione della composizionalità delle lingue.

La teoria dell'interpretazione radicale, della quale si è cercato di dare un'idea fin qui, porge naturalmente il fianco a diverse obiezioni, che vanno dal rifiuto dei suoi presupposti alla

³⁹ Davidson, *Pensare e discorrere*, in *Verità e interpretazione*, cit. p. 247.

contestazione di assunti o di conclusioni specifici. Si potrebbe ad esempio rifiutare l'idea che la nozione di verità sia più fondamentale di quella di significato, in questo modo l'intera teoria viene minata dalle fondamenta. Alternativamente, come è stato fatto⁴⁰, si può obiettare che il concetto di implicazione impiegato per illustrare la relazione tra la teoria dell'interpretazione e i V-enunciati, in base ai quali si dovrebbe poter risalire dalla verità al significato dei proferimenti, è un concetto semantico e pertanto il suo utilizzo rende l'argomentazione a favore della tesi di Davidson del tutto circolare. D'altra parte tale nozione si presta anche ad essere tacciata di essere intensionale, e pertanto, ancora una volta non adatta a risolvere la questione della significanza su base estensionale. Si potrebbe, alternativamente, sostenere che i V-enunciati relativizzati a parlanti e tempi non sono in grado di fornire l'evidenza necessaria per l'interpretazione radicale, dal momento che la relativizzazione impedisce di predire le condizioni alle quali gli enunciati di L saranno veri.

Ciascuna di queste obiezioni, ed altre ancora, hanno una propria ragion d'essere e pongono in luce punti e articolazioni problematiche della teoria di Davidson, tuttavia esse non inficiano la rilevanza della teoria stessa e di quegli aspetti di essa che risultano significativi nella prospettiva del presente lavoro, e d'altra parte non è questo il luogo per una discussione critica delle possibili obiezioni e contro obiezioni al pensiero di Davidson.

Indipendentemente dall'opinione che si può avere a proposito della teoria generale dell'interpretazione radicale e di sue specifiche articolazioni, i risvolti della ricerca davidsoniana che qui interessa prendere in considerazione, in vista della trattazione dell'interpretazione delle opere letterarie, sono la relativizzazione delle lingue naturali a parlanti e tempi, che richiama la dimensione pragmatica della comunicazione e dell'espressione linguistica in generale; l'ampliamento della dimensione olistica dell'interpretazione, basata sulla negazione del terzo dogma dell'empirismo, che consente di intendere in che senso il linguaggio va concepito come un sistema complessivo di significazione; la dissoluzione del riferimento, anch'essa radicata nel venir meno della distinzione tra schema concettuale e contenuto empirico che ancora permane in Quine, che si configura come dissoluzione del Mondo, inteso come un dato unitario, come un monolite stabile che si può osservare da diversi punti di vista, con diverse lenti, ma che perdura come dimensione rassicurante, obbiettiva e come fattore di collegamento tra versioni differenti di esso.

Ciò che emerge da questi elementi è una dimensione, quella del linguaggio, che non si configura più come un elemento separato dalla realtà e che cerca in tutti i modi di modellarvisi sopra, ma che, per quanti sforzi faccia, resta pur sempre qualcosa di profondamente separato dagli elementi del mondo dei quali cerca di cogliere e riprodurre le essenze o che si limita a designare sulla base di un accordo convenzionale tra parlanti. La possibilità del riferimento viene a cadere non perché il nesso tra linguaggio e mondo si faccia impossibile, non perché i due elementi vengano ad essere separati da un'insuperabile

⁴⁰ Cfr. Hans-Johann Glock, *Quine and Davidson on Language, Thought and Reality*, Cambridge University Press, p. 235.

voragine, ma perché la loro relazione diventa così stretta da poter dire che l'uno è impastato con l'altro, perché qualunque riferimento diventa immaginabile solo all'interno stesso della lingua, essendo l'osservazione stessa intrisa di interpretazione, ovvero di significazione. Non vi sono più schemi concettuali in grado di sussistere per se stessi, come non vi è alcun contenuto empirico inerte e informe che aspetti di essere organizzato: tutto si dà in un unico movimento, tutto si svolge nella dimensione pragmatica della comunicazione, dell'uso che i parlanti fanno della lingua, per significare credenze intorno ad un mondo che si configura come risolto dell'attività cognitiva dei parlanti stessi, attività che si realizza attraverso il linguaggio. Parlare una diversa lingua, intendere cose diverse pur parlando lo stesso idioma significa vivere in mondi diversi, come se adottassimo cosmologie differenti, tra le quali non vi può mai essere un vero raffronto, in quanto esse non rappresentano punti di vista diversi su una stessa realtà, ma, al contrario, si configurano come sistemi alternativi, rispetto ai quali non vi è la possibilità di occupare un punto di vista esterno ed obbiettivo rispetto al quale poter decretare la loro relatività. Con Quine e con l'evoluzione del suo pensiero in Davidson più che di relativismo gnoseologico e ontologico bisognerebbe forse parlare di *alternativismo*, per meglio cogliere quanto le loro ricerche pongono in luce.

IV. PLURALITÀ DI MONDI

Il punto che lascia maggiormente perplessi nel discorso di Davidson sembra essere proprio quello iniziale, ovvero la convinzione che la nozione di verità sia necessaria e sufficiente a rendere conto del processo di significazione del nostro linguaggio e di sensatezza del nostro mondo. Benché si tratti di un aspetto fondamentale della sua riflessione, tuttavia, sarebbe desiderabile riuscire a porlo tra parentesi o a metterlo da parte senza perdere per intero il ragionamento davidsoniano e in particolare senza rinunciare a quegli elementi, che sono appena stati posti in evidenza, che da tale ragionamento emergono e che si sono rivelati indispensabili nell'ambito della riflessione che si sta qui portando avanti.

La scelta di considerare il concetto di verità come basilare e primitivo rispetto a quello di significato sembra vacillare, o risultare per lo meno arbitrario, di fronte alla constatazione che è possibile definire la verità stessa in termini di credenza, di modo che una nozione semantica verrebbe ad essere a fondamento della nozione di verità, la quale dovrebbe rendere conto della significanza degli enunciati.

Ma la verità non può essere definita o sottoposta ad esame in base all'accordo con 'il mondo'; infatti, non solo ci sono verità diverse per mondi diversi, ma la natura di questo accordo tra una versione e un mondo è, se si prescinde da quest'ultimo, notoriamente nebulosa. Piuttosto [...]una versione la si considera vera quando non infrange nessuna credenza sostanziale e nessuno dei suoi stessi precetti.⁴¹

⁴¹ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 19.

Si istituirebbe in tal modo, evidentemente, un circolo vizioso, che pretenderebbe di spiegare l'*explanandum* tramite l'*explanans* e viceversa, la credenza tramite la verità e la verità tramite la credenza.

La nozione di verità, d'altra parte, si configura come problematica non solo perché non sembrano esserci evidenze a favore della sua considerazione come più primitiva rispetto a quella di significato, per cui la decisione di intenderla come tale sarebbe da considerare come una scelta arbitraria, ma presta anche il fianco ad altre critiche. Se consideriamo che le vie attraverso le quali accediamo al mondo sono molteplici e che lo strumento linguistico è solo una delle forme simboliche che informano di sé la nostra conoscenza e la nostra esperienza, ci rendiamo facilmente conto di come la nozione di verità sia estremamente restrittiva, essendo applicabile solo al linguaggio. D'altra parte, pur volendo prendere in considerazione la sola forma linguistica, la verità sarebbe ancora un criterio di sensatezza troppo stretto, dal momento che essa può applicarsi solo agli enunciati assertivi ed esclusivamente al loro impiego letterale. Tutto il resto delle espressioni linguistiche, che pure hanno tanta parte nel rendere conto della nostra visione e costituzione del mondo e della nostra conoscenza, tutti quegli usi che travalicano l'impiego letterale del linguaggio e per il quali il predicato *essere vero* non può trovare un'applicazione sensata, verrebbero a qualificarsi come irrilevanti, proprio perché per essi non possono essere stabilite quelle condizioni di verità che nella teoria davidsoniana fungono da base per la significazione.

Al fine di discriminare tra elaborazioni sensate e costruzioni del mondo che non funzionano, la verità si rivela così essere un criterio inadatto o almeno limitato e si presenta pertanto la necessità di rintracciare una nozione più efficace e comprensiva. Caratteristiche adeguate sembra presentare la nozione di *correttezza*, che, da una parte non è legata all'uso letterale del linguaggio, dall'altra si adatta bene anche a forme e sistemi simbolici differenti da quello linguistico.

La correttezza può riguardare qualunque forma di funzione referenziale, dal momento che essa è relativa alla rilevanza, alla forza, all'adattabilità di quanto viene da ciascuna di esse rivelato. La nozione di correttezza non è più, come quella di verità, una nozione che pretende di rendere conto di un rapporto di corrispondenza tra una formulazione simbolica e una situazione extrasimbolica: tutto ciò che riguarda la correttezza è interno alla forma, al sistema, alla formulazione simbolici.

Perché una simile affermazione sia accettabile dopo quanto è stato sostenuto circa la dissoluzione del riferimento, sembra d'obbligo una precisazione sul modo in cui, abolito il ricorso alla verità, si debbano intendere le funzioni referenziali cui si è fatto cenno e sul senso in cui la correttezza è da considerare del tutto interna alla simbolizzazione. Nessuna delle funzioni referenziali deve essere più pensata come un ponte tra uno schema concettuale e il contenuto empirico, come una via attraverso la quale una cornice di riferimento fornisce i parametri per rilevare i dati esperienziali, ma ciascuna di esse deve essere intesa come un processo costitutivo della realtà della quale rende conto, come la fabbricazione di un mondo. Se il riferimento si è dissolto, esso lo ha fatto nel senso che non si dà più un unico mondo. D'altra parte, però, si è già visto come non rappresenti una buona alternativa la concezione relativistica, fintanto che essa venga intesa in senso tradizionale come coesistenza di punti di vista differenti, dal momento che anche in questo caso si

continua a presupporre una realtà unica di fondo e si implica, probabilmente, la possibilità di porsi in una posizione privilegiata e neutra che consenta di qualificare ogni altra posizione come relativa. La possibilità di salvare la funzione referenziale delle nostre forme simboliche risiede nell'idea che il riferimento non muova verso l'esterno delle varie formulazioni simboliche, ma resti, per così dire, all'interno di ciascuna di esse. Ciò è possibile se qualunque espressione simbolica viene intesa non come un meccanismo di scoperta della realtà e un tentativo di adesione ad essa, ma come un procedimento di creazione, di produzione della stessa.

Il mondo svanisce non appena si riflette su un aspetto curioso di alcune coppie di enunciati a prima vista contraddittori: se uno dei due è vero, anche l'altro lo è. "La Terra è in movimento" e "La Terra è ferma" sono in apparente contraddizione, ma sono entrambi veri. Un enunciato nasce sempre da una contraddizione. Dunque, salvo essere disposti a riconoscere come vero qualsiasi enunciato, in casi del genere occorre in qualche modo dissipare l'apparenza di contraddizione.

Perché non limitarsi a concludere che gli enunciati in conflitto appartengono a descrizioni diverse del mondo? [...] Secondo una descrizione, la Terra è in movimento; secondo un'altra ugualmente vera essa è ferma. Poiché entrambe le descrizioni sono vere, la loro combinazione è una descrizione secondo la quale la Terra è sia in movimento sia ferma. E da questa descrizione deriva ogni enunciato.

La contraddizione non si può risolvere ascrivendo gli enunciati inconciliabili a diverse cornici di riferimento. [...] Ammettere la verità di rappresentazioni matematiche in reciproca contraddizione non è meno problematico che ammettere la verità di rappresentazioni verbali in reciproca contraddizione.

La soluzione è la seguente: gli enunciati contraddittori, se sono veri, lo sono in mondi diversi. Un mondo dove la Terra è in movimento non è lo stesso di uno in cui la Terra è ferma. Tali mondi, inoltre, dipendono sensibilmente dalle descrizioni che ne diamo. Una cornice di riferimento, o un altro tipo di sistema rappresentazionale, è obbligatoria per rappresentare qualunque cosa ed è possibile costruirne una vasta gamma. L'errore consiste nel pensarle come strumenti per rappresentare una realtà che esiste *a priori*. All'opposto, nel fissare le categorie con cui va descritto un campo, un sistema rappresentazionale fissa anche i tipi di cose di cui consiste il suo mondo⁴².

Se questo modo di concepire le cose è ragionevole, se il mondo svanisce, che cosa accade per le opere letterarie? Resta ancora valida l'idea che un'opera letteraria è identificata dall'identità di compitazione del suo testo? Un testo può ancora fungere da punto di riferimento invariante, in grado di tenere insieme diverse interpretazioni della stessa opera? Le parole, quando identificate dalla loro identità di compitazione, possono fungere da *riferimento*, possono sopravvivere alle cose?

V. LE PAROLE SOPRAVVIVONO ALLE COSE?

Sebbene il pluralismo in letteratura possa sembrare più plausibile e pacifico del pluralismo della realtà, le argomentazioni che portano a sostenere il secondo non si estendono al

⁴² N. Goodman, C. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, Milano, et al edizioni, 2011, pp. 55-56.

primo. Non c'è ragione per sostenere che molteplici interpretazioni equivalgono ad un moltiplicarsi delle opere cui esse sono legate, in virtù della constatazione che molteplici visioni del mondo danno luogo ad una pluralità di mondi.

Come si è visto le opere possono ragionevolmente essere identificate sulla base della loro identità di compitazione, per cui un testo, indipendentemente dalla sua storia di produzione e indipendentemente dalle letture che di esso possono essere date, identifica stabilmente l'opera letteraria, in quanto il criterio di identificazione è di natura squisitamente sintattica, senza nessun riguardo per gli aspetti semantici o per le componenti intensionali. Due interpretazioni in conflitto risultano così essere compatibili con lo stesso testo, benché due visioni contrastanti non siano compatibili con lo stesso mondo. Nell'analogia tra il rapporto che intercorre tra opera e sue interpretazione e tra mondi e visioni non bisogna infatti trascurare di tenere ben presente che visioni diverse non hanno nessun terreno comune che possa tenerle insieme, mentre interpretazioni diverse di una stessa opera, per quanto contrastanti, sono tutte relative a quell'opera, il cui testo impedisce che essa si dissolva nel proliferare delle sue interpretazioni.

È importante osservare, d'altra parte, che la ricchezza di interpretazioni è del tutto desiderabile per un'opera letteraria e, nonostante i contrasti che possono sorgere tra esse, il loro moltiplicarsi non è da considerarsi come un elemento negativo, poiché la ricchezza di significati è ciò che caratterizza le opere migliori. A tale proposito potrebbe sorgere il sospetto che sarebbe il caso di considerare un'opera letteraria come la collezione di tutte le sue corrette interpretazioni, ma optare per un tale partito non sembra portare alcun vantaggio e, al contrario, pare complicare le cose. Se infatti un'opera dovesse consistere nella classe delle proprie interpretazioni, da una parte non saremmo mai in grado di stabilire quando questa classe è completa, essendo in linea di principio sempre possibili nuove interpretazioni, e in tal modo l'identità di un'opera resterebbe sempre aperta; dall'altra verrebbe introdotto un criterio semantico nella definizione dell'opera che mette in pericolo la stabilità della sua identificazione.

Adottare come principio identificativo quello squisitamente sintattico proposto da Goodman sembra essere la soluzione migliore al fine di rendere possibile uno studio che si proponga, come il presente, di cogliere le modalità di funzionamento delle opere letterarie e di chiarire quale relazione intercorra tra le stesse e le loro interpretazioni. Grazie alla prospettiva goodmaniana infatti, nonostante la dissoluzione del mondo nelle sue molteplici visioni, resta ancora possibile parlare di modalità del riferimento a proposito delle opere letterarie, in quanto queste conservano, quale elemento costitutivo e preponderante, quella dimensione sintattica che le identifica e che si profila come elemento fisso, stabile e immutabile che permane alla base di ogni articolazione semantica ad esso collegata. Le modalità referenziali delle quali si può tornare a parlare, tuttavia, non vanno più intese come ponti che uniscano due dimensioni, quella linguistica e quella del reale, ciascuna per se stessa determinata, come collegamenti tra elementi già costituiti di due ambiti diversi. Le varie tipologie di riferimento vanno piuttosto concepite come altrettante tipologie di

strutturazione, che ciascuna interpretazione percorre e impiega per fornire una specifica articolazione di significati e credenze.

In tal modo tanto le vie di riferimento quanto le diverse interpretazioni si qualificano come strumenti per la costituzione del mondo, o meglio per la realizzazione dei vari mondi che il testo di ciascuna opera rende possibili. Proprio in ragione dell'importanza che le vie referenziali sembrano aver recuperato nella prospettiva goodmaniana, pare importante dedicarsi all'analisi di quelle che risultano essere maggiormente coinvolte quando si ha a che fare con opere letterarie, nella convinzione che ciò consenta di compiere qualche passo in avanti verso la definizione della modalità di funzionamento delle opere stesse e in vista del chiarimento della loro importanza in rapporto alla nostra gnoseologia.

ASPETTI LOGICI DELLA PROBLEMATIC DELL'INTERPRETAZIONE: IL RIFERIMENTO

Dal momento che *il mondo*, quale entità unica, univoca e in grado di sussistere prima e indipendentemente da qualunque linguaggio e cultura, è venuta meno, si rende necessaria una revisione della nozione di riferimento. Quest'ultima, infatti, è stata tradizionalmente concepita come un collegamento tra un qualche linguaggio e il mondo, sia che la si intendesse come il tentativo del linguaggio di cogliere i dati del mondo e di adeguarsi ad essi, sia che la si pensasse come l'apposizione di etichette, arbitrariamente elaborate, ad elementi mondani, preesistenti rispetto all'atto di designazione. Essendosi dileguato il mondo, non sono più sufficienti ponti che conducano dai termini agli oggetti, ma va compreso come, attraverso il riferimento e la significazione, il materiale caotico che ci si para dinanzi prenda forma e si configuri in un cosmo. Quello che interessa, in particolare, è comprendere quali modalità del riferimento sono coinvolte nell'elaborazione e fruizione delle opere letterarie e il modo in cui tali vie del riferimento funzionino all'interno delle opere stesse. Una simile indagine, infatti, dovrebbe in qualche modo aprire la strada alla comprensione del modo in cui le opere letterarie funzionino nel loro complesso e, quindi, all'intendimento della funzione delle interpretazioni e della modalità della connessione tra queste ultime e le opere che pretendono di interpretare.

1. LE MODALITÀ DEL RIFERIMENTO

I. DENOTAZIONE, ESEMPLIFICAZIONE, ESPRESSIONE

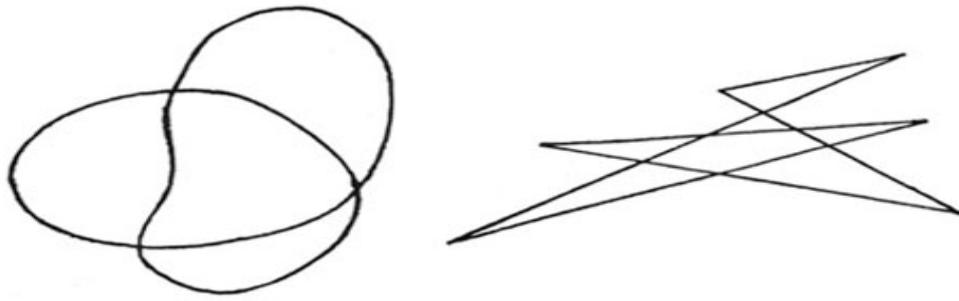
Una delle modalità del riferimento che hanno goduto maggiormente delle attenzioni di quanti si sono occupati, a vario titolo, del linguaggio è stata senz'altro quella della denotazione. Essa è stata generalmente intesa come quel processo attraverso il quale un termine viene applicato ad un oggetto per designarlo. In questo senso si può dire che il processo referenziale è direzionato in modo inequivocabile dal termine all'oggetto, ovvero conduce dal linguaggio al mondo. Tale concezione della denotazione è condivisa da teorie di stampo molto diverso, essa infatti appartiene tanto ai naturalisti, quanto ai nominalisti, tanto a quanti ritengono che i nomi derivano dall'essenza delle cose, della quale ci rivelano la natura, quanto da coloro che intendono i nomi come semplice *flatus vocis* e che qualificano, pertanto, come del tutto artificiale e arbitraria la correlazione di una particolare successione di lettere e un oggetto o un'azione specifici. Sia in un caso che nell'altro (e in tutti quelli intermedi che possono darsi o immaginarsi), infatti, il punto di partenza è l'idea o la convinzione che vi siano un mondo, da una parte, e una mente, dall'altra, che sussiste separatamente da quello e, per una via o per un'altra, cerca di coglierne i segreti. Sia che

questi ultimi possano essere rivelati dai nomi stessi, sia che vengano scoperti per mezzo delle architetture argomentative che l'invenzione di nomi consente di mettere in piedi per parlare del mondo, l'idea di fondo secondo la quale la denotazione consiste nella costituzione di un ponte che conduce dal linguaggio al mondo, dal nome all'oggetto rimane invariata ed è proprio questa idea che deve essere modificata.

Indipendentemente dal fatto che nel proferire certe parole ci stiamo effettivamente riferendo a qualcosa che si para dinanzi ai nostri occhi e che intendiamo indicare o che stiamo designando oggetti generici, assenti o immaginari ciò che facciamo nell'impiegare i termini del linguaggio in modo denotativo è definire contemporaneamente un'etichetta e l'oggetto cui essa si applica in modo tale che l'una risulti determinata in funzione e per mezzo dell'altro e viceversa. Un'etichetta come *Gavagai* non trova né conigli né stati di coniglio ad attenderla, ma è essa stessa a ritagliare, sullo sfondo indistinto del sensibile, i conigli o gli stati di coniglio come entità unitarie cui riferirsi. Così l'etichetta si definisce e determina in funzione dell'oggetto che essa stessa contribuisce a costituire e al quale si riferisce per designarlo.

Non c'è niente di ciò che potremmo definire naturale in un processo del genere né di necessario: né gli oggetti sono determinati preventivamente alla loro designazione, né si dà un unico modo di identificare cose e azioni nel mondo, né tra termine e designato si dà un rapporto la cui natura può essere invariabilmente definita se non, genericamente, come denotazione. Da una parte infatti ciò che influisce sul modo in cui il mondo viene costruito, e quindi sul modo in cui le etichette vengono elaborate e gli elementi e le relazioni costitutive del mondo vengono individuati, sono le nostre esperienze pregresse, intese non tanto come esperienze individuali e solipsistiche, ma come esperienze maturate nell'ambito di un tessuto sociale e culturale articolato, un sistema sociale nel quale siamo inseriti fin dalla nascita e nell'ambito del quale si sviluppano le nostre capacità linguistiche, cognitive, percettive e espressive. Dall'altra, e conseguentemente, ciò che lega un'etichetta ad un oggetto, così come la ragione per la quale proprio quell'etichetta denota quel tale oggetto può forse essere indicato volta per volta attraverso un ragionamento eziologico, ma non può essere stabilito in via generale, ovvero in modo tale che risulti vero per ciascun legame designante-designato. In particolare ciò che si deve escludere è l'idea che sia necessario un rapporto, per così dire, di somiglianza tra ciascun termine e quanto esso denota. Sebbene, infatti, si diano casi in cui sembra ragionevole sostenere che tra designante e designato vi sia un legame che non è del tutto artificiale, ma affonda le proprie radici in quella che saremmo tentati di definire come la natura dell'oggetto, bisogna tuttavia tenere in considerazione almeno due elementi: 1) quella che definiamo come *natura* dell'oggetto è determinata tanto dal processo di designazione quanto dal contesto socio-culturale della designazione stessa; 2) ammesso pure che una qualche influenza della natura dell'oggetto sulla scelta o creazione dell'etichetta si dia, in qualche caso, ciò non implica che tale influenza sia indispensabile ai fini della denotazione.

Il fatto che si diano casi in cui l'associazione di un termine ad un riferimento sembri essere naturale, come nel caso dei termini *maluma* e *takete* rispetto alle linee



lungi dal supportare l'idea che la denotazione nasca dalla percezione della natura di ciò cui ci si vuole riferire, mostra solo come in alcuni casi può darsi che il designate e il designato condividano una qualche caratteristica; può darsi, cioè che l'etichetta oltre a denotare qualcosa sia esemplificatrice dell'elemento cui ci si riferisce, senza che questo comporti la necessità che la denotazione sia sempre accompagnata dall'esemplificazione.

Nel caso preso in considerazione, in particolare, si dovrebbe supporre che le parole e le immagini risultino associate non tanto perché posseggano, a due a due, esattamente le stesse proprietà, ma piuttosto perché risultano associate in base alla nostra capacità sinestetica, che, per quanto non perfettamente definita, sembra funzionare perfettamente e innegabilmente, se è vero, come è vero, che abbiamo suoni caldi e avvolgenti, abbinamenti di colori stridenti, profumi freschi e via dicendo. Ciò giustifica il nostro trovare ovvio l'abbinamento di ciò che è tondeggiante con quanto è morbido, caldo, moderatamente cupo, fluente da una parte, e tra quanto possiede contorni spezzati con ciò che è duro, freddo, acuto, dall'andamento sincopato dall'altra. Un simile accostamento, tuttavia, sebbene possa favorire in qualche senso il collegamento referenziale tra segno e designato, non può essere considerato parte della denotazione, né, tanto meno, componente fondante ed essenziale di quest'ultima. La denotazione, per quanto possa risultare associata con altre vie referenziali, resta esclusivamente quel processo che da una parte conduce da un'etichetta a ciò cui l'etichetta stessa si riferisce, dall'altra definisce contemporaneamente l'oggetto del suo riferimento proprio grazie all'elaborazione dell'etichetta. In questo senso ogni denotazione si qualifica sempre anche come classificazione, in quanto ciò che viene posto di fronte agli occhi di chi legge o proposto alle orecchie di chi ascolta è sempre qualcosa di simile ad un *rappresentare come*, mancando per noi la possibilità di uno sguardo neutrale, di una visione priva di filtri, *in-formale*, avulsa da ogni categorizzazione. Come ricorda Goodman

Classificare significa introdurre una preferenza; e l'applicazione di un'etichetta (pittorica, verbale, ecc.) spesso *effettua*, tanto quanto attesta, l'esistenza di una classificazione. I generi «naturali» sono semplicemente quelli che noi siamo abituati a selezionare in vista, e in conseguenza, dell'attribuzione di etichette. Inoltre, l'oggetto stesso non è un prodotto finito, ma è il risultato di un modo di intendere il mondo. La produzione di un quadro solitamente concorre a produrre ciò che viene ritratto. L'oggetto

e i suoi aspetti dipendono dall'organizzazione; e le etichette, di qualsiasi sorta, sono strumenti di organizzazione⁴³.

Il nostro parlare, il nostro denotare è sempre un costruire, un tracciare contorni, un definire la differenza tra figure e sfondo, un rinegoziare le categorie alle quali siamo abituati in funzione delle trasformazioni necessarie all'evoluzione del nostro linguaggio, della nostra comprensione, del nostro mondo.

In questo senso costruttivo va rivista la nozione di denotazione in ragione della mutata concezione del mondo che è stata proposta, senza tuttavia dimenticare che ciascuna categorizzazione, ciascuna costruzione del mondo va intesa come frutto di un'attività sociale, di una produzione condivisa. Nonostante possibili sfumature individuali e incomunicabili, infatti, l'esperienza matura sempre e soltanto all'interno di una dimensione sociale e condivisa, la cui esistenza è resa tanto più necessaria dalla sparizione di quel mondo invariabile e solido che si è dissolto nella pluralità delle sue versioni, ed è proprio l'esperienza pregressa a determinare il modo in cui le nostre denotazioni hanno luogo, ad influire sul modo in cui mutano e interagiscono, così come l'esperienza collettiva, l'interazione sociale costituiscono l'ordito della denotazione, sulla base della quale i fili dell'attività referenziale in questione vengono intrecciati al fine di produrre significato.

Se la denotazione è tutto questo, allora bisogna riconoscere che è tutto questo processo ad avere luogo quando un'opera letteraria viene scritta o fruita, dal momento che ciascuna opera si esplica necessariamente (anche se non esclusivamente) per il tramite della denotazione. Da questo punto di vista le opere letterarie danno vita al mondo al quale si riferiscono in un senso più proprio di quello normalmente inteso, dal momento che non si limitano a rendere conto di un dato di fatto né si accontentano di creare una dimensione parallela e di secondaria importanza rispetto a quella concreta, e se ciò accade, avviene proprio grazie a tale riferimento denotativo. Il mondo che prende forma in virtù del processo denotativo delle opere letterarie pretende di avere tanta realtà quanta quella del mondo concreto nel quale viviamo, dal momento che sia l'uno che l'altra sono frutto e tramite di una simbolizzazione sociale e significativa all'interno della quale sola possiamo muoverci e che sola ci consente di essere ciò che propriamente siamo, ovvero animali simbolici. Si potrebbe naturalmente discutere sulla differenza che intercorre tra le due tipologia di realtà, al fine di rendere conto di una distinzione che sembra istintiva o di portarne in luce i fattori di illusorietà e le ragioni di inconsistenza, ma dal momento che non sembra ragionevole parlare della realtà come se fosse una proprietà soggetta a gradazioni diverse, è chiaro che, rispetto a qualunque dimensione, l'unica cosa che possiamo dire è che ha o non ha realtà (con tutti i problemi che questa seconda eventualità comporta) e non, invece, che qualcosa ha più o meno realtà di un'altra. Così vanno considerati del tutto reali i mondi fantastici, i ciclopi allevatori di bestiame; il binario 9 e $\frac{3}{4}$ della stazione di Londra, da dove parte il treno per Hogwarts; il castello dei destini incrociati nel folto del bosco, dove le parole ammutoliscono e le carte raccontano storie; la cecità contagiosa e degradante che colpisce città intere; la città di Dite con i suoi diavolacci scurrili e violenti; le città inesistenti dei viaggi di Calvino-Polo; la pazza, eterea, acquatica Ofelia, a cui le lacrime non bastarono

⁴³ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit. p. 35.

per annegare il dolore; le posate d'argento in una casa spoglia di averi, memoria, spia e denuncia di un'altra vita; i muri zeppi di buoni propositi lasciati ad aspettare nella stanza di un uomo che solo la spiccata inettitudine fa ricordare; lo scudo d'oro istoriato, forgiato nella fucina di Vulcano e destinato a proteggere il corpo invincibile di un eroe, e ancora si potrebbe proseguire quasi senza sosta e per un tempo indefinito nell'elenco di oggetti, azioni, circostanze, atmosfere che le opere letterarie rendono reali per il tramite della denotazione. E simili realtà, per quanto possano essere diversamente connotate in virtù di differenti vie interpretative, restano pur sempre tali, dotate di una solidità che non vacilla né al cospetto di entità di altra natura, quali quelle appartenenti al cosiddetto mondo della concretezza, né di fronte al proliferare delle interpretazioni possibili.

Tale revisione della denotazione, tuttavia, sebbene restituisca senso a tale modalità del riferimento e riconosca il potenziale creativo delle opere letterarie, rappresentando una modalità imprescindibile di riferimento delle stesse, tuttavia non costituisce l'unica via attraverso la quale, nelle opere letterarie, prendono corpo la significazione e il riferimento. Un altro modo importante sembra essere rappresentato dall'esemplificazione, che, sebbene non si profili come elemento necessario per la significazione, tuttavia risulta essere così frequentemente e abbondantemente impiegato nelle opere letterarie che la sua assenza si configura come di fatto improbabile. Perché essa abbia luogo è chiaro che debba esserci *possesso*: da parte del simbolo della proprietà (se mi si perdona questo termine che rinvia ad una concezione così platonizzante delle cose) che esso vuole esemplificare. Per chiarire questo punto è forse più agevole fare riferimento ad esemplificazioni che avvengono per il tramite di simboli non linguistici: si pensi ad esempio ad un pezzo di legno laccato di bianco, il quale pretende di esemplificare il colore bianco. Evidentemente l'essere bianco è indispensabile per il pezzo di legno in questione, dato il suo proposito; tuttavia difficilmente si potrebbe sostenere che il semplice possesso di determinate qualità o caratteristiche sia sufficiente perché quelle stesse caratteristiche siano esemplificate dal simbolo che stiamo considerando. Il nostro pezzo di legno, ad esempio, sarà senz'altro dotato di altri tratti specifici, come la dimensione, la durezza, la stagionatura, ma nessuna di queste viene presa in considerazione quando si mostra il pezzo di legno come campione del colore bianco. Il contesto e l'uso che si fanno del campione determinano le caratteristiche che di esso devono essere prese in considerazione come rilevanti nel processo referenziale in atto: solo quelle e non le altre si riferiranno all'etichetta che il campione intende esemplificare. Quando si sceglie un campione di stoffa perché ci venga confezionato un divano o un abito, non vogliamo di certo ritrovarci con un capo o un elemento di mobili composti di centinaia di piccole pezzoline, ciò che vogliamo è solo che sia impiegata la stessa stoffa dalla quale è stato ritagliato il campione. Quest'ultimo, d'altra parte, sarà adeguato o meno nella misura in cui sarà stato ritagliato in maniera tale che sia possibile farsi un'idea corretta del modo in cui è fatta la stoffa oppure no, ovvero sotto la condizione che la trama che qualifica la stoffa denota correttamente non solo la stoffa nel suo complesso, ma anche il campione. In questo senso si può sostenere che l'esemplificazione richiede, oltre al possesso, anche il riferimento e, in particolare, che essa consiste in un «sottoclasse del converso della denotazione». La denotazione, infatti, «implica il riferimento tra due elementi in una direzione, mentre l'esemplificazione implica che il riferimento tra i due sia in entrambe le direzioni⁴⁴». In merito ai casi citati ciò equivale a dire che il campione di stoffa o il pezzo di legno laccato

⁴⁴ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 58.

possono riferirsi esemplificandoli rispettivamente alla trama della stoffa o al colore bianco se e solo se questi ultimi si riferiscono ad essi tramite la denotazione. È evidente, pertanto, che l'esemplificazione implica l'esistenza di un'etichetta che sia in grado di denotare il simbolo esemplificante, sebbene non è ovviamente necessario che una tale etichetta sia di natura verbale. La caratteristica che viene esemplificata può effettivamente essere senza nome e ciò nondimeno essere riconosciuta o istituita come una caratteristica specifica, come un elemento costitutivo della nostra versione del mondo (o, se si preferisce, di una delle nostre visioni del mondo). Un po' diversamente da quanto sostiene Goodman in proposito, mi pare che si possa ritenere che le etichette alle quali le esemplificazioni si riferiscono non devono essere necessariamente preesistenti rispetto all'esemplificazione stessa, ma possono anche darsi contemporaneamente al processo di esemplificazione, come avviene nel caso in cui mostriamo un campione di un colore che non possiede un nome. Nell'esibire il campione, infatti, come esempio di un colore senza nome ci stiamo evidentemente rifiutando di impiegare i termini che sono già a nostra disposizione, quindi stiamo determinando una nuova catalogazione che modifica la vecchia ritagliando, nella gamma dei colori, un posto specifico per quel fascio di lunghezze d'onda che risultava, fino a quel momento, designato da uno o da alcuni dei nomi che vanno ora a modificare il loro campo di pertinenza. Questa piccola precisazione e questa lieve discrepanza rispetto al pensiero di Goodman non sono senza importanza, infatti esse fanno sì che si possa affermare che non solo per il tramite della denotazione noi siamo in grado di dare forma al nostro mondo, ma anche attraverso una forma di riferimento come l'esemplificazione, che assume una particolare importanza, ad esempio, nell'ambito della produzione letteraria, mentre non ha alcun rilievo quando il linguaggio viene impiegato nel discorso scientifico, sicché l'esemplificazione può essere considerata come uno di quei fattori che impediscono la trasposizione di un'opera letteraria in una di carattere scientifico, ovvero impediscono il passaggio da un sistema simbolico ad un altro, testimoniando l'effettiva esistenza di due sistemi simbolici incommutabili. Non si vuole con questo sostenere che questo sia l'unico fattore di distinzione tra un modo e l'altro di impiegare il linguaggio, né che sia l'unico elemento che ci consente di qualificare la maniera nella quale il linguaggio viene impiegato, né, tantomeno, si ha l'intenzione di compiere qui una disamina di tutte le componenti specifiche del linguaggio letterario, ammesso che ve ne siano di necessarie e sufficienti, che lo differenziano da altri usi e consentano a noi di riconoscerlo e qualificarlo come tale. Ciò che sembra importante è da una parte che l'esemplificazione rientri tra quegli elementi che impediscono la riduzione di diversi modi di impiegare il linguaggio ad uno solo, e segnatamente a quello scientifico, letterale e strettamente denotativo; dall'altra che l'esemplificazione possa essere considerata come una via attraverso la quale categorizziamo il nostro universo, e, in tal senso, si qualifica come una modalità della conoscenza e della costituzione del nostro mondo.

In questo senso non solo quanto viene denotato dai testi letterari è cognitivamente rilevante, ma anche ciò che i termini e le locuzioni esemplificano. Come è stato più volte notato una caratteristica specifica dei simboli che funzionano esteticamente è la loro opacità, data dall'impossibilità di procedere attraverso il simbolo senza curarsi delle sue qualità sensibili. Sebbene tale caratteristica sia stata più frequentemente rilevata a proposito delle arti figurative e benché di primo acchito non sembrerebbe corretto parlare di opacità dei termini linguistici impiegati nell'elaborazione di un'opera letteraria, dal momento che si è sostenuto che le qualità estetiche dello scritto non possono essere rilevanti per quel che

riguarda l'identificazione dell'opera, cionondimeno di opacità si può parlare nella misura in cui si fa riferimento con tale espressione al concatenamento sonoro e grafico che resta invariante anche di fronte al mutare delle pronunce e delle qualità grafiche dello scritto. Proprio in ragione delle caratteristiche che tale concatenamento possiede è possibile parlare di esemplificazione anche a proposito di espressioni linguistiche. In particolare ciò cui ci si riferisce quando si allude al suddetto concatenamento riguarda sia le lettere all'interno delle parole che il susseguirsi delle parole nelle proposizioni e nei periodi. L'organizzazione di una frase, infatti, esemplifica una specifica struttura di pensiero che, non qualificandosi come necessaria, mostra tutta la sua rilevanza significativa, in quanto specificamente preferita ad altre alternative possibili.

Al fine di comprendere meglio come questo processo referenziale agisca nell'ambito delle opere letterarie risulta essere particolarmente interessante il caso rappresentato dai simboli che si riferiscono a se stessi. Si tratta di quei simboli che, denotando se stessi, esemplificano anche se stessi. Il termine *parola*, tanto per riprendere l'esempio goodmaniano⁴⁵, non solo denota se stesso, ma, proprio per questo, rappresenta una buona esemplificazione di ciò che una parola è. Il riferimento è, per così dire, circolare, parte dal termine *parola* come *denotans* per tornare su di esso quale *denotatum*, il che consente di procedere anche all'inverso, di modo che il circolo referenziale si qualifica come percorribile in entrambe le direzioni. Quanto la possibilità che simili circostanze si presentino sia rilevante in riferimento alle opere letterarie può essere evinto da ciò che accade quando di un'opera, ed in particolare di una poesia, ci si appresta a realizzare una traduzione in un'altra lingua. Si presenta qui un caso simile a quello immaginato da Goodman proprio in relazione a parole che denotano ed esemplificano se stesse:

Se ti chiedo il colore della tua casa, puoi dire «bianca», o mostrarmi un bastoncino verniciato di bianco, o scrivere «bianco» in inchiostro bianco. Puoi rispondermi, vale a dire, con un predicato, con un campione, o con un predicato e un campione insieme. In quest'ultimo caso ciò che tu scrivi, considerato come un predicato, è scambiabile con qualsiasi espressione compitata allo stesso modo; ma considerato come un campione di colore è scambiabile semmai con qualsiasi cosa dello stesso colore⁴⁶.

La traduzione di una poesia pone, in genere, di fronte alla difficoltà di dover conservare tanto l'aspetto denotativo quanto quello esemplificativo di termini ed espressioni e, naturalmente, questo non sempre risulta agevole o possibile. Questa necessità, d'altra parte, pone in evidenza la rilevanza dell'esemplificazione nel processo di significazione e, quindi, nell'elaborazione tanto della visione del mondo che la poesia o l'opera letteraria propongono, quanto della comprensione che di essa possiamo avere.

Le onomatopее rappresentano un efficace esempio di simboli che si riferiscono a se stessi in quanto denotano ed esemplificano suoni e rumori, mostrando d'altra parte, quanto anche le esemplificazioni contribuiscano alla organizzazione e strutturazione del mondo. Scoprire che i cani francesi abbaiano facendo «gnaf gnaf» mentre in Italia fanno «bau bau», che le

⁴⁵ Cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit. p. 39.

⁴⁶ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit. p. 39.

fusa dei gatti tedeschi suonano «schnurr schnurr» piuttosto che «ron ron», che l'acqua inglese gocciola con un «drip drip» invece che con un «pluf pluf» dà un'idea di quanto l'esemplificazione possa rendere le cose differenti anche ad un livello molto elementare come quello della riproduzione di suoni semplici e usuali.

Se si considera, inoltre, che nelle opere poetiche e letterarie in genere l'esemplificazione può intervenire non solo per se stessa, ma anche al fine di creare legami tra parti del discorso, come avviene, ad esempio, quando utilizziamo la rima o l'allitterazione, si può comprendere quanto questa via del riferimento sia rilevante nell'ambito del sistema simbolico rappresentato dalle opere letterarie.

Quando si pensa, tuttavia, ad opere di rilievo artistico, sia che esse siano di natura letteraria, sia che abbiano carattere figurativo, sonoro o di altro genere ancora, sembra non si possa fare a meno di pensare che una delle loro peculiarità sia la capacità di *esprimere* qualcosa, sicché *l'espressione* finisce per essere intesa come la via referenziale che per eccellenza qualifica le opere d'arte in generale e deve pertanto essere propria anche delle opere letterarie. Ma se su questo punto è facile ottenere il consenso di molti, più difficile risulta comprendere che cosa si intende o si debba intendere per *espressione*.

Stando al modo in cui impieghiamo questo termine, bisogna rilevare che ciò che intendiamo quando diciamo di un'opera che essa esprime qualcosa è un sentimento o una proprietà di qualche sorta e mai, ad esempio, un oggetto o un evento. Ma questa restrizione del campo dei possibili correlati di un'espressione non è sufficiente a chiarire in che cosa essa consista. Una prima ipotesi a riguardo potrebbe consistere nel sostenere che tra la proprietà o il sentimento in questione e l'espressione dello stesso sussista una relazione causale; a sostegno di tale ipotesi è peraltro possibile portare alcune prove: si potrebbe, ad esempio, fare riferimento alla storia di Paolo e Francesca e sostenere che la tristezza degli eventi e lo struggimento che in essa prende forma siano la causa della tristezza e dello struggimento che avvincono il lettore. Tuttavia, per una circostanza in grado di dare credito ad una simile teoria ve ne sono cento che la discreditano e ne mostrano la falsità e l'inconsistenza. Se essa fosse vera, infatti, nel fruitore dell'opera, in chi assiste ad una *piece* teatrale o legge un libro, in chi ascolta un concerto o contempla un quadro il sentimento suscitato dovrebbe sempre coincidere con quello cui l'opera fruita dà voce e corpo, ma ciò evidentemente non accade. Il dolore di Ugolino non provoca dolore, ma orrore; l'amore di Romeo e Giulietta non fa innamorare, ma piangere lacrime di pietà e tristezza; la gioia smisurata del cane Argo, tanto grande da precipitarlo finalmente nell'Ade alla vista del suo padrone, non suscita gioia, ma tenerezza e struggimento; la furia vendicatrice di Achille non induce i lettori a sguainare le spade, ma a temere e trattenere il fiato finché Ettore non giace esanime nella polvere; la vanagloria di Pirgopolinice e la furbizia compiaciuta del suo servo Palestrione non inducono né alla vanagloria né alla furbizia o al compiacimento, ma suscitano ilarità.

L'idea di un legame causale tra espressione e sentimento è peraltro inutilizzabile anche se intesa in senso inverso, ovvero se si ipotizza che l'opera esprima lo stato d'animo del suo autore. In quest'accezione dire che un'opera esprime tristezza equivarrebbe a sostenere che essa è l'effetto manifesto della tristezza d'animo del suo autore e una tesi del genere è facilmente contraddetta dall'osservazione dei fatti. Sebbene infatti non sia impossibile rintracciare casi in cui effettivamente un testo, un dipinto, una partitura sono una

trasposizione, per così dire, in arte dello stato d'animo del loro autore, è evidente che nella maggior parte dei casi le cose non vanno in questo modo: le opere comiche dovrebbero, altrimenti, essere sempre espressione di animi gioiosi, mentre è noto quanto sia diffusa una visione drammatica della vita, a volte persino tendente al tragico, tra i comici più apprezzati; le tragedie dovrebbero tendenzialmente essere postume; i trattati essere presumibilmente interdetti ad autori esuberanti e pieni di spirito. Allo stesso modo dovrebbe risultare impossibile per un attore interpretare Amleto, a meno di non aver subito un drammatico lutto, di non sentirsi tradito offeso e deluso e di non covare un sentimento di giustizia e vendetta ad un tempo; nessuna attrice potrebbe vestire i panni di Mirandolina a meno di non essere circondata da ammiratori nei confronti dei quali ha un atteggiamento sprezzante e divertito; ogni dipinto, ogni scultura, ogni partitura, ogni coreografia potrebbero essere letti solo come appunti sulla vita psichica degli autori, messi a disposizione di chiunque voglia psicanalizzarli.

Risulta così evidente tutta la debolezza di queste ipotesi e l'inutilizzabilità di una definizione dell'*espressione* che si fondi su di esse, sicché sembra necessaria la ricerca di un'alternativa, di una nuova strada, che possibilmente consenta di elaborare una qualificazione dell'*espressione* senza fare ricorso all'interiorità e a tutto quanto rientra nel campo dell'intensionalità.

Un aiuto in tal senso può esser offerto dall'assimilare l'espressione all'esemplificazione. In fondo sembra corrispondere piuttosto bene a quanto intendiamo, quando diciamo di un'opera che esprime tristezza o gioia o nostalgia o magnificenza o altro ancora, l'idea che essa possieda il sentimento del quale parliamo, alla stregua del modo in cui un campione possiede le proprietà che esemplifica. Naturalmente una qualche differenza tra i due casi sussiste, ed è proprio per questo che ha senso conservare la distinzione tra esemplificazione ed espressione. In quest'ultima infatti il possesso, se c'è, non è dello stesso tipo di quello esibito dai campioni: nessun quadro infatti è triste nello stesso senso in cui è grigio; nessun brano musicale è allegro nello stesso senso in cui è rapido; nessun balletto è potente nello stesso senso in cui è energico. Come osserva Goodman:

Dal momento che a rigore solo gli eventi o gli esseri sensibili possono essere tristi, un quadro può essere triste solo figurativamente. Un quadro possiede letteralmente un colore grigio, appartiene realmente alla classe delle cose grigie; ma solo metaforicamente possiede tristezza o appartiene alla classe delle cose che sono tristi⁴⁷.

Senza soffermarsi qui sulla trattazione della metafora, per la quale si rinvia al capitolo quarto, mi limito a sottolineare come il possesso metaforico sia diverso da quello letterale, dal momento che attribuisce a qualcosa una proprietà che non fa propriamente parte del regno semantico cui afferisce l'oggetto in questione, ma si qualifica nondimeno come un possesso reale, cioè come un possesso che non è né falso né fittizio, sebbene la sua verità non sia letterale, ma metaforica. Tale possesso, inoltre, esattamente come nel caso dell'esemplificazione, non va inteso come chiuso in se stesso, ma, perché vi sia

⁴⁷ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 51.

effettivamente espressione, è necessario che esso sia accompagnato dal riferimento: quando sostengo che un quadro esprime tristezza sto dicendo che è metaforicamente triste e ciò è vero solo se *triste* (o una qualche etichetta coestensiva a *triste*) denota metaforicamente il quadro e quest'ultimo si riferisce a quell'etichetta.

La direzione dell'espressione è quindi del tutto equivalente a quella dell'esemplificazione, salvo che, mentre questa avviene sul piano letterale, quella si gioca sul piano metaforico del linguaggio. Quando si avrà modo di trattare più approfonditamente il meccanismo della metafora si riuscirà probabilmente a comprendere quanto una simile modalità del riferimento sia di capitale importanza per le opere letterarie, essa, infatti, possiede fondamentalmente le caratteristiche dell'esemplificazione, alle quali uniscono quelle proprie della metafora. Mi preme puntualizzare, in particolare, che l'espressione, come l'esemplificazione, contribuisce alla costituzione di una specifica visione del mondo soprattutto in quanto connette quanto viene denotato dall'opera o dalla parte di quest'ultima cui essa afferisce e ciò che viene espresso, ovvero tra quanto l'opera denota (letteralmente o metaforicamente) e quell'etichetta che metaforicamente denota l'opera e cui l'opera si riferisce. Un dipinto malinconico come *I giocolieri* di Picasso, connette i giocolieri che vengono denotati dal quadro al sentimento di malinconia, che denota metaforicamente la pittura e cui quest'ultima chiaramente si riferisce, in modo che la nostra visione delle figure circensi non può che venire profondamente modificata in funzione dell'opera picassiana: i loro gesti studiati, i loro giochi esagerati, le loro smorfie e i loro sorrisi a tempo di tamburino, per quanto ostentatamente allegri e festosi, conserveranno sempre al fondo quel senso di malinconia cui sono stati legati per il tramite del nostro dipinto. Conoscere o non conoscere *I giocolieri* di Picasso diventa allora non tanto e non solo una differenza d'erudizione, quanto una differenza nel modo di guardare ad una parte del mondo nel quale si è immersi. Immaginando di poter replicare lo stesso tipo di considerazioni a proposito di ciascuna delle opere pittoriche, letterarie, musicali e, in generale, per tutte quelle opere che, funzionando esteticamente, possono avvalersi dell'espressione quale modalità del riferimento, si vede bene come la dimensione artistico-culturale condivisa assuma una rilevanza fondamentale nella costituzione di una specifica visione del mondo, in grado di caratterizzare in maniera precipua quell'insieme di individui che la condividono e che, proprio per questo, possono essere considerati un gruppo omogeneo. Ed è questa dimensione sociale e culturale delle visioni del mondo che possono essere elaborate che si qualifica come capace di rendere ragione di atteggiamenti profondamente differenti di fronte a situazioni che, da un punto di vista terzo, possono essere considerate come identiche: in molti casi infatti la differenza di comportamento è solo una manifestazione superficiale di una profonda differenza nella concezione della situazione nella quale ci si trova, una diversità nella lettura degli eventi e delle circostanze, nella creazione della quale le opere letterarie, come produzioni artistiche di altro genere, svolgono un ruolo importante, un ruolo per il quale il riferimento attraverso l'espressione ha una rilevanza non sottovalutabile.

E proprio per evitare fraintendimenti che potrebbero indurre a svilire il ruolo che l'espressione ha nel processo di significazione delle opere letterarie è il caso di precisare ancora alcuni aspetti: innanzitutto la differenza che intercorre tra l'espressione e l'esemplificazione deve essere intesa come una differenza di fatto e non di diritto; in secondo luogo, come un'esemplificazione riguarda solo determinate proprietà e non tutte quelle possedute dal termine o dal campione esemplificante, così l'espressione riguarda solo le proprietà del tipo appropriato. A questo proposito si ricorderà infatti che sono espresse solo quelle proprietà che, oltre ad essere metaforicamente possedute, sono anche esibite, per cui bisogna guardarsi dal ritenere che qualunque enunciato metaforico che possiamo sensatamente produrre riguardo ad un simbolo ci dica che cosa esso esprime.

Talora il termine metaforico è incorporato in un predicato che si applica *letteralmente* al simbolo, come [...] quando si dice che un quadro è stato dipinto da un pittore che aveva alzato il gomito. Talora la proprietà metaforica attribuita è posseduta ma non esemplificata dal simbolo, oppure non è costante in relazione alle proprietà richieste⁴⁸.

Tutto questo si sottintendeva quando si è detto che per essere espresse delle proprietà devono essere non solo possedute, ma anche metaforicamente esemplificate. Per evitare equivoci e a mo' di promemoria si potrebbe forse precisare che esse devono essere *metaforicamente esemplificate nel modo appropriato*.

Chiarito questo punto, desidero spendere alcune parole sul senso in cui e sul motivo per il quale l'espressione di proprietà deve essere considerata una questione di fatto e non di diritto. Avendo sostenuto che ciò che viene esemplificato sono sempre etichette ed avendo ricondotto l'espressione all'esemplificazione, è possibile che qualcuno sia indotto a pensare che il possesso di una certa proprietà dipenda più dal modo in cui di opera si parla che da un dato di fatto, più dalla maniera in cui un critico si esprime per descrivere un'opera e dall'uso anche accidentale che fa dei termini, che da come l'opera effettivamente è. Una simile interpretazione di quanto si è venuto dicendo deve tuttavia essere scongiurata. Un'opera, di qualunque genere essa sia, deve effettivamente possedere le proprietà che esprime e non è sufficiente che qualcuno impieghi un predicato per descriverla perché quel predicato si applichi correttamente e sensatamente ad essa. Di converso nessuna proprietà verrà mai meno ad una qualche opera per il semplice fatto che a nessuno sia mai venuto in mente di impiegare l'etichetta che la designa per descrivere l'opera in questione:

non conta se qualcuno chiama il quadro triste, ma se il quadro è triste, se l'etichetta «triste» gli si applica effettivamente⁴⁹.

⁴⁸ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 82.

⁴⁹ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 82.

Non si intende sostenere qui, in patente contraddizione con quanto si è detto e con quanto si dirà oltre, che le proprietà e il loro possesso siano strutture granitiche del tutto indifferenti al modo in cui il linguaggio viene impiegato. Ciò che si vuole evitare è solo che si possa pensare che l'uso del linguaggio sia così arbitrario da non essere mai contestabile, così libero da consentire qualunque connessione tra predicati e variabili, tra etichette ed elementi mondani. L'uso del linguaggio, infatti, per quanto si determini anche attraverso la descrizione delle opere e l'attribuzione di etichette alle loro proprietà, non viene deciso solo per questa via né tutto in un solo momento. Il modo di impiegare i termini e il senso che le etichette assumono sono frutto di una lunga negoziazione che i parlanti intrattengono tra loro in varie circostanze e in diversi ambiti. In qualunque stadio ci si trovi di tale negoziazione, l'uso di ciascun termine sembra essere piuttosto saldamente definito, o almeno abbastanza determinato da potersi stabilire oggettivamente se il termine in questione possa essere applicato o meno come etichetta ad una certa proprietà. Per la stessa ragione è un dato di fatto e non di diritto che un termine denoti qualcosa letteralmente o metaforicamente e dunque che il denotato esemplifichi o esprima la proprietà che lo caratterizza e alla quale si riferisce.

Tanto l'espressione quanto l'esemplificazione si configurano pertanto come modalità referenziali *proprie* delle opere nelle quali prendono corpo e non possono essere ad esse arbitrariamente attribuite. Ciò garantisce alle opere stesse la capacità di intervenire nel processo di costituzione del mondo e di donazione di senso, non limitandosi ad essere un puro ornamento passibile di qualunque significato si voglia ad esso attribuire. In questo senso esemplificazione ed espressione vanno assimilate alla denotazione, per quanto quest'ultima espliciti il suo dovere referenziale muovendosi nella direzione opposta rispetto alle prime due, poiché tutte e tre sono forme di simbolizzazione in grado di operare una selezione nel proprio universo e di organizzarlo a modo proprio. D'altra parte nessuna di queste tre forme di simbolizzazione, in special modo quando esse siano prese in considerazione in relazione alle opere letterarie, può essere intesa come isolata dalle altre: esse interagiscono tra loro in modo da poter influenzare ed essere influenzate, trasformare ed essere trasformate dalle altre.

Si tratta di una interazione particolarmente rilevante nelle opere letterarie, in quanto da essa discende almeno in parte una delle caratteristiche più proprie di tali opere, uno di quei sintomi dell'estetico che coadiuvano e veicolano l'azione estetica delle opere d'arte fintanto che esse operano come tali, e di quel sintomo che sembra avere con la letteratura un legame privilegiato, ovvero la referenzialità complessa.

II. RIFERIMENTO COMPLESSO

Fin qui si è parlato, a proposito dell'esemplificazione e dell'espressione, di *proprietà* che sono possedute o meno dai simboli e che vengono esibite o meno dagli stessi. Tale

terminologia, per quanto renda più snello e agevole il discorso intorno alle due modalità del riferimento delle quali ci si è occupati, non è, a rigore, corretta nella prospettiva fondamentalmente nominalista che si è scelto di adottare. In tale prospettiva infatti si sarebbe dovuto parlare di *predicati* piuttosto che di *proprietà*, in quanto ad essere esemplificati o espressi sono propriamente questi ultimi, soprattutto dopo che il mondo è stato visto disgregarsi completamente con la distruzione di tutti e tre i dogmi dell'empirismo, di modo che, unitamente al problema della derivazione del mondo reale da quello ideale, scompaiono le idee platoniche stesse ed ogni loro possibile riformulazione. La predicazione diventa così il cardine fondante della significazione, essendo la pietra angolare sulla quale sono costruite tutte le modalità referenziali proprie del linguaggio: attorno alla predicazione ruotano tanto il processo denotativo quanto quelli esemplificativo ed espressivo. A questo proposito non sembrano rappresentare un controesempio neppure la considerazione di etichette che sembrano denotare senza essere dei predicati. Quando ad esempio indichiamo un topo o magari un uomo e proferiamo «topo», il nostro gesto fa assumere all'etichetta *topo* il senso di *questo è un topo*, in cui il predicato *essere un topo* viene reso esplicito e la predicazione, letterale o metaforica che sia, risulta evidente. È proprio alla predicazione, allora, che si deve far riferimento nell'analizzare il modo in cui il riferimento si faccia complesso nell'ambito di un testo letterario, nel comprendere il senso di quell'interazione tra i vari tipi di simbolizzazione cui si è accennato poco sopra.

In riferimento alla simbolizzazione linguistica, questa interazione tra modi diversi, nonché quella tra più occorrenze della stessa modalità referenziale, per quanto rese possibili dall'appartenenza dei predicati di volta in volta coinvolti allo stesso linguaggio, sono senz'altro favorite dall'inserimento dei predicati stessi in sistemi articolati come le proposizioni, i periodi e i testi nel loro complesso. Al loro interno la complessità referenziale può crescere esponenzialmente, all'aumentare delle interazioni di cui si è detto, il che può avvenire in diversi modi. Uno dei più elementari da immaginare è quello che si presenta quando uno stesso elemento, supponiamo una stessa situazione, uno stesso evento o uno stesso oggetto, è ciò cui si riferiscono proposizioni differenti, ciascuna delle quali lo fa seguendo un proprio percorso, generando la propria *versione* di ciò cui si riferisce, la quale, tuttavia, finisce per influenzare quella delle altre ed esserne influenzata a sua volta. L'esito di questa denotazione multipla e interconnessa, di questo intreccio di versioni convergenti non può che configurarsi come una versione diversa da ciascuna di quelle che concorrono a costituirlo, ma nella quale ciascuna delle precedenti si conserva; una versione certamente più articolata di ciascuna delle altre, una sintesi simile ad un'immagine tridimensionale ottenuta attraverso la sovrapposizione di immagini a due dimensioni. In un processo referenziale del genere, che essendo diretto verso lo stesso elemento e in un unico contesto va considerato come unitario, la complessità del processo stesso non può che essere superiore rispetto al grado di complessità che riguarda ciascuno dei percorsi denotazionali componenti e può probabilmente essere intesa come risultato del moltiplicarsi delle une con le altre delle complessità referenziali proprie di ciascuna denotazione coinvolta. Quanto qui definito in termini generali può essere bene esemplificato dai casi in cui, all'interno di un romanzo, l'immagine di un personaggio viene a delinearci attraverso molteplici informazioni o descrizioni dello stesso, diffuse o no lungo tutta l'opera, le quali si completano a vicenda adeguandosi le une alle altre fino a restituire un'immagine unitaria. Si prenda, tanto per fare un esempio, quel breve assaggio dei *Promessi sposi* nel quale Manzoni coglie Gertrude in un

momento drammatico della sua esistenza e ce ne restituisce l'immagine attraverso brevi e successive pennellate:

Gertrude comparve, e, senza alzare gli occhi in viso al padre, gli si buttò in ginocchio davanti, ed ebbe appena il fiato di dire: - Perdono!⁵⁰

La scena si compone man mano sotto i nostri occhi di lettori e ad ogni nuova informazione essa si arricchisce e si modifica, ogni nuova proposizione si espande indietro e in avanti intrecciandosi con le altre, affinché nessuna di esse possa essere considerata per se stessa e isolatamente.

Questo breve passaggio, d'altra parte, offre l'occasione di studiare un altro modo attraverso il quale il riferimento può rendersi complesso. In esso infatti fa la sua comparsa un'espressione dalla forma del tutto usuale, ma dalle caratteristiche degne di nota: *senz'alzare gli occhi*. Una locuzione del genere, una locuzione che comprende al suo interno una negazione, che tipo di percorso referenziale mette in atto? A che punto di tale percorso la negazione entra in gioco? In che modo una negazione può riferirsi a qualcosa?

Per cercare di fornire una risposta plausibile a interrogativi del genere e provare a rendere conto del modo in cui costruiamo la nostra dimensione semantica a partire dalla struttura sintattica del discorso, è opportuno escludere ciò che non può accadere. E ciò che non può accadere in questo caso è che la negazione segua il riferimento, ovvero che l'azione referenziale termini su un'azione che viene solo successivamente negata. Se questo avvenisse, infatti, ci troveremmo ad istituire e subito dopo ad annullare il riferimento in questione e ciò renderebbe la nostra dimensione semantica vuota o inesistente. Ma dal momento che un'azione referenziale di fatto ha luogo, visto che riusciamo a cogliere il significato semantico di quanto viene affermato, è opportuno ipotizzare che la negazione vada considerata parte integrante della locuzione verbale cui si riferisce. Tale affermazione, tuttavia, obbliga a chiarire in che senso la negazione opera, facendo parte della locuzione verbale. Non si può infatti negare che sussista qualche differenza tra una locuzione verbale semplice ed una negata, sicché proprio questa differenza va indagata e chiarita.

Il modo che intendo qui proporre per rendere conto della suddetta differenza è quello di considerare il processo referenziale di locuzioni verbali che contengono negazioni come un percorso che il verbo interessato compie transitando *attraverso* la negazione e producendo come esito una sorta di doppio riferimento: un primo riferimento, del quale il verbo coinvolto è portatore fin dal principio e che permane come sfondo e come termine di comparazione e un altro, quello principale, che si definisce come contraltare del primo grazie all'intervento ribaltante della negazione. Tornando all'esempio dal quale si è partiti, esso andrebbe inteso in questo senso: sullo sfondo dell'azione designata fin dal principio dal verbo, ovvero sullo sfondo dello spavaldo guardare fisso negli occhi, si profila per contrasto l'azione capovolta del tenere gli occhi bassi. In tal modo sembra possibile preservare la peculiarità dei processi di significazione che coinvolgono una negazione e integrare, allo

⁵⁰ A. Manzoni, *I promessi sposi*, Palermo, Edizioni Andò, 1940, Cap. X, 13-15, pp. 191-192.

stesso tempo, la referenzialità della negazione con quella del verbo, in modo che l'intera locuzione mostri un processo unico di riferimento.

Questo modo di concepire le locuzioni composte da verbi e negazioni, peraltro, presenta una certa affinità con quella che, in *Symbolic Worlds*, Scheffler chiama *menzione selettiva*. Con questa nuova nozione viene indicata una versione ampliata dell'etichettatura attraverso la quale cataloghiamo e organizziamo i componenti del nostro mondo. Essa, in particolare, pone in relazione un termine non con ciò che esso denota, ma piuttosto con quelle rappresentazioni che esso etichetta in modo appropriato. Ciò cui Scheffler fa riferimento nell'elaborare tale concetto è quel caso in cui, ad esempio, impieghiamo un termine come *Lincoln* per riferirci non al presidente degli Stati Uniti, ma ad un dipinto che lo ritrae. Quello che sostiene Scheffler è che in casi del genere non stiamo impiegando il termine in questione in maniera scorretta, ma, semplicemente, non lo usiamo per denotare, come accadrebbe nel caso in cui ci riferissimo al presidente in persona, ma per etichettare il dipinto che menziona il presidente Lincoln. Così il termine *Lincoln* si trova qui a compiere tanto una menzione quanto una selezione del dipinto tra i possibili oggetti ai quali applicare adeguatamente il termine *Lincoln*, una menzione selettiva che implica il rinvio a e rafforza il legame con tutti quegli elementi che sono passibili di menzione selettiva ad opera dello stesso termine. Appare evidente agli occhi di Scheffler che un discorso analogo può e deve essere affrontato anche in relazione a menzioni linguistiche, quali potrebbero essere le descrizioni:

Un uso coscienzioso del meccanismo della citazione preclude ad un termine di essere usato per denotare se stesso, ma non impedisce la sua menzione di un simbolo che compie l'identico riferimento. Né, una volta che abbiamo distinto l'etichettatura dalla denotazione, vi è alcuna ragione di restringerla alla pittura: una descrizione che ritragga perfettamente il presidente Lincoln potrebbe essere etichettata "Lincoln" tanto quanto la pittura. Anzi proprio il termine "Lincoln" può essere impiegato come un'etichetta per i termini- "Lincoln" stessi⁵¹.

Ciò che una nozione come quella della menzione selettiva pone in evidenza è il determinarsi dei termini non solo in rapporto a ciò che denotano o a ciò che menzionano, ma anche in relazione agli altri modi attraverso i quali viene menzionato lo stesso elemento cui essi si riferiscono: ciò cui il termine si riferisce contribuisce a definire il suo significato tanto quanto la specificità di tale significato viene rafforzata e delineata attraverso il rinvio alle altre menzioni selettive appropriate. Tale funzione della menzione selettiva emerge in modo piuttosto chiaro quando si ha a che fare con termini dalla denotazione nulla, come *unicorno* o *centauro*, il cui senso non può essere definito per il tramite della denotazione, la quale porterebbe a non distinguere gli unicorni, dai centauri, i cerchi quadrati dalle chimere, gli hobbit dai mostri marini a sette teste.

Nella misura in cui il ricorso implicito o esplicito ad altre rappresentazioni, ad altre menzioni selettive si rende necessario o utile per comprendere e definire il termine che ci interessa, il meccanismo ipotizzato da Scheffler svolge un ruolo del tutto simile a quello che

⁵¹ I. Scheffler, *Symbolic Worlds*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 12 (La traduzione è di chi scrive).

qui si cerca di elaborare. D'altra parte, tuttavia, delle differenze sussistono e porle in luce è forse funzionale alla migliore comprensione di quanto si vuole qui sostenere. La menzione selettiva, infatti, non è implicata da una specifica struttura sintattica, come avviene per locuzioni verbali negate, ma si configura come un processo semantico libero da legami sintattici. Ciò implica che la natura e la modalità delle connessioni tra le varie menzioni selettive dipende esclusivamente dalle circostanze storico-socio-culturali nelle quali un certo termine viene impiegato. Ciò che un termine può menzionare, infatti, tanto quanto ciò che esso denota, dipende dall'uso che di quel termine viene fatto presso la comunità dei parlanti e, notoriamente, tale uso varia con il tempo, con il trasformarsi del contesto sociale e culturale della comunità stessa, con il variare delle competenze dei singoli parlanti.

Nel caso del meccanismo per il quale un predicato accompagnato da negazione rinvia ad altro per definire il proprio significato e il proprio riferimento, invece, la direzione e la modalità del rinvio è stabilita dalla struttura sintattica che la locuzione in questione presenta. In questo caso, dunque, per quanto la variabilità delle relazioni referenziali legata al mutare del contesto e dell'uso del linguaggio da parte dei parlanti inevitabilmente permanga, ci si trova a constatare che una delle correlazioni, quella che intercorre tra il riferimento di comparazione e quello principale, resta costante, proprio perché affonda le sue radici in quella struttura sintattica che trova la ragione della propria identificazione nella computazione del testo.

Se, come si è sostenuto, all'interno di un'opera le predicazioni che si riferiscono ad uno stesso elemento interagiscono tra loro, fino a convogliare in una sintesi referenziale unitaria, allora, ogni qual volta ci troviamo di fronte ad una locuzione composta dal predicato e dalla sua negazione, permane, al fondo di tali interazioni, anche quel riferimento comparativo in relazione al quale la locuzione predicativa negata si è definita, contribuendo ad accrescere il grado di complessità del testo e partecipando in qualche modo alla costruzione del percorso referenziale complessivo.

Così nella descrizione manzoniana dell'incontro tra Gertrude e il padre la scelta di utilizzare un'espressione come *senz'alzare gli occhi* in luogo di qualcosa di analogo come *tenendo gli occhi bassi*, ovvero la scelta di adottare una predicazione negata, non è priva di conseguenze sul piano semantico. Ciò che permane sullo sfondo del riferimento a ciò che effettivamente avviene è infatti l'immagine dell'azione contrapposta, l'immagine di una possibile Gertrude che alza fieramente lo sguardo verso il padre che le sta dinanzi, di modo che il suo tenere gli occhi rivolti al suolo denunci inequivocabilmente la sua colpa, l'assenza del coraggio che sarebbe necessario per fare ciò che avrebbe potuto, ma che non fa. E di tanta debolezza e fragilità d'animo, che si insinua nel testo per il tramite di una piccola negazione, si colora quel gettarsi in ginocchio, che conferma e rafforza nell'atteggiamento del corpo quella disposizione dell'animo che caratterizza la povera Gertrude e della quale ci si rammarica tanto anche per via di quell'immagine di un'altra Gertrude possibile, che non può abbandonare il lettore in quanto esplicitamente evocata.

L'immagine di un incontro ci viene così restituita attraverso vie referenziali che non si limitano a muoversi in avanti e indietro lungo i passi dello scritto, ma rinviano oltre il testo in virtù della struttura stessa del detto. E proprio queste involuzioni semantiche rappresentano una cifra del discorso letterario, una cifra non sufficiente a rendere un testo

un'opera d'arte, non strettamente necessaria, ma difficilmente assente nelle opere che presentano una rilevanza estetica.

A simili involuzioni, peraltro, ci inducono anche altre componenti sintattiche, quali sono ad esempio gli avverbi, che nel modificare l'azione resa dal verbo delineano una rosa di possibili altre modificazioni, rispetto alle quali quella prescelta è selezionata, che si profila sullo sfondo del processo di significazione come un groviglio di vie per le quali si sarebbe potuto transitare, come una foresta dalla quale proviene il canto di uccelli che non incontreremo, ma che non possiamo ignorare. Così quell'«ebbe appena il fiato di dire» strozza il respiro in gola, non lo lascia scorrere, come sarebbe naturale se solo quell'avverbio non ci fosse, non lo spinge fuori con forza, come accadrebbe se in luogo di *appena* avessimo, ad esempio, *tutto*. E così il riferimento diventa complesso e da tale complessità trae ricchezza e forza l'azione estetica dell'opera letteraria.

Un saggio ancora di come le vie del riferimento possono complicarsi e di quanto questo coadiuvi l'azione delle opere letterarie lo si può avere volendo considerare il modo in cui interviene l'*allusione* nel determinare il significato di un testo. Questa, come suggerisce Goodman, conduce da un elemento ad un altro, che si trova allo stesso livello della catena denotazionale del primo, non per via diretta, ma per il tramite di uno o più passaggi attraverso gli altri livelli⁵². E senza vagare per altri lidi alla ricerca di un brandello di testo che offra la possibilità di vedere in azione l'allusione della quale si è parlato, spingiamoci a leggere solo un pochino più a lungo quel passo dei *Promessi sposi* che è stato già richiamato all'attenzione e alla memoria:

Gertrude comparve, e, senz'alzare gli occhi in viso al padre, gli si buttò in ginocchio davanti, ad ebbe appena il fiato di dire: - Perdono! - Egli le fece cenno che si alzasse; ma, con una voce poco atta a rincorare, le rispose che il perdono non bastava desiderarlo né chiederlo; ch'era una cosa troppo agevole e troppo naturale a chiunque sia trovato in colpa, e tema la punizione; che insomma bisognava meritargli⁵³.

Risulta evidente a chiunque intenda la lingua italiana che nelle espressioni di forma universale che rendono conto del discorso che il padre fa a Gertrude è proprio a quest'ultima che si allude, è proprio lei che possiamo leggere come soggetto di quelle affermazioni generiche, la cui ampia portata ha solo la funzione di renderle più forti e perentorie e non di allontanarle dalla fragile adolescente. E così la Gertrude alla quale il padre si rivolge, il cui posto è assunto nel testo dalla locuzione pronominale *le* in «le disse», viene posta in correlazione con la fanciulla stessa, che compare al principio del brano, dopo che il riferimento è transitato per i campi delle proposizioni universali.

⁵² Cfr. N. Goodman, *On Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, p. 66.

⁵³ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit, Cap. X, 14 - 19, pp. 191-192.

Sopravanza, infine, la complessità del riferimento quando vengono contemporaneamente seguite vie che procedono in direzioni contrapposte e che, purtuttavia, conducono allo stesso luogo, quando, come si accennava in precedenza, la denotazione s'intreccia con l'esemplificazione e con l'espressione. È quanto vediamo accadere, ad esempio, quando ci troviamo dinanzi a parole che esemplificano i caratteri di ciò che esse stesse denotano; è ciò che di frequente accade nelle opere poetiche. Si pensi solo agli ultimi versi de *I pastori* di D'Annunzio:

Isciacquo, caplestio, dolci rumori.

Ah, perché non son io coi miei pastori?

in cui il suono delle piccole onde dell'adriatico, che si frangono sulla spiaggia sabbiosa e il rumore delle unghie del gregge, che si bagnano e tutte insieme riempiono di migliaia di piccole orme la sabbia sono resi tanto per via denotativa quanto attraverso il suono esemplificatore delle parole impiegate, in cui la prima parte, rispettivamente *iscacquo* e *calpest* riproduce quasi come un'onomatopea il suono dell'acqua e quello dei passi, mentre la seconda, *-io*, prolunga il suono moltiplicandolo come in un'eco che ne richiama il riprodursi continuo.

Sebbene l'ambito della referenzialità complessa resti per gran parte da esplorare, i pochi modi qui analizzati, attraverso i quali le strade del riferimento si intrecciano, compiono involuzioni ed evoluzioni, si rendono articolate e si arricchiscono, consentono di farsi un'idea del modo in cui le opere letterarie sono in grado di creare il proprio riferimento, di delineare la propria visione del mondo, di fornire i presupposti per quella molteplicità di interpretazioni che una referenzialità più rigida renderebbe difficile o impedirebbe affatto.

Si potrebbe certamente proseguire, sulla via intrapresa, lo studio del modo in cui figure retoriche, metodi e strategie compositive possano essere lette in relazione alla complessità di riferimento delle opere letterarie che contribuiscono a formare: ci si potrebbe soffermare sul modo in cui certi meccanismi, quali quello della rima o dell'allitterazione o dell'anafora, moltiplichino il riferimento dei termini, facendo sì che ciascuno di essi si riferisca non solo all'elemento che denota, ma anche a quelle parole cui sono evidentemente legate in ragione del ritmo o della costruzione del testo e alle quali finiscono, per ciò stesso, per sposarsi anche al livello semantico, in modo da generare illuminanti reazioni sul piano della significazione. Indugiare su tali argomenti, tuttavia, equivarrebbe a condurre un'altra ricerca, rispetto a quella che ci si è proposti di intraprendere con questa tesi; una ricerca senz'altro interessante e degna di nota, non foss'altro che per la scarsità degli studi in proposito, ma una ricerca che poco di sostanziale potrebbe qui aggiungere, in funzione del fine cui si mira, a quanto finora scoperto.

Nelle parole che sono state qui spese per illustrare alcune delle vie del riferimento, delle quali le opere letterarie si servono per creare i propri mondi e che contribuiscono a qualificare come una forma simbolica peculiare, è facile cogliere come le stesse vie siano a disposizione del linguaggio ordinario e siano, in certo senso, proprie del linguaggio in generale. Se questo, tuttavia, è innegabile, non bisogna dimenticare né che il sistema denotazionale attraverso il quale le opere letterarie si compongono è proprio quello delle lingue naturali, il che rende inevitabile che esse si esplichino attraverso le modalità referenziali che il linguaggio stesso rende possibili, né che non si è mai avanzata la pretesa di fornire una definizione delle caratteristiche necessarie e sufficienti affinché un testo possa essere considerato un'opera letteraria artisticamente rilevante, e meno che mai si è preteso di farlo attraverso l'individuazione di particolari vie referenziali. Tutto quanto si è detto deve essere considerato come funzionale alla comprensione della modalità di funzionamento delle opere letterarie, sebbene non sia sufficiente a renderne conto pienamente, e alla ricomprensione e rivalutazione delle vie del riferimento, una volta che il mondo si è disgregato nella molteplicità delle sue versioni.

Al fine di procedere un poco oltre nella comprensione, e poiché è attraverso il linguaggio che le opere letterarie si compongono, è ancora a quest'ultimo che bisogna rivolgere l'attenzione per studiarne una caratteristica peculiare, che si rivelerà funzionale all'illustrazione del rapporto che lega le opere letterarie alle loro interpretazioni.

ASPETTI LOGICI DELLA PROBLEMATICHE DELL'INTERPRETAZIONE: LA PROIETTABILITÀ.

1. I PROBLEMI DELL'INDUZIONE E LA NOZIONE DI PROIETTABILITÀ

Un discorso a sé stante deve essere condotto a proposito della nozione di *proiettabilità*, introdotta da Goodman durante lo studio del problema dell'induzione, per il ruolo di primaria importanza che essa riveste in relazione al funzionamento del linguaggio e in vista della funzione che ricoprirà nel prosieguo di questa trattazione, ove si rivelerà essere basilare in ragione della concezione che delle opere letterarie e delle loro interpretazioni verrà proposta.

La teoria che viene messa a punto intorno a tale nozione nasce come tentativo di fornire una risposta all'annosa questione della logica dell'induzione e si configura pertanto come una rielaborazione del problema di determinare che cosa autorizzi ad inferire una conoscenza, relativa ad un'intera classe di fenomeni, partendo dalla conoscenza di un campione di essi. Il problema, presentato forse nella maniera più stringente da Hume, non viene semplicemente riproposto da Goodman, ma riformulato in maniera tale che il vecchio problema dell'induzione, al quale non si era riusciti a dare una risposta soddisfacente, venga superato lasciando il posto ad un nuovo problema dell'induzione, che sembra essere più maneggevole del primo. Il problema humiano viene sinteticamente espresso da Goodman attraverso la domanda «Perché un'istanza di un'ipotesi offre delle ragioni per prevederne altre?». Ciò che ci si chiede è se e in che modo siamo autorizzati a considerare validi giudizi sul futuro o su casi non ancora noti, dal momento che essi non possono ovviamente essere un resoconto dell'esperienza, né possono essere inferiti logicamente da essa, visto che non si danno connessioni necessarie tra quanto è già accaduto o quanto è già noto e quello che accadrà o che non ancora conosciamo. Pur avendo fatto numerosissime volte l'esperienza del sorgere del sole, non sembra che ci sia una ragione stringente che ci autorizzi ad ipotizzare che il sole sorgerà anche domani, né a ritenere che tale ipotesi sia più ragionevole di quella secondo la quale domattina non vedremo levarsi la nostra stella. Anche se tentassimo, infatti, di fondare la nostra previsione sulla considerazione che, data la rotazione della terra attorno al proprio asse e la sua rivoluzione attorno al sole, non potremmo che avere ancora una volta, domani mattina, l'impressione che il sole si levi ad est sull'orizzonte, non avremmo ancora dato una risposta soddisfacente al nostro problema e ci saremmo semplicemente limitati a rimandarlo di un poco. La nostra assunzione infatti, da una parte fa riferimento, in altri termini, ancora all'esperienza (alla quale si potrebbe per altro contestare, in questo caso, di non essere diretta, ma semplicemente inferita, con tutte le relative problematiche che ciò comporterebbe), dall'altra si fa affidamento sul principio di causalità, che pretende di esprimere una connessione necessaria tra due fenomeni, senza tuttavia poter giustificare la propria pretesa. Il merito di Hume sta proprio nell'aver

mostrato come la relazione di causa-effetto non abbia alcun fondamento logico e non sia pertanto necessaria, derivando piuttosto dall'impulso della nostra mente a collegare un evento ad un altro sulla base dell'abitudine a vederli succedersi.

In questa causa non posso scoprire nulla, oltre a queste tre circostanze della contiguità, della priorità e della congiunzione costante. [...] Non esiste nella causa nulla che la ragione veda e che ci faccia inferire l'effetto. Tale inferenza, se fosse possibile, equivarrebbe ad una dimostrazione delle idee. Ma nessuna inferenza dalla causa all'effetto equivale ad una dimostrazione. [...] dovunque interviene una dimostrazione, il contrario è impossibile e implica contraddizione. Perciò non vi è dimostrazione per una qualsiasi congiunzione di causa ed effetto. [...] Ne segue, allora, che tutti i ragionamenti che riguardano la causa e l'effetto sono fondati sull'esperienza e che tutti i ragionamenti che derivano dall'esperienza sono fondati sulla supposizione che il corso della natura continuerà ad essere uniformemente lo stesso. [...] Questa conformità è una *questione di fatto*. [...] Ma la nostra esperienza del passato non può provare nulla per il futuro, se non in base alla supposizione che ci sia una somiglianza fra passato e futuro. [...] Noi siamo determinati soltanto dall'abitudine a supporre che il futuro sia conforme al passato⁵⁴

Ciò che accade, svela Hume, è che passiamo, senza alcuna fondata autorizzazione, dal post hoc al propter hoc. Se il nostro proposito è quello di giustificare un'induzione come quella alla quale diamo luogo prevedendo che il sole sorgerà domattina, evidentemente fare affidamento sul principio di causalità, non è allora sufficiente e tutto ciò che possiamo dire di aver fatto è aver ricostruito la genesi del nostro procedimento induttivo, senza tuttavia aver assicurato ad esso alcuna legittimità, se con tale termine intendiamo fare riferimento ad una necessità stringente. Il principio di causalità infatti, come molti altri principi simili, pur avendo la forma di una legge, è stato elaborato su base induttiva, è una legge pratica e non può dunque essere assunto come base per la giustificazione dell'induzione, ovvero per dare fondamento al principio stesso che ha consentito la sua elaborazione. D'altra parte persino le leggi logiche, considerate necessarie sulla base della loro sola forma, possono essere poste in dubbio come leggi universali, dal momento che la forma che esse hanno dipende dal linguaggio nel quale sono formulate e il linguaggio è evidentemente una pratica umana, soggetta a grandi variazioni e differenze nel tempo e nello spazio .

Va notato che questa problematica, posta in essere da Hume e denominata da Goodman *vecchio problema dell'empirismo*, esprime sinteticamente una serie di problematiche emerse dai tentativi di riformulare il problema al fine di individuarne una soluzione. La questione dell'induzione si è venuta così specificando come una costellazione di problematiche interconnesse, che sembrano avvinghiare la riflessione in una rete soffocante di nozioni che, evocate come chiarificatrici, restano esse stesse senza una limpida definizione. Si è tentato, ad esempio, di concepire il problema della previsione di casi non ancora noti come asserzione di un condizionale controfattuale e si è immaginato di poter chiarire che cosa

⁵⁴ D. Hume, *Estratti del trattato sulla natura umana*, a cura di M. Dal Pra, in D. Hume, *Opere filosofiche*, vol. IV, Bari, Laterza, 1987.

legittimi le previsioni risolvendo la questione relativa a che cosa sorregga l'affermazione di un condizionale controfattuale. In condizionali del genere ciò che si sostiene è che esiste una certa connessione tra l'antecedente e il conseguente, e il valore di verità dell'enunciato complessivo dipende dalla sussistenza o meno di tale connessione, non dal valore di verità degli enunciati componenti. Se così non fosse, infatti, qualunque enunciato controfattuale dovrebbe essere tenuto per vero, dal momento che tutti gli antecedenti controfattuali sono falsi e che dal falso segue qualunque cosa. Quando facciamo affermazioni del tipo

Se il fiammifero fosse stato sfregato, si sarebbe acceso

il fatto che reputiamo vero questo controfattuale non dipende certamente dal valore di verità di *Il fiammifero è stato sfregato* e *il fiammifero si è acceso*, ma dalla relazione di causa ed effetto che riteniamo sussistere tra l'antecedente e il conseguente. Si tratta evidentemente di una relazione che non ha validità in virtù di una legge logica, ma che consideriamo piuttosto essere una legge fisico-chimica, ovvero una legge di natura extra-logica, sulla quale facciamo affidamento per fare previsioni riguardo al futuro. Tuttavia, sostenere che il controfattuale considerato è vero in virtù di una legge scientifica, non fornisce nessuna vera assicurazione sul valore di verità del nostro enunciato e fa cadere la nostra ricerca di una soluzione del problema dei controfattuali in un circolo vizioso, per cui attraverso la trattazione dei controfattuali cerchiamo di dare fondamento alle previsioni legiformi sul futuro e attraverso quelle che asseriamo essere leggi sul modo in cui vanno le cose nel mondo tentiamo di dare fondamento al valore di verità dei controfattuali. A questo proposito Goodman fa notare come l'idea di Hume metta in evidenza il fatto che

un enunciato non è usato per eseguire previsioni perché è una legge, ma è piuttosto chiamato una legge perché è usato per eseguire previsioni; e che una legge non è impiegata per eseguire previsioni perché descrive una connessione causale, ma è piuttosto il significato della connessione causale che deve essere interpretato col ricorso alle leggi impiegate nell'eseguire previsioni⁵⁵.

Appare così evidente come la nozione di legge non offra nessun aiuto nel tentativo di districare la difficoltosa questione dei controfattuali e come il ricorso ad essa conduca ad un nuovo problema, quello relativo alla distinzione tra predicati confermabili e predicati non confermabili. Infatti il problema di fronte al quale ci si trova, quando si chiamano in causa le leggi, risiede nella difficoltà di stabilire se l'enunciato in questione sia o meno accettabile in assenza di un'attestazione completa dei suoi casi. D'altra parte l'impiego dei condizionali controfattuali pone di fronte ad un'altra difficoltà, quella di determinare quali siano le

⁵⁵ N. Goodman, *Fatti, ipotesi, previsioni*, Bari-Roma, Laterza, 1985, pp. 25-26

circostanze favorevoli che vengono date implicitamente per scontate nella formulazione dell'antecedente. Tornando all'esempio del fiammifero, infatti, si può notare come nel sostenere che *se il fiammifero fosse stato sfregato, allora si sarebbe acceso* si dà per scontato che il fiammifero sia stato assemblato correttamente, che sia sufficientemente secco, che vi sia presenza di ossigeno, eccetera. La validità del controfattuale affermato dipende anche dalla possibilità di individuare un insieme *S* di enunciati che, unitamente all'antecedente esplicito, conducano all'affermazione del conseguente. Il compito di determinare un simile insieme non è semplice come potrebbe sembrare. Non si può infatti assumere che esso sia costituito da tutti gli enunciati veri, perché in tal caso si troverebbe al suo interno anche la negazione dell'antecedente, il che ci porterebbe ad ammettere come valida conseguenza qualunque enunciato, anche quello che rappresenta la negazione del conseguente che effettivamente sosteniamo. Ci si verrebbe così a trovare nella condizione in cui

Se il fiammifero fosse stato sfregato, si sarebbe acceso

e

Se il fiammifero fosse stato sfregato, non si sarebbe acceso

hanno lo stesso grado di validità, il che rappresenta un *impasse* altamente imbarazzante. Non aiuta neppure, nella determinazione dell'insieme suddetto, imporre che i suoi componenti siano tutti enunciati logicamente compatibili con l'antecedente esplicito, in quanto potrebbero essere comunque compresi enunciati che, per altra via, risultano comunque incompatibili con l'antecedente, per cui ci si troverebbe ancora nella condizione di poter ammettere come conseguente qualunque enunciato. Si potrebbe tentare di definire le condizioni rilevanti come l'insieme di tutti gli enunciati che sono logicamente e non logicamente compatibili con l'antecedente, ma anche in questo caso non mancherebbero le difficoltà, infatti anche in questo caso si potrebbe giungere alla formulazione di antecedenti che, risultando autoincompatibili, potrebbero sostenere qualunque conseguenza. Il caso preso in considerazione da Goodman a questo proposito chiarisce bene il tipo di situazione nella quale ci si potrebbe venire a trovare:

In un controfattuale che inizia con

Se Jones fosse nella Carolina,

l'antecedente è perfettamente compatibile con

Jones non è nella Carolina del Sud,

con

Jones non è nella Carolina del Nord

e con

La Carolina del Nord e la Carolina del Sud costituiscono la Carolina;

ma tutti questi enunciati uniti all'antecedente formano un insieme che è autoincompatibile, per cui ancora ne deriverebbe qualsiasi conseguente⁵⁶.

Un ulteriore tentativo di definizione dell'insieme S può essere compiuto richiedendo che un controfattuale può essere ritenuto vero se e solo se esiste un insieme S di enunciati veri, tale che l'unione di S con l'antecedente sia autocompatibile e conduca al conseguente sulla base di una legge⁵⁷, mentre non esiste nessun insieme S' tale che la sua unione con l'antecedente sia autocompatibile e conduca sulla base di una legge alla negazione del conseguente. Anche questa condizione, tuttavia, non sembra sufficiente, dal momento che tra gli enunciati veri ci sarà anche la negazione del conseguente, il che sembra davvero poco desiderabile. Si potrebbe certo correggere il criterio in maniera tale da ovviare a quest'ultimo inconveniente, ma resta il fatto che il requisito dell'autocompatibilità dell'unione dell'antecedente e dell'insieme S è troppo debole, poiché S potrebbe contenere enunciati veri e compatibili con l'antecedente, ma che sarebbero falsi se l'antecedente fosse vero. Per evitare questa problematica bisognerebbe allora esigere che l'insieme delle condizioni rilevanti S possa essere tenuto congiuntamente all'antecedente o, che è lo stesso, sia *cotenibile* con esso. Si assume così che l'unione di S e dell'antecedente sia autocotenibile, ovvero che non si dà il caso che S non sia vera nel caso in cui l'antecedente sia vero. Questa conclusione, cui siamo stati condotti dalla necessità di specificare sempre meglio i requisiti necessari affinché un insieme di condizioni rilevanti possa essere assunto come premessa implicita da accompagnare all'antecedente del controfattuale, è tutt'altro che una soluzione pacifica e rassicurante. Essa cela una circolarità del ragionamento che non consente di considerare il punto cui si è giunti come un passo avanti sulla strada della ricerca di una soluzione del problema dei controfattuali. Come osserva Goodman, infatti

per stabilire se un certo S è cotenibile con A oppure no, dobbiamo determinare se il controfattuale «Se A, allora S non sarebbe vero» è esso stesso vero oppure no. [...] Ci troviamo perciò o in un regresso all'infinito o in una patente circolarità; la cotenibilità è infatti definita in termini di controfattuali, mentre il significato dei controfattuali è definito in termini di cotenibilità⁵⁸.

Un'altra possibile riproposizione del problema dell'induzione consiste nella trattazione dei termini disposizionali, ovvero di quei termini per mezzo dei quali si intende esprimere non un comportamento o una proprietà manifesta di una cosa, ma le sue potenzialità. Per avere

⁵⁶ N. Goodman, *Fatti, ipotesi, previsioni*, cit., pp. 14-15.

⁵⁷ Non teniamo in considerazione, per un attimo, i rilievi esposti sopra a proposito della difficoltà di fare riferimento ad una legge, in modo da poter trattare le due difficoltà separatamente e da distinguere gli inconvenienti che derivano dall'una da quelli che derivano dall'altra.

⁵⁸ N. Goodman, *Fatti, ipotesi, previsioni*, cit., p. 20.

un'idea dell'ampiezza del problema è bene notare che i termini disposizionali sono molto più numerosi di quanto si potrebbe credere, infatti quasi tutti i predicati, se analizzati, risultano essere tali, indipendentemente dal fatto che vi siano i tradizionali suffissi *-ibile* o *-abile* a fare da spia. La maggior parte dei predicati esprime, infatti, una potenzialità dell'elemento cui si applicano, anche i predicati di colore o quelli che ne descrivono le caratteristiche fisiche e in generale tutti quelli che una certa impostazione filosofica definirebbe come predicati essenziali dell'oggetto. Tutti questi ci illuminano su come l'oggetto in questione si comporterebbe in determinate condizioni o sottoposto a specifiche prove e non ci dicono nulla su ciò che effettivamente accade: dire di un oggetto che è di un certo colore equivale ad esprimere la sua capacità di riflettere una specifica lunghezza d'onda se sottoposto ad un'illuminazione di tipo adeguato, così come sostenere che una cosa è dura coincide con l'affermare che essa resiste senza deformarsi alla maggior parte delle sollecitazioni usuali.

Dire che un oggetto è duro non è in questo senso diverso dal dire che una cosa è flessibile: si fa in ogni caso un'affermazione su una potenzialità. Se una cosa è flessibile quando è capace di piegarsi sotto l'azione di una pressione adeguata, un oggetto è duro quando è capace di resistere all'abrasione da parte della maggioranza degli altri oggetti. E, ancora, una cosa rossa è anch'essa un oggetto capace di certe manifestazioni di colore con una certa illuminazione: e una cosa cubica è un oggetto capace di adattarsi in un certo modo a prove condotte con quadrati e altri strumenti di misurazione⁵⁹.

Gli unici predicati che si applicano a qualcosa di reale, gli unici che potrebbero essere definiti *cosali* e non disposizionali, sono quelli che esprimono eventi, come *brucia*, *resiste*, *sembra rosso* e simili. Con ciò non si intende tuttavia sostenere che i predicati disposizionali si applichino ad entità occulte o irreali, mentre i predicati di eventi variano su core reali. Entrambe le tipologie di predicati vanno considerate come semplici etichette che si applicano a cose reali e hanno come estensione la classe di queste ultime. Un termine disposizionale, nel suo denotare ciò cui si applica, non implica che questo elemento debba essere considerato irreali, semplicemente esso lo denota in virtù di eventi possibili piuttosto che di eventi reali, come fanno invece i predicati manifesti. Il ricorso ad eventi possibili, tuttavia, non è utile a chiarire lo status delle disposizioni, infatti tali eventi non possono essere introdotti nell'explanans senza essere a loro volta definiti. Il problema deve allora essere riformulato in modo da evitare il riferimento ad entità simili. Ciò di cui si ha bisogno è un criterio che ci consenta di attribuire correttamente i predicati disposizionali agli oggetti per via del solo riferimento ad eventi reali. Ciò che va chiarito è, pertanto, la relazione che intercorre tra i predicati disposizionali e gli eventi reali sulla base dei quali si rende conto del loro significato.

Si potrebbe sostenere che un predicato disposizionale trova nel corrispondente predicato manifesto il proprio fondamento di validità in quanto si configura come la sintesi della

⁵⁹ N. Goodman, *Fatti, ipotesi, previsioni*, cit., p. 48.

storia totale dell'oggetto al quale si applica, ovvero corrisponde al riassunto delle varie applicazioni del predicato manifesto allo stesso oggetto. Questa teoria, tuttavia, risulta essere molto debole, in quanto è facile mostrare come un predicato disposizionale venga sensatamente applicato a qualcosa anche in casi in cui il predicato manifesto non vi si applichi mai: si possono avere oggetti infiammabili che non vengono mai incendiati o elementi flessibili che non sono mai sottoposti ad una pressione adeguata nelle opportune condizioni termiche. Di fronte al fallimento di questo criterio si è facilmente tentati di introdurre una correzione dello stesso secondo la quale ciò che bisogna prendere in considerazione come base per la giustificazione del predicato disposizionale non è tanto l'effettiva applicazione del predicato manifesto all'oggetto in questione, quanto la possibilità che questo vi si applichi qualora vi fossero le condizioni adeguate. Si sostiene così che un oggetto non è flessibile solo se effettivamente si piega, ma anche se si piegherebbe qualora sottoposto a pressione adeguata in condizioni opportune. In questo modo, tuttavia, si converte il problema dei predicati disposizionali nel problema dei condizionali controfattuali, che, come si è visto, non è di facile soluzione e non comporta meno difficoltà della presente questione. Si può allora proporre di percorrere un'altra strada che principi da un'analisi dei predicati manifesti ai quali si fa ricorso per spiegare i corrispondenti predicati disposizionali. Possiamo assumere, a mo' di esempio, che il predicato manifesto *si flette* equivalga a *si piega, se sottoposto ad una pressione adeguata*, che deriva dalla possibilità di applicare contemporaneamente *si piega* e *è sottoposto alla pressione adeguata* allo stesso elemento. Specularmente considereremo *non si flette* come corrispondente a *non si piega se sottoposto alla pressione adeguata*, che rende conto del caso in cui ad un oggetto non si applichi *si piega*, ma si applichi *è sottoposto alla pressione adeguata*. Stiamo così assumendo di prendere in considerazione l'intera classe delle cose sottoposte a pressione adeguata, all'interno della quale, evidentemente, i due predicati manifesti presi in considerazione determinano una dicotomia che esaurisce l'intero campo considerato, escludendosi reciprocamente nella possibilità di essere applicati agli oggetti. All'interno di questa classe, inoltre la dicotomia in questione coincide esattamente con quella tra *flessibile* e *non-flessibile*. Questi ultimi predicati si configurano come puramente disposizionali quando si assume che la dicotomia in questione possa essere proiettata su una classe più ampia di oggetti, possa essere estesa oltre l'insieme degli elementi sottoposti a pressione adeguata, magari fino a coprire l'intera classe universale. Il problema che sussiste è quello di riuscire a definire proiezioni di questo genere basandosi esclusivamente sui predicati manifesti. Se, infatti, ipotizziamo di fondare la nostra estensione sulla pretesa che le cose cui estendiamo l'applicazione dei predicati manifesti sono dello stesso genere di quelle cui effettivamente si applicano, si pone il problema di come riusciamo a determinare quando due cose sono dello stesso genere. A questo proposito Goodman propone un'efficace esemplificazione di ciò che si immagina di poter fare:

Ognuno sa, ci viene spesso ripetuto, che una cosa non sottoposta a pressione è detta flessibile se è dello stesso genere di una cosa che si flette, o, in altri termini, che, se tra le cose sottoposte a pressione

adeguata il predicato «si flette» si applica a tutte e solo quelle del genere K, allora «flessibile» si applica a tutte e solo quelle del genere K, siano esse sottoposte o meno a pressione⁶⁰.

La difficoltà nello stabilire se due elementi appartengano ad una stessa classe trae origine dal fatto che, per qualunque coppia di oggetti, è sempre possibile individuare una classe che li contenga entrambi, cosicché, presi due elementi, è sempre in qualche modo possibile definirli come dello stesso genere. D'altra parte, se tentassimo di applicare come restrizione la pretesa che due elementi possono essere detti appartenere allo stesso genere solo se appartengono a tutte le stesse classi, equivale a rassegnarsi a non avere affatto oggetti che appartengano ad uno stesso genere. Alcuni potrebbero essere tentati di fare ricorso alla distinzione tra proprietà essenziali e proprietà accidentali, ma, a parte l'opportunità o meno di fare ricorso a entità problematiche di questo genere, non si può fare a meno di notare che le proprietà essenziali, che dovrebbero servire a definire le classi proprie di appartenenza, quelle indispensabili per appurare se due oggetti sono o no dello stesso genere, sono proprio quelle che vengono espresse dai predicati disposizionali, mentre quelle accidentali trovano corrispondenza nei predicati manifesti. Il ricorso, quindi, alle proprietà essenziali non fa che rendere il ragionamento circolare, senza offrire una vera soluzione per il problema. Un valido aiuto potrebbe essere offerto dal predicato manifesto corrispondente a quello disposizionale, come *si flette* in relazione a *flessibile*, qualora si riuscisse a trovare un secondo predicato manifesto che è con il primo in una relazione causale:

è il problema di caratterizzare una relazione tale che se il predicato manifesto iniziale «Q» sta nella data relazione con un altro predicato manifesto (o congiunzione di predicati manifesti) «A», allora «A» è identificabile con la controparte disposizionale - «Q-abile» o «Q_D» - del predicato⁶¹.

Si tratterebbe di individuare delle proprietà manifeste connesse al flettersi sulla base di una legge, quella di causalità. Tuttavia, come si è già avuto modo di notare, stabilire quale tipo di relazione abbia natura legale è un compito molto arduo, che per il momento non siamo in grado di svolgere.

Un'altra problematica, quella cosiddetta dei possibili, può essere concepita come ulteriore riproposizione, sotto altra veste, della questione dell'induzione. Benché le apparenze possano indurre a ritenere che nel discorrere di mondi possibili si parli di altro, si vedrà come questa problematica può essere riassorbita in quella dei predicati disposizionali. Quello che ci si chiede è in che modo dobbiamo considerare le entità possibili e come possiamo rapportarci ad esse sensatamente. Se prendiamo in considerazione i dati di senso, parlare di un'alternativa all'esperienza sensoriale possibile significa sostenere che possiamo

⁶⁰ N. Goodman, *Fatti, ipotesi, previsioni*, cit., p. 53.

⁶¹ N. Goodman, *Fatti, ipotesi, previsioni*, cit., p. 54.

concepire circostanze in cui la nostra esperienza sensoriale sarebbe diversa da quella che effettivamente è. Consideriamo ad esempio una posizione spaziale p ad un tempo t ; ipotizziamo che la coppia $p+t$ sia relativa alla nostra osservazione di un dipinto e registriamo il dato di fatto che in quella posizione e in quel momento è dato un certo colore, poniamo verde. In alternativa a questo dato di fatto possiamo ragionevolmente concepire una circostanza C per cui la nostra angolazione di osservazione sarebbe diversa e, di conseguenza, diverso risulterebbe il colore registrato in $p+t$. Supponiamo che ci siano buone ragioni per credere che il colore sarebbe, in quel caso, blu, allora ciò che stiamo sostenendo è che il punto $p+t$ è possibilmente blu sulla base della circostanza C , ovvero che è C -bluabile⁶². Quello che un predicato del genere fa è proiettare il predicato *essere blu* su un dominio di *entità reali* più ampio di quello effettivo. Qualcosa di analogo accade quando trattiamo di eventi fisici possibili e diciamo, per esempio, che un certo oggetto k è flessibile al tempo s . Una simile affermazione altro non è che la descrizione di un evento fittizio. Se consideriamo l'oggetto k come la successione dei suoi segmenti temporali, vediamo bene come il momento s non è occupato da un evento di flessione, per cui se ne parliamo come di un evento di flessione non facciamo altro che catalogarlo sotto il predicato disposizionale *flessibile*. Riconducendo la questione dei possibili nell'alveo di quella dei predicati disposizionali si ottiene di poter trattare di enunciati che vertono su eventi che si sa non essere reali in termini di eventi reali, oltre che di ridurre problematiche apparentemente differenti ad una stessa questione.

Questo excursus su alcune possibili modalità di riformulazione del problema dell'empirismo mostra come, sebbene ciascuna di esse offra spunti interessanti e forse proficui per una trattazione risolutiva, resti tuttavia sullo sfondo quell'impasse cui si giunge seguendo la strada tracciata da Hume.

Proprio per evitare quest'ultima, Goodman propone una riformulazione del problema, di modo che l'interrogativo diviene: «Che cos'è un'istanza positiva? E quali ipotesi vengono confermate dalle loro istanze positive?». In questa nuova prospettiva si rinuncia sin dal principio a ricercare una legittimazione preliminare per l'estensione della classe di applicazione dei predicati da casi noti a casi non ancora noti, si rinuncia alla determinazione di un principio che giustifichi il processo induttivo prima che questo abbia luogo, e ci si occupa invece di scovare un qualche criterio che ci consenta di discriminare tra proiezioni valide e proiezioni non valide, dando per assodato che tali proiezioni hanno luogo. Il termine *proiezione* intende indicare quel fenomeno attraverso il quale la classe di applicazione di un predicato viene considerata essere più ampia rispetto a quella di attestazione. Dato un predicato P , la sua classe di attestazione sarà costituita da tutti quei valori che sono stati riscontrati soddisfare il predicato, ovvero da tutte quelle variabili definite che, sostituite alla variabile indefinita x in Px hanno reso vero l'enunciato fino ad ora e pertanto si configurano come le sue istanze positive. Effettuare una proiezione di un predicato significa sostenere che esso risulta soddisfatto anche da altre variabili definite, che

⁶² Cfr. N. Goodman, *Fatti, ipotesi, previsioni*, cit., pp. 58 ss; *La struttura dell'apparenza*, Bologna, Il Mulino, 1985, cap. II.

non sono presenti né nella classe di attestazione (composta dall'insieme delle istanze positive) né nella classe delle istanze negative, cioè nella classe di quelle variabili che rendono falso Px quando vengono sostituite alla x . L'insieme delle variabili sulle quali il predicato viene proiettato è dunque una classe di istanze indeterminate e costituisce la *classe proiettiva* del predicato dato. Naturalmente possono avere una classe proiettiva solo quei predicati per i quali non siano state verificate tutte le istanze possibili. In quel caso, infatti, non essendoci istanze indeterminate, il predicato può considerarsi *esaurito*, così come l'ipotesi che su di esso si fonda. Data, ad esempio, una serie di n sacchetti pieni di palline colorate, e posto che l'analisi dei sacchetti da a fino a i abbia mostrato che ciascun sacchetto contiene palline tutte dello stesso colore, allora l'ipotesi che anche i sacchetti l, m, n contengano ognuno palline di uno stesso colore si configura come una proiezione dell'ipotesi che ciascun sacchetto contiene palline di un unico colore. Se, tuttavia, completiamo la nostra verifica e analizziamo anche il contenuto degli ultimi tre sacchetti, la nostra ipotesi non si configurerà più come una proiezione, ma semplicemente come una constatazione ed essa potrà dirsi esaurita dal momento che non esistono ulteriori sacchetti non esaminati, ovvero non esistono casi indeterminati. Prima di procedere oltre è bene sottolineare fin da ora che le proiezioni non coincidono necessariamente con delle previsioni. Queste ultime, infatti, si hanno solo qualora i casi indeterminati si diano tutti nel futuro, per cui la proiezione riguarderebbe solo istanze future. In molti casi, invece, le istanze indeterminate si collocano nel passato o sono concomitanti alla formulazione dell'ipotesi, indipendentemente dal fatto che la loro verifica possa avvenire nel futuro (quando una verifica è effettivamente possibile). Tornando a prendere in esame l'ipotesi riguardante i sacchetti contenenti palline si può notare come le istanze indeterminate siano contemporanee a quelle esaminate, sebbene si possa dare una loro analisi nel futuro. L'esempio che abbiamo preso in considerazione, infatti, non formula un'ipotesi sul modo in cui ulteriori sacchetti verranno riempiti di palline, ma sul colore delle palline già contenute nei sacchetti. In un caso come questo, come in tutti i casi riguardanti eventi passati, se di previsione si può parlare, lo si può fare solo in relazione agli esiti della verifica dell'ipotesi proiettata, e non in relazione alla proiezione stessa. La verifica di un'ipotesi, infatti, ammesso che sia possibile, è sempre necessariamente successiva alla sua proiezione.

La nozione di proiezione consente di dare al problema quella nuova impostazione della quale si è parlato e che viene espressa da Goodman in altri termini come segue:

Il nuovo orientamento dato al problema si può descrivere ricorrendo ad un linguaggio più figurato. Hume riteneva la mente un qualcosa che si mette in moto per fare previsioni a partire da, e in accordo con, regolarità presenti in ciò che osserva. Questo lasciò Hume alle prese con il problema di differenziare le regolarità che mettono in moto la mente da quelle che non lo fanno. Noi consideriamo, al contrario, la mente un qualcosa che è in moto fin dall'inizio, che con previsioni spontanee si apre delle strade in un gran numero di direzioni e che gradualmente rettifica e incanala i nuovi processi di

previsione. La domanda che ci poniamo non è come si è giunti a fare previsioni, ma come – assodato che ne facciamo – si giunge a classificarle in valide e invalide⁶³.

La questione sembra in tal modo presentare una certa circolarità dal momento che ci si propone di determinare la validità delle proiezioni sulla base delle proiezioni effettivamente realizzate, ma prima di essere in possesso di un criterio che ci consenta di discernere quali, tra queste proiezioni effettive, siano valide e quali non lo siano. Tale circolarità, tuttavia, se da una parte è inevitabile, dall'altra non ci imprigiona in un percorso che perennemente ripropone se stesso, ma si presenta piuttosto come una spirale, per cui ogni circolo, frutto di un accomodamento, si configura effettivamente come diverso da quello precedente e ci consente di avanzare verso una qualche direzione. L'idea che sembra riecheggiare alla base del procedimento proposto è quella della nave che deve essere riparata in mare aperto, senza che essa possa essere del tutto scomposta e senza che da essa si possa discendere .

Il ricorso alle ipotesi effettivamente proiettate è ciò che ci consente di vedere sotto una nuova luce la relazione, istituita dall'induzione, tra le attestazioni date, relative ad un'ipotesi, e l'ipotesi stessa. Nella precedente prospettiva humiana, infatti, ciò che impediva di trovare una soluzione adeguata al problema proposto sembra essere proprio il fatto che ci si limitava a prendere in considerazione, come strumenti per sciogliere il nodo del problema, solo le attestazioni date e le ipotesi accettate. Goodman, al contrario, ci fa notare come i nostri ragionamenti induttivi traggono forza e pretendono di trarre validità anche da altre conoscenze, costituite da proiezioni effettuate in passato e dalle conseguenze che tali proiezioni hanno avuto.

In altre parole, anche se è vero che la conferma consiste in una relazione tra le attestazioni e le ipotesi, questo non vuol dire che per definirla ci si debba per forza riferire solo a quelle attestazioni e a quelle ipotesi. Il fatto è che ogni volta che ci accingiamo a determinare la validità di una proiezione, a partire da alcuni dati di base, facciamo un uso considerevole anche di altre conoscenze rilevanti che abbiamo. E non mi sto riferendo ad altri enunciati di attestazione, quanto alla testimonianza di previsioni realmente effettuate in passato e delle conseguenze che hanno avuto⁶⁴.

Proprio questo riferimento a precedenti ed effettive proiezioni consente di uscire dal circolo per entrare nella spirale che dovrebbe consentirci di fare qualche passo avanti nella definizione di una logica della conferma.

Penso, quindi, che dovremmo riconoscere che il nostro compito è quello di definire la relazione di conferma, ossia di proiezione valida, che sussiste tra le attestazioni e le ipotesi, ricorrendo a tutto ciò

⁶³ N. Goodman, *Fact, Fiction, and Forecast*, Harvard University Press, Cambridge (Mass), 1983 – trad. it. *Fatti, ipotesi e previsioni*, Roma-Bari, Laterza & figli, 1985, pp. 100-101

⁶⁴ N. Goodman, *Fatti, ipotesi, previsioni*, cit., pp. 97-98.

che già non la presuppone, che viene incontro alla richiesta di una spiegazione condotta in termini accettabili e di cui si possa ragionevolmente supporre l'utilizzabilità nel caso in cui si presenti un problema particolare di validità induttiva⁶⁵.

2. LA PROIETTABILITÀ COME CRITERIO DI SIGNIFICANZA DEI PREDICATI

Modificato in questo modo l'equipaggiamento del quale si dispone, si può ora tentare di escludere dal novero delle ipotesi proiettabili tutte le ipotesi effettivamente proiettate, ma non ammissibili e ricomprendervi tutte le ipotesi ammissibili, ma non effettivamente proiettate. Il senso ultimo di un'operazione simile risiede nella convinzione che nella proiettabilità di un'ipotesi trovi fondamento la capacità di quest'ultima di essere significativa, ovvero di esprimere credenze sensate intorno al mondo, o, in altre parole, di contribuire alla costituzione di una versione corretta del mondo. In un gran numero di casi ciò che una proposizione significa non consiste banalmente nella descrizione di uno stato di cose: affermare che *tutti gli smeraldi sono verdi* o che *il sole sorgerà domattina*, non equivale ad una descrizione della nostra esperienza effettiva, ma, attraverso la proiezione di quanto si è verificato fino ai momenti in cui gli enunciati vengono rispettivamente pronunciati, contribuisce ad esprimere una nostra credenza e a costituire quell'immagine, quell'architettura del mondo che è condivisa dalla comunità dei parlanti e che è contemporaneamente l'esito e il fondamento del significato delle proposizioni stesse.

Se, come si è detto più volte, il riferimento, inteso come collegamento diretto e assoluto tra parola e mondo, scompare e ciò con cui si ha a che fare sono diverse articolazioni di significato e credenza, allora bisogna accettare che ciascuna di queste possibili diverse articolazioni costituisce una specifica interpretazione del mondo, una sua versione, una sua creazione sensata. Il tipo di mondo nel quale ci troviamo a vivere dipende così dalla specifica articolazione che istituamo tra significato e credenza, ma tale articolazione dipende a sua volta, in una qualche misura, da quelle che consideriamo essere le istanze positive, ovvero la classe di attestazione, delle nostre ipotesi. Ciascuna attestazione positiva, infatti, nel confermare la relativa ipotesi, chiarisce e rafforza il significato dei termini impiegati, il cui uso da parte dei parlanti ne costituisce il fondamento, e si rinsalda la credenza che l'ipotesi in questione sostiene. Quando reputiamo un'ipotesi proiettabile, come si è visto, questo vuol dire che essa possiede una buona classe di attestazione e che presenta ancora dei casi indeterminati, ma significa altresì che consideriamo valida l'articolazione tra significato e credenza che essa istituisce e attraverso questa riempiamo la lacuna esperienziale relativa ai casi indeterminati, lasciando che le altre possibili combinazioni di significato e credenza si collochino in altre versioni del mondo o si qualificano come non valide.

Se, ad esempio, valutiamo come proiettabile l'ipotesi *La neve è bianca* stiamo contemporaneamente riempiendo la nostra lacuna esperienziale relativa a tutti quei casi in

⁶⁵ N. Goodman, *Fatti, ipotesi, previsioni*, cit., p. 99.

cui non abbiamo o non potremo constatare se in un momento specifico e in un luogo specifico la neve è bianca; stiamo rafforzando il significato che attribuiamo al predicato *essere neve* di modo che esso venga sempre più usato in un modo piuttosto che in un altro e costituisca una porzione di un'immagine del mondo, ad esclusione delle altre possibili. Il fatto che consideriamo un predicato proiettabile ci dice che è attraverso quel predicato che diamo senso ad una parte di quell'architettura di esperienze che chiamiamo mondo, che si configura come tale, per noi, solo in virtù di una qualche sensatezza, ovvero della possibilità di essere compreso, che lo caratterizza. In questo senso si può affermare che la proiettabilità di un predicato, così come la proiettabilità di un'ipotesi, è un criterio di significanza.

Con ciò naturalmente non si vuole sostenere che le ipotesi non proiettabili non siano portatrici di senso, infatti per quegli enunciati che non sono proiettabili solo perché sono già stati presi in esame tutti i casi che li riguardano e quindi l'ipotesi in questione risulta esaurita, sostenere che non sono significanti non ha evidentemente senso. Tuttavia, dal momento che la nostra comprensione costitutiva del mondo è massicciamente composta di nozioni relative ad esperienze che non possediamo, essendo in larghissima parte del tutto ipotetica, ritengo che non ci si allontani dal vero nel dire che la nostra comprensione del mondo (e quindi la costituzione di quest'ultimo come un tutto dotato di senso) dipenda in massima parte dal senso che le proiezioni dei predicati attribuiscono a porzioni di quello.

Si comprende allora quale grande importanza abbia la possibilità di riuscire a discriminare tra ipotesi proiettabili e ipotesi non proiettabili. Un primo indispensabile passo in avanti in questa direzione, probabilmente ovvio, non difficile e presumibilmente non particolarmente illuminante, consiste nell'escludere dal novero delle ipotesi proiettabili tutte quelle violate o esaurite, considerando che per ipotesi effettivamente proiettate si intendono quelle che sono state adottate in seguito ad un certo numero di attestazioni positive e prima che siano stati esaminati tutti i casi, di modo che esse abbiano dei casi indeterminati, ma non siano ancora mai state violate, e non presentino quindi istanze negative. Il nocciolo duro del problema sembra essere costituito però da quelle ipotesi che, nel momento t in cui avviene la proiezione, pur essendo non proiettabili, sono inviolate, non esaurite, legiformi⁶⁶ e di fatto proiettate. Questo problema si manifesta in tutta la sua inoppugnabile limpidezza nell'originale predicato immaginato da Goodman, *blerde*, il quale pretende di applicarsi a tutti gli smeraldi se esaminati prima di t e trovati verdi, o a qualunque altra cosa se esaminata dopo t e trovata blu. Chiunque affermi, fino al momento t , «Tutti gli smeraldi sono blerdi» ha a sostegno della propria ipotesi le stesse evidenze, le stesse istanziazioni positive di chi sostiene «Tutti gli smeraldi sono verdi», per cui le due ipotesi risulterebbero

⁶⁶ Facendo riferimento al possesso di tale requisito non si intende ignorare la problematica relativa alla determinazione della distinzione tra enunciati legiformi ed enunciati che non lo sono, alla quale si è già fatto riferimento. Pur nella consapevolezza della mancanza di un criterio che consenta di distinguere gli enunciati legiformi da quelli accidentali, ci si propone qui di lasciare momentaneamente in sospenso tale problematica e di assumere che un qualche criterio sussista allo scopo di mettere in evidenza l'elemento problematico che si intende affrontare in questo passaggio, che dovrebbe aprire la strada ad una tale riformulazione della questione dell'induzione che consentirà poi di evitare del tutto la questione della legiformità, almeno nella forma in cui essa viene tradizionalmente posta.

parimenti proiettabili, se facessimo affidamento solo sulle attestazioni delle ipotesi. Non varrà a nulla infatti obiettare che il predicato *blerde* non è un predicato puramente qualitativo e che contiene al suo interno determinazioni temporali, per cui sarebbe sufficiente richiedere che non siano ammessi nei predicati proiettati elementi di questo genere. Tale obiezione non è valida, dal momento che qualunque predicato può essere determinato nella stessa maniera in cui è stato determinato *blerde*, ovvero in maniera da contenere specifici riferimenti temporali (o spaziali, se si vuole), in ragione dei predicati che si assumono come predicati elementari. Anche i più usuali predicati *verde* e *blu* potrebbero essere definiti in questo modo, se assumessimo come predicati elementari *blerde* e *verblu*, e risulta pertanto impossibile stabilire in linea di principio quali predicati potrebbero essere considerati puramente qualitativi e quali no.

I. IL TRINCERAMENTO

Resta tuttavia da spiegare perché siamo portati a considerare valida la proiezione *tutti gli smeraldi sono verdi* e non valida *tutti gli smeraldi sono blerdi*, anche prima della violazione di quest'ultima una volta che sia stato superato il momento *t*. È evidente che le due ipotesi non sono entrambe contemporaneamente proiettabili, dal momento che affermano cose diverse in merito agli stessi oggetti e sono rese vere da situazioni differenti e incompatibili. Questa conflittualità è indecidibile finché non facciamo appello, come Goodman suggerisce, alle proiezioni passate dei predicati in questione e di tutti i predicati coestensivi con ciascuno di essi. Nel caso qui presentato risulta piuttosto evidente che semplicemente non si danno esempi passati di proiezioni del predicato *blerde*, né di predicati con esso coestensivi, mentre sono numerose le attestazioni di proiezioni del predicato *verde*. Quest'ultimo risulta in tal modo essere meglio trincerato, per usare l'espressione goodmaniana, e ciò sembra autorizzarlo ad avere la meglio nello scontro con il suo rivale. È possibile allora assumere come principio di eliminazione di predicati non proiettabili l'assunto che un predicato non può venire proiettato se è in conflitto con un predicato meglio trincerato.

Si possono naturalmente immaginare dei casi in cui non risulta così facile determinare quale tra due predicati possa vantare un maggior numero di proiezioni passate e quindi quale dei due sia meglio trincerato. Anche in casi del genere, tuttavia, la nozione di trinceramento può essere impiegata proficuamente. Si può infatti fare ricorso alla valutazione del trinceramento di quelli che possono essere considerati predicati genitori⁶⁷ dei predicati in questione. Dato un predicato qualunque *Q*, il predicato *P* potrà essere considerato come un suo genitore se l'estensione di *Q* è una delle classi cui si applica *P*, ad esempio il predicato *divisione dell'esercito* è genitore di *soldato della 26^a divisione*. Dal momento che i predicati

⁶⁷ Si preferisce usare *genitore* come traduzione di *parent* piuttosto che *parente*, come si trova nella traduzione italiana di *Fact, Fiction, and Forecast* a cura di Carlo Marletti, sia perché la si considera più aderente dal punto di vista linguistico, sia perché sembra avere una maggiore corrispondenza con il testo nel suo complesso.

figli ereditano dai genitori il trinceramento, nel caso in cui il trinceramento proprio di due predicati in contrasto sia pressoché identico, sarà possibile confrontare il loro trinceramento ereditato.

La nozione di trinceramento ci fornisce così un criterio per discernere tra proiezioni valide e proiezioni che non lo sono in un gran numero di casi. Naturalmente non si pretende di aver scoperto un principio assoluto di esclusione dei predicati non proiettabili, infatti il trinceramento di un predicato, dipendendo dall'uso del linguaggio e non da caratteristiche immutabili del predicato stesso, è soggetto a variazione e non fornisce alcuna garanzia circa la verità delle ipotesi proiettate. Il sistema simbolico che il linguaggio rappresenta, infatti, come tutti gli altri sistemi simbolici ha natura magmatica: non è privo di una forma definita, ma è sempre soggetto al mutamento, sotto la calda pressione degli usi che di esso si fanno. Queste limitazioni, tuttavia non lo rendono meno utile: esso consente da una parte la distinzione tra ipotesi proiettabili, improiettabili e non proiettabili e dall'altra rappresenta una garanzia, per quanto mobile, dei processi induttivi, grazie ai quali estendiamo la nostra conoscenza. Riguardo al primo aspetto, tale classificazione dei predicati, sebbene non sia né definitiva né rigida, sembra essere molto efficace. Una volta chiariti i criteri per eliminare le ipotesi non ammissibili tra quelle proiettate, è possibile comprendere la distinzione tra quelle che vengono definite ipotesi improiettabili, che sono tutte quelle violate o esaurite, e quelle che vengono chiamate ipotesi non-proiettabili, che sono, invece, tutte quelle che, in conflitto con ipotesi che presentano predicati meglio trincerati, sono sovrastate⁶⁸ da queste. Da tali definizioni deriva la possibilità di una più puntuale determinazione delle ipotesi proiettabili: esse sono tutte quelle non violate, non esaurite e tali per cui tutte le ipotesi con cui sono in conflitto sono sovrastate. Come si accennava sopra, quest'ultima descrizione della proiettabilità e la catalogazione stessa delle ipotesi in queste tre categorie sono del tutto mobili, sia perché sono immaginabili altre categorizzazioni, più dettagliate o anche alternative, sia perché i dati dell'esperienza o il sorgere di nuove ipotesi possono far sì che una data ipotesi passi dall'essere proiettabile all'essere improiettabile o non-proiettabile, così come, a seconda dei nostri scopi e dell'ambito nel quale ci muoviamo, possiamo assumere come proiettabile un'ipotesi che in altre circostanze riconosceremmo come non-proiettabile o addirittura improiettabile.

Resta il fatto, e con ciò si passa al secondo aspetto, che questa versione del problema dell'induzione, che assume i connotati di una logica della conferma, fornisce una qualche legittimazione a posteriori all'estensione della nostra conoscenza. In un'ipotesi proiettata e legittimata nella sua proiezione accade che ad essere proiettati sono i due predicati,

⁶⁸ Un'ipotesi risulta essere sovrastata proprio quando l'ipotesi con la quale è in conflitto è meglio trincerata e non è a sua volta in conflitto con un'ipotesi trincerata ancora meglio. È il caso di *Tutti gli smeraldi sono blerdi*, che è sovrastata da *Tutti gli smeraldi sono verdi*, in quanto *verde* è meglio trincerato di *blerde*. Posta in questi termini la relazione per la quale un predicato è sovrastato da un altro comprende gerarchie di al massimo tre ipotesi in conflitto, sostenute, inviolate, non esaurite e in un ordine ascendente consecutivo di trinceramento. È tuttavia possibile riformulare la definizione in modo tale che essa possa essere estesa a gerarchie più complesse: «un'ipotesi sarà sovrastata se essa è il componente inferiore di una gerarchia che ha un numero pari di componenti, è massimale nel senso che non può essere estesa verso l'alto, ed è minimale nel senso che ogni ipotesi è in conflitto solo con un'ipotesi adiacente» (N. Goodman, *Fatti, ipotesi, previsioni*. cit. p. 117 n)

dell'antecedente e del conseguente che costituiscono l'ipotesi stessa. Tali proiezioni non hanno la medesima funzione, ma entrambe cooperano all'avanzamento della conoscenza umana. La proiezione dell'antecedente è una proiezione, per così dire, eventuale: essa estende la portata del predicato in questione da un numero limitato di oggetti effettivamente osservati, che siamo disposti a classificare come appartenenti ad un gruppo omogeneo, ad altri oggetti, qualora ce ne fossero, che verrebbero considerati omogenei a quelli osservati, quindi appartenenti alla stessa classe. Una proiezione del genere non asserisce che tali oggetti vi siano, ma delimita in linea di principio l'ambito o, potremmo dire, il regno entro il quale la proiezione del secondo predicato verrà effettuata. Per questa ragione la proiezione del predicato dell'antecedente potrebbe essere definita delimitante.

Consideriamo ad esempio l'ipotesi *Tutti gli smeraldi sono verdi*: essa sostiene che per tutti gli oggetti vale che, se sono smeraldi, sono verdi. Evidentemente non viene detto quanti smeraldi ci sono, né se ce ne sono altri rispetto a quelli osservati, tuttavia in essa il predicato *essere uno smeraldo* viene proiettato in maniera da delimitare l'intera classe degli smeraldi. Essi potrebbero anche essere numericamente equivalenti agli smeraldi effettivamente osservati, di modo che non si assisterebbe, con tale proiezione, ad un incremento numerico degli oggetti cui il predicato smeraldo è applicabile, nondimeno la proiezione avrebbe l'effetto di assicurarci che stiamo trattando dell'intero regno degli smeraldi .

Il predicato del conseguente viene invece proiettato in un altro senso: esso estende la caratteristica denotata dai casi osservati all'intero regno delimitato dall'antecedente, di modo che sembra opportuno definire questa seconda proiezione come estensiva. Nell'esempio sopra considerato l'essere verde viene predicato proiettivamente di tutto il regno degli smeraldi, invece che solo di quelli effettivamente osservati e che sono stati riscontrati essere verdi.

Gli effetti di simili proiezioni delle ipotesi, attraverso questa duplice proiezione dei predicati, sono decisamente rilevanti per la nostra conoscenza, infatti, da una parte proiezioni simili ci consentono di estendere quest'ultima oltre l'esperienza passata, prima dell'eventuale esperienza futura; dall'altra ci consentono di costruire l'edificio della nostra conoscenza su basi che non sono ristrette all'effettiva esperienza del genere umano, ma comprendono le estensioni e le universalizzazioni di tale esperienza, le quali sole consentono di elaborare leggi che descrivano gli aventi e, possibilmente, li prevedono.

II. LA FUNZIONE DELLA PROIETTABILITÀ IN RAPPORTO ALLA COSTRUZIONE DELLA CONOSCENZA

Fino a qui, a proposito della proiezione delle ipotesi e dei predicati, si è parlato, senza ulteriori specificazioni, di estensione della conoscenza. È ora il caso di specificare alcuni aspetti che chiariscano meglio quale sia il rapporto tra la proiettabilità e la costruzione del

nostro edificio conoscitivo. Come si è già avuto modo di osservare, infatti, le obiezioni contro l'idea che vi sia un unico mondo, dato una volta per tutte, sul quale le nostre conoscenze devono e possono modellarsi, sono molto forti e hanno indotto a ritenere che la nostra conoscenza non può essere ritenuta valida solo in virtù della sua corrispondenza a questa presunta realtà. Con la dissoluzione dell'unico mondo e del riferimento, inteso in senso classico, le modalità conoscitive diventano estremamente rilevanti nella determinazione di ciò che sappiamo e crediamo, in quanto dalle vie di articolazione degli elementi che costituiscono il nostro mondo dipendono l'architettura e, per così dire, la natura stessa dello specifico mondo che costituiamo.

Che ruolo ha la proiezione delle ipotesi in questa costruzione dei mondi? Probabilmente per poter rispondere a questa domanda è opportuno soffermarsi preliminarmente a considerare quali sono alcune delle principali modalità attraverso le quali fabbrichiamo mondi⁶⁹. Nel far questo è necessario tenere presente che nessuna elaborazione di un mondo avviene a partire dal nulla e che ogni costruzione è, in fondo, una ri-costruzione. Ciò consente di vedere come uno dei principali sentieri della produzione della nostra conoscenza è quella della scomposizione e della composizione, dello smembramento di quanto già c'è e dell'assemblaggio o riassemblaggio di parti in unità maggiori. Gli interi vengono separati in parti, i complessi analizzati in componenti, i generi suddivisi in specie e sottospecie; o, viceversa, membri e sottoclassi vengono composti per dare luogo a configurazioni unitarie, o per produrre connessioni. Questi processi avvengono attraverso l'applicazione di etichette, ovvero attraverso la determinazione del campo di estensione di nomi e predicati⁷⁰. Ciò che un mondo contiene, infatti, dipende da ciò che in esso è organizzato, da ciò che viene identificato come entità, come una sua parte o come relazione tra essa e altre entità, e il fatto che esistano proprio quelle entità e non altre, proprio quelle parti e quelle relazioni e non altre è indicato e in un certo senso determinato dalle etichette che impieghiamo. L'identità di un elemento, il fatto che sia o non sia tale, che si conservi o meno uguale a se stesso, dipende dalla nostra percezione della sua organizzazione o dalla nostra credenza in merito ad essa; allo stesso modo

L'identità o invarianza di un mondo vuol dire identità rispetto a quel che all'interno di quel mondo vale come organizzato⁷¹.

⁶⁹ In merito a questa tematica Cfr N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2008 (1988), pp. 8-25.

⁷⁰ Nell'ottica goodmaniana le etichette possibili non sono solo nomi e predicati, ma anche immagini, gesti, suoni e via dicendo. Benché questa prospettiva sia da me pienamente condivisa, qui si fa riferimento solo a quella tipologia di etichette che è relativa alla forma linguistica, dal momento che il fine ultimo del presente scritto è quello di muovere qualche passo in avanti nella direzione della comprensione delle opere letterarie e che la specifica modalità simbolica che queste adoperano è il linguaggio.

⁷¹ N Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 9.

Un mondo si qualifica come differente da un altro quando in esso non può essere identificato come tale un elemento presente nell'altro. Il mondo degli esquimesi si qualifica come diverso da quello di gran parte dei popoli occidentali, dal momento che in esso non è possibile identificare come elemento unitario nulla che corrisponda alla neve, visto che nella lingua esquimese sono presenti molte differenti etichette per indicare ciò che noi consideriamo come diverse manifestazioni di uno stesso elemento.

La proiettabilità di un'etichetta, nella sua funzione delimitante o espansiva, è indice della possibilità di conservare ed estendere una certa organizzazione del mondo. Attraverso una proiezione estensiva non si ha un semplice ampliamento della conoscenza, ma si ha un accrescimento dell'organizzazione, dal momento che si accresce il numero delle cose che vengono qualificate come identiche, ovvero aumenta il numero degli elementi che vengono organizzati e viene, per così dire, costruita una nuova porzione di mondo, che è qualificata come dello stesso genere della prima, in quanto organizzata alla stessa maniera. Quando un predicato cessa di essere proiettabile, ad esempio perché è stato violato, si ha, come conseguenza, un drastico mutamento nel mondo cui quel predicato apparteneva, poiché si impone la necessità di una nuova organizzazione di ciò che viene a trovarsi disgregato a causa della scomparsa di un'etichetta. Dal momento che le nostre conoscenze sono in massima parte ipotetiche, in quanto si basano sull'induzione, il mutamento di un'etichetta, il cambiamento dello stato di proiettabilità di un predicato o di un'ipotesi, comportano una trasformazione del mondo che non si configura semplicemente come una revisione delle nostre esperienze pregresse e della loro classificazione, ma orienta il nostro modo presente e futuro di concepire il mondo e di rapportarci ad esso; implica una diversa aspettativa circa la ripetizione futura degli eventi e delle esperienze. La possibilità di ripetere una determinata esperienza, è, infatti, al pari dell'identità, una questione di organizzazione. La ripetizione infatti può darsi solo se sono stati individuati degli elementi che si considerano caratterizzanti e che è necessario che si ripresentino per dire che una certa esperienza è stata ripetuta. In mancanza di una simile organizzazione nessuna esperienza può essere considerata come la ripetizione di una qualunque altra, dal momento che vi sarà sempre qualcosa di diverso tra un accadimento e un altro.

L'induzione richiede che si assumano come rilevanti certe classi e non altre. Solo così, ad esempio, le nostre osservazioni sugli smeraldi manifestano una regolarità e confermano che tutti gli smeraldi sono verdi e non che sono tutti blerdi. [...] L'uniformità della natura, che tanto meraviglia, o l'incertezza che lamentiamo fanno entrambe parte di un mondo fabbricato da noi stessi⁷².

Le regolarità richieste dall'induzione sembrano essere confermate e istituite dalle proiezioni, le quali, sebbene non siano determinate in modo necessario da una presunta

⁷² N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 11.

realtà aggettiva, non sono arbitrarie, in quanto devono preservare l'organicità del mondo del quale fanno parte.

Il processo organizzativo e costruttivo dei mondi, in cui la proiettabilità ha tanta importanza, non si esaurisce nella sola composizione e scomposizione di elementi: ciò che differenzia una costruzione da un'altra può risiedere anche nella diversa accentuazione posta sugli elementi che li compongono. Se si confrontano due mondi diversi, non è da escludere che si possano riscontrare le medesime classi in entrambi, e che le diversità siano determinate da una diversa considerazione di tali classi, che possono essere intese come rilevanti in un mondo e come irrilevanti nell'altro. Differenze del genere non hanno poca importanza, infatti accettare come rilevanti generi diversi significa organizzare l'esperienza in modo diverso, organizzare la realtà nella quale si vive in maniere differenti e, quindi, vivere in dimensioni altre. Scegliere un predicato come proiettabile a discapito di altri ugualmente possibili, significa assegnare a certe categorie piuttosto che ad altre il ruolo di categorie rilevanti e ciò comporta una diversa strutturazione della conoscenza e una diversa costruzione della realtà. Le rappresentazioni di uno smeraldo come verde o come blerde, anche se si tratta dello stesso smeraldo, appartengono a organizzazioni di genere differente.

Va tuttavia tenuto conto del fatto che

Gli ordini di rilevanza, importanza, utilità, valore, conducono più spesso a gerarchie che a dicotomie. E queste attribuzioni esemplificano anche un determinato tipo di ordinamento⁷³.

Quando si parla di differenza nell'ordinamento dei mondi si sta parlando di una differenza negli elementi che vengono ammessi come primitivi. La scomparsa dell'unico mondo, infatti, porta con sé l'impossibilità di determinare, in maniera univoca e sempre valida, quali siano gli elementi primitivi di una derivazione, quali siano le pietre miliari sulle quali è costruito l'edificio del nostro mondo e della nostra conoscenza. Ciascun sistema deve determinare quali sono i suoi primitivi, ovvero quali sono i termini che essa introduce senza definirli. La possibilità di una simile scelta comporta l'impossibilità di individuare un criterio assoluto che consenta di stabilire quali primitivi siano corretti e quali non lo siano. Probabilmente l'unica richiesta che si può legittimamente avanzare nei confronti della scelta dei primitivi è che questi siano adeguati, ovvero che siano in grado di costituire una base tale da poter effettuare tutte le derivazioni necessarie. Come si vede un simile requisito non ha nulla di rigido e la sua fluidità, se da un lato appare inevitabile, dall'altro non sembra offrire un punto d'appoggio saldo quanto sarebbe desiderabile. Tale indicazione può tuttavia rappresentare una guida di qualche genere nella scelta della base di un sistema, soprattutto se ad essa si aggiunge, come ulteriore criterio, quello della semplicità. Per ogni sistema, infatti, è auspicabile non solo che la base sia adeguata, ma anche che sia il più semplice

⁷³ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 13.

possibile, dal momento che ad una maggiore semplicità della base corrisponde una più elevata potenza del sistema. Quando la base è semplice, infatti, attraverso il sistema si può, per via di successive derivazioni, rendere conto di un elevato numero di fenomeni maneggiando un numero limitato di principi. Complicare la base non necessariamente significa rendere il sistema maggiormente esplicativo e, anzi, spesso è vero il contrario⁷⁴. Rendere la base più complessa, inoltre, equivale di certo a rendere il sistema meno maneggevole per noi e quindi meno utilizzabile. Dal momento che ciascun sistema conoscitivo ha per scopo ultimo quello di servirci a *vedere e costruire* mondi, il fatto che un sistema sia difficilmente utilizzabile è senz'altro una caratteristica poco desiderabile. La proiettabilità dei predicati contribuisce a preservare una certa semplicità della base, in quanto consente di sistematizzare tutta una serie di casi non ancora noti attraverso ciò che già sappiamo. Se nella scelta della base di un sistema non abbiamo cura di badare a che i predicati che la costituiscono siano proiettabili, corriamo il rischio di ritrovarci con un sistema che necessita di un continuo ampliamento della base, in quanto si renderà necessaria l'introduzione di sempre nuovi predicati per gestire situazioni nuove. Un sistema simile risulterà naturalmente inutilizzabile e caotico, al punto che a malapena potremmo considerarlo ancora un sistema.

Questi principi restano validi anche quando non si tratta di un sistema da creare da nuovo, ma se ne ha già uno in uso, come nel caso delle lingue naturali. Anche in questo caso la loro efficacia dipende in larga misura dalla proiettabilità dei predicati che ne fanno parte, o meglio dalla possibilità che offrono di impiegare vecchi predicati per rendere conto di situazioni nuove e, in definitiva, per organizzare l'esperienza in maniera tale da produrre un mondo, ovvero un complesso coerente, organico e comprensibile.

Del ruolo che la proiettabilità dei predicati e delle ipotesi ha nella costituzione della nostra conoscenza e del nostro mondo è bene essere consapevoli, anche alla luce di quanto si andrà sostenendo a proposito del meccanismo metaforico e dell'interpretazione delle opere letterarie concepita nella prospettiva di tale meccanismo.

⁷⁴ Cfr. N. Goodman, *La struttura dell'apparenza*, cit., pp. 128 ss.

LA METAFORA: TRA RIFERIMENTO E PROIEZIONE

L'idea di fondo che giustifica la presenza di un capitolo sulla metafora in un lavoro dedicato allo studio dell'interpretazione delle opere letterarie risiede nella convinzione che una certa concezione della metafora, elaborata alla luce della teoria della proiettabilità illustrata nel capitolo precedente, possa offrire un'interessante base per la comprensione del processo interpretativo delle opere letterarie.

Prima di esporre, tuttavia, la nozione di metafora che qui si intende adottare e in ragione della variegata gamma di trattazioni di cui la metafora è stata oggetto, ritengo di qualche utilità procedere ad una disamina di quelle che sono le concezioni più diffuse e tuttavia erranee in proposito. Si tratta di quelle convinzioni che Israel Scheffler, a ragione, definisce *miti sulle metafore*, per via della loro longevità, da una parte, e della loro inadeguatezza a fornire una spiegazione risolutiva del fenomeno che pretendono di illustrare e di cui ritengono di disvelare i meccanismi reconditi, dall'altra.

1. ALCUNI MITI SULLE METAFORE

Uno dei miti più duri a morire, condiviso anche da fini pensatori del calibro di Davidson⁷⁵, è quello secondo il quale la metafora è senz'altro falsa. Questa idea è giustificata dalla convinzione che la verità e la falsità di una proposizione siano relative solo al significato letterale della stessa. Molte metafore, così, sembrerebbero essere false, dal momento che il significato letterale della proposizione che le esprime è falsa. Se consideriamo ad esempio una proposizione come *L'uomo è una canna pensante*, essa, presa nel suo significato letterale, è evidentemente falsa, visto che gli uomini non sono canne. I sostenitori di tale punto di vista sono spesso propensi a ritenere che tale falsità svolga una funzione propedeutica al buon funzionamento della metafora, poiché è solo in considerazione della falsità letterale della proposizione che si andrebbe alla ricerca di implicazioni nascoste, che giustificano l'elaborazione di una patente falsità. In un enunciato come quello riportato sopra tutti i termini sarebbero impiegati con lo stesso significato letterale di sempre: l'unica differenza risiederebbe nell'uso che del linguaggio si fa in una simile circostanza.

Per quanto una simile concezione delle metafore possa sembrare convincente, essa si qualifica come un mito per via di due punti deboli importanti: le metafore non sono tutte falsità letterali; la netta distinzione tra ambito d'uso e significato delle parole non è tanto pacifica quanto si pretende.

⁷⁵ Cfr. D. Davidson, *What Metaphors Mean*, «ritical Inquiry», n. 5, 1978, pp. 31-47, anche in *Inquiries into Truth and Interpretation*, Clarendon Press, Oxford, 1978, trad. it., *Verità e interpretazione*, a cura di E. Picardi, Bologna, Il Mulino, 1994. Sul confronto tra Goodman e Davidson relativamente allo statuto della metafora si veda S. Chioso, *Visione o costruzione*, *Visione o costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea*, cit., pp. 53-60

Il fatto che esistano metafore che non sono delle falsità letterali, come *Questo quadro è grigio* detto in senso metaforico di un dipinto realizzato con sfumature di grigio, non può essere considerato di scarsa importanza, come se si trattasse di una eccezione ininfluente alla regola generale, che resterebbe in ogni caso invariata. Nel caso di metafore come quella appena citata, infatti, che cosa dovrebbe indurci a considerare quelle implicazioni nascoste alle quali la constatazione di una patente falsità normalmente ci guida? Che cosa potrebbe giustificare il nostro non curarci del significato letterale dei termini per ricercare una sensazione ulteriore?

L'idea che le metafore siano prevalentemente delle falsità, inoltre, comporta anche la difficoltà di dover illustrare la distinzione tra metafore e proposizioni semplicemente non vere: che differenza intercorre tra le implicazioni di un enunciato falso, quando questo è espressione di una metafora, e uno che si limita a non essere vero?

D'altra parte anche l'assunzione che tra uso e significato di un termine vi sia una distinzione netta, risulta essere di difficile giustificazione, infatti, fintanto che ci si trova nell'ambito di una lingua naturale, bisogna accettare il dato di fatto che il significato dei termini dipende in larga misura, se non del tutto, dall'uso che di essi si fa, dai modi in cui la comunità dei parlanti li impiega, cosicché i significati sono soggetti a mutamento in ragione del cambiamento del loro uso. Consideriamo ad esempio il termine *sedia*: ciò che esso indica dipende dal suo uso a tal punto che oggi noi denominiamo *sedie* oggetti, come alcuni esemplari di *design* moderno, che difficilmente sarebbero stati definiti in tal modo, poniamo, nella corte di Federico I di Sicilia. In casi come questo risulta difficile sostenere che la differenza tra l'uso attuale e quello medievale del termine ricalchi la discrepanza tra uso letterale e uso metaforico, né si può sostenere che la modificazione d'uso in questione sia transitata per una fase metaforica, di modo che il termine moderno derivi il suo impiego da un precedente uso metaforico. La trasformazione del significato del termine dipende qui solo dal modo in cui si è venuto modificando progressivamente il suo utilizzo. Casi come questo mostrano come non si possa basare la definizione della metafora sulla presunta distinzione tra un uso metaforico e uno letterale e sull'assunzione che vi sia un significato letterale stabile, non soggetto alle modificazioni portate dal suo impiego.

Se il mito sulla falsità della metafora perde in tal modo la sua ragion d'essere, non ha migliore fortuna quello che vede nell'espressione metaforica un semplice abbellimento espressivo. In questo caso l'idea di fondo consiste nel ritenere che vi sia un contenuto del discorso che resta stabile indipendentemente dal modo in cui esso viene reso; si suppone inoltre che questo stesso contenuto possa essere espresso sia per via letterale che per via metaforica, sulla base della convinzione che l'unica differenza tra le due risieda nella loro maggiore o minore bellezza.

Anche questa concezione della metafora presenta dei notevoli punti di debolezza, in quanto implica che ciascuna metafora possa avere un equivalente letterale e può, quindi, restare valida solo nel caso in cui non vi fosse alcuna difficoltà nell'individuare un criterio di sinonimia tra espressioni distinte. Se, infatti, la metafora non è che un abbellimento, allora deve essere sempre possibile esprimere ciò che essa dice in termini meno belli ma più diretti, più aderenti alla realtà e, forse, più semplici, ovvero attraverso un'espressione letterale. Questo tuttavia presuppone che vi sia un qualche contenuto che non risiede in

nessuna delle proposizioni che lo esprimono e che si trova contemporaneamente in tutte, in modo da restare stabile e indipendente dalla particolare forma espressiva in cui si concretizza e da restare invariato da una forma all'altra. Ciò vuol dire che due espressioni che fanno riferimento allo stesso contenuto dicono esattamente la stessa cosa, sono sinonime. Il problema risiede proprio nel determinare che cosa significhi *dire la stessa cosa*, esprimere lo stesso contenuto. Quale criterio è necessario e sufficiente soddisfare affinché due espressioni siano sinonime? Dire che hanno lo stesso contenuto non sembra sufficiente, in quanto non pare esserci un modo per indicare questo contenuto senza calarlo in un'espressione particolare, e questo comporterebbe un regresso all'infinito qualora volessimo indicare il contenuto comune a due espressioni diverse per mezzo di una terza. In quel caso infatti dovremmo prima aver dimostrato che la terza espressione ha il medesimo contenuto di ciascuna delle altre due e ciò non potrebbe che avvenire per mezzo di nuove espressioni intermedie. Neanche sostenere che i due enunciati in questione abbiano la stessa estensione può aiutare, dal momento che, affinché due espressioni siano davvero e completamente sinonime, è necessario non solo che abbiano la stessa estensione primaria, ma che posseggano anche la stessa estensione secondaria, ovvero che, presi in considerazione due composti paralleli delle espressioni in questione, essi risultino possedere la medesima estensione. Il ricorso all'estensione secondaria dei termini per definirne la sinonimia è proposta da Goodman, con l'intento di risolvere alcuni problemi che le tradizionali nozioni di sinonimia lasciano irrisolti. In una delle sue formulazioni la definizione della relazione di sinonimia tra due caratteri, espressa in termini di estensioni primarie e secondarie, suona così

Due caratteri coestensivi c_1 e c_2 non sono sinonimi a meno che ogni coppia di loro composti paralleli non siano anch'essi coestensivi. Vale a dire, se la sostituzione di c_1 a c_2 , o viceversa, in un carattere composto k_1 , produce un carattere k_2 con un'estensione diversa da quella di k_1 , allora si può legittimamente dire che c_1 e c_2 hanno significato diverso⁷⁶.

Posta in tali termini la sinonimia tra due espressioni risulta essere pressoché impossibile, soprattutto se le espressioni in questione appartengono ad un linguaggio naturale, notoriamente soggetto ad un'ampia variabilità dei significati dei termini, e se tali espressioni non sono dei semplici termini, ma posseggono la struttura e la complessità di un'intera proposizione, come è nel caso delle metafore. Una volta analizzato, quindi, il mito secondo il quale la metafora non sarebbe altro che un abbellimento del discorso sembra sgretolarsi tra le mani e divenire del tutto inutilizzabile.

Un altro diffuso convincimento a proposito delle metafore, che non pare sopravvivere ad una sua analisi, è quello che ravvisa il segreto del funzionamento delle metafore nella loro emotività, vale a dire nella loro capacità di parlare alla sfera emotivo-sentimentale dell'uomo, senza che venga in alcun modo coinvolta la dimensione cognitiva dello stesso. Secondo tale concezione le metafore non avrebbero alcun ruolo nell'elaborazione della nostra conoscenza né sarebbero in grado di favorirne il progresso, mentre la loro specificità

⁷⁶ N. Goodman, *Linguaggi dell'arte*, cit., pp. 177-178.

risiederebbe nella capacità di parlare al cuore dell'uomo in un modo tanto diretto e profondo da essere impensabile per le espressioni letterali.

Questo modo di pensare le metafore risulta fuorviante almeno per due ragioni: da una parte risulta facile mostrare come non necessariamente le metafore posseggano una carica emozionale più forte di espressioni letterali; dall'altra è difficile, se non impossibile, scindere nettamente l'elemento emotivo da quello cognitivo. Per quanto riguarda il primo aspetto non è difficile convincersi che una proposizione letterale come *Mio figlio ha un tumore incurabile al cervello* sia emotivamente molto più forte di *Questa macchina è una lumaca*, sebbene quest'ultima abbia carattere metaforico. Potremmo forse cercare di modificare la nostra teoria, nel tentativo di conservarne la validità, sostenendo che una proposizione metaforica è emotivamente più forte della proposizione letterale corrispondente, ma si è già avuto modo di vedere quante difficoltà comporti il tentativo di stabilire una perfetta corrispondenza tra una proposizione metaforica e una letterale sulla base del solo contenuto. Modificando in tal modo la concezione della metafora, inoltre, si finisce inevitabilmente per ammettere che anche le metafore posseggono una dimensione gnoseologica, oltre a quella emotiva, per cui la loro differenza rispetto a proposizioni letterali verrebbe ad essere una semplice differenza di grado e non una differenza qualitativa, il che, da una parte non sembra rendere conto della realtà, dall'altra comporterebbe il problema di riuscire ad individuare il punto di discriminazione lungo quell'ipotetica scala che dovrebbe condurre dalla metafora più metaforica all'espressione più letterale.

Con questo non si vuole sostenere che sia necessario ipotizzare quella scissione netta tra emotivo e cognitivo cui si accennava sopra come uno dei punti problematici della teoria in questione. Tale separazione risulta infatti del tutto arbitraria e difficile da immaginare, poiché nessun processo di comprensione può sussistere indipendentemente da un coinvolgimento emotivo di qualche genere, così come nessuna emozione può immaginarsi avulsa da una pur minima comprensione, se non si vuole rinunciare a considerare come elemento del processo cognitivo l'appercezione. Se si riconosce, dunque, che cognizione ed emozione sono amalgamate e non si danno in maniera pura se non negli studi teorici, allora bisognerà riconoscere che, anche in virtù di questo secondo aspetto, l'idea che le metafore siano dispositivi esclusivamente emotivi è da considerare insostenibile.

Allo stesso modo sembra il caso di abbandonare la popolare idea che la metafora non sia altro che un efficace dispositivo comunicativo, capace di rendere la comunicazione migliore di quanto non sarebbe se non venisse impiegato. Indipendentemente dal fatto che il processo comunicativo possa essere considerato migliore in virtù di una maggiore fluidità, di una migliore riuscita o di una più alta suggestività, una simile idea non pare avere alcun valido fondamento. Se anche non volessimo considerare il fatto che, per effettuare il confronto di efficacia tra un enunciato metaforico ed uno letterale dovremmo prima aver risolto il problema della sinonimia di due espressioni, resta il fatto che si danno anche metafore di ben difficile comprensione, le quali, tuttavia, non possono dirsi non riuscite per questo. La capacità comunicativa di espressioni metaforiche non qualifica in modo inequivocabile le metafore, né riesce a rendere conto completamente della funzione che queste assolvono nell'alveo dei linguaggi e delle culture umani. Alcune metafore di notevole complessità, sebbene risultino oscure in principio, possono rivelarsi illuminanti una volta

comprese, il che dimostra come l'efficacia delle metafore non risieda nella loro capacità comunicativa.

Una conferma del fatto che la comunicatività non costituisce la principale caratteristica delle metafore né si configura come ciò che le contraddistingue dal linguaggio letterale deriva dalla critica ad un altro diffuso convincimento che le riguarda: l'idea che il loro autore abbia con esse un legame privilegiato, tale da consentirgli di determinare la loro corretta interpretazione. Vedere le cose in tal modo significa porre la discussione su un piano esclusivamente intensionale, col rischio di scivolare nel solipsismo e di trascurare la dimensione euristica delle locuzioni metaforiche. Se infatti ipotizziamo che il senso di quanto viene detto risieda interamente o principalmente in ciò che l'autore intende, non potremo mai avere la certezza che la nostra comprensione coincida con quella corretta, dal momento che non c'è modo di sapere se noi e l'autore intendiamo i termini e le espressioni, letterali o metaforici che siano, nello stesso modo. D'altra parte limitare il significato di un'espressione alla semplice intenzione del parlante che la produce, significa rinunciare ad una parte importante della produttività del linguaggio, limitando le sue possibilità evolutive e le nostre potenzialità cognitive.

Sempre in relazione alla comprensione delle metafore, è bene tenere presente che esse posseggono una dimensione storica: ciascuna di esse viene elaborata in un dato momento sulla base dell'uso consueto del linguaggio e, se il suo impiego diviene tanto frequente da trasformare la metafora in luogo comune, essa può perdere la sua natura metaforica e divenire uno dei possibili significati letterali del termine che era originariamente impiegato metaforicamente. Questo possibile processo di trasformazione induce a considerare come fallace anche l'idea che la metafora, se è tale, lo è in modo permanente. Una simile idea poggia sulla presupposizione che il senso metaforico non succeda quello letterale, ma sia, in un certo senso, autonomo da questo e prioritario. Una simile prospettiva, tuttavia, finisce per esautorare la nozione di uso letterale del linguaggio e, con essa, la nozione stessa di metafora. Ciascun uso, infatti, non è tale in assoluto, ma solo relativamente.

Questa relativizzazione, tuttavia, non deve far dimenticare che resta in ogni caso irragionevole l'idea che si possa ricondurre la metafora ad una espressione letterale corrispondente, e ciò si rivela essere meno che mai possibile attraverso l'impiego di una qualche formula di trasformazione. La convinzione o la speranza che una simile formula esista e sia efficace sorregge la diffusissima credenza che la metafora non sia altro che una similitudine abbreviata, per cui sarebbe sufficiente, per comprenderla, integrarla fino a riprodurre la similitudine che, in essa, risultava menomata. Questa idea e tutte quelle simili dimenticano di considerare la rilevanza del contesto nell'ambito del quale la metafora viene impiegata: esso contribuisce inevitabilmente a determinarne il senso e ciò comporta la possibilità che ad una stessa metafora verrebbero a corrispondere similitudini differenti, in ragione di diversi contesti d'uso. Già questa semplice considerazione rende inutilizzabile l'idea di una formula esplicativa delle metafore, per cui si rende necessaria una ricerca più articolata per giungere al chiarimento di ciò che il meccanismo metaforico rappresenta.

Prima di intraprendere una simile analisi, tuttavia, è opportuno eliminare un'ulteriore chimera a proposito delle metafore: quella secondo la quale esse non sarebbero altro che confronti tra oggetti. Si suppone qui che la metafora consista nel comparare ciò che viene

denotato da un termine quando esso viene impiegato metaforicamente e ciò che viene denotato dallo stesso termine quando esso è usato letteralmente. Così, in una metafora come *Gli uomini sono lupi* avviene una comparazione tra *uomini* e *lupi* attraverso l'astrazione delle caratteristiche di entrambi gli *oggetti*. Sebbene sia senz'altro vero che la metafora implichi una comparazione, ridurre quella a questa significa non tener conto del fatto che qualunque comparazione e qualunque astrazione di caratteristiche noi facciamo, essa non avviene in senso assoluto, ma è relativizzata alle circostanze, che fanno da guida e indirizzano sia l'una che l'altra. D'altra parte la necessità della relativizzazione alle circostanze non rappresenta l'unica obiezione alla presente concezione, infatti anche la constatazione che le comparazioni non avvengono tanto o solo tra gli oggetti, ma anche, e forse soprattutto, tra le rappresentazioni che degli oggetti vengono elaborate, sembra rappresentare una limitazione alla prospettiva appena illustrata. La stessa metafora presa in considerazione poco sopra, *Gli uomini sono lupi*, conferma quanto appena osservato, infatti il lupo risulta essere un animale molto più schivo e mansueto di quanto si intenda in affermazioni come quella proposta, sicché il confronto non avviene qui esattamente tra uomini e lupi, ma piuttosto tra l'uomo e la comune rappresentazione del lupo, che vede quest'ultimo come un animale famelico e feroce. Questo genere di confronti che la metafora induce, inoltre, sono resi significativi non solo dalla relativizzazione al contesto, ma anche dal rinvio collaterale, che ciascun termine compie, a quell'insieme di espressioni all'interno del quale la locuzione impiegata è stata, per così dire, selezionata. Paragonare un uomo ad un lupo significa contemporaneamente escludere tutti gli altri confronti possibili con altri animali, ad esempio con orsi, conigli, pantere ed altro ancora. Questa forma di relativizzazione sembra necessaria affinché la menzione di un termine diventi per noi significativa: se esso non fosse selezionato tra altre possibili alternative, se si presentasse come l'unico possibile, se si qualificasse come necessario, non sarebbe probabilmente per noi degno di nota e ciò lo renderebbe verosimilmente portatore di una tipologia di significato tutt'affatto diverso, un significato probabilmente privo di valore euristico, ammesso che una simile attribuzione di un predicato ad un soggetto sia ragionevolmente ipotizzabile⁷⁷.

2. LA METAFORA ALLA LUCE DELLA PROIETTABILITÀ

Se le concezioni più diffuse sulla metafora si rivelano poco utili a comprenderne il senso e la funzione, è opportuno cercare di rivolgere il proprio sguardo altrove, nel tentativo di trovare una nuova via per la quale accedere ad una migliore spiegazione del modo in cui le metafore operano. Una promettente alternativa mi sembra offerta dalla possibilità di impiegare la

⁷⁷ Ammettere che un predicato abbia una relazione necessaria con il soggetto cui si riferisce richiederebbe, con tutta probabilità, il ricorso alla nozione di analiticità, la quale, tuttavia, dovrebbe trovare il modo di controbattere alle osservazioni quiniane che ne decretavano l'inammissibilità prima di poter essere impiegata nuovamente.

nozione di proiettabilità introdotta da Goodman, della quale si è cercato di rendere conto nel capitolo precedente, per illustrare e comprendere il funzionamento del dispositivo metaforico.

Accogliendo, infatti, il suggerimento di Goodman potremmo dire che essa è una proiezione di un regno su un altro regno. Quello che viene proiettato non è semplicemente un'ipotesi, non si tratta più soltanto di delimitare un ambito e consentire ad un predicato di estendersi al suo interno, si tratta piuttosto di compiere un salto, di espatriare, di lasciare che un predicato conquisti un altro territorio rispetto a quello cui appartengono le attestazioni osservate. Ma perché tale espatrio non sia illegittimo, perché il predicato non sia rigettato dal regno nel quale approda come un clandestino, esso deve poter trasferire nel nuovo territorio le strutture e le *istituzioni*⁷⁸ proprie del suo paese d'origine, in relazione alle quali esso stesso si determina. Fuor di metafora, se è vero che anche nel caso di questo nuovo tipo di proiezione si registra un'estensione delle possibilità di applicazione di un predicato, è vero anche che in questo caso non ci si accontenta di passare da casi noti a casi non ancora noti, ma dello stesso genere dei primi, e si proietta il predicato in modo tale che esso si applichi ad oggetti disomogenei rispetto a quelli cui si applica normalmente. Se ciò è senz'altro vero è anche vero che non ogni oggetto può servire bene a questo scopo, per cui nasce la necessità di scandagliare quali requisiti debbano darsi affinché una proiezione metaforica di un predicato sia efficace, affinché la metafora funzioni e non venga rigettata come un non senso.

Un'idea in qualche modo ricorrente tra coloro che si sono occupati e che si occupano della metafora è quella di un *parallelismo di struttura* tra l'ambito dal quale il predicato proiettato proviene e l'ambito nel quale approda; tuttavia l'uso di tale nozione, senza ulteriori specificazioni, sembra fornire una spiegazione più apparente che reale. Con la nozione di parallelismo strutturale tra due regni si potrebbe ragionevolmente intendere l'esistenza di una corrispondenza tra le relazioni che legano i predicati del primo regno, tra di loro e agli oggetti cui essi si applicano, e le relazioni che intercorrono, nel secondo regno, da una parte tra i vari predicati e dall'altra tra i predicati e gli oggetti cui essi si applicano. Per poter determinare, allora, se sussista o meno il parallelismo tra regni del quale si è parlato, bisognerà preventivamente cercare di fare un po' di chiarezza sulla natura di tali relazioni.

Per quanto riguarda la relazione tra un predicato e gli oggetti cui esso si applica, nelle lingue naturali essa non è determinabile sulla base di condizioni necessarie e sufficienti, o almeno non lo è nella maggior parte dei casi. Perché un oggetto rientri nel campo di applicazione di

⁷⁸ La nozione di *istituzione* alla quale si fa qui riferimento è quella sociologica, più che quella giuridica, per cui si vogliono indicare quei modelli complessi di comportamento sociale generalmente accettati e riconosciuti come validi. Si vuole per questa via porre in luce un duplice aspetto della nozione di *regno*: da una parte la natura dinamica della sua struttura interna, tale che ciascun regno può essere percorso seguendo sentieri diversi in dipendenza dalle circostanze, e dall'uso del linguaggio, e tale che ciascun regno sia capace di quegli aggiustamenti necessari in una visione del mondo *viva*, che si trova continuamente nella necessità di dover gestire il nuovo. Dall'altra parte si desidera sottolineare la complessità delle relazioni che intercorrono o possono intercorrere tra gli elementi componenti di ciascun regno.

un predicato dato non sono generalmente definite né caratteristiche imprescindibili né proprietà bastevoli. Ciò comporta che tra gli oggetti che rappresentano il campo di applicazione del predicato sussistono delle differenze di pertinenza o di rappresentatività. Per quanto, infatti, uno stesso predicato sia applicabile a diversi oggetti, non tutti saranno percepiti come ugualmente rappresentativi del suo campo di applicazione. Quest'ultimo dovrebbe forse essere considerato come una sorta di alone, i cui margini non siano netti e la cui colorazione sia più intensa al centro e sfumata via via che si procede verso i margini. Gli oggetti che si trovano nella parte centrale del campo di applicazione del predicato, così concepito, saranno quelli cui il predicato si applica in modo più peculiare e tipico, mentre, procedendo verso la periferia, si incontrano oggetti che hanno legami meno stretti e reiterati con il predicato in questione. Questo comporta che ciò cui il predicato si riferisce, anche quando esso è inteso letteralmente, non può essere rigidamente determinato. Il campo di applicazione di un predicato non è dunque stabilmente fissato una volta per tutte, e la struttura interna di tale campo deve essere concepita come relativamente mobile⁷⁹. Si consideri, a mo' di esempio, il predicato *essere rosso*. Esso si applicherà a diversi oggetti, ma non a tutti nello stesso modo e non in tutti i casi, attraverso tale predicato, ci troviamo ad indicare la stessa frequenza d'onda luminosa. Elementi che possono soddisfare il predicato, quali arance, mele, tramonti, e così via, presentano colorazioni diverse tra loro e siamo di certo disposti a dire senza titubanza di una mela che è rossa, mentre potremmo riscontrare qualche tentennamento di fronte ad una pesca, che non di rado viene tuttavia qualificata come *rossa*. Se si vuole dare un esempio emblematico di quale colore sia il rosso, con tutta probabilità si indicherà qualcosa che riflette una lunghezza d'onda luminosa simile a quella della mela e di altri oggetti che consideriamo senz'altro rossi, mentre una pesca, che pure definiamo rossa, lo è in modo meno pregnante o lo è *relativamente*, ovvero lo è *in quanto pesca*. Tutto ciò induce da una parte a pensare che, dato un intervallo di frequenze luminose, la sua parte centrale presenti una forte *rappresentatività* del predicato *essere rosso* e che la stessa rappresentatività vada indebolendosi man mano che ci si allontana dal centro, senza per altro decadere all'improvviso. Questa tendenza delle etichette (tanto dei nomi quanto dei predicati) ad avere un campo di applicazione sfumato è ravvisabile anche in relazione a contesti più sorprendenti. L'etichetta *albero* (o quella del predicato *essere un albero*), ad esempio, sembrerà ad una prima osservazione meno soggetta alle variazioni e alle sfumature che sono state evidenziate nel caso del colore rosso, eppure è noto che per ciascuno di noi alcuni alberi sono, per così dire, più alberi di altri, ovvero sono più rappresentativi del termine *albero*, con una variabilità che dipende generalmente dal luogo in cui siamo cresciuti o viviamo. Dall'altra parte l'esempio considerato induce a ritenere che gli oggetti possono soddisfare o meno un predicato anche in dipendenza dal contesto nel quale il predicato è impiegato. In un mercato ortofrutticolo e tra esperti coltivatori di peschi, dove vi sia la necessità di contraddistinguere diverse tipologie dello stesso frutto, la nostra pesca sarà considerata rossa in modo inequivocabile, in quanto diversa da pesche gialle o da pesche bianche. Se invece ci troviamo a scegliere tra diverse sfumature di una stoffa con la

⁷⁹ Per *struttura interna* di un predicato intendo la relazione che intercorre tra gli elementi che ne costituiscono il campo di applicazione.

quale realizzare un abito, la stessa tonalità di colore che contraddistingue la pesca di cui sopra potrà essere considerata radicalmente diversa dal rosso, proprio in quanto *color pesca*.

La dipendenza del riferimento dal contesto e dalle finalità del discorso è ancora una volta una testimonianza del fatto che nelle lingue naturali non si danno significati assoluti, ma piuttosto significati che si determinano in relazione al campo di applicazione dei termini e, più in generale in relazione al sistema linguistico e culturale di riferimento.

La rilevanza del contesto culturale emerge anche quando si prenda in considerazione la relazione che intercorre tra predicati che costituiscono uno stesso regno. Se ci si interroga sul rapporto che intercorre tra il predicato sopra preso in considerazione, *essere rosso*, e altri predicati appartenenti al medesimo regno dei colori, si nota che tale rapporto non è determinato esclusivamente dalla mera differenza di lunghezza d'onda, come ci si potrebbe legittimamente aspettare se essi fossero portatori di un significato esclusivamente *fisico*. Se, ad esempio, applichiamo il predicato *essere rosso* alla luce di un semaforo, esso intratterrà un rapporto di contrapposizione con il predicato *essere verde* e un rapporto di semi contrapposizione con il predicato *essere giallo*, mentre sarà legato da un rapporto che potremmo definire di *indifferenza* nei confronti di tutti gli altri predicati di colore. Tali relazioni sono evidentemente determinate dal contesto e dalle convenzioni sociali della nostra cultura e decadrebbero, presumibilmente, in una cultura del tutto differente.

Di queste considerazioni si dovrà tenere conto quando si tratterà di comprendere il senso di un'applicazione metaforica dei predicati, ovvero di una loro applicazione al di fuori del loro normale campo. Infatti, in ragione di quanto detto finora, l'idea che tra il regno *naturale* del predicato e il suo regno *d'approdo* metaforico vi sia un parallelismo strutturale dovrà essere sostituita dall'ipotesi che tale parallelismo non sia semplicemente evidenziato attraverso la metafora, ma sia, in qualche modo, da essa *istituito*. Il predicato, catapultato da un regno all'altro, si trasforma in una sorta di cavallo di Troia, che dall'interno del nuovo regno consente ai compagni di infiltrarsi e prendere possesso della città senza distruggerla, ma riorganizzandola in maniera da riprodurre i legami *sociali* propri del loro regno d'origine, adattandoli al tessuto organizzativo della città occupata. Se le relazioni interne di un regno e il campo di applicazione di ciascun predicato fossero rigidamente stabili, tale riorganizzazione non potrebbe avere luogo e la proiezione metaforica si configurerebbe come un semplice non-senso. L'idea che la proiezione avvenga nel modo descritto giustifica il fatto che in genere la metafora non è reversibile. Se vi fosse un semplice parallelismo tra un regno ed un altro, un parallelismo preesistente alla proiezione metaforica, allora dovremmo poter compiere la nostra proiezione in entrambi i versi, dal primo al secondo regno e viceversa, ed ottenere metafore ugualmente efficaci. Tuttavia, sebbene si diano casi in cui ciò può avvenire, questa reversibilità non è la regola né, quando essa è possibile, gli elementi e i legami posti in luce nei due regni sono necessariamente gli stessi in entrambi i casi. Si può ben dire di un uomo che è un cane, così come si può dire di un cane che è un uomo ottenendo in entrambi i casi metafore efficaci e tali che entrambe istituiscono corrispondenze di comportamento tra il regno umano e quello animale e viceversa. Le cose

tuttavia non vanno sempre in questo modo: possono darsi casi in cui il procedere in un senso o nell'altro comporta l'istituzione di parallelismi di tipo diverso, come ad esempio nel caso in cui diciamo di una persona che è un ippopotamo, riferendoci evidentemente alle sue fattezze fisiche e nel caso inverso, per quanto raro, in cui potremo dire di un ippopotamo che è una persona, nella cui eventualità ci riferiremmo ancora una volta all'aspetto comportamentale. Vi sono casi, poi, in cui tale reversibilità è del tutto impossibile, e questi casi sembrano essere in numero maggiore di tutti gli altri, come quando diciamo di un quadro che è triste.

I casi in cui la reversibilità è possibile potrebbero forse essere ragionevolmente intesi come una sottoclasse particolare del caso generale in cui l'inverso di una metafora non è una metafora. In tal modo potremmo considerare come generalmente valida la regola secondo la quale una metafora non scopre un parallelismo, ma, in certo senso, lo istituisce.

Volendo richiamare l'illustrazione che si è fatta del meccanismo della proiezione delle ipotesi, sarà il caso di notare che nella metafora non si può propriamente dire del predicato dell'antecedente che esso sia proiettato, infatti il territorio da esso delimitato non è un'estensione di una provincia di casi concretamente osservati, ma piuttosto una delimitazione non proiettiva del regno sul quale il predicato del conseguente viene proietto.

Una caratteristica fondamentale, infatti, della metafora sembra essere quella che, anche quando la reversibilità è possibile, nel senso sopra indicato, il verso in cui si procede non è indifferente. Ciò che cambia è il rapporto tra i due regni coinvolti, uno dei quali fungerà da guida, l'altro da *seguito*. Il regno proiettato assumerà sempre i connotati del modello al quale il regno ospitante deve adeguarsi, sarà la scacchiera, il tavolo da gioco sul quale i pezzi dell'altro regno verranno a posizionarsi.

Nel sostenere, tuttavia, che la metafora sia istitutiva di un parallelismo strutturale, o meglio, di una riorganizzazione strutturale del regno ospitante, si deve tenere conto del fatto che non tutte le proiezioni di un regno su un altro regno hanno successo e sono possibili. La riorganizzazione della quale si è parlato ha luogo solo se riusciamo a trovare il modo di far muovere le pedine sul novo tavolo da gioco, solo se troviamo la via per far reggere in piedi la nuova struttura che cerchiamo di realizzare. Quando questo non riesce ci troviamo davanti a cattive metafore o ad espressioni per le quali non riusciamo a trovare un senso. Consideriamo ad esempio una metafora ben riuscita come *Achille è un leone*. In questo caso il predicato *essere un leone* viene catapultato nel regno degli esseri umani, e la metafora funziona in quanto si riesce ad accomodare le relazioni che legano Achille agli altri uomini sul modello delle relazioni che legano il leone agli altri animali, per cui, attraverso la breccia aperta dal predicato *essere un leone*, possono essere proiettati sul regno degli esseri umani gli altri predicati che appartengono al regno degli animali e che lo costituiscono in virtù delle relazioni che li legano gli uni agli altri. Nel caso specifico attraverso la proiezione metaforica non soltanto veniamo a conoscenza delle caratteristiche fisiche e morali di potenza e coraggio di Achille, ma scopriamo anche quale rapporto di supremazia lo leghi ai compagni e agli altri capi-popolo: egli si configura come superiore e dominante in virtù della

sua propria natura benché la gerarchia ufficiale conferisca ad Agamennone il primato tra i pari.

Questa metafora mostra come il regno degli animali sia efficacemente proiettabile su quello degli uomini, di modo che sia possibile descriverne le relazioni e la struttura in un modo nuovo e significativo. Una simile proiezione sembra autorizzare, in virtù della sua efficacia, altre proiezioni dal regno animale a quello umano, al fine di poter esprimere cose vecchie con parole nuove o di porre in luce aspetti non esprimibili attraverso le *usuali* vie referenziali. È possibile pensare, infatti, a diverse metafore che facciano interagire gli stessi regni per mezzo dello stesso tipo di proiezione, come «Il mio avvocato è uno squalo», «Quella donna è una vipera», «Il capo è un'aquila». Va notato, in ogni caso, che l'elemento innovativo della metafora, che pure rappresenta un aspetto molto importante di quest'ultima, trova la sua massima espressione in quei casi in cui, non soltanto il predicato coinvolto viene proiettato per la prima volta in un altro regno, ma anche il regno cui il predicato originariamente appartiene viene per la prima volta messo in contatto con quello d'approdo.

Sebbene, una volta che il primo contatto del quale si è parlato sia avvenuto, molte vie di proiezione tra i due regni diventino possibili, non si deve tuttavia credere che qualunque proiezione dal regno A al regno B sia ammissibile o sia una buona proiezione, solo perché i due regni sono stati già sovrapposti in precedenza.

Se provassimo ad immaginare una metafora del tutto simile alla prima presa in esame come *Achille è un pellicano*, in cui i regni coinvolti sarebbero pressappoco gli stessi, non riusciremmo a trovare un senso soddisfacente alla nostra proposizione. Questo accade perché non siamo in grado di individuare un modo di riorganizzare le relazioni dal predicato *Essere Achille* alla sua classe di estensione e agli altri predicati che costituiscono lo stesso regno in maniera tale che l'*Essere un pellicano* possa corrispondere all'*Essere Achille*. Non è pertanto sufficiente che un regno sia proiettabile su un altro, il modo della proiezione è determinate perché la proiezione stessa e quindi la metafora abbiano senso.

Considerando i casi presi ad esempio si potrebbe essere tentati di ritenere che una metafora funzioni tanto meglio quanto più essa sia consolidata nell'uso, ma le cose non stanno affatto così. Volendo usare la terminologia goodmaniana, se consideriamo la metafora come una proiezione, allora la sua frequenza d'uso coincide, in parte, con il suo trinceramento, in quanto questo corrisponde alla frequenza di proiezioni avvenute nel passato. Tante più volte un regno A sarà stato proiettato con successo su un regno B, tanto più la metafora risulterà trincerata. Una metafora che proietti il regno animale su quello umano, sarà una metafora molto ben trincerata, sebbene il suo valore innovativo si limiti alla novità o meno dello specifico predicato impiegato. Lo stesso potrebbe dirsi, sulla base di quanto rileva Vico nella sua *Scienza nuova*, di metafore che proiettano il regno umano sul regno della natura, dal

momento che l'uomo, ignorando, fa di sé la misura dell'universo⁸⁰. Questo trinceramento metaforico, tuttavia, non ha la stessa valenza e gli stessi effetti del normale trinceramento dei predicati. Nel caso della metafora, infatti, il trinceramento, avendo l'effetto di rendere la metafora tanto più usuale quanto più esso è forte, viene a scontrarsi con un elemento di grande importanza per la metafora stessa, ovvero con la *novità* di quest'ultima. Non si vuole sostenere che la novità della metafora sia un elemento indispensabile perché la metafora sia efficace, tuttavia, se la metafora, come si è supposto, ha come effetto principale quello di operare una riorganizzazione del regno nel quale approda, allora di certo il fattore innovativo può avere una notevole rilevanza. In linea di principio potremmo dire che una buona metafora, quando è nuova, ha un effetto dirompente sulla nostra organizzazione della conoscenza, in quanto ne riorganizza in maniera sorprendente una parte.

Per converso il trinceramento metaforico sembra essere l'elemento che, in alcuni casi, contribuisce a far scivolare una metafora nell'ambiguità del linguaggio. Come osserva Goodman, quando una metafora diviene del tutto usuale, quando a ripetersi non è semplicemente la proiezione del regno A sul regno B, ma anche la specifica via di proiezione rappresentata dall'uso di uno specifico predicato nella metafora, tendiamo a non percepirne più l'aspetto metaforico, tendiamo a non distinguere più i regni coinvolti e finiamo per considerare come parte del normale campo di applicazione del *predicato guida* ciò cui esso si applica nel regno d'approdo. Si pensi ad esempio a quanto accade con espressioni come *collo della bottiglia*, *piedi del monte* e altre di questo genere. Siamo evidentemente di fronte a delle metafore, dal momento che né le bottiglie hanno letteralmente un collo, né i monti hanno letteralmente dei piedi e tuttavia, nell'impiegare tali espressioni, difficilmente ce ne ravvediamo e il significato che esse hanno tende ad essere preso come uno dei possibili significati letterali del termine. Questo scivolamento della metafora nell'ambiguità non è tuttavia necessario, diversamente da quanto forse riteneva Goodman. Si danno casi in cui, infatti, benché una metafora sia consolidata, essa non cessa di essere considerata, percepita come tale. È il caso di espressioni quali *ali del vento*, che, pur essendo vecchie ed usuali, non hanno reso ambiguo il significato del predicato coinvolto. Una possibile spiegazione del motivo per il quale in alcuni casi la metafora si trasforma in ambiguità e in altri ciò non avviene è costituita dall'ipotesi che essa passa ad essere mera ambiguità solo quando l'espressione metaforica diventa la via più semplice, più usuale e, in un certo senso, più naturale per indicare qualcosa, come avviene, appunto, nel caso del collo delle bottiglie o dei piedi dei monti⁸¹. Mi sembra ragionevole ritenere che una cultura dalle profonde

⁸⁰ Cfr. G. Vico, *Principj di scienza nuova* (1744) in *Opere*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano - Napoli, 1953, pp.453; 519-20: «L'uomo, per l'idiffinita natura della mente umana, ove questa si rovesci nell'ignoranza, egli fa sé regola dell'universo»; «Lo che tutto fa seguito a quella dignità: che "l'uomo ignorante si fa regola dell'universo", siccome negli esempi arrecati egli di se stesso ha fatto un intero mondo. Poiché come la metafisica ragionata insegna che "*homo intelligendo fit omnia*", così questa metafisica fantastica dimostra che "*homo non intelligendo fit ominia*"; e forse con più di verità detto questo che quello, perché l'uomo con l'intendere spiega la sua e comprende esse cose, ma col non intendere egli di sé fa esse cose e, col trasformandovisi, lo diventa».

⁸¹ Vale la pena di notare che, anche nel caso in cui una metafora si trasforma in ambiguità, la sua funzione di porre in collegamento due regni distinti e separati resta in vigore e consente l'ideazione di nuovi collegamenti

connotazioni scientiste come quella occidentale contemporanea non può ammettere che esistano, in un qualche senso letterale, delle *ali* del vento, mentre riesce ad accettare qualcosa di ben definibile e tangibile come il *collo* delle bottiglie e i piedi dei monti.

Comunque stiano le cose a questo proposito, sembra piuttosto difficile riuscire a sostenere che il trinceramento sia il fondamento della bontà o meno di una metafora e bisogna pertanto definire una modalità alternativa per illustrare da dove tragga origine l'efficacia di una metafora. Si è visto che, presi in considerazione due regni, A e B, sebbene vi siano buone proiezioni del regno A sul regno B, non qualunque proiezione di A su B risulta efficace e sensata. La differenza tra le diverse proiezioni, allora, va forse ricercata nella modalità della proiezione, la quale sembra dipendere dal predicato-guida, ovvero dal predicato che compare esplicitamente nella metafora e che fa da apripista per la proiezione del proprio regno d'origine su quello di destinazione. La riorganizzazione di quest'ultimo viene guidata, infatti, proprio da tale predicato, il quale si configura come un direttore d'orchestra, come il capitano di una squadra, dalla cui posizione e dai cui ordini dipende il comportamento degli altri componenti. Perché la metafora funzioni, tale predicato deve potersi applicare a un qualche elemento del regno B in maniera tale che gli altri predicati possano applicarsi ad altri elementi dello stesso regno, e tale applicazione deve consentire il mantenimento pressoché invariato delle relazioni che i predicati avevano nel loro regno d'origine. Quando queste condizioni si verificano, allora abbiamo una riorganizzazione ragionevole del regno d'approdo B, ovvero una riorganizzazione tale da essere sensata e da produrre un rinnovamento nella nostra categorizzazione della porzione di mondo che la metafora coinvolge. Dire di un poeta che è un albatro, che ha ali più grandi degli altri uccelli e zampe più corte, si rivela essere un modo metaforico efficace di raffigurare il poeta, tanto nel suo rapporto con il mondo che in relazione agli altri uomini, perché la metafora può, in un certo senso essere estesa, le relazioni rilevanti possono essere trasfigurate nel linguaggio del regno proiettato. Per sua natura l'albatro è goffo e impacciato nel camminare sulla terra ferma ed è in questo meno pratico e capace degli altri uccelli, che potranno in ogni momento avere la meglio su di lui; tuttavia, nel librarsi in cielo l'albatro non ha rivali ed è in grado di compiere evoluzioni che a nessun altro uccello possono riuscire. Allo stesso modo il poeta sarà goffo e impacciato nelle pratiche della vita quotidiana, tra le quali si troverà a muoversi come in un ambiente che non gli appartiene e dove sarà facilmente aggirato dagli altri uomini; al contrario, nel territorio dell'immaginazione, nel fare uso dell'ingegno e della parola, nell'esprimere i più alti pensieri e i più profondi sentimenti si muoverà infinitamente meglio e come nessun altro è in grado di fare. Se si considera poi che la natura più propria degli uccelli è quella di volare, si vede come la superiorità relativa dell'albatro rispetto agli altri uccelli si trasformi in una superiorità assoluta, così come quella del poeta rispetto agli altri uomini, dal momento che la specificità di questi ultimi risiede nell'uso dell'intelletto e della parola.

tra i due regni. Ciò che diviene ambiguo, infatti, non è la proiezione di un regno sull'altro, ma il solo significato di un predicato, il cui ambito di applicazione viene a comprendere porzioni di due regni distinti.

Come sarà facile verificare, non tutti i legami relazionali tra il predicato-guida e gli altri elementi del suo regno di origine sono coinvolti nella riorganizzazione del regno d'approdo, non tutti trovano la loro sistemazione, cosicché alcuni vengono lasciati cadere come irrilevanti nella circostanza considerata. Ciò tuttavia non è senza conseguenze, con tutta probabilità maggiore è il numero delle relazioni che riescono a trovare spazio nel nuovo regno, più alta è la valenza della metafora, più incisiva la sua efficacia.

Quello che la metafora fa è, dunque, consentire ad un dominio della nostra conoscenza di riorganizzarne un altro impiegando la propria organizzazione interna, i propri costrutti come modelli sui quali adattare il materiale di quello che è stato definito *regno d'approdo* della metafora. Questo processo, guidato dal predicato impiegato nell'espressione metaforica, ha per effetto una nuova comprensione della porzione di realtà che la metafora coinvolge; una più alta complessità della visione globale del mondo, grazie alla nuova connessione di ambiti usualmente concepiti come distinti e disgiunti⁸²; la possibilità di esprimere nuove concezioni conservando una certa semplicità della base del sistema conoscitivo⁸³, il che sembra essere di primaria importanza per l'economia della memoria richiesta e delle facoltà necessarie per gestire una conoscenza e una visione del mondo sempre più articolate e raffinate.

Questa descrizione di come la metafora opera non offre evidentemente uno strumento di misurazione dell'efficacia delle metafore, che consenta un eventuale confronto numerico tra di esse, e probabilmente un simile strumento non verrà mai elaborato. Tuttavia questo modo di impostare la questione della metafora e del suo funzionamento rende conto delle ragioni per le quali una proiezione è sensata, mentre l'altra non lo è; del motivo per il quale due diverse proiezioni che coinvolgono gli stessi regni possano essere l'una efficace e l'altra no; del perché le metafore non possano essere considerate delle semplici similitudini o dei semplici rilevatori di parallelismi tra due ambiti diversi, e, finalmente, del motivo per cui esse sono tanto rilevanti per la nostra conoscenza e per la nostra concezione del mondo. Se infatti accettiamo la prospettiva olistica secondo la quale ciascuna proposizione è sensata solo all'interno di un sistema, solo all'interno di una globale visione del mondo, allora si capisce come ciascuna riorganizzazione determinata da una metafora finisce per avere effetti più o meno rilevanti sul nostro intero sistema di conoscenze, sulla nostra globale visione del mondo e quindi sul nostro modo di muoverci in esso.

⁸² Questo aspetto e, in parte, anche quello seguente risulteranno particolarmente significativi soprattutto nel caso di metafore che istituiscono per la prima volta una connessione tra due regni mai, prima di allora, posti in collegamento.

⁸³ L'idea della semplicità della base del sistema conoscitivo trae spunto da quanto sostenuto da Goodman in vari scritti a proposito della semplicità logica.

I. I TERMINI NELLA METAFORA

Alla luce di quanto sostenuto fin qui sembra importante sottolineare e precisare alcuni aspetti, sia relativi all'impiego dei termini nella metafora, sia relativi agli effetti prodotti dal meccanismo metaforico nel nostro sistema gnoseologico.

Per quanto riguarda il primo aspetto, ciò che emerge è che sostenere che la metafora operi i propri prodigi nel modo descritto comporta o presuppone una disponibilità ad ammettere che i termini, al suo interno, vengono impiegati con un significato diverso da quello letterale. Considerando il significato delle parole come coincidente con la loro estensione, sarà facile verificare come ciò che viene denotato da un termine nell'ambito di una metafora non coincide con quanto viene denotato dallo stesso nel suo impiego letterale. Questa differenza nella denotazione comporta che la differenza tra l'impiego letterale e quello metaforico di uno stesso termine non risieda esclusivamente nell'uso, ma vada rintracciata anche nel significato. Una proposizione come *Quello è il nostro cespuglio* detto in circostanze diverse fa sì che il termine *cespuglio* sia impiegato una volta in senso letterale e l'altra in senso metaforico, di modo che la differenza tra i due impieghi risieda in una differente estensione del termine. Se pronunciamo la frase in questione indicando una siepe del giardino davanti casa, evidentemente il nostro uso del termine sarà di tipo letterale ed esso denoterà un determinato tipo di essere vegetale. Se, diversamente, immaginiamo che quella stessa frase sia pronunciata da un astronauta in riferimento alla terra vista dallo spazio, altrettanto evidentemente l'impiego del termine sarà metaforico e il campo di applicazione di *cespuglio* varierà considerevolmente, andando a denotare un pianeta del sistema solare e assumendo, con ciò, un significato diverso da quello letterale.

Si danno tuttavia casi in cui sembra che l'estensione di un termine nei suoi due impieghi, letterale e metaforico, coincida. Casi del genere sembrerebbero contraddire quanto appena sostenuto, tuttavia va notato che l'estensione di un termine coincide con l'estensione di un altro se e solo se essi possiedono non solo la stessa estensione primaria ma anche la medesima estensione secondaria, e lo stesso vale per due significati dello stesso termine. Un'espressione come *This painting is blue*, allora, detta di un dipinto letteralmente blu e in grado di esprimere tristezza, presenterà comunque estensioni di *blue* non coincidenti, dal momento che le estensioni secondarie del termine usato in senso letterale, ovvero come denotante un colore, non coincidono con le estensioni secondarie del medesimo termine usato in senso metaforico, ovvero come denotante uno stato d'animo.

L'esistenza di una simile discrepanza tra significato letterale e significato metaforico non deve indurre a ritenere che tra i due non vi sia alcun legame. Non si può fare a meno di ritenere, infatti, che il primo influenzi, in qualche modo, il secondo. Se si accetta l'idea illustrata sopra, secondo la quale la metafora si qualifica come una proiezione di un regno su un altro, si ammette, implicitamente, che il regno proiettato possiede una propria organicità e una propria sensatezza anche prima della proiezione e che il modo in cui il nuovo regno viene riorganizzato dipende, in parte, proprio dal modo in cui esso è costituito prima

dell'elaborazione della metafora che lo coinvolge, ovvero dal modo in cui esso significa letteralmente. È chiaro che, in base alla ricostruzione che si è fatta del procedimento metaforico, la riorganizzazione del nuovo regno dipende dall'interazione tra quello proiettato e quello di approdo, ma se, da una parte, ciò rivela che il significato letterale ha inequivocabilmente un legame con quello metaforico e concorre persino a determinarlo, dall'altra va sottolineato che il significato letterale non deve essere pensato come l'elemento prioritario da cui tutto dipende.

In particolare bisogna guardarsi dal pericolo di cadere nell'equivoco di credere che il significato metaforico di un'espressione venga preso in considerazione solo dopo che sia stato vagliato il significato letterale della stessa e che sia stato trovato questo come privo di una ragionevole sensatezza. Se infatti la comprensione delle metafore fosse subordinata ad una loro falsità o insensatezza letterale, innanzitutto non giungeremmo mai a considerare il significato letterale di espressioni quali *This painting is blue*, dal momento che esse risultano sia sensate, sia letteralmente vere; in secondo luogo dovremmo poter dimostrare che il significato letterale viene considerato ed elaborato prima di quello metaforico in ogni circostanza immaginabile e che risulti pertanto esser più facilmente comprensibile. Tuttavia, oltre alle argomentazioni filosofiche che potrebbero essere mosse contro questo punto, vi sono anche rilievi di natura psicologica che mostrano come il significato letterale non abbia una priorità incondizionata e non sia necessariamente più semplice da elaborare rispetto a significati non-letterali⁸⁴. Ciò che emerge dalle ricerche in campo psicologico è che la comprensione del significato metaforico di un'espressione avviene in maniera automatica, indipendentemente dal fatto che l'espressione in questione abbia o meno un ragionevole significato letterale. D'altra parte per convincersi che le cose stiano in questo modo è sufficiente pensare ad espressioni metaforiche di uso comune, come *L'allenatore lo ha fatto a pezzi* o *I colleghi lo hanno sbranato vivo*, che vengono evidentemente ed immediatamente recepite con il loro significato metaforico, benché siano dotate di un ragionevole, sebbene macabro e improbabile, significato letterale.

La relazione che lega i significati letterali a quelli non letterali, per altro, sembra essere resa ancor più complessa dal fatto che non solo i primi condizionano i secondi, ma anche questi ultimi hanno una qualche influenza sui primi. Tale influenza viene resa del tutto esplicita quando, al termine della sua vita metaforica un'espressione cessa di essere intesa come non letterale per divenire uno dei possibili significati letterali dell'espressione stessa. È questo il caso della trasformazione delle metafore in ambiguità, che si configurano come alternative letterali all'originario e univoco significato letterale. In questi casi ciò che non viene più percepito è proprio quel processo di proiezione che è stato indicato come qualificante la metafora. Il termine che nella metafora fa da apripista alla conquista del nuovo regno viene ora percepito come legittimo cittadino di due regni distinti, quello originario e quello nel quale la metafora lo aveva proiettato. Tutto il processo di conquista e riorganizzazione del nuovo regno, che è stato illustrato quando si è cercato di descrivere il funzionamento della

⁸⁴ Cfr. S. Glucksberg, *How Metaphors Create Categories – Quickly*, in *The Cambridge Handbook of Metaphor and thought*, Cambridge University Press, New York, 2008

metafora, viene meno, dal momento che esso non può più essere colto dai parlanti, i quali soli possono determinare, attraverso l'uso che fanno del loro linguaggio, ciò che in esso esiste e ciò che non esiste. Il recupero della dimensione metaforica di quella che è diventata una mera ambiguità è sempre possibile, almeno in linea di principio, attraverso il ricorso alla componente storica del linguaggio, tuttavia un simile recupero è generalmente accessibile solo ad una piccola porzione di parlanti, dediti a studi linguistici, e in ogni caso testimonia l'indebolimento che la lingua subisce per via della morte delle metafore. Naturalmente la loro fine non è evitabile e probabilmente neppure auspicabile incondizionatamente, dal momento che essa non è altro che una delle forme che l'evoluzione delle lingue può assumere. Ci si limita qui a constatare che tale trasformazione ha luogo e che essa comporta una perdita di potenza in una regione del linguaggio, determinata dal venir meno di quella *economia della base* che la metafora rende possibile.

II. SEMPLIFICAZIONE DELLA BASE E SEMPLIFICAZIONE DEL SISTEMA

Occupandosi della metafora in un articolo intitolato *Metaphor as Moonlighting* e pubblicato per la prima volta nel 1979 su *Critical Inquiry* Goodman osserva:

Introducendo vecchie parole in nuovi contesti, risparmiamo un gran numero di parole e abbiamo il vantaggio di dare il via ad abitudini nel processo di trascendimento delle parole. La metafora è sensibilmente diffusa in tutto il discorso: paragrafi letterali totalmente privi di metafore sono difficili da trovare persino nei testi letterari più brevi. In termini di applicazione multipla di parole – e di altri simboli – e di strutture fatte di parole, possiamo comprendere che le varie figure del discorso sono legate le une alle altre e al discorso letterale e anche che la metafora rappresenta una via particolarmente economica e creativa di uso dei simboli⁸⁵.

Se l'affermazione circa l'economicità e la creatività della metafora non stupisce, se essa risulta facilmente e ampiamente accettabile, c'è da chiedersi che cosa la rende possibile, quali presupposti impliciti ne costituiscono il fondamento. Un meccanismo come quello metaforico si qualifica come una particolare modalità di combinazione di simboli e, in quanto tale, può trovare senso solo all'interno del proprio sistema simbolico. Se la metafora può essere considerata economica o creativa, tali qualità non possono essere intese se non in relazione al sistema del quale la metafora è parte costituente. Un'affermazione come quella di Goodman presuppone pertanto un'analisi dei sistemi simbolici che chiarisca quali fattori siano in grado di rendere un sistema più o meno maneggevole, più o meno efficiente, più o meno predisposto alla creazione del nuovo a partire dagli elementi esistenti.

⁸⁵ N. Goodman, *Metafora come luce della luna* in Simona Chiodo, *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, UTET, Torino, 2007 p. 159

Un elemento che senz'altro qualifica un sistema in rapporto alla sua efficienza e alla sua produttività sembra essere la *base* sulla quale il sistema stesso si articola, intendendo per base quell'insieme di elementi assunti come fondamentali e non riducibili a componenti più semplici, dall'articolazione dei quali risulta ogni composto del sistema.

Indipendentemente dalla funzione del sistema e dal suo ambito d'uso esso sarà costituito da una base tanto più semplice quanto minore sarà il numero degli elementi e dei principi di composizione che la costituiscono. Sarà invece tanto più complessa quanto maggiore sarà il numero degli elementi ammessi come fondamentali o quanto più necessaria apparirà l'esigenza di lasciare aperta la porta all'ammissione di nuovi elementi basilari in funzione dello svolgimento di nuovi compiti. La geometria euclidea rappresenta un efficace esempio di sistema simbolico dalla base semplice, in quanto limitati sono tanto i simboli di base quanto i principi di combinazione per la costituzione di simboli complessi e le regole di interazione che regolano i rapporti tra diversi simboli. Come si può facilmente dedurre dall'esempio considerato, la semplicità della base di un sistema simbolico non implica in nessun modo la finitezza del numero dei simboli del sistema, né sancisce l'impossibilità di elaborare sempre nuove articolazioni dei simboli in grado di rendere più ricco il mondo cui il sistema simbolico dà luogo. Evidentemente, dunque, la semplicità di un sistema non è proporzionale alla sua povertà esplicativa o costitutiva di una realtà. Vi sono invece buone ragioni per ritenere che, in linea di massima, la semplicità della base di un sistema simbolico influisca positivamente sulla sua potenza. Quest'ultima, infatti, è in una relazione tale con la complessità e le capacità esplicative dei sistemi che, considerati due sistemi di pari complessità, relativi agli stessi fenomeni, la potenza del sistema cresce con l'ampliarsi delle capacità esplicative del sistema stesso, mentre, considerati due sistemi aventi le medesime capacità esplicative, la potenza aumenta con il diminuire della complessità della base. A quest'ultimo proposito, tanto più un sistema sarà in grado di rendere conto di una vasta porzione della realtà senza introdurre un criterio di comprensione nuovo per ogni nuovo fenomeno che si presenti, tanto più sarà potente. Guglielmo di Ockham ci ha definitivamente resi consapevoli del fatto che la moltiplicazione non necessaria degli enti conduce ad una duplicazione della realtà, che finisce per coincidere con una falsa comprensione della stessa, quando non corrisponde ad una complicazione tale da rendere impossibile ogni autentica conoscenza. Considerata, allora, la rilevanza che la semplicità della base ha in rapporto alla potenza di un sistema, alla sua snellezza e alla sua gestibilità, per comprendere in che senso di una metafora si possa sostenere che sia un meccanismo economico e creativo, sarà il caso di tentare un'analisi di quanto contribuisce a rendere la base di un sistema più semplice di un'altra e di ciò che influisce sulla semplicità complessiva del sistema stesso, dal momento che dal grado di tale semplicità dipende la potenza del nostro strumento conoscitivo e, pertanto, la valenza delle nostre possibilità di comprensione.

Nell'intraprendere una simile analisi è bene essere consapevoli della difficoltà del compito che ci si è dati, infatti, poiché la semplicità di un sistema dipende da una molteplicità di elementi, non è sempre facile determinarla in maniera univoca. Bisogna, pertanto,

focalizzare l'attenzione su quegli aspetti che sembrano maggiormente problematici e che la trattazione deve cercare di districare. Sarà importante, in particolare, non perdere di vista quel disaccordo che sembra emergere alle volte tra *semplicità della base* e *semplicità del sistema*, per cui, nel confronto tra due sistemi, ci si trova ad avere una complessità di sistema meno elevata a fronte di una maggiore semplicità di base e viceversa. La comparazione tra sistemi alternativi, infatti, sembra porci di fronte all'evidenza che i livelli di semplicità non solo sono molteplici, ma possono anche essere in disaccordo tra loro, il che può rendere difficile stabilire quale di essi abbia valore preminente. Si pensi a quanto che accade nel campo delle scienze matematiche quando vengono posti a confronto la matematica tradizionale e quella descritta in *Principia mathematica* da Whitehead e Russell: questi, proponendo una fondazione logica dei concetti di base della matematica, semplificano notevolmente la base di quest'ultima, ma rendono necessaria una trattazione particolarmente voluminosa delle parti più complesse della matematica stessa. D'altra parte, se in questo caso i vantaggi derivanti dalla semplificazione concettuale di base spingono a prediligere il sistema prospettato da Russell e Whitehead rispetto a quello tradizionale, non sempre le cose vanno in questo modo: in ambito astronomico, ad esempio, la preferenza accordata al sistema copernicano rispetto a quello tolemaico sembra rispondere ad una logica opposta, infatti proprio il sistema aristotelico tolemaico pare impiegare concetti di base più semplici e implicare calcoli più complessi per rendere conto dei fenomeni astronomici maggiormente articolati, mentre il modello copernicano garantisce una semplificazione del calcolo al prezzo di concetti basilari più complessi (come ellissi in luogo di cerchi). Dal momento che in entrambi i casi i sistemi per i quali si finisce per optare vengono generalmente considerati come dotati di una più ampia semplicità, sorge il sospetto che i contrasti e le incongruenze che emergono dai confronti presi ad esempio siano dovuti ad un utilizzo ingenuo della nozione di *semplicità*, impiego che dovrà essere superato in forza di una concezione più precisa e matura, che consenta di adottare un'ottica univoca. Si hanno buone ragioni per ritenere che l'ambiguità cui dà luogo l'uso ingenuo della nozione di semplicità derivi dalla duplice natura della stessa: sintattica o strutturale e semantica⁸⁶.

Sebbene le difficoltà non sembrino mancare e benché vi sia fin d'ora il sospetto che l'analisi dell'elemento strutturale non sia sufficiente a chiarificare tutti gli aspetti della questione, sembra opportuno principiare proprio dallo studio delle caratteristiche formali della base di un sistema, per cercare di evidenziare ciò che, sotto questo aspetto, fa aumentare o diminuire la complessità del sistema stesso. Seguendo in larga misura il percorso già tracciato da Goodman, si procederà alla disamina delle caratteristiche dei termini che costituiscono il sistema, in modo da gettare le fondamenta per la valutazione dei fattori di semplicità del sistema delle lingue naturali. Si dovrebbe così avere l'occasione di trarre della

⁸⁶ Cfr Goodman, *Problems and Projects*, cit. p. 281: "Plainly, simplicity is not a single easily estimated characteristic of systems but several different interrelated characteristics, few of them easy to estimate"

presente analisi elementi utili alla comprensione del modo in cui possiamo considerare la metafora una via di semplificazione del nostro linguaggio.

Un sistema, in generale, può essere inteso come una teoria di un qualche genere sul mondo o su una porzione di esso. Volendo limitare la considerazione a quelle teorie che prendono forma e vengono espresse attraverso simboli linguistici⁸⁷, è bene sottolineare come ciascun linguaggio sia costituito da una componente logica e da una extralogica, al fine di individuare quale delle due deve essere fatta oggetto d'esame in relazione allo studio della semplicità del sistema stesso e della sua base. Al fine di rendere più maneggevole la problematica proposta si ipotizzerà che le teorie prese in esame condividano lo stesso linguaggio, in modo da rendere meno difficoltoso il confronto tra le stesse. In una simile circostanza l'elemento logico può essere considerato come irrilevante, non essendo soggetto a variazioni in dipendenza della specifica teoria prescelta. Ciò che al contrario contraddistingue una teoria da un'altra e su cui, pertanto, si modella ogni nostra possibile preferenza è l'elemento extralogico, dal quale dipenderà la misura della complessità delle teorie o dei sistemi. Il primo passo verso l'analisi consisterà nell'esame dei termini primitivi che la teoria assume, dal momento che ciascuna teoria può essere considerata come un insieme, seppur variamente articolato, di asserzioni, ciascuna delle quali risulta dalla combinazione di termini primitivi o derivati dai primitivi. Ma su quale tipo di termini dovrà concentrarsi la nostra attenzione? A quale tipologia grammaticale dovranno e potranno essere ascritti i termini primitivi? Si potrebbe essere tentati di rispondere: "i nomi", ma, come una lunga tradizione di studi sul linguaggio ha mostrato, essi, in quanto tali, non rappresentano che il valore di variabili nominali indicanti i posti-argomento che ciascun predicato possiede e non hanno pertanto una validità e una sussistenza autonome. Sono al contrario i predicati a costituire la struttura portante di qualunque sistema, a rappresentare quei termini primitivi sui quali deve soffermarsi la nostra attenzione, per estrapolare quelle caratteristiche che hanno rilevanza sul piano della semplicità della base del sistema che essi vanno a costituire.

Di primo acchito verrebbe da pensare che a determinare la maggiore o minore complessità di un sistema sia il numero di predicati ammessi come primitivi, di modo che ad un minor numero di predicati corrisponda una base più semplice e viceversa. Un'idea simile può balenare anche dalla lettura delle parole di Goodman a proposito della metafora citate poco sopra: «risparmiamo un gran numero di parole». Tale ipotesi, tuttavia, si rivela ben presto priva di fondamento e frutto di una valutazione affrettata, essa, infatti, non tiene conto del numero di posti-argomento che ciascun predicato possiede, il che equivale a dire che viene trascurato un importante fattore di complessità. In primo luogo, infatti, bisogna considerare che ciascun insieme di, poniamo, m predicati ad un posto può sempre essere rimpiazzato con un unico predicato ad m posti, di modo che, se il valore di complessità di una base dipendesse esclusivamente dal numero dei predicati, esso potrebbe essere diminuito attraverso una banale procedura di eliminazione di predicati semplici in favore di predicati

⁸⁷ Nel senso ampio in cui viene qui utilizzato il termine *teoria*, infatti, anche sistemi costituiti da simboli di altra natura (pittorici, spaziali, musicali, ecc.) possono essere considerati delle teorie.

più complessi. Una base composta da un predicato ad un posto come “..... è di rame” e di un predicato a due posti come “..... è più resistente di _____” potrebbe banalmente essere rimpiazzata da una base composta da un unico predicato a tre posti come “..... è di rame ed è più resistente di _____”, ma evidentemente ciò non modifica il valore di complessità della base, pur riducendo il numero dei predicati che la compongono. Bisogna quindi tener conto della differenza che intercorre tra predicati ad un posto, come “... è acido”, che esprimono proprietà, e predicati a due o più posti, come “..... è più largo di _____” o “..... sta a metà strada tra _____ e _ _ _ _”, che esprimono relazioni, in quanto il grado di complessità di un predicato sembra avere rilevanza ai fini della determinazione del grado di semplicità della base che esso costituisce o contribuisce a costituire.

In considerazione di quanto appena detto si potrebbe pensare che una buona soluzione possa consistere nel contare il numero di posti complessivo previsto dalla base di un sistema. Tuttavia anche questa soluzione si dimostra carente, in quanto non tiene conto del modo in cui tali posti sono distribuiti tra i predicati, e quest'ultimo dato sembra influire sul grado di semplicità del sistema. Se, infatti, il modo in cui i posti-argomento sono distribuiti tra i predicati non fosse rilevante, dovrebbe essere sempre possibile sostituire ad un unico predicato ad n posti n predicati ad un posto e viceversa, senza variazioni nel grado di complessità, ma

Mentre abbiamo chiari fondamenti per non considerare un predicato a m -posti come più semplice di un insieme di diversi predicati con un totale di m posti, non abbiamo fondamenti simili per non considerare l'insieme di predicati come più semplice del singolo predicato. La sostituzione di un gruppo con un singolo predicato è sempre possibile, ma non la sostituzione di un singolo predicato con un gruppo⁸⁸

Volendo considerare a mo' di esempio i due predicati ad un posto “..... è un genitore” e “..... ha un genitore”, si può vedere chiaramente come essi non possano sostituire correttamente il predicato a due posti “..... è un genitore di _____”, dal momento che dire che x è un genitore e y ha un genitore, non equivale a dire che x è un genitore di y ; affermare che Arduino è un genitore e che Bartolomeo ha un genitore non equivale e sostenere che Arduino è un genitore di Bartolomeo. Una base costituita dai primi due predicati dovrà essere considerata come più semplice di una costituita dal solo secondo predicato, in ragione della struttura relazionale più complessa che essa introduce e della quale non si può rendere conto per mezzo dei soli due predicati iniziali.

In considerazione di queste differenze di complessità tra le basi e della relazione di sostituibilità che può darsi tra alcune di esse, è possibile stabilire un principio di semplicità comparativo, secondo il quale se una data base può sempre essere sostituita da un'altra,

⁸⁸ N. Goodman, *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis e New York, 1972, p. 286. [La traduzione è mia]

allora la prima non è più complessa della seconda. In termini goodmaniani tale principio, presentato come assioma del calcolo di semplicità diventa:

Se ogni base di un adeguato tipo K è sempre sostituibile con qualche base di un adeguato tipo L, allora K non è più complessa di L (cioè K non ha un valore di complessità più alto di L – o, brevemente, ove “v” stia per “valore di complessità”, $vK \leq vL$)⁸⁹

Parlare di *tipi di base* piuttosto che di basi singolarmente considerate permette di stabilire regole generali che possono essere applicate pur variando il campo di pertinenza delle basi di volta in volta considerate. La nozione di *base adeguata*, a sua volta, va assunta come una rielaborazione della nozione più elementare di *tipo generale*, in quanto essa intende designare sì un insieme omogeneo di basi, ma solo dopo averne specificato i criteri in virtù dei quali le singole basi sono considerate essere dello stesso tipo. Tali criteri cercano di combinare i risultati fin qui ottenuti dall’esame dei possibili fattori di semplicità e dell’ulteriore valutazione di quelle caratteristiche dei predicati che fanno variare il valore di complessità della base in ragione della diversa distribuzione dei posti-argomento tra i predicati stessi.

1) RIFLESSIVITÀ, AUTOCOMPLETEZZA, SIMMETRIA

Goodman si dedica allo studio di queste ultime caratteristiche tanto in *Struttura dell'apparenza* quanto in *Problems and Projects*, individuando tre elementi che senz’altro influiscono sul grado di complessità strutturale delle basi dei sistemi. Non c’è ragione che induca ad avanzare la pretesa che gli elementi indicati da Goodman, ovvero la riflessività, la transitività e la simmetria dei predicati, esauriscano il novero delle componenti che incidono sulla complessità dei predicati, e Goodman stesso se ne mostra consapevole, tuttavia una prima determinazione del modo in cui questi fattori modificano il valore di complessità dei sistemi non può che rappresentare un passo in avanti nella comprensione di quanto e come la semplicità influisca sulla costituzione dei sistemi stessi, sulla nostra scelta tra sistemi alternativi e sull’utilità che essa stessa possiede in relazione alla dimensione gnoseologica in generale.

Senza ricostruire nei dettagli lo studio tecnico dei caratteri sopra indicati, si cercherà qui di ripercorrerne le tappe principali, in modo da avere chiari i termini della discussione e da fornire dati utili per lo studio del modo in cui si può considerare la metafora come un fattore di economicità del sistema linguistico.

⁸⁹ Goodman, *Problems and Projects*, cit. p. 287. [La traduzione è mia]

Un principio che deve essere stabilito in via preliminare è quello relativo alla determinazione generale del valore di complessità di un predicato all'interno di una base e il relativo valore della base stessa. Dal punto di vista di Goodman,

Ogni predicato in una base extralogica ha un valore di complessità positivo, e il valore della base è la somma dei valori dei predicati in essa⁹⁰.

Sorvolando per ora sull'idea che il valore di complessità della base equivalga alla somma dei valori di complessità dei predicati che la compongono, partiamo dall'assunto che il valore di complessità di ciascun predicato è sempre positivo e accettiamo in questa sede l'idea di determinare il valore di complessità della base senza tener conto delle interconnessioni tra predicati.

A questo punto possiamo avanzare alcune considerazioni sulla riflessività dei predicati stessi, postulando che tale caratteristica consiste nel fatto che un predicato a due posti è irriflessivo se non correla mai qualcosa a se stessa. In questo senso un predicato come "..... è un genitore di ____" è irriflessivo, mentre "..... ha lo stesso gruppo sanguigno di ____" è riflessivo. Altri predicati invece possono qualificarsi come né riflessivi né irriflessivi. È il caso, ad esempio, di "..... ha un fratello in comune con ____", dal momento che tutte le persone che hanno un fratello, ne hanno uno in comune con se stessi, ma ciò non riguarda in alcun modo tutti coloro che non hanno un fratello. Secondo Goodman, poi, i predicati ad un posto sono tali da essere, in maniera degenerata, sia riflessivi che irriflessivi. In ogni caso, poiché i predicati riflessivi possono essere sostituiti da predicati irriflessivi senza che muti il loro valore di complessità, nella valutazione della complessità di una base possiamo aggirare la problematica del computo della complessità dei predicati riflessivi e assumere come valore quello di una base corrispondente costituita da soli predicati irriflessivi, infatti

Si può provare che il valore di complessità di una qualche base è uguale al valore di complessità di una certa base che consista di soli predicati irriflessivi⁹¹.

Appurato che la riflessività di un predicato non incide sulla complessità strutturale della base nella quale esso occorre, si può passare alla valutazione dell'incidenza della transitività sulla semplicità dei predicati e dei sistemi che essi costituiscono. Tale caratteristica consiste nella possibilità e necessità attraverso la quale alcuni predicati correlano tra loro una serie di oggetti in un insieme dato. Più specificatamente un predicato è transitivo quando, dati tre oggetti a , b e c , se esso correla a e b e contemporaneamente b e c , allora anche a e c

⁹⁰ N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., p. 289.

⁹¹ N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., p. 290.

risulteranno necessariamente correlati per mezzo del medesimo predicato. “..... è più grande di_____” rappresenta un eminente esempio di predicato transitivo, in quanto se x è più grande di y e y è più grande di z , allora x sarà senza dubbio più grande di z .

Nonostante la familiarità di tale nozione e la facilità con cui essa può essere definita, Goodman suggerisce che, riguardo al calcolo della complessità, essa sia meno pertinente di un'altra proprietà dei predicati, ben più solida e marcata, che egli chiama *autocompletezza*. Questa si ha quando, se un predicato a due posti correla x a y e z a w (posto che x sia diverso da y , z diverso da w e x diverso da w), allora esso correla x a w . Dati due predicati ad un posto come “..... è rosso” e “_____ è bianco”, se essi vengono combinati in un unico predicato come “..... è bianco e _____ è rosso”, quest'ultimo predicato è autocompleto. Va notato che le clausole di diversità tra le variabili che sono state poste consentono di ignorare le coppie di identità, rendendo così la proprietà dell'autocompletezza indipendente dalla riflessività dei predicati. Naturalmente tale proprietà può riguardare anche predicati a più posti, e in quel caso il predicato in questione può essere autocompleto rispetto a tutti i suoi posti o rispetto ad una parte di essi. Volendo considerare il solo caso dei predicati totalmente autocompleti, si può affermare che ciò che si osserva è che il valore di complessità di un predicato totalmente autocompleto ad n -posti è equivalente a quella di n predicati ad un posto. Un simile risultato da una parte rende perfettamente gestibile il computo del valore di complessità dei predicati totalmente autocompleti, qualunque sia il numero dei posti-argomento che essi possiedono; dall'altra consente di fare un importante passo in avanti verso la determinazione della relazione generale che intercorre tra il valore di complessità di predicati che differiscono per il numero di posti-argomento.

Prima di considerare il caso di predicati che siano solo parzialmente autocompleti, è bene prendere in esame la terza caratteristica menzionata: la simmetria. Un predicato viene considerato simmetrico quando congiunge degli elementi in entrambe le direzioni possibili ogni qual volta li congiunga in una delle due direzioni. Così, ad esempio “..... è un gemello di _____” è un predicato simmetrico, visto che ciascuno è gemello di chiunque abbia come gemello. La simmetria può essere pertinente anche a predicati che posseggono più di due posti-argomento, e in questo caso, come accadeva per l'autocompletezza, la proprietà può riguardare il predicato tanto parzialmente quanto completamente. Rinviando di un poco le considerazioni sulla simmetria parziale, è possibile affermare che, mentre un predicato autocompleto a due posti equivale a due predicati ad un posto, un predicato autocompleto e *simmetrico* a due posti ha lo stesso valore di complessità di un predicato ad un posto, dal momento che esso congiunge in entrambe le direzioni ogni due elementi di un gruppo. Similmente è possibile sostenere che un predicato a n -posti, che sia totalmente autocompleto e totalmente simmetrico, presenta un valore di complessità pari ad un predicato ad un posto, in quanto combina in tutte le direzioni ogni n elementi di un gruppo.

Più difficile risulta la trattazione della simmetria e dell'autocompletezza parziali. Si consideri il caso in cui di x si può dire che giace sul segmento che va da y a z : senza alcun dubbio possiamo affermare che x giace sul segmento che va da z a y , ma è evidente che non

è possibile asserire, ad esempio, che y giace sul segmento che va da x a z . Ciò mostra come il predicato “..... giace sul segmento che va da _____ a _ _ _ _” è simmetrico solo rispetto a due dei suoi posti e non rispetto a tutti e tre. Allo stesso modo si possono avere predicati che presentano una simmetria tra certi raggruppamenti dei propri posti-argomento e non tra tutti considerati singolarmente. È quanto accade con predicati come “..... è tanto più grande di _____ quanto _ _ _ _ è più grande di ._._._..”, dove la simmetria sussiste tra le due coppie di argomenti, mentre non si ha la possibilità di scambiare ciascuna variabile con qualunque altra, non si può percorrere il campo su cui varia il predicato in tutti e sensi. Ciò induce a pensare che si debba definire un *indice di simmetria* che sia funzione di tutte le simmetrie che il predicato possiede. Un discorso ed un esito del tutto analoghi devono essere svolti a proposito dell'autocompletezza, sicché per ciascun predicato che non sia totalmente autocompleto dovrà essere possibile esprimere un indice di autocompletezza in dipendenza da tutte le autocompletezze che il predicato possiede.

L'analisi condotta ci pone nelle condizioni di definire il valore di complessità di un tipo adeguato di base come una funzione di due costanti (ciascuna delle quali può occorrere vacuamente, purché non siano entrambe nulle), ovvero il valore di complessità dei predicati ad un posto e il valore di complessità dei predicati irreflessivi a due posti. Dopo aver assegnato convenzionalmente il valore 1 ai predicati ad un posto, Goodman è in grado di indicare il criterio generale per l'assegnazione del valore di complessità a ciascun predicato:

Il valore di ogni tipo di predicati irreflessivi a n -posti è $2n - 1$ meno una somma dipendente dalla sua simmetria e dalla sua autocompletezza e dalla loro interazione⁹².

Un simile risultato consente di stabilire quale sia il grado di complessità strutturale di una qualunque base di sistema, almeno fintanto che lo consideriamo come derivante dalla somma del valore di complessità dei predicati che lo compongono, senza riguardo alcuno per le relazioni che intercorrono tra i predicati stessi. Una simile limitazione, tuttavia, è utile e può essere tenuta per buona solo nell'ambito di una ricerca che muove i suoi primi passi, ma deve essere abbandonata il più presto possibile. Essa, infatti, ci restituisce uno strumento analitico che non è sufficiente a rendere pienamente ragione della complessità o della semplicità dei sistemi linguistici, così come non è in grado di mostrare compiutamente i motivi che inducono alla predilezione di un sistema, poniamo, scientifico rispetto ad un altro. Se prendiamo in esame due ipotetiche basi di sistemi linguistici, l'una costituita dai predicati “Achille è forte” e “Achille è coraggioso” e l'altra dal solo predicato “Achille è un leone”, e cerchiamo di valutarne il valore di complessità, ci rendiamo conto che quanto sappiamo sulle caratteristiche strutturali dei predicati non è sufficiente allo scopo, infatti quel che possiamo dire di rilevante in proposito, possiamo affermarlo solo grazie alle nostre competenze semantiche e alla conseguente valutazione dei valori relazionali che sussistono

⁹² N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., p. 293.

tra i predicati⁹³. Di ciò si avvede Goodman stesso nel momento in cui intende decifrare i motivi che inducono a preferire un modello scientifico ad un altro: in quel caso, infatti, come si è già avuto modo di accennare, le considerazioni sulla semplicità dei predicati e del sistema nel suo complesso, calcolate come indicato appena sopra, non sembrano sufficienti. D'altra parte una prima reintroduzione delle relazioni tra predicati come elementi rilevanti, si ha già al termine dell'esame strutturale, quando l'interconnessione tra predicati viene presentata come regola secondaria per la scelta tra basi che presentano uno stesso valore di complessità, ma differente struttura.

Sebbene l'analisi strutturale non sia adeguata a rendere completamente ragione di ciò che risulta essere più semplice ai nostri occhi, tanto quando si tratta di semplici predicati, quanto quando si ha a che fare con delle basi di sistema o con dei sistemi nel loro complesso, prima di valutare quegli elementi che possono essere significativi, come la semantica, la disposizione psicologica, l'interrelazione sociale, è opportuno evidenziare alcuni aspetti emersi dall'analisi strutturale appena svolta e che sembrano avere un qualche ruolo nella determinazione del modo in cui funzionano le metafore.

Si è visto come il valore di complessità di una base non vari solo in ragione del numero dei posti-argomento, ma anche e in maniera importante in dipendenza della distribuzione di tali posti tra i predicati stessi. Se consideriamo la metafora, come si è proposto, come un meccanismo attraverso il quale un regno del linguaggio viene riorganizzato grazie alla proiezione su di esso di un altro regno, possiamo immaginare che tale riorganizzazione sia qualcosa di simile ad una redistribuzione di posti-argomento tra i predicati, e questo per due ordini di ragioni: innanzitutto perché nessuna espressione metaforica può essere considerata come un rimpiazzamento *di routine* (anzi, propriamente parlando, essa non può essere affatto considerata come un rimpiazzamento, nel senso che essa non sostituisce una eventuale espressione letterale equivalente - qualunque senso si voglia riservare a tale locuzione), ma per il suo tramite il linguaggio originario viene sostituito con lo stesso linguaggio *più* la metafora in questione; in secondo luogo perché, come si è visto, i predicati del regno sul quale variano i predicati implicati nella metafora si redistribuiscono all'interno del regno in ragione delle imposizioni dei nuovi predicati, del tutto similmente a come i posti argomento si redistribuiscono in ragione della sostituzione di un tipo di base con un altro tipo. L'esito di entrambe le redistribuzioni risulta essere una possibile semplificazione, in quanto si è visto che ogni volta che la sostituzione di un tipo adeguato di base con un altro tipo adeguato è possibile, ciò significa che la nuova base non è più complessa della vecchia, ovvero, essa può solo essere meno o altrettanto complessa di quella, e si può ritenere che un simile principio valga tanto in relazione a rimpiazzamenti che tengano in considerazione il solo elemento strutturale dei sistemi, quanto nel caso della metafora. Il linguaggio *L* all'interno del quale si suppone che in un dato momento venga effettuata la

⁹³ È il caso di sottolineare che la dipendenza della nostra valutazione dalla padronanza della componente semantica non dipende dalla presenza o meno di metafore nelle basi prescelte. In questo caso, infatti, Achille potrebbe anche essere il nome di un leone e ciò non renderebbe meno rilevante l'aspetto semantico ai fini della valutazione del valore di complessità delle basi prese ad esempio.

proiezione metaforica, viene così rimpiazzato dal linguaggio L_i consistente in L più la metafora in questione e L_i sarà necessariamente meno complesso o al massimo altrettanto complesso che L . È in questi termini che il meccanismo metaforico può essere considerato, almeno in una prima accezione, come un processo di semplificazione. La base del nostro sistema linguistico naturale va considerato semplificato ogni qual volta siamo in grado di parlare di qualcosa, come *la luce degli occhi*, che non possiamo indicare in altro modo che attraverso una metafora e tale espressione non richiede l'introduzione di nuove parole, di nuove modalità aggregative, di nuovi elementi di base; viene semplificata quando possiamo ripensare, poniamo, l'uomo come una canna pensante e, anche in questo caso, alla nuova visione non si accompagna l'introduzione di elementi di base diversi da quelli che possedevamo già. In entrambi questi casi, infatti, a fronte di un arricchimento delle potenzialità espressive del linguaggio e cognitive dei parlanti non si registra alcun ampliamento della base, ampliamento che sarebbe stato richiesto se non si disponesse di un meccanismo del tipo della metafora.

Dal momento che la metafora consente al linguaggio nel quale si realizza sia di estendere il proprio dominio, facendo sì che esso possa rendere conto di una nuova porzione della realtà, che fino alla costituzione della metafora stessa non aveva effettiva sussistenza, non possedendo organizzazione e non essendo inquadrata nelle categorie linguistico-gnoseologiche dei parlanti, sia di rinnovare la visione di regioni del reale, grazie alla loro esplorazione e rideterminazione attraverso una nuova modalità, il linguaggio L_i , proprio perché in vantaggio di una metafora sul linguaggio L , possiede una potenza accresciuta e una portata amplificata.

La limitazione dell'analisi della semplicità delle basi alla sola dimensione strutturale e la sua conseguente riduzione all'esame dei termini che costituiscono la base stessa dei sistemi non ha consentito, come si accennava, di ottenere una piena comprensione dell'economicità della metafora rispetto alla lingua naturale nella quale si produce. Ciascun sistema, infatti, per essere operativo, ovvero per fornirci una effettiva visione del mondo, deve necessariamente essere interpretato, ovvero deve esserci un campo determinato in grado di assegnare valori alle variabili ricorrenti nei predicati quali designatori dei posti-argomento. Quando dalla considerazione strutturale dei termini si passa alla valutazione delle proposizioni, ovvero all'esame di predicati e di strutture di predicati interpretati, la semplice valutazione del coefficiente di complessità determinato dal numero dei posti-argomento e dal modo in cui essi sono distribuiti, non è più sufficiente a rendere conto della semplicità complessiva del sistema. Assume infatti una rilevanza imprescindibile l'elemento semantico, sulla base del quale un predicato non può più legittimamente essere considerato come a sé stante, ma va inserito in una rete di predicati, legati tra loro da rapporti semantici di codesignazione, contrasto, similarità, contrapposizione, correlazione selettiva⁹⁴, specularità e quant'altro. Naturalmente non è semplice individuare un criterio che ci consenta di

⁹⁴ Cfr. in proposito la nozione dei *menzione selettiva* elaborata da Scheffler, secondo la quale ciascuna menzione di un predicato consiste contemporaneamente in una selezione del predicato stesso tra possibili altri predicati pertinenti lo stesso campo semantico.

misurare la complessità di un sistema tenendo in considerazione anche questi aspetti semantici, ma ciò non vuol dire che essi non siano importanti. In particolare interessa sottolineare qui come la dimensione relazionale che era stata accantonata precedentemente si qualifichi come significativa. Ciò consente di comprendere meglio come la metafora, che consiste sostanzialmente in una reinvenzione delle relazioni tra predicati, possa a tutti gli effetti essere considerata come una forma di semplificazione della base. Se infatti l'elemento relazionale non avesse alcuna rilevanza e se l'indice di complessità di un sistema fosse dato solo dalla somma del valore di complessità dei singoli predicati, allora il meccanismo metaforico non dovrebbe avere alcuna incidenza sulla semplicità del sistema e non dovrebbe in alcun modo agevolare la nostra comprensione, né esso potrebbe essere considerato un motivo di economicità del sistema stesso.

D'altra parte la necessità di tenere conto della componente semantica emerge anche quando si cerca di esplorare la complessità dei sistemi scientifici. Non solamente, sulla base della sola semplicità strutturale, non si riesce a rendere ragione di alcune scelte legate alla predilezione di un determinato sistema scientifico rispetto ad altri, ma la considerazione della dimensione semantica si rende necessaria al fine di intendere il senso di tali scelte e per comprendere in quali termini i sistemi prediletti possano essere considerati come più semplici da altri anche a dispetto di una maggiore complessità strutturale. Un elemento spesso determinante, ad esempio, sembra essere quello della *familiarità* dei predicati, che può indurre a percepire come più semplice sia un predicato rispetto ad un altro, sia un sistema che impieghi predicati e connessioni giudicate più familiari rispetto ad un sistema sostanzialmente equivalente. La familiarità, d'altra parte, non è il solo criterio semantico che può intervenire nella costituzione di un sistema scientifico e nella sua predilezione rispetto ad altri. Un altro fattore rilevante può essere considerato la menzione selettiva, in quanto questa è in grado tanto di rendere un predicato più chiaro e semplice, in virtù della forte contrapposizione che lo lega agli altri predicati dello stesso campo semantico, quanto di rafforzare i predicati per via della familiarità del campo semantico nell'ambito del quale essi vengono selezionati. Allo stesso modo le modalità compositive dei predicati che costituiscono un sistema possono far risultare un sistema molto articolato come fondamentalmente più semplice di un altro che risulti meno complesso dalla sola analisi strutturale, ovvero in cui la somma dei valori di complessità dei predicati costituenti risulti inferiore rispetto al primo sistema. Quest'ultimo criterio, in particolare, mi sembra avere una qualche funzione nella scelta del sistema copernicano rispetto a quello tolemaico. Infatti, sebbene quest'ultimo impieghi concetti più elementari e probabilmente anche più familiari (come ad esempio la nozione di sfera, variamente declinata), esso è costretto ad ammettere criteri di combinazione piuttosto articolati e disuguali per addivenire ad una sistematizzazione completa dei fenomeni; al contrario il sistema copernicano, pur impiegando concetti meno familiari e più articolati, riesce a ridurre al minimo i principi di articolazione da ammettere, sicché la più elevata complessità formale e la minore familiarità semantica vengono compensate da una più profonda uniformità. Dopo il fallimento di qualunque interpretazione possibile del principio di uniformità come di qualcosa che

appartiene alla natura, infatti, tale principio si qualifica non solo come proprio dei sistemi scientifici che parlano della natura, ma anche come criterio valutativo della semplicità dei sistemi stessi. Maggiore sarà l'uniformità della quale essi si servono per descrivere i fenomeni naturali, più elevata sarà la complessità di tali sistemi.

Questa relazione tra l'uniformità dei sistemi e la loro semplicità non deve tuttavia indurre a ritenere che vi sia una corrispondenza biunivoca tra le capacità esplicative del sistema e la sua economicità. Se infatti l'uniformità contribuisce a ridurre la complessità del sistema, non è necessariamente vero che un sistema più semplice sia in grado di fornire una più compiuta spiegazione di un fenomeno dato. È vero, tuttavia, che a parità di capacità esplicativa, tra due sistemi sarà più potente quello che presenta una minore complessità.

Si può così precisare ciò che si intende quando si afferma che la metafora è un fattore di economicità del linguaggio. Con questa espressione, infatti, non si vuole sostenere che la metafora sia uno strumento che consente al linguaggio cui appartiene di formulare spiegazioni migliori di porzioni della realtà. Essa piuttosto si qualifica come un dispositivo in grado di accrescere la potenza e l'estensione del sistema linguistico nel quale si sviluppa, in quanto è in grado di far assumere una forma sostanziale (l'effettiva proiezione di un regno su un altro) a qualcosa che aveva solo una potenzialità materiale (la mera possibilità della proiezione).

La metafora, concepita alla luce della proiettabilità, si configura come uno strumento costitutivo tanto del mondo nel quale viviamo quanto della gnoseologia che elaboriamo e della quale ci serviamo per muoverci in esso, nella misura in cui ciascuna versione del mondo e la corrispondente visione che si ha dello stesso sono due facce della stessa medaglia.

L'utilità delle metafore dunque non può essere ristretta alla dimensione esplicativa o descrittiva della realtà, non rende ragione del prodigio che la metafora compie limitarsi a dire che essa aiuta a vedere meglio qualcosa che già esiste. La metafora, proprio grazie alla sua capacità di rendere più potente e più esteso il linguaggio contribuisce primariamente alla costituzione di una visione del mondo che non si limita a prendere atto di quanto esiste, ma che dà, essa stessa, forma al mondo che descrive ed esplica. In tale senso il linguaggio nel quale si sia sviluppata una metafora è un sistema non solo esplicativo, ma costitutivo del mondo e uno dei principi attraverso i quali tale costituzione si attua è proprio la metafora. Naturalmente non si vuole sostenere che la metafora sia l'unico strumento attraverso il quale il sistema linguistico dà vita al suo mondo, ma si afferma convintamente che la metafora sia uno degli strumenti preminenti di tale produzione, che esso renda la versione del mondo rappresentata dal linguaggio più potente ed estesa e riesce a fare tutto ciò senza ampliare la base del sistema, senza introdurre componenti elementari aggiuntive, di modo che la prolificità mostrata dal sistema comporta un maggiore onere sul piano dei fondamenti gnoseologici e delle implicazioni ontologiche.

La moltiplicazione delle metafore all'interno di un sistema linguistico consente di mantenere invariato il livello di complessità del sistema e di accrescerne, allo stesso tempo,

le potenzialità conoscitive e costitutive. Il possesso di uno strumento in grado di modificare in tal modo il nostro linguaggio e la versione del mondo che attraverso di esso prende forma è da considerarsi estremamente preziosa, viste le nostre limitate, per quanto ampie, potenzialità intellettive e mnemoniche. Come risulta ormai ampiamente accertato, ciò di cui difettiamo è la capacità di trattenere e utilizzare informazioni che siano slegate le une dalle altre, mentre la loro eventuale articolazione e composizione ci agevola considerevolmente. Il principio di organizzazione può infatti essere ritenuto come il pilastro attorno al quale si edifica tanto la nostra capacità di comprensione quanto ogni nostra conoscenza e, nelle vesti di tale principio, si presenta qui la proiezione metaforica. Quest'ultima, in qualità di foriera dell'organizzazione, dimostra di essere di un'utilità e di un'efficacia estreme, infatti, come si è visto, essa da una parte rende il sistema linguistico molto più potente, dall'altra riesce ad economizzare i concetti di base, ovvero a non lasciare che aumentino proprio quegli elementi che a fatica gestiamo quando diventano troppo numerosi.

Per queste ragioni la metafora, sebbene non rappresenti l'unico importante *dispositivo* che consente l'uso e il funzionamento del linguaggio, inteso come sistema simbolico, si configura come una delle modalità fondamentali di tale funzionamento, proprio nella misura in cui ciascun sistema simbolico va inteso come veicolo per la creazione di una specifica visione del mondo e, allo stesso tempo, come *luogo* in cui tale visione si concretizza.

La metafora diviene così non più un accidente del linguaggio, ma uno strumento eminente per la creazione di mondi e per la conoscenza di essi. Attraverso la metafora, infatti, si passa ad un nuovo linguaggio (si passa da L a L_i), con ciò stesso ad una nuova cognizione del mondo e, in pari tempo, ad una nuova versione dello stesso. E non si esagera nel sostenere tanto, dal momento che, sebbene le metafore riguardino porzioni del linguaggio e della realtà, esse coinvolgono, nel loro attuarsi, l'intera struttura. Di ciascuna metafora, infatti, si può affermare che essa tagli trasversalmente la struttura linguistico-mondana esistente, attraverso la proiezione che le sustanzia, giungendo a comportare una sorta di ripiegamento caleidoscopico del linguaggio e della realtà su se stessi, tale da modificarne l'intero aspetto. Il linguaggio, d'altra parte, come ogni altro sistema simbolico, va considerato come un tutto, in cui le parti non possono sussistere le une indipendentemente dalle altre, sicché un mutamento in una di esse, comporta, per forza di cose, un mutamento anche nell'insieme, per piccolo che esso possa essere.

La mobilità che appare caratterizzare il linguaggio grazie alla metafora, grazie al suo scomporre, ricomporre e trasportare parti all'interno del tutto emerge tanto più prepotentemente se si considera per un istante tutto ciò cui la metafora, nel proporre, nel selezionare, allude e rinvia, tutto quell'universo alternativo che si profila come un alone sullo sfondo del disegno prescelto, tutte quelle strutture, quelle opzioni che ad ogni passo possono essere ricomprese nel linguaggio e nel mondo, ma che risultano di volta in volta profilarsi nell'ombra come non-scelte. Il rinvio a questa dimensione del possibile e dell'alternativo mostra quanto poco sia definitiva ciascuna delle versioni del mondo che i

linguaggi propongono: per quanto stabile e vera possa sembrare la realtà che ci viene prospettata da una qualunque teoria, essa può essere abbandonata in favore di un'altra con essa del tutto incompatibile e ciò che consideravamo incrollabilmente vero si tramuta in falsa polvere sotto i nostri occhi increduli e attoniti. I mondi si succedono, si alternano, si contaminano, si ripiegano su se stessi, si decompongono e rifioriscono insieme al nostro modo di conoscerli, di guardarli, di viverci e ogni passaggio ha il sapore della catastrofe, di quell'accadimento che destabilizza tutti gli equilibri, fa precipitare per un attimo il mondo intero nel caos, che è necessario alla rinascita di un nuovo cosmo. Se questo è vero e se ogni metafora è, in un certo senso, un passaggio da un linguaggio ad un altro, allora ciascuna metafora può essere considerata una piccola catastrofe del nostro linguaggio e della nostra versione del mondo, o meglio, come una proiezione catastrofica di una nostra versione del mondo, stando quanto si è detto sulla proiezione di un regno su un altro.

Volendo ammettere che tutto quanto si è sostenuto fin qui sulla metafora sia meritevole di assenso e abbia una propria credibilità, resta da mostrare in quali termini e per quali vie questo può essere utile alla comprensione di ciò che avviene quando interpretiamo un'opera letteraria. Prima di procedere, però, su tale via, sembra il caso di soffermarsi sulla nozione, spesso impiegata e mai illustrata, di *versione del mondo* e di indicare le ragioni per le quali non si condividono alcune teorie sul ruolo e sul senso dell'interpretazione delle opere letterarie.

III. LE VERSIONI DEL MONDO

Parlare di *versioni* del mondo, in primo luogo, implica la negazione dell'esistenza di un *unico* mondo, ma la natura di tale negazione deve essere specificata. Si potrebbe infatti ritenere che essa consista nella contemplazione di mondi *possibili*, del tipo di quelli immaginati da Leibniz come alternativi a quello attuale, il quale, sebbene non retto dalla necessità, ma solo da una ragione sufficiente, si profila nondimeno come il migliore, e proprio tale superiorità qualitativa rispetto agli altri gli garantisce l'esistenza effettiva. Una concezione simile è sostenuta anche da Lewis, che nel trattare dei mondi possibili li profila come espressione delle alternative all'unico mondo reale, la cui specificità, data dall'esistenza, che agli altri mondi manca, non è affatto posta in discussione.

Quello che qui si intende per versioni del mondo è l'esistenza effettiva e contemporanea di una molteplicità di mondi, alcuni dei quali incompatibili tra di loro e pertanto alternativi gli uni agli altri. Una simile concezione è resa possibile dalla rinuncia definitiva alla convinzione che vi sia una realtà alla quale possiamo avere accesso in modo neutrale, una realtà che possiamo e dobbiamo limitarci a constatare e che resta invariata al mutare del nostro sguardo e al trasformarsi delle teorie attraverso le quali ci avviciniamo ad essa. D'altra parte l'affermazione che vi siano più versioni effettive del mondo si fonda sulla constatazione della molteplicità dei sistemi e delle forme simboliche attraverso le quali

diamo senso e sostanza alla realtà nella quale viviamo. Così come ogni teoria scientifica non si configura semplicemente come un modo di organizzare i dati e di leggere i fenomeni, ma si qualifica come un'interrogazione capace di determinare la tipologia e la natura del dato stesso, allo stesso modo ogni forma simbolica si configura come costitutiva della realtà cui si rivolge e a cui conferisce senso. In questo modo non solo ogni teoria scientifica si prospetta come un modo specifico di rendere conto del reale (come risulta ampiamente accettato da tempo), ma anche ogni altro tipo di *teoria* deve essere considerata tale. Veniamo così ad avere una molteplicità di visioni del mondo che si differenziano non solo per quello che *dicono*, ma anche per il *modo* in cui lo dicono e tale modo si qualifica come esso stesso costitutivo di ciò che viene detto.

In una prospettiva del genere il mondo non è *dato* e non è *unico*, ma viene *fabbricato* da chi ad esso si rapporta e tenta di conoscerlo e non può che essere *plurimo*. La realtà che ci viene restituita dalle opere di Van Gogh è di tutt'altra natura rispetto a quella che si profila in una teoria cosmologica come quella copernicana ed entrambe si differenziano dal mondo omerico dell'odissea, come da quello nel quale sprofondiamo quando viviamo nei brani musicali di Chopin, o quando guardiamo al mondo come ad un agglomerato di particelle subatomiche. Naturalmente le molteplici versioni del mondo di cui si è appena offerto un saggio non sono tra loro necessariamente incompatibili e alcune di esse possono essere riunite nella composizione di un universo dalle molteplici sfaccettature, ma ciò non cambia la sostanza del discorso, in quanto anche gli *universi* di mondi possono essere costituiti in modi differenti, senza che sia possibile determinare un principio di unificazione privilegiato. D'altra parte tali unificazioni non potrebbero in alcun modo far scomparire il contrasto inconciliabile esistente tra alcune versioni, sicché l'idea di avere un mondo unico e definitivo non può essere recuperata neppure come idea limite verso la quale tendere.

Con il profilarsi di una tale assenza decade anche ogni possibilità di determinare una gerarchia qualitativa tra le versioni del mondo, cosicché la pretesa di una qualche versione di essere più autentica o maggiormente significativa o, ancora, più vicina alla realtà di altre risulta essere priva di fondamento. In questo senso va inteso il contrasto che sussiste tra tale posizione e il *fisicalismo*, in quanto questo pretende di essere un sistema a tal punto onnicomprensivo da ritenere che ogni altro sistema possa essere ad esso ridotto o ricondotto. Come ricorda Goodman il *fisicalismo*

pretende a un monopolio, col sostenere che un sistema, quello fisico, è preminente e onnicomprensivo, per cui ogni altro sistema deve in ultima istanza essere ricondotto ad esso oppure respinto in quanto falso o privo di significato⁹⁵.

⁹⁵ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit, p. 5.

Tale pretesa del fisicalismo è probabilmente il portato di una malintesa nozione di razionalità, che si è andata progressivamente affermando nella cultura occidentale, per cui la ragione è stata ridotta all'intelletto e quest'ultimo a quella particolare forma di intelligenza rappresentata dalle capacità scientifico-logico-matematiche che consentono di rapportarsi al mondo materiale in un'ottica di previsione e dominio dei fenomeni. Tale prospettiva ha acquisito senz'altro forza grazie agli studi condotti da più parti sulla revisione del metodo che hanno indotto a considerare come unico metodo valido quello geometrico-matematico e a ritenere che questo potesse essere universalmente esteso a tutti gli ambiti della conoscenza e, ove questo non fosse possibile, l'inapplicabilità del metodo si qualifica come criterio per l'esclusione dal novero dei saperi dell'ambito che risulta indomabile. È quanto è avvenuto con l'affermarsi delle convinzioni metodologiche baconiane e cartesiane e con il dilagare del metodo scientifico galileiano-newtoniano, che puntano su un'accezione univoca delle nozioni di chiarezza e distinzione, vedono nella misurabilità un carattere imprescindibile per la conoscibilità, ravvisano nell'esperimento e nella sua ripetibilità l'unica via d'accesso alla verità. Senza voler sminuire i meriti che scienziati e filosofi hanno accumulato in relazione allo studio del metodo, è bene notare che la metodologia scientifica, così come essa è venuta emergendo a seguito di tali ricerche, trascura di considerare l'artificialità del proprio oggetto di studio, il quale, lungi dall'essere il mondo nella sua nuda naturalità, è fin da principio a tal punto intriso di teoria da non potersi considerare che una particolare prospettiva sull'esistente, uno specifico punto di vista che non può che selezionare un *cono* del tutto, di modo che i metodi adottati possono essere ritenuti validi o anche imprescindibili solo per quella determinata visione del mondo e non per le altre. La via, il metodo che seguiamo per rapportarci alla realtà non determina così soltanto un diverso punto d'accesso ad essa, poiché quella non si trova al termine della strada ma prende forma lungo la strada stessa in relazione alle curve, ai rettilinei ai saliscendi e alle biforcazioni di questa, di modo che gli strumenti usati e il modo di usarli per conoscere la realtà si qualificano come costitutivi della realtà stessa.

Una simile attività creatrice sembra essere a tal punto la cifra distintiva dell'uomo da manifestarsi anche a livelli insospettabili. Alcuni esperimenti ormai noti sulla percezione del moto apparente e del moto reale portati a termine da Paul A. Kolers, dei quali viene reso conto in *Aspects of Motion Perception*, mostrano come fin dal livello percettivo l'apporto dell'occhio che guarda è fondamentale ai fini della determinazione di ciò che è visto. Il verificarsi del noto fenomeno ϕ , mostra infatti che esiste una discrepanza fra la stimolazione fisica e l'esperienza psicologica della visione: di fronte ad un doppio stimolo luminoso, in cui la distanza spaziale e temporale tra il primo e il secondo lampo di luce rispetti determinati parametri, ciò che registriamo è uno spostamento della luce da una parte all'altra dello schermo sul quale avvengono le proiezioni, con una palese integrazione, da parte nostra, del dato. Esperimenti analoghi mostrano come attraverso un processo del tutto simile di integrazione dei dati-stimolo percepiamo mutamenti di forme e spostamenti più articolati di quello mostrato dal tragitto del lampo luminoso, mentre gli studi condotti per verificare il modo in cui integriamo i dati nel caso di stimolazioni colorate palesano una modalità

integrativa affatto differente. Una plausibile spiegazione delle differenti modalità integrative che mettiamo in atto di fronte a diverse tipologie di stimolo istituisce una connessione tra queste ultime e la nostra quotidiana esperienza visiva. Quest'ultima fornisce continui esempi di una variazione uniforme tanto della grandezza degli oggetti quanto della variazione di forma e di posizione degli stessi, anche in ragione del mutamento della nostra prospettiva, che varia con il variare della nostra posizione nello spazio. Al contrario difficilmente ci troviamo di fronte a variazioni continue ed uniformi di colore, mentre i passaggi netti e immediati da una tinta ad un'altra sono assai diffusi e si configurano come funzionali alla nostra percezione degli oggetti, delle loro parti e della loro distinzione dallo sfondo. Mentre siamo portati ad integrare i vuoti spazio-temporali in modo da non comprometterne il continuum, affinché gli oggetti conservino l'unità che consideriamo essere loro propria, le integrazioni che attuiamo in relazione ai mutamenti di colore non si curano della preservazione di alcun continuum, di alcuna unità:

Gli scarti di colore, a differenza di quelli spazio-temporali, non presentano nessun ostacolo all'unità degli oggetti. La maggior parte delle cose in cui ci imbattiamo, dalle persone alle case alle cravatte, contengono aree nettamente delimitate di colori contrastanti; e non vi è alcuna necessità di integrare i colori intermedi tra il nero e il rosso di una scacchiera per poterla considerare un oggetto singolo. Normalmente, tutto quanto è richiesto è che i bordi dell'oggetto contrastino con lo sfondo. Inoltre variazioni repentine di colore nel caso dei lampi di luce le prendiamo come variazioni del colore percepito dello stesso oggetto, piuttosto che come una sostituzione di quell'oggetto con un altro di colore diverso. E un oggetto non perde la sua identità quando passa dal sole all'ombra e viceversa.

Insomma, la soluzione uniforme di disparità spazio-temporali, a differenza della risoluzione uniforme di spazi di colore, è un luogo comune nell'ambito della nostra esperienza normale, può essere spesso realizzata volontariamente e ripetutamente, ed è richiesta per organizzare in oggetti la maggior parte delle cose con cui operiamo nel nostro mondo quotidiano⁹⁶.

Ciò che possiamo evincere dagli esiti degli esperimenti ai quali si è fatto riferimento e dalle considerazioni svolte in merito è che il processo creativo dell'integrazione e organizzazione dei dati avviene, nell'uomo, anche a livello percettivo, di modo che, ancora una volta, l'idea di un contatto diretto e neutro con il mondo viene ad essere screditata, in favore di una concezione che ravvisi in ogni nostra visione, percettiva o teorica che sia, una importante componente artificiale, dove per *artificiale* si intende qualunque prodotto dell'attività artistica, ovvero formativa, umana. Va inoltre notato che la nostra attività di creazione, integrazione e organizzazione non avviene nel nulla e a partire dal nulla, ma sempre sulla base e per il tramite dell'esperienza pregressa.

Tali caratteristiche sembrano restare valide anche quando si prendono in considerazione modi di fabbricare mondi più complessi e meno immediati di quello percettivo, modi in cui il processo di simbolizzazione sembra coinvolgere in maniera più importante l'intelletto e la

⁹⁶ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 103.

dimensione consapevole dell'uomo, come nella produzione di immagini, nell'elaborazione di teorie scientifiche, nella stesura ed esecuzione di composizioni musicali, nella realizzazione di opere letterarie.

L'esame del funzionamento delle produzioni simboliche alle quali si è accennato evidenzia con maggiore chiarezza i modi attraverso i quali la fabbricazione dei nostri mondi ha luogo ed in particolare pone in luce come ogni costruzione debba essere intesa come una ricostruzione, che parte da un mondo e conduce ad un altro. Più il livello di complessità della simbolizzazione aumenta, più sembra evidente che i materiali con i quali diamo forma alla nostra visione del mondo sono rimodellati a partire da quelli propri della versione del mondo alla quale originariamente siamo legati. Naturalmente ciò che si intende dire non è che ci sia una versione originaria del mondo che possediamo in maniera innata o con la quale veniamo in contatto direttamente prima di immergerci nel mondo civilizzato, ma solo che in nessun momento siamo privi di una specifica visione del mondo, per cui ogni nostra nuova elaborazione parte da una versione precedente, ogni nostra costruzione trae origine da una più antica e, solo in questo senso, originaria.

I modi attraverso i quali tale passaggio da un mondo ad un altro si attua sono molteplici, di uso comune e spesso interconnesso. Di alcuni di essi viene proposta un'analisi in *Vedere e costruire il mondo* di Goodman e proprio a quel testo intendo fare riferimento per fornire un saggio di tali modalità.

Una parte importante del lavoro di costruzione di una versione del mondo è rappresentata dal processo di smontaggio e da quello di ricomposizione delle parti e dal loro combinarsi. La suddivisione della realtà in classi e sottoclassi, in parti e porzioni, in genere e specie, infatti, non può essere considerata come dipendente dalla natura delle cose, ma deve essere attribuita all'attività dello sguardo umano. Non troviamo interi e parti in natura, non c'è nulla che sia di per sé un genere o una specie: il modo in cui porzioniamo il mondo, in cui stabiliamo che cosa è un individuo e che cosa non lo è, in cui deliberiamo che cosa conti come elemento e che cosa come un composto varia al variare della visione che adottiamo, dal modo in cui combiniamo i simboli e attribuiamo loro senso e valore. In questo lavoro un ruolo significativo è svolto dalle etichette, ovvero dai nomi, dai predicati, dalle immagini, dai gesti e da qualunque altro simbolo che, nel sistema, identifichi una porzione del mondo in quanto è ciò che è all'interno del sistema. In questo senso sarà un'etichetta tanto una parola che individui un oggetto in quanto oggetto, quanto un predicato che qualifichi un'azione singola come azione singola, tanto un gesto che qualifichi se stesso come unitario, quanto un'espressione che definisca un composto come tale e così di seguito.

Così, ad esempio, eventi temporalmente distinti vengono messi insieme sotto un nome proprio o identificati come ciò che costituisce 'un oggetto' o 'una persona'; oppure, se prendiamo il vocabolario degli Esquimesi, la neve viene divisa in svariati materiali. [...]

L'identificazione si basa sull'organizzazione in entità e in generi. La domanda «Lo stesso o non lo stesso?» deve essere sempre «Lo stesso cosa?». Differenti così-e-così possono essere lo stesso questo-e-quello [...] L'identità o invarianza di un mondo vuol dire identità rispetto a quel che all'interno di quel mondo vale come organizzato⁹⁷.

Il modo in cui ricomponiamo ciascuna versione del mondo qualifica ognuna di esse e la rende diversa dalle altre, nella misura in cui può darsi che in versioni diverse non siano presenti le stesse cose, nel senso che non ogni cosa che appartiene ad un mondo appartiene anche all'altro. Diversi modi di scomporre e ricomporre la realtà possono far transitare da una versione ad un'altra, esattamente come le catastrofi fanno transitare da un sinodo ad un altro.

Un altro senso in cui possono differire mondi diversi può essere rintracciato nel diverso peso, nella diversa rilevanza che vengono attribuiti ai generi nei quali si distribuisce e organizza la realtà. Alcune versioni infatti si differenziano dalle altre non tanto per le entità che riconoscono come esistenti, ma per la diversa distribuzione degli accenti tra esse. L'importanza del peso che viene attribuito ad una categoria emerge, ad esempio, quando intendiamo ripetere un esperimento: nel determinare quali cose devono restare invariate da un'esecuzione ad un'altra del nostro esperimento stabiliamo ciò che è maggiormente rilevante nel sistema che stiamo adoperando e qualificiamo come di minore importanza quegli elementi dei quali pure riconosciamo l'esistenza, ma che valutiamo come ininfluenti, non pertinenti, non controllabili e via dicendo. Non si tratta, evidentemente, di una differenza di minor importanza, soprattutto se si tiene conto del fatto che non è possibile fare a meno di attribuire maggior peso e rilevanza a certe categorie a discapito di altro, qualsivoglia sistema si adotti, pena l'inefficienza del sistema stesso, che risulterebbe simile ad una parola in cui tutte le sillabe risultassero accentate e la cui pronuncia risulterebbe pertanto indecidibile. La divisione tra generi rilevanti e non può variare a seconda degli scopi che si vogliono perseguire, di modo che a scopi differenti corrispondono sistemi differenziati tra loro per il peso che attribuiscono alle proprie categorie, di modo che risultano spesso inconciliabili. Un esempio di una simile incompatibilità la si ha quando si voglia considerare il predicato goodmaniano *blerde*, che è ovviamente inconciliabile con *blu* e *verde*, i quali non possono trovarsi nel suo stesso mondo.

È interessante notare come, a questo proposito, Goodman sottolinei che alcuni dei contrasti di accento più impressionanti e significativi si verificano nelle arti:

Molte differenze tra ritratti di Daumier, Ingres, Michelangelo, Rouault, dipendono dall'accentuazione di certi aspetti. Ciò che vale come messa in rilievo è, naturalmente, un allontanamento dall'importanza relativa accordata ai singoli aspetti del mondo usuale del nostro vedere quotidiano. Con il mutare degli interessi e nuovi punti di vista, varia il peso visivo di aspetti quali il volume, il tatto, la positura o la

⁹⁷ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., pp. 8-9.

luce e il mondo regolato di solo poco tempo prima appare stranamente perverso – un paesaggio realista da calendario di poco tempo fa diventa un'orribile caricatura

Queste diversità d'accento, ancora, equivalgono a differenze nei generi rilevanti accettati. Rappresentazioni diverse dello stesso soggetto possono perciò organizzarlo in base a schemi categoriali differenti. Come uno smeraldo verde e uno bilerde, anche se sono lo stesso smeraldo, un *Cristo* di Piero Della Francesca e uno di Rembrandt fanno parte di mondi organizzati in generi differenti⁹⁸.

Se una componente di significativo rilievo delle produzioni artistiche risiede nella capacità di queste ultime di rivisitare e rinnovare l'impiego di elementi usuali della vita quotidiana, allora dovremmo poter sostenere che le opere d'arte condividono la peculiarità di essere creatrici di nuove versioni del mondo, e ciò vale tanto per la pittura quanto per la letteratura, tanto per la musica quanto per il teatro, la danza o la scultura, tanto per il cinema quanto per la fotografia, ovvero vale indipendentemente dallo strumento impiegato. Tale caratteristica sembra così significativa che non pare fuori luogo sostenere che, nel momento in cui essa in qualche modo svanisca, con essa cessa di essere riconosciuta anche l'artisticità dell'opera. Così, se un dipinto realista può trasformarsi in un'orribile caricatura ciò può essere attribuito al venir meno della sua capacità di offrire una visione del mondo che sia, in certo senso, catastrofica rispetto alla nostra quotidianità.

Naturalmente con ciò non si vuole sostenere né che la capacità di produrre nuove versioni del mondo sia esclusiva delle opere d'arte, né tantomeno che il possesso di una simile caratteristica sia sufficiente a fare di qualcosa un'opera d'arte, ci si limita semplicemente a constatare il possesso di una proprietà che sembra tanto importante quanto imprescindibile. Merita di essere notato, peraltro, che l'espletamento di tale funzione creatrice viene portato a termine dalle opere d'arte non soltanto attraverso processi denotativi, ma anche e in maniera importante attraverso dinamiche esemplificative ed espressive, le quali non si limitano ad essere ornamenti posticci o elementi la cui influenza sulla natura della versione del mondo proposta sia di poca o nessuna rilevanza.

Ai modi finora elencati di ricostruzione di un mondo va aggiunto, senz'altro, l'*ordinamento*. Esso riguarda il rapporto che sussiste tra gli enti, il quale può assumere diverse configurazioni, dal momento che nessuno degli elementi può essere considerato come originario o derivato per natura. Ciò comporta che mondi nei quali valgano le medesime categorie e gli stessi *accenti* possono differenziarsi per l'ordinamento che presentano. Si pensi a quanto accade in musica con l'introduzione della scala dodecafonica: essa comporta inevitabilmente il mutamento della percezione dei moduli, pur lasciando invariati gli enti con i quali si ha a che fare. Ciò induce a ritenere che anche l'ordinamento non ha nulla di naturale o di necessario, ma fa parte di quegli strumenti attraverso i quali costruiamo il mondo:

⁹⁸ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., pp. 12-13.

Qualunque cosa si possa dire di questi modi di organizzare, essi non sono stati 'trovati nel mondo', ma *costruiti entro un mondo*⁹⁹.

Il passaggio dalla versione del mondo nella quale siamo immersi ad una nuova versione può così comportare e realizzarsi attraverso un nuovo ordinamento degli elementi e tale riordinamento, per quanto semplice, può avere gli effetti sconvolgenti che ebbe l'introduzione della musica dodecafonica.

Ma effetti parimenti significativi possono essere dati dall'integrazione e dall'eliminazione attraverso le quali il transito ad una nuova dimensione può essere effettuato. Come si è avuto modo di notare in precedenza l'integrazione dei dati che ci provengono dall'esperienza è un'attività che pratichiamo in maniera piuttosto spontanea e ad ogni livello, così come quella dell'eliminazione. Non possiamo infatti fare a meno di ignorare alcuni elementi nella nostra costruzione del mondo, dal momento che volerli considerare tutti equivarrebbe a non notarne nessuno, equivarrebbe ad avere di fronte una sorta di fondo indistinto dal quale non emerge nessun *oggetto*. Immagini come quella dell'anatra-coniglio mostrano bene la maniera in cui il processo dell'eliminazione funzioni e il modo in cui esso influisca sulla costituzione di un mondo piuttosto che di un altro. Facendo emergere dal fondo alcuni elementi e ignorandone deliberatamente altri diamo realtà a un'anatra, facendo emergere altri tratti e relegando sul fondo alcuni di quelli precedentemente al centro della nostra attenzione, l'anatra scompare e prende forma un coniglio. Di questi modi di *informare* le nostre versioni del mondo si servono spesso, consapevolmente o meno, intenzionalmente o meno, gli artisti di ogni sorta: tracciando semplici linee nelle quali siamo in grado di vedere un intero volto, agglomerando oggetti della vita quotidiana in modo che da un'accozzaglia emerga l'immagine unitaria di uomo, accennando una descrizione in due parole in modo che si delinei nella nostra mente uno scenario articolato a complesso, generando sorpresa, ilarità spavento grazie ad una sapiente composizione di passi e gesti che contravvengono al nostro pronostico su come dovrebbero andare a finire le cose dato il modo in cui sono cominciate.

E qualcosa di assimilabile ai processi di eliminazione e integrazione avviene con la deformazione, attraverso la quale modifichiamo, distorciamo, correggiamo gli elementi in modo che la nostra versione del mondo possa mantenersi o presentarsi coerente. Così le molte variazioni su tema musicale si profilano come tante possibili versioni del mondo, in cui il passaggio dalle une alle altre è assicurato da piccole possibili deformazioni del tema originario; così le variazioni di stile su cui si esercita Raymond Queneau rappresentano differenti versioni di una *stessa* storia, ciascuna delle quali ci porta ad avere una specifica visione del mondo rappresentato.

Dalla trattazione di tutte le precedenti modalità attraverso le quali la fabbricazione delle versioni del mondo ha luogo sembra emergere un dato interessante: ciascuna di esse si

⁹⁹ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 15.

configura come un'operazione *su simboli*. Tanto nella deformazione, quanto nell'integrazione e l'eliminazione, tanto nella composizione scomposizione quanto nell'*accentazione* ciò che risulta essere primariamente interessato è il simbolo, senza considerazione per ciò che può essere chiamato, con una certa approssimazione, il suo contenuto. Ciò può indurre a pensare che trovandoci in una dimensione di relativismo pressoché assoluto, non ci sia modo di porre un limite alla proliferazione di agglomerati, anche casuali, di simboli. Mancando il riferimento ad una dimensione mondana sostanziale, in grado di fungere da base per il discrimine tra visioni vere e visioni false, tra sistemi simbolici *reali* (in quanto posseggono un contenuto reale) e sistemi simbolici fittizi, sembra che tutto debba essere possibile, che qualunque insieme casuale di simboli possa essere considerato come un sistema. Le cose, tuttavia, non stanno in questo modo e il relativismo non implica il caos. Se il criterio della verità come corrispondenza ai fatti non può più essere d'aiuto per discriminare tra sistemi leciti e sistemi illeciti, ciò non impedisce di adottare delle restrizioni alle possibilità di proliferazione incontrollata di mondi e di pretendere che ciascuna versione sia corretta. Mancando la correttezza, d'altra parte, non si produce una visione illecita, ma semplicemente non si produce una visione, dal momento che questa implica la formazione di un mondo che, per essere tale, deve essere regolato e coerente, cosa che non può darsi nel caso in cui i simboli di cui esso è costituito sono sconnessi gli uni dagli altri o presentino legami casuali e aleatori. Il relativismo che viene introdotto con la dissoluzione del mondo e con il sorgere di una molteplicità di versioni-visioni di esso non consiste nell'accettare che ogni cosa vada bene quale versione del mondo, al contrario al suo interno non trovano alcun posto tutte quelle versioni possibili e impossibili che potrebbero essere definite false o scorrette. Il relativismo proposto implica solo la possibilità di vedere come la nostra realtà sia costituita da una molteplicità di versioni-visioni del mondo tutte reali.

D'altra parte è chiaro che tali versioni, pur essendo tutte parimenti reali, possono trovarsi in conflitto le une con le altre, ma questo di per sé non costituisce un problema, tanto più che, essendo tali versioni primariamente sistemi simbolici, è pressoché sempre possibile trovare il modo di conciliare versioni contrastanti, sebbene al prezzo di qualche rinuncia sul piano dei contenuti, ovvero delle pretese che le versioni stesse avanzano a livello semantico. Quando infatti ci troviamo di fronte a due enunciati contrastanti quali:

(1) *La terra opera una rotazione, mentre il sole resta immobile;*

(2) *La terra resta immobile, mentre il sole opera una rivoluzione attorno ad essa*

e ci proponiamo di riformularle in maniera tale che risultino conciliabili, possiamo sostituire i due enunciati in questione con altri due:

- (3) *La terra opera una rotazione rispetto al sole;*
- (4) *Il sole opera una rivoluzione rispetto alla terra,*

che sono compatibili. Questa operazione, tuttavia, comporta una qualche rinuncia da parte di entrambi gli enunciati rispetto a quanto affermato. In (3) infatti non si afferma più in maniera assoluta che la terra opera una rotazione, come avveniva in (1) e in (4) non si assume più alcun impegno circa l'immobilità della terra. Nelle seconde due proposizioni ciò che si sostiene è che esiste un movimento relativo di un corpo rispetto ad un altro, il che non implica in alcun modo che uno dei due si muova mentre l'altro sta fermo. In verità, peraltro, le due proposizioni possono essere ridotte ad un unico enunciato, nell'ipotesi che si possegga o si riesca ad elaborare una funzione adeguata f :

- (5) *La relazione spaziale tra la terra e il sole varia nel tempo secondo la formula f*

Insomma, attraverso l'eliminazione degli elementi contrastanti sembra possibile operare riconciliazioni anche difficili. Della possibilità di simili riconciliazioni è stato presentato qui solo un esempio, ma risulta facile intuire che, se ogni riconciliazione comporta un'astrazione dall'elemento causa del contrasto, volendo fare astrazione da tutti gli elementi contrastanti al fine di riconciliare tutte le versioni, si resta con versioni prive di fatti e cose, ovvero con versioni prive di mondi.

Questa constatazione fa intuire come, a fronte dell'impossibilità di concepire un mondo indipendentemente da simboli, si possano concepire simboli e sistemi simbolici privi di un mondo. Risulta certamente difficile immaginare il senso e l'utilità di sistemi di tal fatta (essendo del tutto inutile un'ipotetica versione unitaria ma priva di contenuto), la sola possibilità teorica della loro esistenza, tuttavia, è funzionale alla comprensione della rilevanza che i simboli hanno nella costituzione e strutturazione del mondo nel quale siamo immersi e ad illustrare ancora una volta il senso in cui si può sostenere che le parole sopravvivono alle cose, dal momento che, mentre non è più possibile pensare ad un mondo unico che costituisca il substrato di ogni nostra esperienza e dal quale si origini ogni nostro processo di significazione e di comprensione, sistemi simbolici, come il linguaggio, possono vantare una resistenza alla dissoluzione, in quanto la loro identità non dipende, in senso stretto, da ciò cui essi si riferiscono e che si qualifica come variabile, mobile.

Il presente chiarimento su ciò che si intende quando si parla di versioni o visioni del mondo rende forse più limpido il senso in cui le metafore possono essere considerate dei meccanismi atti alla costituzione di nuovi mondi, il senso in cui esse si qualificano come eventi catastrofici all'interno del linguaggio, atteso che una catastrofe è un disfacimento di un cosmo che conduce alla ricostituzione di un altro cosmo, è un momento di dissoluzione che punta verso una nuova organizzazione. Sarà forse più accettabile ora l'idea che le

metafore, così come ogni altra modalità di costituzione di versioni del mondo non solo influisce sulla natura del contenuto semantico, ma lo determina e con ciò stesso informa anche i modi della nostra conoscenza del mondo. Tutto ciò apre la strada alla concezione delle opere letterarie e delle interpretazioni di queste che ci si propone di sostenere.

L'INTERPRETAZIONE DELLE OPERE LETTERARIE ALLA LUCE DELLA METAFORA

Nella stesura di quest'ultimo capitolo si ha l'intento di esplorare la possibilità di leggere il rapporto che intercorre tra opere letterarie e loro interpretazioni, nonché il ruolo di queste ultime in un modo nuovo, che si profili come una traslitterazione di quanto emerso nello studio della metafora e della proiettabilità sul campo più complesso e articolato della produzione letteraria. Si auspica di poter fornire delle risposte proficue agli interrogativi proposti al principio di questo lavoro e di offrire una possibile visione del modo in cui l'universo simbolico delle opere letterarie funzioni e intervenga nella nostra vita ordinaria.

Nell'intraprendere questa strada sarà il caso di esaminare alcune convinzioni circa il ruolo delle interpretazioni e il loro legame con le opere cui si riferiscono, al fine di sgombrare il campo preliminarmente da concezioni che non possono essere qui condivise, in virtù di quanto si è finora sostenuto, o paiono troppo deboli per essere adottate.

1. L'INTERPRETAZIONE COME TRADUZIONE

In un senso molto elementare le interpretazioni potrebbero essere intese come riscritture dell'opera cui si riferiscono, aventi lo scopo di rendere univoca la lettura di passaggi dubbi o equivoci dell'opera stessa, di chiarire le relazioni strutturali sulle quali l'opera si edifica, di ricondurre al linguaggio ordinario eventuali termini o espressioni elevate, atipiche, di nuova formazione o di difficile intendimento, in modo da garantire una più facile e corretta comprensione del testo dell'opera. In tal senso le interpretazioni avrebbero il compito di definire, possibilmente in modo univoco, il riferimento dell'opera, di delineare le circostanze che la rendono o la renderebbero vera o sensata.

Una simile concezione delle interpretazioni, tanto in generale quanto in riferimento alle opere letterarie, presenta diversi aspetti problematici, sebbene a tutta prima possa sembrare in grado di cogliere in modo semplice e chiaro la funzione che le interpretazioni devono assolvere. Tali aspetti emergono immediatamente non appena si attenda ad una disamina più approfondita di quanto la concezione appena esposta comporta e implica. Se l'interpretazione si propone di mostrare il riferimento dell'opera, come la presente visione sostiene, se essa si qualifica come una riscrittura dell'opera attraverso altre parole, allora essa può, in un certo senso, essere intesa come una sorta di traduzione dell'opera da una lingua ad un'altra. Ciascuna interpretazione è tale, allora, in quanto propone la sostituzione di alcune parole con altre dallo stesso significato, ma dalla più immediata e facile comprensione, rimpiazza locuzioni con altre o rende esplicito ciò che nel testo originario era implicito. In questa prospettiva quanto segue va considerato come un'interpretazione dei versi 4-6 del primo canto dell'*Inferno* dantesco:

È molto difficile descrivere a parole l'aspetto della selva. Questa foresta priva di presenze umane, intricata e difficile da attraversare che solo a pensarci provoca nuovamente spavento¹⁰⁰.

Con tutta evidenza siamo di fronte a quella che viene comunemente chiamata *parafrasi* del testo, la quale, con buona approssimazione, può essere definita come una *traduzione* del testo originario in un nuovo testo che conservi il medesimo significato del primo, pur facilitandone la comprensione. Proprio la possibilità di concepire le parafrasi come traduzioni garantisce la possibilità di intendere una parafrasi come quella appena riportata come un'*interpretazione* del testo dantesco. Se, tuttavia, questa indistinzione parafrasi, interpretazioni e traduzioni può essere sostenuta, non si può rinunciare a porsi interrogativi importanti sui parametri ai quali interpretazioni del genere devono rispondere, sul modo in cui deve essere valutata la loro pertinenza, sul modo in cui si articola il legame che intrattengono con l'opera interpretata. Stabilendo un'identità tra parafrasi e traduzione e tra queste e l'interpretazione, si fissa, implicitamente, anche un'identità di scopo tra le tre, sicché se la conservazione del *medesimo* significato nel passaggio da un testo ad un altro rientra tra i requisiti che una traduzione deve soddisfare perché possa essere considerata effettivamente una traduzione del testo che pretende di trasporre da un linguaggio ad un altro, allora anche interpretazioni e parafrasi devono condividere tale requisito e conservare il significato nella maniera più integra possibile nel passaggio dal testo dell'opera a quello parafrasato o interpretato. I problemi che emergono in proposito sono di tre ordini a) è possibile determinare in modo univoco il significato che deve conservarsi immutato da testo a testo e come ciò può essere fatto? b) Ammesso che si riesca ad individuare il significato corretto del testo dell'opera, quale criterio di sinonimia può essere adottato per ottenere una parafrasi-interpretazione adeguata? c) Se il requisito della pertinenza al testo dell'opera si qualifica come il più importante, non si ammette implicitamente che nessuna interpretazione può superare in adeguatezza l'opera stessa come interprete di se stessa, implicando in tal modo l'idea che le interpretazioni siano inutili?

Cerchiamo di affrontare un problema per volta. Come è stato suggerito nel primo capitolo attraverso il riferimento all'opera quiniiana, volendo assumere un criterio oggettivo per la determinazione del significato di un'espressione, dovremmo guardare al riferimento dell'espressione stessa, evitando di fare affidamento su elementi intensionali, così impalpabili, sfuggenti e difficili da cogliere come sono. L'esperimento della traduzione radicale tuttavia mostra quanto siano ardue le difficoltà che si incontrano battendo questa strada, tanto che si ha l'impressione di essere costretti a rinunciare anche alla individuazione di un riferimento estensionale. Sebbene Quine, infatti, finisca per concedere al significato-stimolo il ruolo di nocciolo duro del riferimento, immaginando che ad esso si possa riconoscere quella stabilità imparziale che è in grado di prescindere da ipotesi analitiche per fungere da base al significato di un'espressione linguistica, le osservazioni di Davidson in proposito dissolvono la nozione di significato-stimolo facendo cadere quell'ultimo baluardo dogmatico dell'empirismo costituito dalla distinzione tra schema concettuale e contenuto

¹⁰⁰ D. Alighieri, *La Commedia. Inferno*, a cura di B. Garavelli, con la supervisione di M. Corti, Bompiani, Milano, 1994, p. 3, note 3, 4, 5. Si ricorda che il testo dantesco di cui le parole sopra riportate offrono una lettura recita: *Ahi quanto a dir qual era è cosa dura/ esta selva selvaggia e aspra e forte/ che nel pensier rinnova la paura!*

empirico. Non c'è mai nulla che possa darsi, allora, al di fuori e prima dell'interpretazione, tutto ciò che viene detto e recepito è detto e recepito all'interno di un linguaggio interpretante. Se il linguaggio non fosse tale, infatti, cesserebbe di essere linguaggio e si tramuterebbe in una serie di segni muti, o magari capaci di risuonare, ma privi della possibilità di trasformarsi in simboli significanti. L'idea che possa darsi un significato fisso e stabile sembra in qualche modo incompatibile con la natura stessa del linguaggio, in quanto questo si qualifica come uno schema simbolico e non come un sistema simbolico in senso proprio, e ciò in virtù della libertà con cui l'elemento semantico viene a legarsi a quello sintattico. Risulta pertanto e ugualmente difficile immaginare che di un'opera possa essere individuato quell'unico significato che deve essere conservato in ciascuna parafrasi-interpretazione dell'opera stessa, dal momento che ciascuna opera, in quanto espressione linguistica, per quanto complessa e articolata, non avrà sotto questo rispetto caratteristiche diverse da ogni altra espressione linguistica e non presenterà dunque alcun significato che possa darsi prima o a prescindere da una qualche interpretazione. Ma se un significato siffatto manca, che cosa potrà mai avere il dovere di rendere una parafrasi? A che cosa dovrà attenersi? Che cosa dovrà conservare invariato rispetto al testo che intende interpretare e del quale pretende di chiarire gli elementi oscuri, i passaggi incerti, le espressioni ambigue? Se il significato dell'opera non esiste da nessuna parte e in nessun tempo, sembra difficile continuare a sostenere quella concezione dell'interpretazione delle opere che finisce per identificarsi con la parafrasi dell'opera stessa e che all'inizio di questo capitolo si mostrava come chiara e semplice, dal momento che, non essendoci un unico e stabile riferimento da individuare, nessuna parafrasi interpretante può reclamare una maggiore efficienza rispetto all'opera nell'adempiere il compito referenziale.

La mancanza dell'unico significato, inoltre, apre la strada alla possibilità di spiegare come accada che le interpretazioni di un testo siano diverse e che non sia sempre possibile stabilire quale di esse sia la migliore, né determinare una gerarchia in cui il vertice della piramide sia occupato dalla parafrasi più pertinente e la base da quelle più distanti dal testo dell'opera. Se, infatti, si desse un significato unico e stabile, se il suo riferimento fosse in linea di principio in qualche modo determinabile, allora dovrebbe esserci un'unica parafrasi possibile o, nel caso in cui le parafrasi fossero molteplici, dovrebbe esserci la possibilità di stabilire quale di esse si avvicina maggiormente alla delineazione del riferimento dell'opera, ma l'esperienza mostra come non si dia mai un'unica parafrasi di un'opera, e come sia priva di senso l'idea di elaborare una gerarchia tra le varie interpretazioni e parafrasi possibili.

D'altra parte, se pure ammettessimo che il riferimento di ciascuna opera è unico e che quindi il significato che l'interpretazione deve cogliere è uno solo, le difficoltà non svanirebbero, in quanto ci si troverebbe a dover affrontare la questione della sinonimia, che ha già dato più volte prova di essere molto spinosa e poco maneggevole. Se l'interpretazione deve condividere con l'opera la stessa referenzialità, infatti, essa deve essere sinonima rispetto a quest'ultima. Sappiamo bene, tuttavia, che non si danno termini distinti e perfettamente sinonimici gli uni rispetto agli altri e, anzi, semmai può darsi il caso che un termine non sia perfettamente sinonimico neppure rispetto a se stesso quando è impiegato in tempi e circostanze diversi. Si può certamente ipotizzare di riuscire a determinare una rosa di termini più o meno sinonimici rispetto ad un termine specifico, una rosa in cui i petali più vicini al centro del fiore sono occupati dai termini più simili a quello di riferimento, ma evidentemente l'unico termine completamente sinonimo rispetto ad un

qualunque termine *x* sarà *x* stesso. Queste considerazioni da sole sarebbero già sufficienti a convincerci che la strada che stiamo battendo non è sensatamente praticabile e che l'idea che il significato di un'opera possa essere conservato intatto in una sua interpretazione deve essere abbandonato, come pure quella, e a maggior ragione, che proprio il grado di tale conservazione, ovvero il grado di pertinenza della parafrasi-interpretazione possa fungere da criterio per la valutazione della bontà o meno, della legittimità o meno di ciascuna interpretazione, ma c'è dell'altro. Dall'analisi della sinonimia proposta da Goodman emerge un interessante dato di fatto: quando i termini considerati sono articolati, l'individuazione di termini coestensivi diventa più complicata e l'impossibilità di una perfetta sinonimia più evidente. Anche quando, infatti, due termini sono sinonimi, in quanto coestensivi, nella loro estensione primaria, essi si rivelano facilmente diversi gli uni dagli altri quando si passi ad esaminare la loro estensione secondaria. Se consideriamo ad esempio due termini come *sovranità* e *regalità*, si potrà convenire sul fatto che essi siano considerati sinonimi in italiano e, tuttavia, tra essi emergono delle pur lievi discrepanze già quando si voglia valutare la misura in cui collimano le due espressioni composte *concetto di sovranità* e *concetto di regalità*. In quest'ultima circostanza le sinonimia sembra lasciare il posto a qualcosa di molto simile ad una contrapposizione, dal momento che viene richiamata l'attenzione sul fatto che la sovranità è legittimata dalla superiorità del sovrano, che viene ad occupare l'apice della scala sociale, proprio perché dotato di una qualche forma di superiorità rispetto agli altri, mentre il re è tale in quanto ha il dovere e la facoltà di reggere lo stato e la società che gli sono affidati, venendone a rappresentare, in certo senso, le fondamenta. Se la sovranità viene così a configurarsi come la vetta della società civile, la regalità si qualifica come la solida base del monte costituito dalla comunità degli uomini che abitano il reame; se la sovranità rappresenta il tetto della casa civile, la regalità è l'effigie delle sue fondamenta; mentre la regalità si configura come le radici dell'albero dello stato, la sovranità ne rappresenta le fronde più alte e illuminate¹⁰¹. Queste considerazioni dovrebbero indurci a ritenere che ottenere un testo che sia sinonimo rispetto ad uno dato sia più arduo che rintracciare la sinonimia tra due termini, dal momento che un testo è costituito da una pluralità di termini che, interagendo tra loro, si compongono finendo per realizzare un riferimento complesso e articolato. Nell'effettuare la traduzione dall'opera alla sua interpretazione, dunque e sempre ammesso che una simile operazione sia possibile, sarà non solo necessario individuare termini che siano sinonimi nelle loro estensioni primarie e secondarie di quelli impiegati nell'opera, ma anche che siano in grado di conservare le medesime relazioni con tutti gli altri termini impiegati nell'opera stessa. Se, tuttavia, queste sono le condizioni alle quali sole è possibile conservare integro il significato dell'opera interpretata, allora non sembra esserci altra parafrasi possibile di un'opera che l'opera stessa,

¹⁰¹ Un caso più eclatante si ha quando, volendo assumere come criterio di sinonimia la coestensività dei termini considerati, è rappresentato dal caso dei termini vacui. Questi, infatti, designando una classe nulla, in quanto vuota di elementi, dovrebbero essere considerati tutti sinonimi gli uni degli altri, tuttavia nessun parlante italiano, in grado di impiegare i termini correttamente, sarebbe disposto ad ammettere l'equivalenza di *ippogrifo* ed *elfo*, di *cerchio quadrato* e *sciapode*. In questo caso la considerazione delle estensioni secondarie dei termini in questione rende ragione di una discrepanza tra i termini stessi che è immediatamente percepita dai parlanti fin dall'estensione primaria, sebbene risulti ingiustificabile sulla sola base della considerazione di quest'ultima. Nel caso considerato sopra, relativo alla sovranità e alla regalità, la discrepanza tra i termini è posta in evidenza dalla valutazione delle estensioni secondarie, sebbene non sia percepita quando i termini vengono considerati nella loro estensione primaria.

dal momento che solo questa può essere massimamente pertinente a se stessa e non tradire sotto nessun rispetto il proprio significato.

Ci si trova così di fronte ad un *empasse*: un'opera non può essere interpretata correttamente se non da se stessa, in quanto ogni interpretazione, ogni parafrasi comporta uno slittamento di significato che compromette la pertinenza dell'interpretazione al testo dell'opera. Stando, tuttavia, a quanto stabilito a proposito dei criteri di identificazione di un'opera letteraria, un'interpretazione che riproducesse fedelmente il testo dell'opera non potrebbe essere considerata qualcosa di diverso dall'opera stessa, ma verrebbe a qualificarsi solo come una nuova copia dell'opera in questione. L'interpretazione si dissolve, riassorbita dall'opera stessa: ecco dove si è giunti dando seguito all'idea che le interpretazioni abbiano il compito di definire il significato dell'opera, che questo sia unico e che il criterio della pertinenza sia quello sulla base del quale si debba decidere della qualità delle interpretazioni e della loro relazione con l'opera da interpretare.

Risulta evidente la necessità di cambiare prospettiva, se non ci si vuole subito arrendere all'idea che le interpretazioni siano indefinibili e che la loro funzione sia vacua. Un primo tentativo può essere fatto cercando di recuperare uno degli elementi che la definizione appena presa in esame dimenticava di tenere in considerazione e che sembra invece imprescindibile perché possiamo parlare di interpretazione in senso proprio: la prospettiva di chi elabora l'interpretazione, il suo apporto nella fruizione del testo. Voler recuperare un simile fattore significa tenere in seria considerazione le critiche avanzate da Davidson all'esperimento mentale della traduzione radicale e fare tesoro di alcuni degli elementi che emergono dalla teoria dell'interpretazione radicale. In particolar modo ciò di cui si deve tenere conto è la natura olistica del linguaggio, per cui il modo in cui un'opera viene letta e quindi interpretata dipende in maniera importante dal modo in cui il parlante usa il proprio linguaggio, dal modo in cui riesce a farlo interagire e in cui è in grado di combinarlo con quello dell'opera. Il modo in cui l'opera significa, infatti non può, come si è visto, essere considerato fisso, immutabile. Il suo riferimento non è univoco, per quanto possa essere determinato da un testo, questo sì, identificabile in maniera univoca e inequivocabile, grazie alla sua compitazione. Se il testo dell'opera si configura come un prodotto del linguaggio attraverso il linguaggio, come una composizione significativa nel cui processo di significazione è coinvolto l'intero linguaggio, nell'uso specifico che di questo può essere fatto dall'autore, date le circostanze e il tempo in cui questi scrive, se ciascuna opera è uno squarcio su una visione del mondo, ogni sua lettura, ogni sua interpretazione muove da un altrettanto particolare impiego del linguaggio stesso, da una prospettiva sul mondo che, in ragione del funzionamento olistico del linguaggio, non potrà essere lasciata fuori nell'atto interpretativo e che, anzi, ne costituirà sempre la base, lo sfondo sul quale lasciar emergere il castello dell'interpretazione. Quest'ultima, infatti, lungi dall'essere una semplice contemplazione, un mero atto recettivo, sembra configurarsi piuttosto come una costruzione. Si tratterà poi di vedere di che tipo di costruzione si tratta.

Per ora ciò che risulta chiaro è che l'interprete, inteso come funzione delle circostanze del suo atto interpretante, della storia collettiva e personale all'interno della quale si inserisce e che lo riguarda fino al momento dell'interpretazione, delle conoscenze e delle capacità linguistiche e mondane, non può essere considerato come un elemento neutro, al mutare del quale non si abbiano ripercussioni sul prodotto dell'interpretazione. Mentre per

identificare un'opera ciò che è rilevante è solo l'ordine nel quale si succedono i simboli, senza riguardo al come e al quando l'opera è stata prodotta e con la possibilità di identificare correttamente anche testi per noi incomprensibili, ciò che è rilevante nell'interpretazione di un'opera è la relazione semantica che viene instaurata tra quest'ultima e il mondo. E, data la complessità con la quale la dimensione semantica si rapporta a quella sintattica nell'ambito linguistico, data l'inesistenza di una relazione rigida tra segno e riferimento, data la rilevanza dell'aspetto pragmatico dell'uso del linguaggio, l'interpretazione finisce per scoprire nell'opera molto di quanto essa stessa porta con sé. Questa consapevolezza non deve indurre a credere, tuttavia, che le opere finiscano per configurarsi come involucri pressoché vuoti, che l'interpretazione può riempire a suo genio, né si deve immaginare che le interpretazioni possano essere ridotte a meri commenti delle opere cui si riferiscono, ove per commento si intenda non un tentativo di illustrazione e comprensione del testo, ma una pura valutazione dello stesso¹⁰². Per quanto fluttuante possa essere la relazione tra l'elemento sintattico e quello semantico in un sistema come quello linguistico, essa non è del tutto priva di vincoli e restrizioni, non procede del tutto alla cieca e senza direzione. L'interpretazione non è resa impossibile dalla mancanza di un processo denotativo rigido, né si profila come un costrutto che l'interprete può mettere in piedi in maniera arbitraria e tenendo conto solo del proprio uso del linguaggio della propria storia e delle specifiche circostanze nelle quali si trova, tuttavia della rilevanza e dell'apporto di tutti questi elementi si deve tener conto quando si vuole tentare di rendere ragione di ciò che l'interpretazione fa.

In ragione di quanto sostenuto da Davidson si potrebbe forse tentare di definire l'interpretazione come una contrattazione tra l'opera e l'interprete, in cui ciò che si tenta di definire è, non più il significato, ma la linea di demarcazione che corre tra significato e credenza, di modo che la molteplicità delle interpretazioni di un'opera risulti motivata dalla possibilità di modificare sempre, entro certi limiti, tale linea di demarcazione. Questa prospettiva, tuttavia, sebbene consenta di tenere in considerazione la natura olistica e produttiva del linguaggio, non è bastevole a rendere ragione completamente di ciò che le interpretazioni fanno. Come si ricorderà, infatti, la teoria di Davidson richiede che del linguaggio venga presa in considerazione la sola funzione referenziale e, nello specifico, che si ponga una distinzione netta tra quello che è l'uso letterale del linguaggio e ogni altro possibile uso dello stesso, che dovrà essere considerato come derivato da o deviante rispetto a quello letterale. La concezione di Davidson del linguaggio e delle possibilità comunicative di questo, infatti, si fondavano sull'idea che la *verità* fosse la base sulla quale fosse possibile costruire ogni possibile teoria dell'interpretazione. Questa limitazione, oltre alle numerose obiezioni alle quali si è in precedenza accennato, rende la teoria davidsoniana in certa misura inadeguata allo scopo che si vuole qui perseguire. In particolare adottando una simile teoria non troverebbe alcun chiarimento l'idea che tra il modo di significare delle opere letterarie e quello del discorso ordinario vi sia una qualche differenza; non si saprebbe come spiegare quel fenomeno, tipico delle opere letterarie, che consiste nel riferimento multiplo e complesso; la metafora, che si è vista essere una componente fondamentale del

¹⁰² Pare evidente che una qualunque valutazione presuppone la comprensione di quanto viene valutato, per cui sostenere che le interpretazioni non devono essere considerate come meri commenti può sembrare in certo senso contraddittorio. Ciò che si intende sostenere qui, tuttavia, è che, sebbene il commento (come viene qui inteso) presupponga l'interpretazione, quest'ultima, tuttavia non coincide con esso, dal momento che essa non implica una componente valutativa, non assume l'opera come oggetto della propria riflessione, ma si limita a realizzarne una lettura che ponga l'interprete nelle condizioni di cogliere l'opera come un testo significante.

linguaggio e un fattore importante della sua evoluzione, non viene spiegata se non come una via comunicativa deviata e in ultima istanza derivata dal senso letterale del linguaggio; il fattore esemplificativo che nelle opere letterarie pare assumere una considerevole rilevanza, non sembra poter trovare un adeguato margine di spiegazione. Se si considerano i versi della *Commedia* cui si faceva riferimento prima, quando si è presa in esame la parafrasi di Bianca Garavelli, ci si troverà di fronte all'evidenza che non solo la capacità denotativa dei termini impiegati è rilevante e significativa per il fruitore, ma anche, e in modo importante, la loro capacità di esemplificare, in un certo senso, attraverso i suoni quanto viene denotato. Nel concepire il secondo verso della terzina, «esta selva selvaggia e aspra e forte», è difficile credere e sostenere che tutto ciò che Dante tenne presente fu ciò che i termini impiegati denotavano, tanto quanto risulta arduo per il fruitore fare astrazione dal folto succedersi delle *s*, dal moltiplicarsi dei rami intricati della *selva* nel raddoppiarsi di quest'ultima nel suo stesso aggettivo *selvaggia*, dalla pericolosa ostilità e dalla durezza del luogo che risuona in quelle *r*, rinsaldate da altre consonanti che contrastano l'addolcirsi del suono della voce nelle vocali. Esempi simili potrebbero moltiplicarsi a dismisura, attingendo tanto dalla poesia quanto dalla prosa e potrebbero essere ampliati dalla considerazione del ruolo che giocano le rime, il metro, la punteggiatura. Ampliando lo sguardo dalla terzina presa in esame a quella immediatamente precedente, che apre la *Commedia* dantesca, è gioco forza cogliere la sapienza del compositore nell'escogitare l'alternarsi delle rime in maniera tale che le parole si richiamino per senso e non solo per suono e interagiscano secondo una doppia direttrice nella costruzione del significato:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la dritta via era smarrita.
Ahi quanto a di qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!

Limitarsi, come la prospettiva di Davidson sembra richiedere, ad una visione esclusivamente denotativa del linguaggio, sembra impedire, sul piano dell'interpretazione delle opere letterarie, la considerazione di quegli aspetti che pure sembrano giocare un ruolo fondamentale, condannandoci ad una visione delle opere e delle loro interpretazioni sostanzialmente povera e incapace di mostrare quale rilevanza queste abbiano nella nostra vita culturale e ordinaria, trovandosi costretta a relegarle al ruolo di semplici *directissements* con le radici immerse nel fiume della falsità.

Se tutto quanto sostenuto fin qui è ragionevole, pur tenendo per buono il principio della natura irriducibilmente olistica del linguaggio e conservando la certezza dell'inseparabilità di quanto viene detto dal modo in cui lo si dice (essendo caduto il terzo dogma dell'empirismo) emersi durante la trattazione, sarà opportuno ricercare una via alternativa, rispetto a quella proposta, per la comprensione delle opere letterarie e delle loro interpretazioni.

Nel proporre una lettura di ciò che le interpretazioni delle opere letterarie sono e del modo in cui realizzano il proprio compito, credo sia opportuno prendere le mosse dalla considerazione di alcune caratteristiche fondamentali delle opere letterarie stesse e da qualche tratto proprio del linguaggio, così come tali elementi sono venuti emergendo nel corso di questo scritto. Si sta pensando, in particolare, alla natura olistica del linguaggio, tale per cui le nostre parole non sono semplicemente portatrici di un lineare significato denotativo, ma si correlano all'interno di una complessa struttura che le pone nelle condizioni di costruire la realtà che ci circonda e articolare la conoscenza che di tale realtà ci formiamo. L'altro elemento che pare necessario tenere in considerazione è rappresentato dalla particolare propensione delle opere letterarie a presentare un riferimento multiplo e complesso. In esse infatti l'interazione tra le diverse proposizioni, il compenetrarsi di differenti modalità referenziali, l'articolarsi delle svariate sezioni comportano il realizzarsi di un processo referenziale che, per quanto pensato e pensabile come unitario, implica un continuo aggiustamento e una continua rinegoziazione del significato complessivo, proprio in funzione della definizione di un unico significato complessivo e in ragione delle molteplici componenti dello stesso.

Se nella molteplicità e nella complessità del riferimento si annidano gli ampi margini di manovra che assicurano alle interpretazioni la possibilità di moltiplicarsi e differenziarsi pur restando ciascuna legittima, nella natura olistica del linguaggio risiede l'ineluttabilità di tale molteplicità e la possibilità teorica di produrre infinite interpretazioni di un unico testo. Ciascuna interpretazione di un'opera, infatti, ciascuna lettura che renda il susseguirsi dei segni significante, principia dalla versione del mondo dell'interprete, della quale il suo linguaggio è espressione e via di concretizzazione. Nessuna lettura, infatti, può essere considerata neutrale: proprio come non c'è possibilità di accostarsi al mondo con un occhio vergine, allo stesso modo deve essere pensato come impossibile un approccio all'opera letteraria che prescindendo o faccia astrazione dal mondo e dal linguaggio dell'interprete. Dal momento che quest'ultimo non può mai trovarsi al di fuori di una qualche visione del mondo, ogni sua esperienza, anche quella dell'interpretazione delle opere letterarie, deve necessariamente prendere forma e articolarsi all'interno della sua versione del mondo, per quanto possa avere come esito una trasformazione, anche drastica, della realtà stessa. Una buona idea del modo in cui il punto di partenza faccia la differenza la si può avere leggendo le pagine del *Castello dei destini incrociati* di Italo Calvino, in cui il significato dei destini disegnati dai tarocchi si tramuta a seconda del personaggio che allinea le carte e le percorre: non solo ogni singola carta modifica il proprio significato a seconda di chi la usa, ma anche e soprattutto la successione delle immagini risulta rinnovata, a tal punto che può darsi il caso di una medesima successione di carte è in grado di rendere conto di due storie diverse, poiché diverso è il soggetto che le racconta, diverso è il mondo dal quale si parte:

A ben vedere, tanto per l'alchimista quanto per il cavaliere errante il punto d'arrivo dovrebbe essere l'*Asso di Coppe* che per l'uno contiene il flogisto o la pietra dei filosofi o l'elisir di lunga vita, e per l'altro è il talismano custodito dal Re Pescatore, il vaso misterioso che il suo primo poeta non fece a

tempo a spiegarci cos'era – o non lo volle dire – e che da allora sgorga fiumi d'inchiostro di congetture, la Grolla che continua ad essere contesa tra la religione romana e quella celtica. [...]

Dunque il problema che quei due nostri commensali volevano risolvere disponendo le carte intorno all'*Asso di Coppe* era allo stesso tempo la Grande Opera alchemica e la Ricerca del Gral. Nelle stesse carte, una per una, entrambi possono riconoscere le tappe della loro Arte o Avventura: nel *Sole* l'astro dell'oro o l'innocenza del fanciullo guerriero, nella *Ruota* il moto perpetuo o l'incantesimo del bosco, nel *Giudizio* la morte e resurrezione (dei metalli e dell'anima) o la chiamata celeste¹⁰³.

Se la lettura di un testo non può che principiare, come si è detto, dalla visione propria dell'interprete, essa deve altrettanto necessariamente passare attraverso il testo dell'opera che è oggetto di interpretazione, se non vuole correre il rischio di essere un atto creativo a sé stante che, sebbene produca senso, non ha nulla a che vedere con l'opera della quale pretende di essere una lettura. In questo senso l'interpretazione può essere intesa come un transito direzionato, dal momento che il punto di partenza è determinato, il passaggio centrale del viaggio è imprescindibile e il punto di approdo si profila all'orizzonte come lo scopo verso il quale tendere. Il processo di significazione appare come allo stesso tempo creativo, articolato e condizionato dai requisiti ai quali deve corrispondere e dagli elementi dai quali non può prescindere. Come si può intuire esso non consiste così nell'individuazione di un significato che viene considerato come unico e sussistente di per sé, ma come un processo attraverso il quale si dà vita ad una creazione in grado tanto di essere sensata quanto di essere congruente con l'opera e corrispondente al testo.

Nell'intento di chiarire il modo per mezzo del quale un simile processo si esplica, ritengo sia utile intendere la seconda porzione del viaggio interpretativo, quella che procede dall'opera al mondo dell'interprete, alla stregua di una proiezione metaforica o di una proiezione che è per molti versi simile a quella che si è sostenuto verificarsi nel caso delle metafore. Innanzitutto, infatti, perché l'opera sia effettivamente sensata per chi la legge, il processo interpretativo non può considerarsi concluso con l'approccio all'opera, con quel primo spostamento che procede verso di essa e che prende le mosse dal linguaggio dell'interprete, ma è necessario che si torni, in un certo senso, indietro verso il punto di partenza, di modo che il linguaggio originario possa assorbire quanto recepito grazie al contatto con l'opera e possa, eventualmente, modificarsi in ragione di tale contatto. Intendere questo viaggio a ritroso, poi, nei termini di una proiezione importante come quella metaforica sembra essere una via proficua al fine di rendere conto degli effetti e delle caratteristiche di questa seconda porzione del tragitto interpretativo, in modo da poter trarre conclusioni importanti in merito alle interpretazioni delle opere letterarie in generale.

L'idea che si vuole qui sostenere è che attraverso questa seconda parte del processo interpretativo viene effettuata una proiezione del regno costituito dall'opera letteraria sul regno costituito dalla visione del mondo dell'interprete, di modo che quest'ultima venga ad essere riorganizzata in virtù della struttura di quello. Naturalmente vi sono delle differenze importanti con quanto avviene nel caso della metafora, così come sussistono similitudini fondamentali. Per quello che riguarda questo secondo aspetto, vi è innanzitutto la possibilità di considerare un'opera alla stregua di un regno del linguaggio, nella misura in

¹⁰³ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori, 2012 (1974), p. 93.

cui essa si presenta come un complesso unitario e ben strutturato, elaborato per mezzo del linguaggio (o se si vuole al suo interno) e pertanto non isolato dal resto delle articolazioni del linguaggio stesso, da altri regni linguistici, comunque costituiti. Naturalmente non si vuole sostenere che i regni in questione siano dello stesso genere: il regno che un'opera letteraria costituisce è senz'altro più variegato e articolato di quello che viene chiamato in causa nel caso delle proiezioni metaforiche, ove il fattore dell'omogeneità gioca un qualche ruolo e in cui i legami strutturali sono senza dubbio meno intricati. Se un regno come quello degli animali e quello degli esseri umani, ai quali si è fatto riferimento nell'illustrazione delle metafore, possono essere intesi come aloni o come fiori con diversi strati di petali, il regno istituito da un'opera letteraria deve essere inteso come una sorta di giardino, in cui si ha una diversificazione elevata dei componenti e, tuttavia, la loro disposizione è fortemente armonica di modo che il valore di ciascuno di essi dipende non solo dalla loro natura, ma anche dal modo in cui è impiegato e dalla collocazione che viene ad esso assegnata. Ciascun elemento istituirà non solo un rapporto di vicinanza e consequenzialità rispetto agli elementi ad esso affiancati, ma esibirà contrapposizione, eserciterà richiami, si presenterà come una variazione rispetto ad altri elementi che compongono il giardino e che possono collocarsi anche ad una grande distanza. In questo caso, d'altra parte, come in quello dei regni linguistici prima ricordati, le relazioni dipendono in misura importante dall'uso del linguaggio: dall'uso di chi scrive e dall'uso di chi legge.

Fermi restando questi elementi di similarità, non si può fare a meno di sottolineare alcuni importanti punti in cui le due proiezioni non sono sovrapponibili: nel caso delle opere letterarie, infatti, non si dà il caso di un predicato guida, di un predicato che svolga la funzione di catalizzatore della proiezione e della riorganizzazione del regno d'approdo, o, per lo meno, tale ruolo non è stabilmente svolto da un unico predicato o da un unico elemento dell'opera letteraria. Può ben darsi che si diano fattori di una determinata opera in grado di dirigere la riorganizzazione della visione del mondo di partenza, come si potrebbe dire che si verifichi nel caso della *Madame Bovary* di Flaubert, dove la riorganizzazione del nostro mondo, delle nostre concezioni e percezioni dell'ordinamento sociale discendono dall'ammissione di una figura come quella di madame Bovary tra le categorie di individui che possiamo incontrare nella nostra vita, in rapporto alla quale possiamo progressivamente rivedere il nostro orizzonte sociale lasciando che la nostra visione del mondo sia compenetrata dal coacervo di personaggi che nel romanzo si rapportano alla protagonista, tuttavia non necessariamente un'opera persegue la riorganizzazione cui dà luogo seguendo un simile percorso.

Quel che sembra ragionevole sostenere è che, indipendentemente dalle differenze che si possono riscontrare tra la proiezione metaforica e quella interpretativa, entrambe si configurano come proiezioni di un regno su un altro, entrambe sono caratterizzate dalla creatività con la quale impiegano il linguaggio per riorganizzare e riformulare il linguaggio stesso, e con esso la visione del mondo della quale esso è espressione e nella quale si concretizza, entrambe consentono di ampliare il nostro mondo e di estendere l'ambito della nostra conoscenza senza implicare una complicazione della base del sistema. Le opere letterarie, infatti, al pari delle metafore, attingono il loro materiale dal linguaggio nel quale sono formulate e quindi dalla visione del mondo che tale linguaggio rappresenta, ma sono in grado, attraverso l'accentazione, e le altre modalità di trasformazione di una visione del mondo in un'altra, di prospettare un rivolgimento catastrofico della visione di partenza che

si arricchisca di nuovi elementi, di nuove interazioni senza che si debba fare ricorso a nuovi elementi che rendano più pesante e articolata la base del sistema. Ciò che accade attraverso le interpretazioni delle opere letterarie è un ampliamento del mondo che tiene conto del precetto ockamiano che vieta la moltiplicazione non necessaria degli enti, in quanto tale moltiplicazione si rivela inutile proprio quando riguarda la base, senza che ciò si trasformi in un pari vantaggio nell'economia complessiva del sistema o quando un effetto equiparabile può essere ottenuto conservando l'*ontologia* originaria. Innegabilmente molti giovani e di umili origini di rispettabili medici esistevano anche prima che Flaubert scrivesse della sua *madame Bovary*, ma altrettanto innegabilmente il nostro orizzonte sociale risulta definitivamente modificato dall'esistenza del romanzo che la riguarda, tanto per la finezza con la quale vengono colti i tratti esteriori ed interiori del personaggio principale, quanto per la possibilità di impiegare il personaggio flaubertiano come una lente attraverso la quale osservare la società nella quale siamo immersi, così che ci troviamo a poter rintracciare i caratteri di Emma nelle persone con le quali abbiamo a che fare, Emma diventa, per così dire, una nostra categoria, in virtù della quale regoliamo il nostro comportamento e i nostri giudizi sul mondo: è in questo senso che la nostra realtà non può considerarsi invariata con o senza la lettura dell'opera in questione. Naturalmente un discorso analogo può essere svolto tanto in merito agli altri personaggi del romanzo di Flaubert e alle relazioni che essi intrattengono tra loro e con le cose, quanto in merito ad altre opere letterarie. Non è più la stessa la pioggia che cade in estate dopo aver letto la *Pioggia nel pineto* di D'Annunzio, dopo la quale udiamo suoni che prima restavano indistinti nello sfondo amorfo del nostro universo, proviamo un brivido che possiamo riconoscere al cadere delle grosse gocce sulla nostra pelle e sui nostri indumenti, che ad ogni pioggia estiva si tramutano in *vestimenti leggeri*, proviamo quel lieve struggimento che nel quietarsi dell'arsura coglie lo sciogliersi dell'illusione amorosa. Non è più muto il nostro pensiero quando non procede con ordine se abbiamo seguito Molly Bloom nel suo flusso di coscienza, ma si trasforma in un fiume che sgorga dal profondo, incontrollato e prolifico, pregno di quel caos sensato che conduce alla forma. Innumerevoli sono gli esempi che potrebbero essere ancora addotti per sostenere la tesi secondo la quale la lettura o interpretazione delle opere letterarie non trascorre invano, né si qualifica come puro intrattenimento, ma modifica radicalmente il nostro mondo, poiché che ne offre una nuova visione, attraverso nuove categorie, nuove relazioni, nuovi schemi, nuovi costrutti semantici. La cittadina della quale consta il nostro mondo assume un nuovo aspetto, si creano nuove vie per precorrerla, compaiono nuove prospettive, sorgono nuovi palazzi, le zone che una volta rappresentavano il fulcro della città perdono di importanza, altre si destrutturano tronando ad essere incolte, altre ancora vengono inglobate e rese civili: l'opera interpretata si presenta come un nuovo progetto, sulla base del quale viene trasformato l'assetto cittadino, senza che materiali d'altra natura siano richiesti. E la nuova città non differisce dalla vecchia in modo irrilevante, l'intervento che il nuovo progetto guida non dà luogo semplicemente ad un restauro o ad un abbellimento, ma si concretizza in cambiamenti sostanziali.

Se così non fosse, se i mutamenti che le opere interpretate portano nella visione del mondo di chi le interpreta non avesse un gran peso, l'incapacità di fruire di opere letterarie non dovrebbe costituire in alcun modo un impoverimento per nessuno, ma i risultati di alcuni studi condotti su pazienti afasici inducono a ritenere il contrario. Se, infatti, la capacità di trattenere i termini sia connessa con l'appartenenza dei termini stesso all'ambito operativo,

come sembra emergere, allora bisogna desumere che individui che abbiano subito un danno cerebrale tale da indurre afasia siano impossibilitati a fruire correttamente e sensatamente testi che non siano libretti di istruzioni o qualcosa di simile. Se la limitatezza della versione del mondo nella quale l'afasico si trova a vivere può essere in parte spiegata in termini di impossibilità di comprendere opere letterarie, in quanto elaborati la cui natura non è immediatamente operativa, allora bisogna riconoscere che, in condizioni normali, le opere letterarie incidono in maniera considerevole sul processo di costruzione del mondo cui ciascuno di noi dà luogo, nell'ambito del linguaggio comune e del consorzio sociale all'interno del quali si inserisce.

Questa attività creatrice di mondi che si esplica in maniera importante attraverso la stesura e la fruizione interpretativa della opere letterarie può naturalmente dare luogo ad una molteplicità di versioni del mondo in rapporto ad una stessa opera, nella misura in cui, come si è sostenuto, tale attività è significativamente influenzata dalla versione del mondo dalla quale il lettore-interprete prende le mosse. Non si vuole qui sostenere una visione solipsistica della fruizione delle opere letterarie né una visione solipsistica del linguaggio in generale, non si ha l'intenzione di qualificare come a sé stante e incomunicabile la lettura che ciascuno di noi può dare di un'opera, ma non si può prescindere dal rimarcare quanto una specifica visione-versione del mondo e lo specifico uso corrispondente del linguaggio, seppur socialmente costruiti e condivisi, siano determinanti nella lettura e interpretazione delle opere. Proprio in virtù della diversità del punto di partenza e del punto di approdo si può comprendere il diverso funzionamento di differenti processi interpretativi, e la conseguente possibilità di diverse letture *corrette* di una stessa opera. Fintanto, infatti, che una lettura non compromette la propria congruenza con il testo dell'opera, fermo restando il linguaggio nel quale il testo stesso è stato redatto, essa deve essere ritenuta come una interpretazione lecita e corretta dell'opera stessa, sebbene possa trovarsi in contrasto con altre interpretazioni altrettanto legittime e corrette. Ciascuna di esse infatti può essere concepita come una proiezione dell'opera (così come essa si presenta a chi le si avvicina salpando dalle coste del mondo del lettore) sulla versione del mondo propria dell'interprete. Ciò che varia nelle diverse interpretazioni è tanto ciò che viene proiettato quanto il campo sul quale la proiezione termina, ma, nonostante tanta variabilità, le interpretazioni non sono senza controllo nel loro moltiplicarsi, in virtù di quella fissità del testo che le fa essere tutte interpretazioni della stessa opera, diversamente da quanto si è visto avvenire nel caso della dissoluzione del mondo in favore delle molteplici versioni dello stesso.

Il fatto che elementi pragmatici quali il contesto e l'uso del linguaggio, condizionino significativamente la natura dell'interpretazione che di un'opera viene elaborata, consente di vedere come in questo contesto siano da recuperare tutti quegli elementi che non potevano godere di alcuna considerazione quando si aveva il compito di stabilire un criterio univoco per l'individuazione delle opere. È nell'ambito della lettura delle opere che ha senso considerare il contesto storico in cui hanno visto la luce, la biografia dell'autore, la ritmica, le rime, le assonanze, il metro e tutti quei fattori che siamo tradizionalmente disposti a prendere in considerazione quando vogliamo *comprendere* un'opera e che non incidono sulla sua identificazione.

Tale comprensione, infatti, lungi dall'essere un tentativo di adeguare la nostra visione a quella dell'autore, che miri alla scoperta o ricostruzione del significato unico e originario, va

concepita come quell'atto attraverso il quale opera e visione del mondo dell'interprete si adeguano l'una all'altra un maniera tale da poter essere prese e tenute insieme.

E in questo processo lo sforzo creativo che si richiede all'interprete non è di minor conto rispetto a quello che è necessario all'autore dell'opera, o, almeno, non è di diversa natura, come può esserlo quello impiegato nell'elaborazione di un testo di natura scientifica. Nella creazione di un testo che funzioni come un'opera d'arte o di uno che lo interpreti la lingua si comporta alla stregua degli altri strumenti artistici e diventa creativa tramite il mezzo che impiega, attraverso tutto quanto la costituisce e caratterizza. Per chiarire quanto si sta sostenendo è opportuno fare riferimento ad alcuni studi che, sotto la direzione di Goodman, sono stati condotti sui processi di soluzione dei problemi nelle arti, nell'ambito del cosiddetto *Project Zero*. Ciò che si è cercato di determinare nella ricerca, condotta prevalentemente da Howard Gardner, è in che modo si possa parlare di problemi in ambito artistico e in quali termini si procede ad una soluzione degli stessi. L'andamento degli studi ha indotto Gardner a descrivere due modalità di *problem solving* che riflettono, spesso, ma non sempre, le differenze tra arte e scienza. Una delle due tipologie, la *concettualizzazione di fattori rilevanti*, prevale soprattutto nelle scienze; l'altra, *l'esecuzione ristretta ad un unico mezzo*, prevale soprattutto nelle arti. Secondo Gardner la concettualizzazione è caratterizzata da una considerevole flessibilità quanto a strumenti che il risolutore può impiegare nel ragionare su un problema. Nel risolvere un problema fisico, per esempio, egli può manipolare oggetti reali, equazioni matematiche, *immagini* mentali, argomentazioni verbali, proposizioni logiche. Una tale flessibilità è possibile perché il risolutore non si occupa del medium con il quale gli capita di avere a che fare, ma dei fattori ai quali quello si riferisce e dei principi che governano questi fattori. In opposizione all'enfasi scientifica posta sulla concettualizzazione, l'esecuzione attraverso uno specifico medium è l'aspetto più centrale e meno modificabile della risoluzione artistica dei problemi. Si può scegliere il medium da usare nell'affrontare il problema, ma la soluzione messa in atto è ristretta a questo medium. Non può essere né colta attraverso un altro mezzo, né riformulata attraverso lo stesso mezzo. Nel caso in cui, come accade nelle opere letterarie, il medium che viene impiegato e quello linguistico, ciò che diventa rilevante non è semplicemente ciò che viene denotato dalle parole, ma anche quanto viene esemplificato dalle stesse, il loro suono (indipendentemente dal fatto che la parola si effettivamente pronunciata o meno), il modo in cui sono concatenate le une alle altre.

Sembra così che la differenza che intercorre tra quanto viene espresso tramite il linguaggio usato ordinariamente e quanto invece per suo tramite si può compiere attraverso le opere letterarie risieda tanto nel fatto che l'opera nel suo complesso va concepita, come si è detto, alla stregua di un progetto unitario, che, sfruttando tutte le modalità del riferimento, propone una visione globalmente sensata del mondo o di una porzione di esso, quanto dal modo specifico in cui linguaggio viene impiegato, vale a dire alla stregua di qualunque altro mezzo estetico, per cui la pregnanza significativa non va ricercata solo oltre le parole, ma nelle parole stesse. Forse proprio in queste caratteristiche risiede quella differenza tra linguaggio ordinario e opere letterarie interpretate che consente a queste ultime di avere un ruolo nella organizzazione e costruzione della nostra visione del mondo che nell'uso comune del linguaggio sembra diluita e dispersa, quasi nascosta come brace sotto la cenere.

I. LA SEMPLIFICAZIONE

Come è facile intuire e come si è avuto modo di accennare la proiezione interpretativa condivide con quella metaforica la capacità di rendere più ricco il nostro mondo, di ampliare il nostro orizzonte conoscitivo ed estendere la realtà nella quale viviamo, accrescendo le nostre possibilità di categorizzazione e articolazione di quanto ci circonda senza richiedere l'introduzione di concetti, idee, strutture radicalmente nuove e differenti rispetto a quelle che impiegavamo prima della fruizione dell'opera. Una simile caratteristica coincide con quella semplificazione della base del sistema della quale si è avuto modo di parlare in precedenza. Se, infatti, non ci troviamo propriamente di fronte ad una eliminazione di elementi basilari, assistiamo comunque ad un ampliamento delle capacità esplicative, se così si può dire, del sistema linguistico che ci appartiene, il che equivale a dire che siamo riusciti a potenziare la nostra base senza renderla più complessa. Il guadagno che si ottiene risulta così del tutto comparabile a quello determinato da una vera e propria semplificazione della base ottenuta attraverso l'eliminazione di fattori di complessità.

Non si tratta di un esito trascurabile o di poco conto, anzi esso sembra avere una rilevanza paragonabile a quella della composizionalità del linguaggio, che ci permette di produrre un numero infinito di enunciati pur disponendo di un numero limitato di termini. Come, infatti, le capacità creative del linguaggio dipendono dalla composizionalità e la possibilità di essere proficuamente impiegato dai parlanti risiede nel relativamente esiguo numero di elementi di base, così la possibilità di conservare il grado di semplicità della base preserva anche la possibilità di impiegare il sistema simbolico che su tale base si erge con la stessa facilità e semplicità di gestione del sistema precedente; d'altra parte il fatto che la nuova visione del mondo che si viene a creare non sia statica ma dinamica, il fatto che possa essere percorsa in modo creativo in molteplici direzioni mostra una notevole affinità con la capacità produttiva del linguaggio della quale si parlava sopra.

Di questi elementi si deve certamente tenere conto quando si voglia indagare il peso che le opere letterarie, con le loro interpretazioni, possono avere nell'ambito dell'elaborazione della cultura, della civiltà, della formazione degli esseri umani, almeno fintanto che ci saranno buoni motivi per credere che uno sguardo ingenuo non esiste, che le nostre facoltà mentali sono limitate, che non abbiamo la capacità di concepire alcunché al di fuori di una qualche categorizzazione o simbolizzazione.

3. INTERAZIONE TRA INTERPRETAZIONI

Come si è avuto modo di notare l'esistenza di molteplici interpretazioni non è eliminabile, dal momento che esse non sono riducibili ad un'unica e sola interpretazione *giusta*, né una simile eventualità sembra essere auspicabile. Come rinunciare alla prolificità che la molteplicità implica? Come scegliere un criterio per eliminare delle interpretazioni a vantaggio di altre, una volta venuta meno la possibilità di appellarsi ad una realtà stabile e determinata come pietra di paragone delle nostre costruzioni simboliche? Come stabilire

quale sia l'unica lettura che merita di essere salvata? Ecco che si mescolano difficoltà tecniche e ragioni di opportunità: la pluralità delle voci, infatti, non solo non è evitabile, ma, anche se non fosse necessaria, sarebbe desiderabile e preferibile ad una visione unica e monolitica. Avere più letture, infatti, non corrisponde all'averne di volta in volta una che, finché è adottata, viene considerata come l'unica valida. Qualunque sia, infatti, l'interpretazione che di un'opera decidiamo di dare, essa si accompagna alla consapevolezza che altre letture sono parimenti possibili e altrettanto legittime e alla certezza che con queste ultime la nostra visione può intrattenere dei rapporti di vario genere, tanto in virtù del fatto che, come è possibile passare da una visione del mondo ad un'altra, allo stesso modo sarà possibile saltare da un'interpretazione all'altra della stessa opera, quanto alla certezza che tutte le interpretazioni sono congruenti con una stessa opera.

Questo legame andrebbe probabilmente concepito non tanto e non tanto o non solo alla stregua di quello che intercorre tra le diverse versioni del mondo, le quali non vanno intese come alternative possibili, ma non reali, ad un'unica versione reale, ma piuttosto come tutte ugualmente reali; esso andrebbe inteso almeno in parte in maniera simile a quel rapporto di menzione selettiva che sussiste tra i termini del linguaggio. Le varie interpretazioni, infatti, non si ignorano a vicenda, o almeno ciò non accade necessariamente. In particolare accade spesso che interpretazioni successive tengono conto di interpretazioni precedenti, se non altro perché queste ultime possono far parte di quella visione originaria dalla quale l'interprete prende le mosse per avvicinarsi all'opera.

Un'interpretazione, così, può essere elaborata non solo in considerazione di quanto emerge dal testo, ma anche in ragione di quanto è già stato letto nell'opera attraverso un'altra interpretazione. In tal modo la scelta per una specifica interpretazione si profila come una scelta selettiva, che rinvia per contrasto a quella lettura che non viene adottata, ma che continua a conservare la propria legittimità e congruenza con l'opera in questione.

Questa possibilità di avvicinarsi all'opera non solo direttamente, ma anche, per così dire, passando attraverso i sentieri tracciati dalle altre interpretazioni, saltellando dall'una all'altra delle vie già aperte, cogliendo i frutti che terreni già dissodati hanno prodotto, mescolando le prospettive, intrecciando i fili di Arianna che altri hanno dispiegato e seguito così da formare un labirinto nel quale ricavare il proprio percorso preserva la vita delle opere, che conservano la loro capacità di produrre significato, di essere innovatrici e rinnovatrici, e consente all'attività interpretativa di moltiplicare le proprie possibilità in termini di invenzione e creatività. Questo tipo di relazione, che tende a sussistere almeno tra alcune delle interpretazioni di una stessa opera, si configura come un ulteriore fattore di produttività delle opere stesse, quindi come un ulteriore strumento di ampliamento tanto della nostra visione del mondo quanto delle nostre possibilità conoscitive. Si tratta peraltro di una relazione, che poggiando, in ultima istanza, sull'identificabilità oggettiva e univoca del testo dell'opera, possiede una solidità sconosciuta a quella stessa menzione selettiva invocata da Scheffler come caratteristica generale del linguaggio e delle visioni del mondo che per suo tramite possono essere elaborate. Se nel caso della menzione selettiva scheffleriana il rinvio all'ambito della selezione restava necessariamente vago e aleatorio, nel caso della selezione attuata da una particolare interpretazione l'ambito di riferimento può essere individuato in maniera più sicura, essendo esso rappresentato, almeno in parte, da altre interpretazioni effettivamente elaborate e note della stessa opera. È certamente

possibile che un lettore selezioni la propria visione anche in relazione a possibili orizzonti alternativi che si presentano alla sua mente, che sono immaginabili in virtù dell'uso del linguaggio che da tale interprete viene fatto, ma che non sono di fatto esplicitate dallo stesso, ma ciò non influisce negativamente sull'interazione tra l'interpretazione in questione e le altre che siano state effettivamente prodotte.

La sussistenza di simili rapporti chiarisce il motivo per il quale si ha l'impressione di carpire il significato di un'opera tanto meglio quante più letture della stessa ci sono note. A tale proposito potrebbe essere il caso di notare e sottolineare come una situazione simile non sia riscontrabile quando si ha a che fare con le visioni del mondo elaborate per il tramite del discorso scientifico: è evidente che l'adozione di una visione del cosmo può essere compiutamente compresa una volta che ci si è impadroniti del significato tecnico dei termini impiegati, che si comprendano le leggi che vengono presentate come quelle che governano i moti del sistema, che si intenda ciò che vale come elementare e ciò che è da considerare composto, senza che la conoscenza di sistemi alternativi possa apportare alcuna miglioria sostanziale alla nostra visione. Diversamente sembrano stare le cose per quel che riguarda la fruizione delle opere artistiche, a qualunque genere esse appartengano.. Il modo in cui si è in grado di guardare un dipinto non muta soltanto in dipendenza dalla nostra conoscenza del mezzo attraverso il quale è stato realizzato, come avviene nel caso delle teorie scientifiche, ma si trasforma anche in funzione della nostra conoscenza dei modi in cui esso è stato visto da altri, o in virtù del numero delle volte che abbiamo potuto contemplarlo; l'esecuzione di un brano musicale può essere modificata dalla nostra conoscenza di altre esecuzioni; il modo in cui assistiamo ad un balletto risente certamente del nostro sapere o ignorare il modo in cui lo stesso balletto è stato eseguito in altre circostanze. Questo parallelismo tra l'interazione che sussiste tra le interpretazioni delle opere letterarie e quelle che, con un'accezione più ampia del termine, possono essere indicate come interpretazioni di altre opere d'arte, sottolinea e conferma la distinzione tra un uso scientifico, del linguaggio, un uso ordinario e un impiego che funzioni esteticamente.

In questa prospettiva le opere letterarie mostrano di essere costitutive del mondo nel quale viviamo, della conoscenza che ne abbiamo e di intervenire nella determinazione delle nostre azioni e dei nostri comportamenti, così come nella nostra educazione e conformazione sentimentale, in una maniera del tutto peculiare, così come peculiare è la forma simbolica attraverso la quale la loro attività si esplica. Probabilmente una buona immagine del modo in cui le opere letterarie operano è offerta dal caleidoscopio, il quale ci restituisce un'immagine diversa ad ogni movimento della mano che lo sorregge, ma ciascuna immagine è frutto delle stesse tessere colorate e degli stessi specchi e conserva un qualche legame con le altre immagini cui il caleidoscopio può dare forma. Probabilmente proprio questa poliedricità della visione, che attraverso le opere letterarie possiamo avere, rende queste stesse opere preziose per noi, in quanto possiamo essere concepiti come animali simbolici, secondo quanto suggeriva Ernest Cassirer, e come animali dotati di linguaggio, secondo quanto sostiene Aristotele, e proprio per il tramite di una specifica modalità di simbolizzazione linguistica esplicano la loro funzione le opere letterarie.

Finché un'opera letteraria funziona come un'opera d'arte, tutto quanto qui sostenuto deve essere considerato valido, sia che ad essere coinvolto nell'azione riformatrice dell'opera sia il nostro intero universo, sia che la sua azione interessi solo una porzione di questo. Per

quanto, infatti, l'entità dell'azione che le opere letterarie esercitano sulla nostra versione del mondo non sia quantificabile, in quanto manca ad oggi una qualunque unità di misura in grado di tradurre in numeri la natura e le modalità del rivolgimento prodotto attraverso l'interpretazione delle opere letterarie (né sembra necessario o assolutamente auspicabile che una simile traduzione si produca in seguito), essa, tuttavia, non può essere trascurata, né considerata irrilevante, poiché, come si è avuto modo di sostenere, la natura di tale intervento è di fondamentale importanza in diversi sensi.

CONCLUSIONE

Al termine di questo percorso esplorativo vorrei richiamare alla memoria gli interrogativi dai quali esso ha preso avvio, al fine di poterli confrontare con i risultati della ricerca e verificare la misura in cui ad essi si è riusciti a dare una risposta soddisfacente.

La questione che è stata posta come centrale è tutta relativa al funzionamento delle opere letterarie: si è presupposto, in certa misura, che, perché queste non restassero mute e inefficienti, dovessero essere interpretate, ovvero se ne dovesse dare una lettura in grado di attribuire un significato sensato alla successione dei grafemi che costituiscono il testo dell'opera stessa. Tale convincimento ha fatto sì che l'interrogativo generale di cui si è detto assumesse una forma più specifica e si concentrasse sul rapporto che intercorre tanto tra un'opera e ciascuna delle sue interpretazioni quanto tra le diverse interpretazioni di un'unica opera. In particolare ci si chiedeva: «Che rapporto intercorre tra un'opera letteraria e le sue interpretazioni? Che cosa fa sì che la prima supporti la seconda in maniera tale che si possa dire che quest'ultima è un'interpretazione proprio di quell'opera e non di altre? Sulla base di quale principio possiamo discernere un'interpretazione valida da una che non lo è? Che cosa consente ad una stessa opera di supportare interpretazioni differenti e a volte tra loro incompatibili?»

Attraverso la disamina delle caratteristiche di quello che è lo strumento espressivo attraverso il quale le opere letterarie prendono forma, il linguaggio e le sue possibilità di significazione, è stato possibile confermare l'ipotesi secondo la quale le interpretazioni non sono accessorie rispetto alle opere, ma si configurano come loro necessari correlati, dal momento che il linguaggio naturale, nel quale le opere letterarie sono redatte, non è propriamente un sistema ma solo uno schema notazionale, che lascia, pertanto, indeterminata la propria dimensione semantica. Proprio di tale indeterminatezza si è avuto modo di parlare lungamente, anche grazie allo studio delle teorie di Quine e Davidson relative al processo referenziale e di significazione. Si è così scoperto che, nonostante l'assenza di un dato stabile di riferimento, nonostante la pluralità dei punti di vista possibili, benché attraverso il linguaggio possiamo costruire mondi differenti, le interpretazioni delle opere letterarie non determinano il proprio riferimento in maniera arbitraria e del tutto libera, dal momento che sono obbligate al rispetto del testo dell'opera, che è univocamente determinabile, attraverso l'identificazione della compitazione dei termini che costituiscono il testo stesso, e rispetto al quale devono essere tutte congruenti.

Ma, se il principio della congruenza è un principio fondamentalmente limitativo, se esso ci consente di evitare che ciascuna interpretazione possa essere interpretazione di un'opera qualunque, tuttavia esso non chiarisce in che modo, per quali vie l'interpretazione riesca a delineare una specifica visione significativa del mondo o di quella porzione di mondo che l'opera riguarda. Per questo motivo si è resa opportuna se non necessaria la valutazione e l'analisi delle vie referenziali che intervengono nelle opere letterarie e, in tale circostanza, ci si è imbattuti in una particolare modalità di funzionamento del linguaggio, la *proiezione* dei termini, che si è rivelata utilissima ai fini della determinazione del modo di operare delle

interpretazioni rispetto alle opere. Attraverso la nozione di proiezione e quella correlata di proiettabilità si è infatti avuto modo di proporre una particolare concezione delle metafore, che è poi stata impiegata come chiave di lettura del funzionamento delle opere letterarie e delle relative interpretazioni. Leggere le metafore come proiezioni di regni del linguaggio su regni del linguaggio ha infatti dato modo di immaginare che le interpretazioni si configurino come proiezioni del regno dell'opera cui si riferiscono sul regno rappresentato dalla visione del mondo propria dell'interprete.

Una simile concezione consente da una parte di conservare intatto il criterio di identificazione delle opere letterarie basato su caratteristiche esclusivamente sintattiche, dall'altra di non rinunciare alla considerazione di tutti quegli elementi, quali la dimensione storica, quella psicologica, quella sociologica e quant'altro, che sono tradizionalmente considerate come strettamente connesse all'opera e alla sua possibilità di comprensione, tanto da essere state a volte considerate come indispensabili anche per l'identificazione dell'opera stessa. Essa inoltre consente di chiarire tanto l'efficacia creativa delle opere letterarie, dal momento che queste ultime risultano capaci di riorganizzare e rinnovare la nostra versione del mondo, quanto la possibilità della molteplicità di interpretazioni adeguate per una stessa opera. La creatività, infatti, risulta spiegata dalla capacità di operare un rimodellamento catastrofico della versione del mondo di partenza, in quanto quest'ultima viene a riorganizzarsi in ragione della lettura che viene data dell'opera e dell'interazione che si instaura tra le diverse interpretazioni; la possibilità che queste ultime siano molteplici, a sua volta, risulta spiegata per via della possibilità di effettuare proiezioni diverse, possibilità garantita tanto dall'indeterminatezza del riferimento quanto dal peso che le visioni originarie hanno sul modo in cui l'opera viene vista e sulla determinazione della via che questa segue nell'essere proiettata sulle visioni originarie stesse.

Diverse interpretazioni di una stessa opera, pertanto, si sono rivelate non semplicemente possibili e ugualmente adeguate, nonostante la possibilità di una loro contrapposizione, ma anche capaci di interazione: esse non si prospettano semplicemente come alternative e l'adozione di una di esse non implica la dissoluzione di tutte le altre, ma instaurano tra loro un rapporto tale per cui la scelta di una di esse si configura come selettiva rispetto alle altre (o almeno ad alcune delle altre) e, pertanto, continua a richiamarle e a *giocare* con quelle a distanza, alimentando l'arricchimento di significato cui l'opera va in tal modo soggetta.

La lettura che è stata così proposta delle opere letterarie e del rapporto che esse intrattengono con le proprie interpretazioni, oltre a dare una risposta plausibile agli interrogativi di partenza, sembra delineare alcune delle caratteristiche specifiche di quella simbolizzazione cui le opere letterarie danno luogo, mostrandone in pari tempo la portata, l'estensione e la potenza. Si tratta, come si è cercato di mostrare, di una modalità di simbolizzazione che interviene in una maniera peculiare tanto a livello pratico, quanto a livello ontologico e gnoseologico, coinvolgendo, così, almeno tre degli aspetti fondamentali della dimensione umana, ai quali possono esserne senz'altro aggiunti degli altri, che meriterebbero di essere a pieno titolo affiancati a quelli citati, sebbene non siano stati presi in esame in questa sede. Uno di questi è certamente la dimensione dell'emotività, dal momento che difficilmente si possono coinvolgere la componente cognitiva e quella pratica senza toccare quella emotiva. Il riconoscimento di quelle stesse caratteristiche che si qualificano come specifiche della simbolizzazione delle opere letterarie ha preso forma,

almeno in parte, attraverso la sottolineatura delle differenze che intercorrono tra l'uso ordinario del linguaggio e quello letterario, differenze tali che la riduzione di questo a quello risulta pressoché impossibile. Questa impossibilità, per altro, dovrebbe di per sé essere piuttosto rassicurante circa l'effettiva peculiarità delle opere letterarie come forma di simbolizzazione, tuttavia, a maggiore conferma di ciò interviene la non misurabilità dell'azione delle opere in questione: il fatto che non siano misurabili attraverso gli strumenti e i parametri di misurazione dei quali siamo ad oggi in possesso, mostra come ciò che le opere letterarie fanno non è riducibile all'ambito scientifico, se è vero, come è vero, che tutto ciò che può essere ascritto all'alveo della simbolizzazione scientifica è misurabile.

Sebbene la consapevolezza della specificità delle opere letterarie nel creare senso e nel costituire orizzonti di significanza risuoni spesso tanto tra i filosofi, quanto tra i letterati, gli psicologi e intellettuali vari, lo studio di tale ambito della cultura mostra ancora margini molto ampi di miglioramento, verso il quale il presente lavoro si augura di aver offerto un contributo.

BIBLIOGRAFIA

I. GOODMAN

- 1940 *Elimination of Extra-Logical Postulates* (con W. V. O. Quine), in "Journal of Symbolic Logic" 5, pp. 104-09; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1940; New York, , pp. 325-33.
- 1940 *The Calculus of Individuals and its Uses* (con H. S. Leonard), in "Journal of Symbolic Logic", 5, pp. 45-55.
- 1941 *A Study of Qualities*, tesi Ph.D., Harvard University; ristampa Harvard Dissertations in Philosophy Series, Garland, New York 1990.
- 1941 *Sequences*, in "Journal of Symbolic Logic", 6, pp. 150-53.
- 1943 *On the Simplicity of Ideas*, in "Journal of Symbolic Logic", 8, pp. 107-21.
- 1944 Recensione di F. Oppenheim, *Outline of a Logical Analysis of Law*, in "Philosophy of Science", 11, pp. 142-60.
- 1946 *A Query on Confirmation*, in "Journal of Philosophy", 43, pp. 383-85; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 363-66.
- 1946 *Descartes as Philosopher*, Cartesian Research Bureau, Boston; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 45-48.
- 1946 Recensione di Kaplan, *Definition and Specification of Meaning*, "Journal of Symbolic Logic", 11, 1946, pp. 80-81, in "Journal of Philosophy", 43, pp. 281-88.
- 1947 *On Infirmities of Confirmation-Theory*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 8, pp. 149-51; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 367-70.
- 1947 *Steps toward a Constructive Nominalism*, (con W. V. O. Quine), in "Journal of Symbolic Logic", 12, pp. 105-22; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 173-98; trad. it *Verso un nominalismo costruttivo*, in C. Cellucci (a cura di), *La filosofia della matematica*, Laterza, Bari, 1969.

- 1947 *The Problem of Counterfactual Conditionals*, in “Journal of Philosophy”, 44, pp. 113-28; ristampa in L. Linsky (a cura di), *Semantics and the Philosophy of Language*, University of Illinois Press, Urbana, 1952; ristampa in R. Houde, J. P. Mullally (a cura di), *Philosophy of Knowledge*, New York, 1960; trad. it. *Il problema dei condizionali controfattuali*, in L. Linsky (a cura di), *Semantica e filosofia del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1969, pp. 285-309.
- 1948 Recensione di H. Reichenbach, *Elements of Symbolic Logic*, in “Philosophical Review”, 58, pp. 100-02; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 413-15.
- 1949 *On Likeness of Meaning*, in “Analysis”, 10, pp. 1-7; ristampa in L. Linsky (a cura di), *Semantics and the Philosophy of Language*, University of Illinois Press, Urbana, 1952; ristampa in M. Mac-Donald (a cura di), *Philosophy and Analysis*, Blackwell, Oxford, 1966; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 221-30; trad. it. *Della somiglianza di significato*, in L. Linsky (a cura di), *Semantica e filosofia del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1969, pp. 97-109.
- 1949 *Some Reflections on the Theory of Systems*, in “Philosophy and Phenomenological Research”, 9, pp. 620-26; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 33-40.
- 1949 *The Logical Simplicity of Predicates*, in “Journal of Symbolic Logic”, 14, pp. 32-41.
- 1950 *An Improvement in the Theory of Simplicity*, in “Journal of Symbolic Logic”, 14, pp. 228-29.
- 1950 *New Notes on Simplicity*, in “Journal of Symbolic Logic”, 17, pp. 189-91.
- 1951 *The Structure of Appearance*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; 2^a ed. Bobbs-Merrill, Indianapolis 1966; 3^a ed. Reidel Publishing Company, Dordrecht-Boston 1977; trad. it. *La struttura dell'apparenza*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- 1952 *On a Pseudo-Test of Translation*, in “Philosophical Studies”, 3, pp. 81-82; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., 1972, p. 239.
- 1952 *Sense and Certainty*, in “Philosophical Review”, 61, pp. 160-67; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 60-68.
- 1953 *On Some Differences about Meaning*, in “Analysis”, 13, pp. 90-96; ristampa in M. MacDonald (a cura di), *Philosophy and Analysis*, Blackwell, Oxford, 1966; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 231-38.

- 1954 *Fact, Fiction and Forecast*, Athlone Press, University of London; ed. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1955; 2^a ed. Bobbs-Merrill, Indianapolis 1965; 3^a ed. Bobbs-Merrill, Indianapolis 1973; 4^a ed. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983; trad. it. *Fatti, ipotesi, previsioni*, Laterza, Roma-Bari, 1985.
- 1954 *The New Riddle of Induction*, in N. Goodman, *Fact, Fiction and Forecast*, Athlone Press, University of London; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 371-88.
- 1955 *Axiomatic Measurement of Simplicity*, in "Journal of Philosophy", 52, pp. 709-22.
- 1956 *A Study of Methods of Evaluating Information Processing Systems of Weapons Systems*, in *The Institute for Cooperative Research*, University of Pennsylvania, Project Wescom DA36-039 SC 63143.
- 1956 *A World of Individuals*, in *The Problem of Universals. A Symposium*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indianapolis, pp. 13-31; ristampa in P. Benacerraf, H. Putnam (a cura di), *Philosophy of Mathematics*, Prentice Hall, New York, 1964, pp. 197-210; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 155-172; trad. it. *Un mondo di individui*, in C. Cellucci (a cura di), *La filosofia della matematica*, Laterza, Bari, 1969.
- 1956 *Definition and Dogma*, in "Pennsylvania Literary Review", 6, pp. 9-14; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 49-55.
- 1956 *The Revision of Philosophy*, in S. Hook (a cura di), *American Philosophers at Work*, Criterion, New York, 1956, pp. 75-92; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 5-23.
- 1957 *Determination of Deficiencies in Information Processing*, in *The Institute for Cooperative Research*, University of Pennsylvania, Project Wescom DA 36-039 SC 63143.
- 1957 *Letter to the Editor*, in "Mind", 66, p. 78.
- 1957 *Parry on Counterfactuals*, in "Journal of Philosophy", 54, pp. 442-45.
- 1957 Recensione di H. Putnam, *Reds, Greens, and Logical Analysis*, "Philosophical Review", 65, 1956, pp. 206-17, in "Journal of Symbolic Logic", 22, pp. 318-19.

- 1957 Recensione di W. Craig, *Replacement of Auxiliary Expressions*, "Philosophical Review", 65, 1956, pp. 38-55, in "Journal of Symbolic Logic", 22, pp. 317-19; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 322-24.
- 1957 *Reply to an Adverse Ally*, in "Journal of Philosophy", 54, pp. 531-33; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 398-402.
- 1958 *On Relations that Generate*, in "Philosophical Studies", 9, pp. 65-66.
- 1958 Recensione di J. O. Urmson, *Philosophical Analysis*, in "Mind", 67, pp. 107-09; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 41-44.
- 1958 *The Test of Simplicity*, in "Science", 128, pp. 1064-69; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 279-94.
- 1959 *Recent Developments in the Theory of Simplicity*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 19, pp. 429-46; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 295-318.
- 1960 *Positionality and Pictures*, in "Philosophical Review", 69, pp. 523-25; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 402-04; ristampa in C. Z. Elgin, *Philosophy of Nelson Goodman. Vol. 2. Nelson Goodman's New Riddle of Induction*, Garland Publishing, New York, 1997, pp. 71-73.
- 1960 Recensione di E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, in "Journal of Philosophy", 57, 1960, pp. 595-99; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 141-46.
- 1960 *The Way the World Is*, in "Review of Metaphysics", 14, pp. 48- 56; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 24-32.
- 1961 *About*, in "Mind", 70, pp. 1-24; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 246-72.
- 1961 *Condensation versus Simplification*, in "Theoria", 27, pp. 47-48; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 319- 21.
- 1961 *Graphs for Linguistics*, in "Proceedings of Symposia in Applied Mathematics. American Mathematical Society", 12, pp. 52-55.
- 1961 *Safety, Strength, Simplicity*, in "Philosophy of Science", 28, pp. 150-51; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 334-36.

- 1962 Recensione di D. M. Armstrong, *Berkeley's Theory of Vision*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 23, pp. 284-85; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 80-81.
- 1963 *Faulty Formalization*, in "Journal of Philosophy", 60, pp. 578-79; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 404-05.
- 1963 *Science and Simplicity*, in "Voice of America Philosophy of Science Series", 16; ristampa in S. Morgenbesser (a cura di), *Philosophy of Science Today*, Basic, New York, 1967, pp. 68-78; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 337-46.
- 1963 *The Significance of Der logische Aufbau der Welt*, in P. A. Schilpp (a cura di), *The Philosophy of Rudolf Carnap*, Open Court, La Salle, 1963, pp. 545-58.
- 1965 "About" Mistaken, in "Mind", 74, p. 248; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., p. 273.
- 1966 *Merit as Means*, in S. Hook (a cura di), *Art and Philosophy*, New York University Press, pp. 56-57.
- 1967 *The Epistemological Argument*, in "Synthese", 17, pp. 23-28; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 69-75.
- 1967 *Two Replies*, in "Journal of Philosophy", 64, pp. 286-87; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 120-21.
- 1967 *Uniformity and Simplicity*, in *75th Anniversary Lecture. Geological Society of America. 1963*, Geological Society of America (Special Paper), 89, pp. 93-99; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 347-54.
- 1968 *Art and Inquiry*, in "Proceedings and Addresses of The American Philosophical Association, Eastern Division", XLI, pp. 5-19; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 103-19.
- 1968 *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs- Merrill, Indianapolis; 2a ed. Hackett Publishing, Indianapolis, 1976; trad. it. *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Il Saggiatore, Milano, 1976 (1998); edizione tascabile: *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2003 (2008)
- 1968 *Reality Remade*, in "L'Age de la Science", 1, pp. 19-40. 1969 *A Revision in the Structure of Appearance*, in "Journal of Philosophy", 66, pp. 383-85; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 199-200.

- 1969 *Memorial Note*, in K. Lambert (a cura di), *The Logical Way of Doing Things*, Yale University Press, New Haven, pp. IX-X.
- 1969 *The Emperor's New Ideas*, in S. Hook (a cura di), *Language and Philosophy. A Symposium*, New York University Press, pp. 138-42; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 76-79; trad. it. di E. G. Cardona, *Le idee nuove dell'imperatore*, in S. Hook (a cura di), *Linguaggio e filosofia*, Armando, Roma, 1971, pp. 179-84.
- 1970 *An Improvement in the Theory of Projectability*, (con R. Schwartz e I. Scheffler), in "Journal of Philosophy", 67, pp. 605-08; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 389-93.
- 1970 *Seven Strictures on Similarity*, in L. Foster, J. W. Swanson (a cura di), *Experience and Theory*, University of Massachusetts Press, Amherst, pp. 19-29; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 437-46.
- 1970 *Some Notes on Languages of Art*, in "Journal of Philosophy", 67, pp. 563-73; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 122-32.
- 1970 *The Randolph Museum Case*, (con H. Gardner), Institute in Arts Administration, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
- 1971 *On J. J. Gibson's New Perspective*, in "Leonardo", 4, pp. 359-60; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, pp. 9-12.
- 1972 *Art and Understanding: The Need for a Less Simple-Minded Approach*, in "Music Educators Journal", 58, 5, pp. 43-45 e pp. 85-88.
- 1972 *Basic Abilities Required for Understanding and Creation in the Arts. Final Report* (con D. Perkins e H. Gardner), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- 1972 *Hockey Seen*, opera multimediale, coreografia di M. Gray, partitura di J. Adams; esecuzioni: Browne and Nichols School (1972), Loeb Drama Center, Harvard University (1973), Zellerbach Theatre, University of Pennsylvania (1973), Culture Center, Knokke, Belgium (1980).
- 1972 *On Kahane's Confusions*, in "Journal of Philosophy", 69, pp. 83-84.
- 1972 *Order from Indifference*, in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 423-36.
- 1972 *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis e New York.

- 1972 *Selective Confirmations and the Ravens: A Reply to Foster*, (con I. Scheffler), in "Journal of Philosophy", 69, pp. 78-83.
- 1973 *Rabbit, Run*, (adattamento dal romanzo di John Updike), coreografia di M. Gray, partitura di J. Kabakov); esecuzioni: Agassiz Theatre (1973), Harvard University (1973), Loeb Drama Center, Harvard University (1973); Zellerbach Theatre, University of Pennsylvania (1973).
- 1973 *'That is': A Reply to Isaac Newton Nozick*, in "Journal of Philosophy", 70, p. 166; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, pp. 138-39.
- 1974 *Much Ado*, in "Synthese", 28, p. 259. 1974 *On Reconceiving Cognition*, in "Monist", 58, pp. 339-42; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 14-19.
- 1974 *On Some Questions Concerning Quotation*, in "Monist", 58, pp. 294-306; ristampa in N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1978.
- 1975 *A Message from Mars*, in "The Arts Spectrum", Harvard University, Cambridge, Massachusetts; 2ª ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 168-72.
- 1975 *Bad Company: A Reply to Mr. Zabłudowski and Others*, (con J. Ullian), in "Journal of Philosophy", 72, pp. 142-45.
- 1975 *The Status of Style*, in "Critical Inquiry", 1, pp. 799-811; ristampa in N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, cit.
- 1975 *Words, Works, Worlds*, in "Erkenntnis", 9, pp. 57-73; ristampa in N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, cit.
- 1977 *"Truth about Jones"* (con Joseph Ullian), in "Journal of Philosophy", 74, pp. 317-38; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 99-107.
- 1977 *Predicates without Properties*, in "Midwest Studies in Philosophy", 2, pp. 212-13; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 48-50.
- 1977 *The Trouble with Root*, in "Linguistics and Philosophy", 1, pp. 277-78.

- 1977 *When Is Art?*, in D. Perkins, B. Leondar (a cura di), *The Arts and Cognition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 11-19; ristampa in N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, cit.
- 1978 *Comments on Wollheim's Paper "Are the Criteria of Identity that Hold for a Work of Art in the Different Arts Aesthetically Relevant?"*, in "Ratio", 20, pp. 49-51; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 139-42.
- 1978 *In Defense of Irrealism. (Letter to the Editor)*, in "New York Review of Books", 25, 20, p. 58.
- 1978 *Recensione di L. Wittgenstein, Remarks on Color*, in "Journal of Philosophy", 75, pp. 503-04.
- 1978 *The Short of It*, (con J. Ullian), in "Journal of Philosophy", 75, pp. 263-64.
- 1978 *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, Indianapolis (1985); trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari, 1988 (2008).
- 1979 *J. J. Gibson's Approach to the Visual Perception of Pictures*, in "Leonardo", 12, p. 175.
- 1979 *Metaphor as Moonlighting*, in "Critical Inquiry", 6, pp. 125-30; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 71-77; trad. it. *Metafora come luce della luna* in Simona Chiodo, *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, UTET, Torino, 2007.
- 1979 *On Matter over Mind. (Letter to the Editor)*, in "New York Review of Books", 26, 8, p. 42.
- 1980 *On Starmaking*, in "Synthese", 45, pp. 211-216; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 39-44.
- 1980 *Science and Sin*, in "Communication & Cognition", 13, pp. 169- 72; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 1-5.
- 1980 *Twisted Tales – or, Story, Study, and Symphony*, in "Critical Inquiry", 7, pp. 103-19; ristampa in "Synthese", 46, 1981, pp. 331-49; ristampa in W. J. T. Mitchell (a cura di), *On Narrative*, University of Chicago Press, 1981, pp. 99-115; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 109-22.
- 1981 *Perspective as a Convention – on the Views of Goodman and Gombrich*, in "Leonardo", 14, p. 86.

- 1981 *Routes of Reference*, in "Critical Inquiry", 8, pp. 121-32; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 55-71.
- 1981 *The Telling and the Told*, in "Critical Inquiry", 7, pp. 799-801; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 122-26.
- 1981 *Ways of Worldmaking*, in "Leonardo", 14, p. 351.
- 1982 *Fiction for Five Fingers*, in "Philosophy and Literature", 6, pp. 162-64; ristampa in L.S. Cauman, I. Levi, C. Parsons, R. Schwartz (a cura di), *How Many Questions*, Hackett, Indianapolis, 1983, pp. 336-340; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 123-26.
- 1982 *Implementation of the Arts*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 41, 3, pp. 281-83; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 142-45.
- 1982 *On Thoughts without Words*, in "Cognition", 12, pp. 211-17; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 21-28.
- 1982 *The Fabrication of Facts*, in J.W. Meiland, M. Krausz (a cura di), *Relativism: Cognitive and Moral*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, pp. 18-29.
- 1983 *Modes of Symbolization, e Afterword. An Illustration*, in R. Copeland, M. Cohen (a cura di), *What Is Dance?*, Oxford University Press, New York, 1983, pp. 66-84
- 1983 *Notes from the Underground*, in "Art Education", 36, pp. 34-41; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 146-50.
- 1983 *Notes on the Well-Made World*, in "Erkenntnis", 19, pp. 99-108; ristampa in "Partisan Review", 51, 1984, pp. 276-88; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 30-39.
- 1983 *Realism, Relativism, and Reality*, in "New Literary History", 14, pp. 269-72; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. pp. 126-30.
- 1983 *Semiotische Asthetik und pragmatischer Irrealismus*, in "Zeitschriftfur Semiotik", 5, pp. 256-57.
- 1983 *The Role of Notations*, in R. Copeland, M. Cohen (a cura di), *What Is Dance?*, Oxford University Press, Oxford, pp. 399-410.
- 1983 *Yitzog v' realizem b'omanut (Representation and Realism in Art)*, con M. Brinker, in "Iyyun", 32, pp. 216-22.

- 1984 *Implementation of the Arts*, in "Communication and Cognition", 17, pp. 11-14.
- 1984 *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- 1984 *Relativism Awry: Response to Feyerabend*, in "New Ideas in Psychology", 2, p. 125.
- 1984 *Representation, Comprehension and Competence*, in "Social Research", 51; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1988.
- 1985 *How Buildings Mean*, in "Critical Inquiry", 11, pp. 642-53; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit.
- 1985 *Statement and Pictures*, in "Erkenntnis", 22, pp. 265-70.
- 1985 *The End of the Museum?* in "Journal of Aesthetic Education", 19, 2, pp. 53-62.
- 1985 *Variations. An Illustrated Lecture Concert*, musica di D. Alpher e proiezione di Las Meninas di Velazquez e delle variazioni di Picasso a Las Meninas; esecuzioni: University of Helsinki (1985), Wayne State University (1986), Rockport Chamber Music Festival (1986), Harvard University (1986), Trinity University in San Antonio, Texas (1987), University of California, Santa Barbara (1990).
- 1986 *A Note on Copies*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 44, 3, pp. 291-92.
- 1986 *Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?*, (con C. Z. Elgin), in "Critical Inquiry", 12, pp. 564-75; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit.; trad. it. *Interpretazione e identità: l'opera sopravvive al mondo?*, in "Studi di estetica", 27, 1, 2003; *Interpretazione e identità: l'opera può sopravvivere al mondo?* in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, cit., pp. 54-71.
- 1986 *Nominalisms*, in L. E. Hahn, P.A. Schilpp (a cura di), *The Philosophy of W.V. Quine*, Open Court, La Salle.
- 1986 *The Nature And Function Of Architecture*, in "Domus", 672, pp. 17-28; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit., pp. 31-48.
- 1987 *Changing the Subject* (con C. Z. Elgin), in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46, pp. 219-23; ristampa in R. Schusterman (a cura di), *Analytic Aesthetics*, Blackwell, New York, 1989, pp. 190-96.

- 1987 *Variations on Variation – or Picasso Back to Bach*, in V. Rantala, L. Rowell, E. Tarasti (a cura di), *Essays in the Philosophy of Music*, *Acta Philosophica Fennica*, 43, Helsinki, 1987; ristampa in N. Goodman, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (con C. Z. Elgin), Hackett Publishing, Indianapolis, 1988, pp. 66-82.
- 1988 *Aims and Claims*, in “Journal of Aesthetic Education”, 22, 1, pp. 1-2.
- 1988 *On What Should Not Be Said about Representation* in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 46, 3, p. 419.
- 1988 *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (con Catherine Z. Elgin), Hackett Publishing, Indianapolis; ed. inglese Routledge, London, 1988; trad. it. *Ripensamenti in filosofia, alter arti e scienze*, et al. edizioni, Milano 2011.
- 1989 “*Just the Facts, Ma’am!*”, in M. Krausz (a cura di), *Relativism. Interpretation and Confrontation*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1989, pp. 80-85; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit., 1988, pp. 93-100; trad. it. *Inerzia e invenzione*, in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, cit., pp. 101-109.
- 1989 *Savoir et Faire*, (con C. Z. Elgin), in A. Jacob (a cura di), *Encyclopedie Philosophique Universelle*, 1, *L’Univers Philosophique*, Presse Universitaire de France, Paris, 1989, pp. 520-28; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit., pp. 3-27; trad. it. *Sapere e fare*, in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, alter arti e scienze*, cit., pp. 11-36.
- 1990 *Pictures in the Mind?*, in H. B. Barlow, C. Blakemore, M. Weston-Smith (a cura di), *Images and Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 358-364; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit., pp. 83-92; trad. it. *Visioni non viste*, in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, cit., pp. 90-100.
- 1991 *On Capturing Cities*, in “Journal of Aesthetic Education”, 25, 1, pp. 5-9.
- 1991 *Retrospections*, in “Journal of Aesthetic Education”, 25, 1, pp. 97-98.
- 1992 *Contraverting a Contradiction. A Note on Metaphor and Simile. Reply to T. Kulka*, in “Poetics Today”, 13, 4, pp. 807-08.
- 1992 *L’art en action*, in “Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne”, 41, pp. 7-13; trad. inglese *Art in Action*, in M. Kelly (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 1998, vol. II, pp. 322-26.

- 1992 *Modelli del linguaggio e dell'espressione in rapporto al mondo dell'immagine*, in C. E. Bernardelli (a cura di), *L'immagine, l'icona: gli impalpabili spostamenti della rappresentazione*, Ecotipi, Roma, pp. 79-83.
- 1993 *On Some Worldly Worries*, in "Synthese", 95, 1, pp. 9-12.
- 1993 *Status and System*, (parte I della tesi Ph. D., *A Study Of Qualities*), in "Revue Intern. de Philosophie", 46, 185, pp. 99-139.
- 1994 *How Metaphor Works its Wonders*, (con T. Kulka), in "Filosoficky Casopis", 42, 3, pp. 403-20.
- 1996 *Conditional Plurality of Pluralisms. Responses to Putnam, Hempel, and Scheffler*, in "Dialektik", 3, pp. 69-80.

II. OPERE SU GOODMAN

Aa.Vv.

- 1966 *The New Riddle of Induction*, in "Journal of Philosophy", 63, 11, pp. 281-331.
- 1978 *The Philosophy of Nelson Goodman. Part I*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 1-179; *Part II*, ivi, pp. 181-291.
- 1979 *Goodman's Ways of Worldmaking*, in "Journal of Philosophy", 76, 11, pp. 603-19.
- 1981 *Aesthetics and Worldmaking. An Exchange with Nelson Goodman*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 249-80.
- 1991 *More Ways of Worldmaking*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 1-112.
- 1992 *Nelson Goodman et les langues de l'art*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 41, pp. 1-166.
- 1993 *Nelson Goodman*, in "Revue internationale de philosophie", 46, 2-3, pp. 93-243.
- 1997 *Ways of Worldmaking. Manières de faire les mondes*, in "Philosophia Scientiae", 2, 1, pp. 1-158; 2, 2, pp. 160-330.

- 2000 *The Legacy of Nelson Goodman*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 213-53.
- 2000 *Special Section on Nelson Goodman*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 149-212.
- 1974 *Languages of Art*, in "Monist", 58, 2, pp. 175-342.
- 1993 *Probing into Reconceptions*, in "Synthese", 95, 1, pp. 1-128.

Aagaard-Mogensen L., Pinxten R., Vandamme F. (a cura di)
 1987 *Worldmaking's Ways. A Sort of Workbook on Goodman's Ways of Worldmaking Communication & Cognition*, Gent.

Abel G.

- 1981 *Logic, Art, and Understanding in the Philosophy of Nelson Goodman*, in "Inquiry", 34, pp. 311-21.

Ackerman J. S.

- 1981 *Worldmaking and Practical Criticism*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 249-54.

Antiseri D.

- 1996 *Nelson Goodman: il "nuovo enigma" dell'induzione e l'arte come conoscenza*, in N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, TEA, Torino, vol. IX, pp. 287-311.

Arrell D.

- 1987 *What Goodman Should Have Said About Representation*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46, pp. 41-49.

Baker S., Achinstein P.

- 1960 *On the New Riddle of Induction*, in "Philosophical Review", 69, pp. 511-22.

Beardsley M. C.

- 1978 *"Languages of Art" and Art Criticism*, in "Erkenntnis", 12, pp. 95-118.

Bender J. W.

- 2005 *Esemplificazione ed espressione in pittura: le teorie di Goodman sono sbagliate*, in "Discipline filosofiche", XV, 2, Quodlibet, pp. 81-90.

Bennett J. G.

- 1974 *Depiction and Convention*, in "Monist", 58, 2, pp. 255-68.

Boretz B.

- 1970 *Nelson Goodman's "Languages of Art" from a Musical Point of View*, in "Journal of Philosophy", 67, pp. 540-52.

Breitkopf A.

- 1978 *Axiomatisierung einiger Begriffe aus Nelson Goodman's The Structure of Appearance*, in "Erkenntnis", 12, pp. 229-47.

Brioschi F.

- 1998 *Introduzione*, in N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, pp. VII-XXIX.

Bruner J.

- 1991 *Self-Making and World-Making*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 67-78.

Carnap R.

- 1947 *On the Application of Inductive Logic*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 8, pp. 133-47.
- 1948 *Reply to Nelson Goodman "On Infirmities of Confirmation-Theory"*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 8, pp. 461-62.

Carrier D.

- 1974 *A Reading of Goodman on Representation*, in "Monist", 58, 2, pp. 269-84.
- 2003 *In Praise of Connoisseurship*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 61, 2, pp. 159-69.

Carroll N.

- 2002 *Aesthetic Experience Revisited*, in "British Journal of Aesthetics", 42, 2, pp. 145-68.

Carter C.

- 2000 *A Tribute to Nelson Goodman*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 251-53.

Chasid A.

- 2004 *Why the Pictorial Relation Is Not Reference*, in "British Journal of Aesthetics", 44, 3, pp. 226-47.

Chiodo, S.

- 2006 *Visione o costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea*, Led, Milano.
- 2007 *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, Utet, Torino.

Cohen T.

- 1981 *The Facts of Narrative. A Response to Nelson Goodman*, in "Synthese", 46, pp. 351-54.

Cometti J.-P.

- 1997 *Pour l'exemple. Remarques sur la theorie goodmanienne des symboles*, in "Philosophia Scientiae", 2, 1, pp. 37-55.
- 2003 *Activating Art. A View from France*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 237-43.

Cox D.

- 2003 *Goodman and Putnam on the Making of Worlds*, in "Erkenntnis", 58, 1, pp. 33-46.

Davidson D.

- 1966 *Emeroses By Other Names*, in "Journal of Philosophy", 63, pp. 778-80.
- 1978 *What Metaphors Mean*, in S. Sacks (a cura di), *On Metaphor*, University of Chicago Press, pp. 29-45.

Davies D.

- 1991 *Works, Texts, and Contexts. Goodman on Literary Artwork*, in "Canadian Journal of Philosophy", 21, pp. 331-45.

De-Clercq R., Cortois P.

- 2002 *Autographic and Allographic Aspects of Ritual*, in "Philosophia", 29, 1-4, pp. 133-47.

Di Giacomo G.

- 2003 *Il problema della rappresentazione in Gombrich e Goodman*, in "Studi di estetica", 27, 1, pp. 79-112.

Dickie G.

- 1988 *Instrumental Cognitivism: Goodman*, in G. Dickie, *Evaluating Art*, Temple University Press, Philadelphia, pp. 101-13.

Dilworth J.

- 2003 *A Refutation of Goodman's Type-Token Theory of Notation*, in "Dialectica", 57, 3, pp. 330-36.

Dipert R. R.

- 1996 *Reflections on Iconicity, Representation, and Resemblance. Peirce's Theory of Signs, Goodman on Resemblance, and Modern Philosophies of Language and Mind*, in "Synthese", 106, 3, pp. 373-97.

Douglas M., Hull D.

- 1992 *How classification works. Nelson Goodman among the social sciences*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Dummett M.

- 1956 *Nominalism*, in "Philosophical Review", 65, pp. 491-505.
- 1957 *Constructionalism*, in "Philosophical Review", 66, pp. 47-65.

Eaton M. M.

- 1988 *Goodman's View of Representation*, in M. M. Eaton, *Basic Issues in Aesthetics*, Waveland Press, Illinois, pp. 61-65.

Eberle R. A.

- 1978 *Goodman on Likeness and Difference of Meaning*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 3-16.

Elgin C. Z.

- 1978 *Semantic Analysis without Reference to Abstract Entities*, in "Monist" 61, pp. 263-83.
- 1983 *With Reference to Reference*, Hackett Publishing, Indianapolis.
- 1985 *Translucent Belief*, in "Journal of Philosophy", 82, pp. 74-91.
- 1991 *Sign, Symbol and System*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 11-21.
- 1991 *What Goodman Leaves Out*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 89-96.
- 1993 *Outstanding Problems: Replies to ZiF Critics*, in "Synthese", 95, 1, pp. 129-40.
- 1995 *Metaphor and Reference*, in Z. Radman (a cura di), *From a Metaphorical Point of View*, de Gruyter, Berlin, pp. 53-72.
- 1997 *Philosophy of Nelson Goodman*, Garland Publishing, New York.
- 2000 *Interpretation and Understanding*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 175-83.
- 2000 *Reorienting Aesthetics, Reconceiving Cognition*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 219-25.
- 2001 *The Legacy of Nelson Goodman*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 62, 3, pp. 679-90.

Elgin C. Z., Scheffler I.

- 1987 *Mainsprings of Metaphor*, in "Journal of Philosophy", 84, pp. 331-35.

Emerson H. L.

- 1985 *Goodman and the Semiotic Theory of Art*, Marquette University Press, Milwaukee.

Essler W.

- 1978 *Corrupted Concepts and Empiricism*, in "Erkenntnis", 12, 2, pp. 181-87.

Farrell R.

- 1974 *Michael Dummett on "The Structure of Appearance"*, in "Synthese", 28, pp. 233-49.

Files C.

- 1996 *Goodman's Rejection of Resemblance*, in "British Journal of Aesthetics", 36, 4, pp. 398-412.

Fine N. J.

- 1954 *Proof of a Conjecture of Goodman*, in "Journal of Symbolic Logic", 19, pp. 41-44.

Fischer H. R., Schmidt S.J.

- 2000 *Wirklichkeit und Welterzeugung. In memoriam Nelson Goodman*, Carl-Auer-Systeme Verlag, Heidelberg.

Foster L.

- 1969 *Feyerabend's Solution to the Goodman Paradox*, in "British Journal for the Philosophy of Science", 20, pp. 259-60.

Fox I.

- 1978 *Distance from Indifference*, in "Erkenntnis", 12, 2, pp. 249-79.

Fricke C.

- 1998 *Falsity, Ambiguity and Metaphors*, in "Canadian Aesthetics Journal", 2.

Gabriel G.

- 2000 *Kontinentales Erbe und Analytische Methode. Nelson Goodman und die Tradition*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 185-98.

Gardner H.

- 1974 *A Psychological Investigation of N. Goodman's Theory of Symbols*, in "Monist", 58, pp. 319-26.

- 2000 *Project Zero. Nelson Goodman's Legacy in Arts Education*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 245-49.

Gemes K.

- 1987 *The World in Itself*, in "Synthese", 73, pp. 301-18.

Glucksberg S., Keysar B.

- 1990 *Understanding Metaphorical Comparison. Beyond Similarity*, in "Psychological Review", 97, pp. 3-18.

Goodrich R. A.

- 1988 *Goodman on Representation and Resemblance*, in "British Journal of Aesthetics", 28, 1, pp. 48-58.

Gosselin M.

- 1990 *Nominalism and contemporary nominalism, Ontological and Epistemological Implication of Work of W. V. O. Quine and N. Goodman*, Kluwer Academic, Dordrecht.

Haack S.

- 1978 *Platonism versus Nominalism: Carnap and Goodman*, in "Monist", 61, pp. 483-94.

Hacking I.

- 1993 *Goodman's New Riddle is Pre-Humian*, in "Revue Internationale de Philosophie", 46, 2-3, pp. 229-43.
- 1993 *Le plus pur nominalisme. L'énigme de Goodman "vleu" et usages de "vleu"*, L'Éclat, Paris.
- 1993 *On Kripke's and Goodman's uses of "Grue"*, in "Philosophy", 68, 265, pp. 269-95.

Handjaras L.

- 1982 *Arte e scienza. L'approccio di Goodman alla teoria dei simboli*, in L. Tornatore (a cura di), *Arte e conoscenza*, Loescher, Torino, pp. 56-101.
- 1991 *Problemi e progetti del costruzionismo. Saggio sulla filosofia di Nelson Goodman*, Franco Angeli, Milano.
- 2001 *Tra logica e letteratura. L'opera letteraria nella teoria dei sistemi simbolici di Nelson Goodman*, in L. Handjaras, *Immaginare un linguaggio*, Franco Angeli, Milano, pp. 65-108.

Harris N. G. E.

- 1973 *Goodman's Account of Representation*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 31, 3, pp. 323-27.

Hausman A., Wilson F.

- 1967 *Carnap and Goodman: two Formalists*, The University of Iowa, Iowa City e The Hague, Nijhoff.

Hawley A.

- 1991 *A Venerable Museum Faces the Future. Guided Tour Through the Gardner and its Director's Mind*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 79-88.

Hellman G.

- 1977 *Symbol Systems and Artistic Styles*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 35, pp. 279-92.
- 1978 *Accuracy and Actuality*, in "Erkenntnis", 12, 2, pp. 209-28.

Hempel C. G.

- 1953 *Reflections on Nelson Goodman's "The Structure of Appearance"*, in "Philosophical Review", 62, pp. 108-16.
- 1960 *Inductive Inconsistencies*, in "Synthese", 12, pp. 439-69.
- 1980 *Comments on Goodman's "Ways of Worldmaking"*, in "Synthese", 45, pp. 193-99.

Hernadi P.

- 1981 *More Questions Concerning Quotations*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 271-73.
- 1991 *More Ways of Worldmaking*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 1-4.
- 1991 *Reconceiving Notation and Performance*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 47-56.

Heydrich W.

- 1993 *A Reconciliation of Meaning*, in "Synthese", 95, 1, pp. 77-94.

Hodges M.

- 1971 *On Being About*, in "Mind", 80, pp. 1-16.

Hodges W., Lewis D.

- 1968 *Finitude and Infinitude in the Atonic Calculus of Individuals*, in "Nous", 2, pp. 405-10.

Hopkins R.

- 2006 *The Speaking Image. Visual Communication and the Nature of Depiction*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 145-59.

Hottinger S.

- 1988 *Nelson Goodman*, Haupt, Bern, Stuttgart.

Howard V. A.

- 1971 *On Musical Expression*, in "British Journal of Aesthetics", 11, pp. 268-80.
- 1974 *On Musical Quotation*, in "Monist", 58, 2, pp. 307-18.
- 1975 *The Convertibility of Symbols. A Reply to Goodman's Critics*, in "British Journal of Aesthetics", 15, pp. 207-16.
- 1978 *Music and Constant Comment*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 73-82. Hullett J., Schwartz R.
- 1967 *Grue. Some Remarks*, in "Journal of Philosophy", 64, pp. 259-71.

Huschle B.-J.

- 2004 *Goodman on Motion and Frames of Reference: A Partial Analysis of Goodman's Irrealism*, in "Southwest Philosophy Review", 20, 2, pp. 39-52.

Jacquette D.

- 2000 *Goodman on the Concept of Style*, in "British Journal of Aesthetics", 40, 4, pp. 452-66.

Janaway C.

- 1999 *What a Musical Forgery Isn't*, in "British Journal of Aesthetics", 39, 1, pp. 62-71.

Jeffrey R. C.

- 1966 *Goodman's Query*, in "Journal of Philosophy", 63, pp. 281-88.

Jensen H.

- 1973 *Exemplification in Nelson Goodman's Aesthetic Theory*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 32, 1, pp. 47-51.

Kennick W. E.

- 1985 *Art and Inauthenticity*, in "J. of Aesthetics", 44, 1, pp. 3-12.

Kivy P.

- 2000 *How to Forge a Musical Work*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 233-35.
- 2002 *Versions and "Versions," Forgeries and "Forgeries". A Response to Kirk Pillow*, in "Journal of Aesthetics", 60, 2, pp. 180-82.

Kjørup S.

- 1974 *George Inness and the Battle of Hastings, or Doing Things with Pictures*, in "Monist", 58, 2, pp. 216-35.
- 1978 *Pictorial Speech Acts*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 55-71.

Koppelberg D.

- 1993 *Should We Replace Knowledge by Understanding? – A Comment on Elgin and Goodman's Reconception of Epistemology*, in "Synthese", 95, 1, pp. 119-28.

Kulenkampff J.

- 1981 *Music Considered as a Way of Worldmaking*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 254-58.

Küng G.

- 1993 *Ontology and the Construction of Systems*, in "Synthese", 95, 1, pp. 29-53.

Künne W.

- 1993 *Truth, Rightness and Permanent Acceptability*, in "Synthese", 95, 1, pp. 107-17.

Kutschera F.

- 1978 *Goodman on Induction*, in "Erkenntnis", 12, 2, pp. 189-207.

Lehrer K.

- 2004 *Representation in Painting and Consciousness*, in "Philosophical Studies", 117, 1-2, pp. 1-14.

Lewis C. I.

- 1952 *The Given Element in Empirical Knowledge*, in "Philosophical Review", 61, pp. 168-75.

Lewis D.

- 1970 *Nominalistic Set Theory*, in "Nous", 4, pp. 225-40.
- 1983 *New Work for a Theory of Universals*, in "Australasian Journal of Philosophy", 61, pp. 343-77.

Lincicome D.

- 1974 *Systematically Ignored Differences and the Identity of Propositions*, in "Foundations of Language", 12, pp. 73-101.

Lopes D. Mcl.

- 1996 *Goodman's Symbol Theory*, in D. Lopes, *Understanding Pictures*, Oxford University Press, pp. 55-76.
- 2000 *From "Languages of Art" to "Art in Mind"*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 227-31.

Mahrenholz S.

- 1998 *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Metzler, Stuttgart.

Manns J. W.

- 1971 *Representation, Relativism and Resemblance*, in "British Journal of Aesthetics", 11, pp. 281-87.

Marchetti L.

- 2003 *Lo statuto ontologico dell'opera d'arte in Goodman e Margolis*, in "Studi di estetica", 27, 1, pp. 113-28.
- 2006 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica.

Margolis J.

- 1974 *Art as Language*, in "Monist", 58, 2, pp. 175-86.
- 1981 *What is When? When is What? Two Questions for Nelson Goodman*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 266-68.
- 1981 *The Autographic Nature of the Dance*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 4, pp. 419-27.
- 1998 *Farewell to Danto and Goodman*, in "British Journal of Aesthetics", 38, 4, pp. 353-74; trad. it. *Addio a Danto e Goodman*, in "Studi di estetica", 27, 1, 2003.

Martin R.

- 1981 *On Some Aesthetic Relations*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 258-64.

McCormick P. J. (a cura di)

- 1996 *Starmaking. Realism, Anti-Realism, and Irrealism*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Mitchell W. J. T.

- 1986 *Pictures and Paragraphs. Nelson Goodman and the Grammar and Difference*, in W. J. T. Mitchell, *Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 53-74.
- 1991 *Realism, Irrealism and Ideology. A Critique of Nelson Goodman*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 23-35.

Morawski S.

- 1978 *Three Observations on "Languages of Art"*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 119-28.

Morgebesser S.

- 1962 *Goodman on the Ravens*, in "Journal of Philosophy", 59, pp. 493-95.

Morizot J.

- 1996 *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Éditions J. Chambon, Nîmes.

Morton L. H., Foster T. R.

- 1991 *Goodman, Forgery, and the Aesthetic*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 49, 2, pp. 155-59.

Nagel A. F.

- 1981 *"Or as a Blanket" Some Comments and Questions on Exemplification*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 264-66.

Newall M.

- 2003 *A Restriction for Pictures and Some Consequences for a Theory of Depiction*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 61, 4, pp. 381-94.

Nozick R.

- 1972 *Goodman, Nelson, on Merit, Aesthetic*, in "Journal of Philosophy", 69, pp. 783-85.

Pillow K.

- 2002 *Versions and Forgeries. A Response to Kivy*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 60, 2, pp. 177-79.

Pole D.

- 1974 *Goodman and the "Naive" View of Representation*, in "British Journal of Aesthetics", 14, pp. 68-80.

Pouivet R. (a cura di)

- 1992 *Lire Goodman. Les voies de la référence*, L'Éclat, Paris.

Prampolini M.

- 2002 "Compensare la diversità di circostanze". *Spunti sulla filosofia dell'arte di Nelson Goodman*, in L. Perissinotto, M. Ruggenini (a cura di), *Tempo e interpretazione*, Guerini, Milano, pp. 47-65.

Predelli S.

- 1999 *Goodman and the score*, in "British Journal of Aesthetics", 39, 2, pp. 138-47.
- 1999 *Goodman and the wrong note paradox*, in "British Journal of Aesthetics", 39, 4, pp. 364-75.

Priest G.

- 1976 *Gruesome Simplicity*, in "Philosophy of Science", 43, pp. 432-37.

Putnam H.

- 1979 *Reflections on Goodman's "Ways of Worldmaking"*, in "Journal of Philosophy", 76, 11, pp. 603-18; ristampa in H. Putnam, *Realism and Reason*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 1987 *Is There Anything to Say about Reality and Truth*, in H. Putnam, *The Many Faces of Realism*, Open Court Publishing Company, Chicago, pp. 3-22.

Putnam H., Ullian J.

- 1965 *More about "About"*, in "Journal of Philosophy", 62, pp. 305- 10.

Putnam R. A.

- 1985 *Creating Facts and Values*, in "Philosophy", 60, pp. 187-204.

Reimer B., Wright, J. E. (a cura di)

- 1992 *On the Nature of Musical Experience*, University Press of Colorado, Niwot (Colorado).

Restaino F.

- 1994 *Realismo senza fondamenti. Goodman, Putnam e dintorni*, in C. Marrone, G. Coccoli, G. Santese, F. Ratto (a cura di), *Specchi americani. La filosofia europea nel Nuovo Mondo*, Castelvechi, Roma, pp. 179-94.

Rheinwald R.

- 1993 *An Epistemic Solution to Goodman's New Riddle of Induction*, in "Synthese", 95, 1, pp. 55-76.

Robinson J.

- 1978 *Two Theories of Representation*, in "Erkenntnis", 12, pp. 37- 53.
- 2000 "Languages of Art" at the Turn of the Century, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 213-18.

Ross S.

- 1974 *Caricature*, in "Monist", 58, 2, pp. 285-93.
- 1981 *On Goodman's Query*, in "Southern Journal of Philosophy", 19, pp. 375-87.

Rudner R. S., Scheffler I. (a cura di)

- 1972 *Logic & Art. Essays in Honor of Nelson Goodman*, Bobbs-Merrill, Indianapolis.

Rudner R. S.

- 1978 *Show or Tell: Incoherence among Symbol Systems*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 129-51.

Sagoff M.

- 1978 *Historical Authenticity*, in "Erkenntnis", 12, pp. 83-93.
- 1978 *On Restoring and Reproducing Art*, in "Journal of Philosophy", 75, pp. 453-70.

Salmon M.

- 1974 *Representation and Intention in Art*, in "Philosophical Forum", 5, pp. 365-74.

Scheffler I.

- 1954 *An Inscriptional Approach to Indirect Quotation*, in "Analysis", 14, pp. 83-90.
- 1954 *On Justification and Commitment*, in "Journal of Philosophy", 51, pp. 180-90.
- 1955 *On Synonymy and Indirect Discourse*, in "Philosophy of Science", 22, pp. 39-44.
- 1980 *The Wonderful Worlds of Goodman*, in "Synthese", 45, pp. 201- 09.
- 1981 *Ritual and Reference*, in "Synthese", 46, pp. 421-37.
- 1982 *Epistemology of Objectivity*, in I. Scheffler, *Science and Subjectivity*, Hackett, pp. 91 124.
- 1982 *Four Questions of Fiction*, in "Poetics", 11, pp. 279-84.
- 1982 *Projectability. A Postscript*, in "Journal of Philosophy", 79, pp. 334-36.

- 1993 *Ritual Change*, in "Revue Internationale de Philosophie", 46, 2-3, pp. 151-60.
- 2000 *A Plea for Pluralism*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 161-73.

Scholz O. R.

- 1991 *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellungen*, Alber, Freiburg-München.
- 1993 *Introduction: Reconceptions in Context*, in "Synthese", 95, 1, pp. 1-7.
- 1993 *When is a Picture?*, in "Synthese", 95, 1, pp. 95-106.
- 2000 *A Solid Sense of Syntax*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 199-212.

Schwartz R.

- 1974 *Representation and Resemblance*, in "Philosophical Forum", 5, pp. 499-512.
- 1985 *The Power of Pictures*, in "Journal of Philosophy", 82, pp. 711- 20.
- 1993 *Works, Works Better*, in "Erkenntnis", 38, pp. 103-14.
- 2000 *Starting from Scratch. Making Worlds*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 151-59.

Shusterman R.

- 1995 *Art Infracton: Goodman, Rap, Pragmatism*, in "Australasian Journal of Philosophy", 73, 2, pp. 269-79.
- 1997 *Art in Action, Art Infracton. Goodman, Rap, Pragmatism (New Reality Mix)*, in R. Shusterman, *Practicing Philosophy. Pragmatism and the Philosophical Life*, Routledge, New York, pp. 131-53.

Shoemaker S.

- 1975 *On Projecting the Improjectable*, "Philosophical Review", 84, 2, 178-219

Silvers A.

- 1981 *The Secret of Style*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 268-71.

Sparshott F. E.

- 1974 *Goodman on Expression*, in "Monist", 58, 2, pp. 187-202. Steinbrenner J.
- 1996 *Kognitivismus in der Ästhetik*, Königshausen und Neumann, Würzburg.

Stemmer N.

- 2004 *The Goodman Paradox. Three Different Problems and a Naturalistic Solution to Two of Them*, in "Journal for General Philosophy of Science", 35, 2, pp. 351-70.

Stern J.

- 1987 *Modes of Reference in the Rituals of Judaism*, in "Religious Studies", 23, pp. 109-28.

Stich S. P., Nisbett R. E.

- 1980 *Justification and the Psychology of Human Reasoning*, in "Philosophy of Science", 47, pp. 188-202.

Stokes W. A.

- 1992 *Nelson Goodman*, in B. Reimer, J. E. Wright (a cura di), *On the Nature of Musical Experience*, University Press of Colorado, Boulder (Colorado), pp. 69-78.

Teller P.

- 1969 *Goodman's Theory of Projection*, in "British Journal for the Philosophy of Science", 20, pp. 219-38.

Thomson J. F.

- 1952 *Reflection on Likeness of Meaning*, in "Philosophical Studies", 3, pp. 9-13.
- 1952 *Some Remarks on Synonymy*, in "Analysis", 12, pp. 73-76.

Thomson J. J.

- 1966 *Grue*, in "Journal of Philosophy", 63, pp. 289-309.

Thürnau D.

- 1994 *Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur*, Schöningh, Paderborn.

Todd J.

- 1980 *The Roots of Pictorial Reference*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 1, pp. 47-57.
- 1981 *Insight and Ideology in the Visual Arts*, in "British Journal of Aesthetics", 21, pp. 305-17.

Tormey A.

- 1974 *Indeterminacy and of Identity in Art*, in "Monist", 58, 2, pp. 203-15.

Ullian J.

- 1961 *More on "Grue" and Grue*, in "Philosophical Review", 70, pp. 386-89.
- 1962 *Corollary to Goodman's Explication of "About"*, in "Mind", 71, p. 545.
- 1984 *Relatively About*, in "Linguistics and Philosophy", 7, pp. 83- 100.
- 1991 *Truth*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 57-65.

Velotti S.

- 2003 *L'opera d'arte: una nozione classificatoria o normativa? Note su Goodman, Danto e Dickie*, in "Studi di estetica", 27, 1.

Wallace J. R.

- 1966 *Goodman, Logic, Induction*, in "Journal of Philosophy", 63, pp. 310-31.

Walton K. L.

- 1974 *Are Representations Symbols?*, in "Monist", 58, 2, pp. 236-54.

Wang H.

- 1953 *What is an Individual?*, in "Philosophical Review", 62, pp. 413- 20.

Wartofsky M.W.

- 1972 *Pictures, Representation, and the Understanding*, in R. S. Rudner, I. Scheffler (a cura di), *Logic & Art. Essays in Honor of Nelson Goodman*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, pp. 150-62.
- 1974 *Art, Action and Ambiguity*, in "Monist", 58, 2, pp. 327-38.
- 1978 *Rules and Representation: The Virtues of Constancy and Fidelity Put in Perspective*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 17-36.

Weitz M.

- 1971 *Professor Goodman on the Aesthetic*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 29, 4, pp. 485-87.

William J. J.

- 1984 *System and Shadow. Towards an Aesthetic of Social Action*, Saybrook Institute, San Francisco.

Wilson M.

- 1979 *Maxwell's Condition – Goodman's Problem*, in "British Journal for the Philosophy of Science", 30, pp. 107-23.

Winters E.

- 1998 *Pictorial Variations*, in "British Journal of Aesthetics", 38, 3, pp. 294-306.

Wollheim R.

- 1974 *Nelson Goodman's "Languages of Art"*, in R. Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 290-314.
- 1978 *Are the criteria of identity for works of art aesthetically relevant?*, in "Ratio", 20, pp. 29-48.
- 1991 *The Core of Aesthetics*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 37-45.

Wreen M.

- 1983 *Goodman on Forgery*, in "Philosophical Quarterly", 33, pp. 340-53.

Yoes M. G. Jr.

- 1967 *Nominalism and Non-Atomic Systems*, in "Nous" 1, pp. 193- 200.

Young J. O.

- 1999 *Art, Knowledge, and Exemplification*, in "British Journal of Aesthetics", 39, 2, pp. 126-37.

Ziff P.

- 1971 *Goodman's languages of art*, in "Philosophical Review", 80, pp. 509-15.

III. SULLA METAFORA

Alfieri, L.

- 2008 "*Metafora e metonimia. Due strutture concettuali, ma quanti processi mentali?*", in: Alfieri, Luca/ Keidan, Artemij, *Deissi, riferimento, metafora. Questioni classiche di linguistica e filosofia del linguaggio*, Firenze University Press, Firenze, pp. 1-18.

Alfieri, L., Keidan, A.

- 2008 *Deissi, riferimento, metafora. Questioni classiche di linguistica e filosofia del linguaggio*, Firenze University Press, Firenze.

Ambroso, S., Trecci, A.

- 1999 "*La traduzione della metafora*", in P. Pierini, *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*, Bulzoni, Roma, pp. 91- 110.

Antonietti, A., Bianchi, M.P., Giorgetti, M.

- 1999 *Analogie e metafore. Analisi di testi narrativi*, Edizioni Centro Studi Erickson, Trento.

Augieri, C. A.

- 1996 *Simbolo, metafora e senso nella cultura contemporanea. Atti del convegno internazionale*, Lecce, 27-29 ottobre 1994, Milella, Lecce.

Aurisichio, S.

- 1995 *Metafora, Ridondanza e Ambiguità nell'immaginazione scientifica*, in "Belfagor" 50, 296, pp. 133-155.

Baehr, R.

- 1980 *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova, Liviana.

Balconi, M., Tutino, S.

- 2005 "Processi comunicativi e cognitivi nel decoding di metafore convenzionali. Un'analisi mediante indici neuropsicologici (ERPs) e comportamentali (TR)", in *Congress proceedings congresso nazionale di psicologia sperimentale (cagliari, 18-20 settembre 2005)*, AIP, Cagliari, pp. 137-138.

Balconi, M., Tutino, S.

- 2007 "Un avvocato è uno squalo: la rappresentazione iconica nella comprensione di metafore 'Frozen'", in "Psychofenia" X, 16, pp. 61-84.

Balconi, M., Tutino, S.

- 2008 *Metafora, linguaggio figurato e pensiero iconico*, in M. Balconi, *Neuropragmatica. Processi, fenomeni e contesti*, Aracne Editrice, Roma, pp. 87-109.

Barlusconi, G.

- 1986 *La metafora del testo: poesia come strategia del senso*, Edizioni di teoria e storia letteraria, Milano.

Barsotti, S.

- 2004 *Fiaba, viaggio e metafora formativa*, ETS, Pisa.

Bazzanella, C.

- 2008 *Il radicamento contestuale della metafora*, in C. Casadio, *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*, Editore Prime Vie, Sulmona, pp. 79-95.

Blumenberg, H.

- 1999 *Mito, metafora, modernità*, Il Mulino, Bologna.

Cacciari, C., Massironi, M.

- 2003 *Il colore nelle parole: metafora ed esperienza percettiva*, in U. Savardi, A. Mazzocco, *Figura e sfondo. Temi e variazioni per Paolo Bozzi*, Cleup, Padova, pp. 163-178.
- 1999 *La metafora: un ponte fra il linguaggio e l'esperienza percettiva*, in "Lingua e Stile", XXXIV:2, pp. 159-166.
- 2005 *Il rapporto tra percezione e linguaggio attraverso la metafora*, in A. M. Lorusso, *Metafora e conoscenza. Da aristotele al cognitivismo contemporaneo*, Bompiani, Milano, pp. 321-348.
- 1991 *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Raffaello Cortina, Milano.
- 1991 *La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in C. Cacciari, *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 1-31.

Camerani, A.

- *Donald Davidson e Eva Feder Kittay. Significato, uso e contesto nella spiegazione del fenomeno metaforico*, in "Lingua e stile" XXXV, 1, pp. 3-32.

Casadio, C.

- 1990 *Interpretazione generica e metafora*, Milella, Lecce.
- 1996 *Linee per una teoria della metafora*, in: Dies, *Itinerario sulla metafora: aspetti linguistici, semantici e cognitivi*, Bulzoni, Roma.
- 1996 *Itinerario sulla metafora: aspetti linguistici, semantici e cognitivi*, Bulzoni, Roma.
- 2008 *Aspetti logici e cognitivi della metafora*, in "Lingua e stile", XXXIV:2, S. 181- 190.

- 2008 *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*, Prime Vie, Sulmona.

Casadio, C., Bazzanella, C.

- 1999 *Prospettive sulla metafora*, in "Lingua e stile" XXXIV, 3, pp. 149-226.

Castelfranchi, C., Orletti, F.

- 1972 *La metafora come processo cognitivo*. Istituto di psicologia c.n.r., Roma.

Coccoli, G., Marrone, C.

- 1998 *Simbolo metafora linguaggi*. Gutenberg, Roma.

Corradi Fiumara, G.

- 1998 *Il processo metaforico. Connessioni tra vita e linguaggio*. Il mulino, Bologna.

Danesi, M.

- 2001 *Metafora e senso: un'interpretazione vichiana delle ricerche recenti sulla metafora*, in "Forum Italicum", 1, pp. 23-47.
- 2001 *Lingua, metafora, concetto. Vico e la linguistica cognitiva*, Edizioni dal Sud, Napoli.
- 2003 *La metafora nel pensiero e nel linguaggio*, La Scuola, Brescia.

Danesi, M., Turner, N.

- 1992 *Comprensione di espressioni letterali rispetto a espressioni metaforiche e comprensione di clichés rispetto a metafore nuove*, in M. Danesi, M. A. Pinto, *La metafora fra processi cognitivi e comunicativi*, Bulzoni, Roma, pp. 83-98.
- 1992 *La metafora fra processi cognitivi e processi comunicativi*, Bulzoni, Boma.

Eco, U

- 1971 *Semantica della metafora*, in U. Eco, *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano.

Fagioli, T.

- 2012 *La metafora come capovolgimento dell'esperienza abituale* in: Gagliasso, Elena - Frezza, Giulia, *Metafore del vivente. Linguaggi e ricerca scientifica tra filosofia, bios e psiche*. Franco Angeli, Milano, pp. 144-149.

Finzio, L. P.

- 1986 *Arte, linguaggio e senso. Metaforica della visione e della parola*, Bulzoni, Roma.

Formigari, L.

- 2009 *Modelli del pensare metaforico*, in "Paradigmi", 1, pp. 1-15.

Gagliasso, E.

- 2002 *Usi epistemologici della metafora e metafore cognitive*, in C. Morabito, *La metafora nelle scienze cognitive*. McGraw-Hill, Milano, pp. 3-22.

Gentner, D., Bowdle, B.

- 2008 *Metaphor as structure-mapping* in R. W. Gibbs (a cura di) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thugth*, Cambridge University Press, Cambridge.

Ghiazza, S.

- 2005 *La metafora tra scienza e letteratura*, Le Monnier Università, Firenze.

Gibbs, R. W. jr.

- 2008 (a cura di) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thugth*, Cambridge University Press, Cambridge.

Glucksberg, S.

- 2008 *How Metaphors Create Categories-Quickly* in R. W. Gibbs (a cura di) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thugth*, Cambridge University Press, Cambridge.

La Mura, I.

- 2012 *La costruzione di senso e lo scambio di risorse simboliche: metafore, frames e comunicazione*, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia (Doktorarbeit), Firenze.

Lauretano, B.

- 1964 *Ambiguità e metafora*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Nuessel, F.

- 1992 *Metafora e cognizione: una rassegna critica*, in M. Danesi, M. A. Pinto, *La metafora fra processi cognitivi e processi comunicativi*, Bulzoni, Roma, pp. 37-52.

Oggero, L.

- 2004 *L'organizzazione è una metafora. Viaggio di dodici metafore nella dimensione organizzativa*, Franco Angeli, Milano.

Semino, E., Steen, G.

- 2008 *Mataphor in Literature*, in R. W. Gibbs (a cura di) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thugth*, cit., pp. 232-246.

IV. LOGICA E FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO

AA.VV.

- 1972 *Semantics of Natural Language*, a cura di D. Davidson e G. Harman, D. Reidel Publishing Company, Dordecht-Holland / Boston.U.S.A.

Blanché, R.

- 1970 *La logique et son histoire. D'Aristote à Russell*, Librerie Armand, Paris; trad. it. *La logica e la sua storia. Da Aristotele a Russell*, Ubaldini Editore, Roma, 1973.

Barrett, R., Gibson, R.

- 1990 *Perspectives on Quine*, Blackwell, Oxford.

Davidson, Donald

- 1965 *Theories on Meaning and Learnable Languages*, in Bar-Hillel (a cura di) *Proceeding of the 1964 Congress for Loic, Mathodology and Philosophy of Science*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam; ristampa in *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford University Press, Oxfor, 1984, pp. 3-15; tad. it. *Teorie del significato e lingue apprendibili*, in *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna, 1994, pp. 47-62.

- 1967 *Truth and Meaning*, "Synthese", 17, 304-23; ristampa in: *Inquiries into Truth and Interpretation*, cit., pp. 17-36; trad. it. *Verità e significato*, in A. Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano, 1973.
- 1968 *On Saying That*, "Synthese", 19, 130-46; ristampa in *Inquiries into Truth and Interpretation*, cit., pp. 93-108; trad. it. *Dire che*, in *Verità e interpretazione*, cit., pp. 155-174
- 1969 *True to the Fact*, "Journal of Philosophy", 66, 748-64; ristampa in: *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford University Press, Oxford, 1984, pp. 37-54; trad. it. *Fedeli ai fatti*, in *Verità e interpretazione*, cit., pp. 87-108.
- 1973 *Radical Interpretation*, "Dialectica", 27, 314-28; ristampa in *Inquiries into Truth and Interpretation*, cit., pp. 125-139; trad. it. *Interpretazione radicale*, in *Verità e interpretazione*, cit., pp. 193-212.
- 1974 *Belief and the Basis of Meaning*, "Synthese", 27, ristampa in *Inquiries into Truth and Interpretation*, cit., pp. 141-154; trad. it. *La credenza e la base del significato*, in *Verità e interpretazione*, cit., pp. 213-230.
- 1974 *On the Very Idea of a Conceptual Scheme*, "Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association", 47: 5-20; ristampa in *Inquiries into Truth and Interpretation*, cit., pp. 183-198; trad. it. *Sull'idea stessa di uno «Schema concettuale»*, in R. Egidi (a cura di), *La svolta relativistica nella filosofia contemporanea*, Angeli, Milano, 1988, pp. 151-167; e *Sull'idea stessa di schema concettuale* in *Verità e interpretazione*, cit., pp. 263-282.
- 1975 *Thought and Talk*, in S. Guttenplan (a cura di), *Mind and language*, Oxford University Press, Oxford; ristampa in *Inquiries into Truth and Interpretation*, cit., pp. 155-160; trad. it. *Pensare e discorrere*, in *Verità e interpretazione*, cit., pp. 231-250.
- 1977 *Reality without Reference*, "Dialettica", 31; ristampa in *Inquiries into Truth and Interpretation*, cit., pp. 215-226; trad. it. *Realtà senza riferimento*, in *Verità e interpretazione*, cit., pp. 303-316.
- 1978 *What Metaphors Mean*, "Critical Inquiry", 5; ristampa in *Inquiries into Truth and Interpretation*, cit., pp. 245-264; trad. it. *Che cosa significano le metafore*, in *Verità e interpretazione*, cit., pp. 337-360; e in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, cit., pp. 135-153.

- 1979 *The Imperscrutability of Reference*, "The Southwestern Journal of Philosophy", 10; ristampa in *Inquiries into Truth and Interpretation*, cit., pp. 227-241; trad. it. *L'imperscrutabilità del riferimento*, in *Verità e interpretazione*, cit., pp. 317-336.
- 1982 *Communication and Convention*, in M. Descal (a cura di) *Dialogue: An Interdisciplinary Approach*, Benjamins, Amsterdam; ristampa in *Inquiries into Truth and Interpretation*, cit., pp. 265-280; trad. it. *Comunicazione e convenzione*, in *Verità e interpretazione*, cit., pp. 361-379.
- 1984 *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford University Press, Oxford; ristampa Clarendon Press, Oxford, 2001; trad. it. *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna, 1994.

Falletta, N.

- 1983 *Paradoxicon*, Doubleday Publishing, New York; trad. it. *Il libro dei paradossi*, Longanesi, Milano, 1989 (2008).

Frege, G.

- 1892 *Über Sinn und Bedeutung*, "Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik", 100, 25-50; trad. it. *Senso e denotazione*, in E. Picardi (a cura di) *Senso, funzione e concetto. Scritti filosofici 1891-1897*, Laterza, Roma-Bari, 2001.

Glock, H. J.

- 2003 *Quine and Davidson on Language, Thought and Reality*, Cambridge, University Press, Cambridge.

Lemmon, E. J.

- 1965 *Beginning Logic*, London, Nelson; trad. it. *Elementi di logica con gli esercizi risolti*, Laterza, Roma-Bari, 1975.

Le Pore, E., McLaughlin, B.

- 1985 *Action and Events. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Blackwell, Oxford, 1985.

Lycan, W.

- 2000 *Philosophy of Language. A Contemporary Introduction*, Routledge; trad. it. *Filosofia del linguaggio. Un'introduzione contemporanea*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002.

Linsky, L.

- 1952 *Semantics and the Philosophy of Language*, University of Illinois Press, Illinois; trad. it. *Semantica a filosofia del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1969.
- 1971 (a cura di) *Reference and Modality*, Oxford University Press, Oxford; trad. it. *Riferimento e modalità*, Milano, Bompiani, 1974.

Picardi, E.

- 1992 *Linguaggio e analisi filosofica. Elementi di filosofia del linguaggio*, Patron, Bologna.

Quine, W. V.

- 1943 *Notes on Existence and Necessity*, "The Journal of Philosophy", XL, ristampa in L. Linsky (a cura di), *Semantics and the Philosophy of Language*, University of Illinois Press, Illinois; trad. it. *Esistenza e necessità* in L. Linsky (a cura di), *Semantica e filosofia del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1969.
- 1948 *On What There is*, "Review of Metaphysics"; riedito in *From a Logical Point of View*, Harper and Row, New York, pp. 1-19; trad. it. *Su ciò che vi è*, in *Il problema del significato*, Ubalidini, Roma, 1966, pp. 3-19.
- 1951 *Two Dogmas of Empiricism*, "Philosophical Review" Gennaio; riedito in *From a Logical Point of View*, cit., pp. 20-46; trad. it. *Due dogmi dell'empirismo*, in *Il problema del significato*, cit., pp. 20-44.
- 1953 *From a Logical Point of View*, Harper and Row, New York, (2^a ed. rev. 1961); trad. it. *Il problema del significato*, Roma, Ubalidini, 1966.
- 1953 *Reference and Modality*, in *From a Logical Point of View*, pp. 139-157; L. Linsky (a cura di) *Reference and Modality*, Oxford University Press, Oxford; trad. it. *Riferimento e modalità*, in *Il problema del significato*, cit. pp. 129-148.; e come L. Linsky (a cura di), *Riferimento e modalità*, Milano, Bompiani, 1974.
- 1956 *Quantifiers and Propositional Attitudes*, "The Journal of Philosophy" LIII, 5, 177-187; ristampa in *The Ways of Paradox and Other Essays*, Random House, New York,

- 1966 (2^a ed. ampliata 1976), pp. 183-194; trad. it in M. Santambrogio, *I modi del paradosso*, Il Saggiatore, Milano, 1975, pp. 254-265.
- 1960 *Word and Object*, Harvard University Press, Cambridge (Mass); trad. it. *Parola e Oggetto*, Il Saggiatore, Milano, 1970.
 - 1966 *The Ways of the Paradox and Other Essays*, New York, Random House, 1966; 2^a ed. ampliata 1976; trad. it. M. Santambrogio (a cura di) *I modi del paradosso*, 1975.
 - 1969 *Ontological Relativity and Other Essays*, Columbia University Press; New York, trad. it. *La relatività ontologica e altri saggi*, Armando, Roma, 1986.
 - 1974 *The Roots of Reference*, Open Court, La Salle.
 - 1981 *Theories and Things*, Harvard University Press, Cambridge (Mass).
 - 1985 *Events and Reification*, in Le Pore, Mc Laughlin (a cura di) *Action and Events. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Blackwell, Oxford, 1985, pp. 162-171
 - 1990 *Pursuit of Truth*, Harvard University Press, Cambridge (Mass).

Ramberg, B.

- 1989 *Donald Davidson's Philosophy of Language*, Blackwell, Oxford.

Santambrogio, M.

- 1992 *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.

V. ESTETICA E TEORIA DEI SIMBOLI

Cassirer, E.

- 1923 *Philosophie der Symbolischen Formen, I: Die Sprache*, Bruno Cassirer, Oxford; trad. it. *Filosofia delle forme simboliche. 1. Il linguaggio*, La Nuova Italia, Firenze, 1961.
- 1944 *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, New Haven; trad. it. *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*, Armando Editore, 2004, Roma.

Danto, A. C.

- 1981 *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge (Mass); trad. it. *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

Scheffler, I.

- 1997 *Symbolic Worlds. Art, Science, Language, Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge.

VI. ALTRI TESTI

Alighieri, D.

- *La Commedia. Inferno*, a cura di B. Garavelli, con la supervisione di M. Corti, Milano, Bompiani, 1994

Calvino, I.

- 1974 *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano, (2012).

Dal Pra, M.

- 1987 (a cura di) *David Hume. Opere filosofiche*, vol. IV, Laterza, Bari.

Dummett, M.

- 1993 *Origins of Analytical Philosophy*, Duckworth, London; trad. it. *Alle origini della filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna, 1990.

Feyerabend, P. K.

- 1971; 1981 *Problem of Empiricism*, Cambridge University Press, Cambridge, trad. it. *I problemi dell'empirismo*, Lampugnai Nigri Editore, Milano, 1971.

Gombrich, E.

- *Art and Illusion: a Study in Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, London; trad. it. *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Leonardo Arte, Milano, 2002.

Hempel, C. G.

- 1943 *A Purely Syntactical Definition of Confirmation*, "The Journal of Symbolic Logic", 8, 4, 122-143.

Hume, D.

- *Estratti del trattato sulla natura umana*, M. Dal Pra (a cura di), *Opere filosofiche*, vol. IV, Laterza, Bari, 1987

Manzoni, A.

- 1940 *I promessi sposi*, Edizioni Andò, Palermo.

Piattelli Palmarini, M.

- 1987 (a cura di) *Livelli di realtà*, Feltrinelli, Milano.

Thom, R.

- 2006 *Morfologia del semiotico*, Meltemi, Roma.

Thom, R. (et al.)

- 1985 *La teoria delle catastrofi*, Franco Angeli, Milano.

Vico, G.

- 1944 *Principi di scienza nuova*, in *Opere*, Riccardo Ricciardi Editore, Napoli, 1953.

SOMMARIO

L'OPERA LETTERARIA TRA INTERPRETAZIONE E METAFORA	- 1 -
Capitolo 1 Introduzione	- 1 -
Capitolo 2 L'opera letteraria: un linguaggio dell'arte.....	- 4 -
1. L'identificazione dell'opera letteraria.....	- 8 -
I. I linguaggi dell'arte: opere autografiche e opere allografiche	- 8 -
II. Il caso dell'opera letteraria: testo e identità di compitazione	- 11 -
2. Indeterminatezza del riferimento	- 16 -
I. Il problema dell'interpretazione delle opere letterarie.....	- 16 -
II. La traduzione radicale.....	- 18 -
III. L'interpretazione radicale	- 31 -
IV. Pluralità di mondi.....	- 43 -
V. Le parole sopravvivono alle cose?.....	- 45 -
Capitolo 3 Aspetti logici della problematica dell'interpretazione: il riferimento.....	- 48 -
1. Le modalità del riferimento	- 48 -
I. Denotazione, esemplificazione, espressione.....	- 48 -
II. Riferimento complesso	- 59 -
Capitolo 4 Aspetti logici della problematica dell'interpretazione: la proiettabilità.	- 67 -
1. I problemi dell'induzione e la nozione di proiettabilità.....	- 67 -
2. La proiettabilità come criterio di significanza dei predicati	- 78 -
I. Il trinceramento	- 80 -
II. La funzione della proiettabilità in rapporto alla costruzione della conoscenza.....	- 82 -
Capitolo 5 La metafora: tra riferimento e proiezione	- 87 -
1. Alcuni Miti sulle metafore	- 87 -
2. La metafora alla luce della proiettabilità.....	- 92 -
I. I termini nella metafora	- 101 -
II. Semplificazione della base e semplificazione del sistema	- 103 -
III. Le versioni del mondo.....	- 117 -

Capitolo 6	L'interpretazione delle opere letterarie alla luce della metafora.....	- 128 -
1.	L'interpretazione come traduzione	- 128 -
2.	L'interpretazione come proiezione metaforica.....	- 135 -
I.	La semplificazione.....	- 141 -
3.	Interazione tra interpretazioni.....	- 141 -
Capitolo 7	Conclusione	- 145 -
Capitolo 8	Bibliografia.....	148
I.	Goodman	148
II.	Opere su Goodman	159
III.	Sulla metafora.....	176
IV.	Logica e filosofia del linguaggio.....	181
V.	Estetica e teoria dei simboli.....	185
VI.	Altri testi	186