

Finzione e verità

Lecture

**The Robin Hood Online Press**



# Indice

I	Le teorie della finzione	5
	Statuto logico della finzione narrativa, J. R. Searle	7
	Rappresentazione e far finta, Kendall L. Walton	23
	Finzione e non finzione, Kendall L. Walton	27
	Il concetto di finzione, Gregory Currie	67
II	Mondi possibili e supposizioni controfattuali	113
	Mondi possibili, Max J. Cresswell	115
	Il problema dei condizionali controfattuali, Nelson Goodman	123
	Proposizioni: modalità logiche, Ermanno Bencivenga	143
	Una teoria dei condizionali, Robert Stalnaker	151
III	Verità di finzione	169
	La verità nella finzione, David K. Lewis	171
	I meccanismi della generazione, Kendall L. Walton	191
	Entrare nel bosco, Umberto Eco	245
	La struttura della storie, Gregory Currie	269
	Autore di finzione e narratore, Gregory Currie	311

### Nota sulla traduzione

Diversi autori, tra quelli inseriti in questa raccolta, usano il termine inglese “make-believe” nelle loro analisi delle opere di finzione. Non esiste una parola italiana che traduce esattamente questa espressione dell’inglese.

Secondo K. Walton (comunicazione personale), *make-believe* è fingere (*pretend*), ma non ogni tipo di fingere è *make-believe*. Fingere che una certa proposizione sia vera è *make-believe* che quella proposizione sia vera solo se è chiaro a tutti che quella proposizione è falsa. In altre parole, *make-believe* è fingere senza intenzione di ingannare. Quando leggiamo le storie di Sherlock Holmes e immaginiamo che esista un detective chiamato Holmes che vive in Baker Street, questa attività può essere dunque descritta come *make-believe* che un detective chiamato Holmes vive in Baker Street: fingiamo che questo sia vero senza intenzione di ingannare.

Secondo G. Currie (vedi “Il concetto di finzione” in questa raccolta), *make-believe* comporta un “coinvolgimento immaginativo.” Lo stesso vale per Walton, che afferma che *make-believe* è un tipo particolare di attività immaginativa. Inoltre, almeno secondo Currie, mentre è impossibile per qualcuno fare una cosa e fingere (*pretend*) di farla nello stesso tempo, è invece possibile fare una cosa e *make-believe* di farla nello stesso tempo. Sia Currie che Walton ritengono di non usare il termine “make-believe” come termine tecnico, ma di usarlo nell’accezione assunta comunemente dai parlanti dell’inglese.

La scelta adottata qui è stata di tradurre “make-believe” con “far finta”. Dal momento che, secondo alcuni dizionari, un significato di “far finta” è semplicemente fingere, è evidente che questa traduzione non cattura esattamente il significato del termine inglese “make-believe.” Ma tradurre “make-believe” con “far finta” è forse il meglio che si possa fare, a meno di scegliere di mantenere il termine inglese anche nel testo italiano. Nei testi seguenti, il termine “far finta” deve essere dunque inteso tenendo presente le osservazioni precedenti.

Ringrazio per avermi aiutato in questa decisione Andrea Bonomi, Clotilde Calabi, Paolo Casalegno, Elio Franzini, Lello Frascolla, Paolo Leonardi, Diego Marconi, Ernesto Napoli, Stefano Predelli, e Alberto Voltolini.

## Parte I

# Le teorie della finzione



# Statuto logico della finzione narrativa

J. R. Searle

## I

Ritengo che parlare o scrivere in una data lingua significhi eseguire atti linguistici di un tipo specifico chiamato “atti illocutivi”. Essi includono il fare affermazioni, porre domande, dare ordini, far promesse, scusarsi, ringraziare e così via. Ritengo pure che vi sia un insieme sistematico di relazioni tra il significato delle parole e delle frasi che pronunciamo e gli atti illocutivi, che eseguiamo nell’enunciare quelle parole e quelle frasi.<sup>1</sup>

Ora per chiunque accetti questo modo di vedere, l’esistenza di finzioni narrative pone un problema difficile. Possiamo porlo in forma di parados-

---

“The logical status of fictional discourse” (pubblicato in *New Literary History* 6, 1974-75). Traduzione di Umberto Eco, pubblicata in *Versus* 19-20 (1978), pagg. 149-162. Nota del traduttore: Il concetto centrale di questo articolo (*fiction* in quanto opposto a *non-fiction*: una distinzione che in inglese viene usata persino nell’organizzazione editoriale) non ha equivalenti assestati in italiano. La *fiction* non è coestensiva alla narrativa perché (1) esistono anche narrazioni di eventi reali e (2) Searle in questo articolo la vede in atto anche in opere di poesia; equivale a “opera di fantasia”, ma il termine è troppo compromesso nel contesto filosofico italiano. *Finzione* (con: discorso di finzione, letteratura di finzione) può far pensare al discorso menzognero (che invece Searle distingue dal *fictional discourse*); ma una volta chiarito che “fingere di” equivale, come si vedrà, a “far mostra” o a “far finta di” - espressioni da cui viene esclusa ogni intenzione ingannevole - si potrà usare “finzione” per *fiction*. Useremo liberamente in ogni caso, a seconda del contesto, e come espressioni equivalenti: finzione, opera di finzione, opera di fantasia, finzione narrativa, e tradurremo *fictional character* e simili con “personaggio immaginario”.

<sup>1</sup>Per un tentativo di stabilire una teoria di queste relazioni si veda Searle (1969), tr. it. *Atti Linguistici*, Torino, Boringhieri, 1977, in particolare i capitoli 3-5.

so: come può accadere che parole e altri elementi in una finzione narrativa abbiano il loro significato ordinario e tuttavia le regole che si applicano a queste parole e altri elementi, e che determinano il loro significato, non vengano soddisfatte: come può accadere che in “Cappuccetto Rosso” “rosso” significhi rosso e tuttavia le regole che correlano “rosso” con rosso non valgono? Questa è solo una formulazione preliminare del nostro problema, che noi dovremo affrontare in modo più vigoroso prima di riuscire a darne anche solo una formulazione più accurata. Prima comunque bisogna fare qualche distinzione elementare.

### Distinzione tra finzione narrativa e letteratura

Alcune finzioni narrative sono opere letterarie, e altre no. Molte opere letterarie sono finzioni narrative ma non tutte: *In cold blood* e *Armies of the night* sono letteratura ma non sono Finzione. Siccome molte opere letterarie sono finzioni narrative è possibile confondere le due definizioni, ma l'esempio di opere di fantasia che non sono letteratura e gli esempi di letteratura che non sono opere di fantasia sono sufficienti a dimostrare che vi è una confusione. E anche senza questi esempi, la confusione rimarrebbe perché il concetto di letteratura è diverso da quello di finzione. Per esempio dire “la Bibbia come letteratura” appare teologicamente neutro ma dire “la Bibbia come finzione narrativa” è tendenzioso.<sup>2</sup>

Nelle pagine seguenti mi occuperò del concetto di finzione e non di quello di letteratura. Anzi, il modo stesso in cui analizzerò le opere di finzione non sarebbe applicabile alla letteratura, per tre ragioni interconnesse.

Primo, non esiste un insieme di tratti comune a tutte le opere di letteratura che costituisca la loro condizione necessaria e sufficiente. La letteratura, per citare Wittgenstein, è una nozione che definisce una “somiglianza di famiglia”.

Secondo, ritengo (anche se non lo dimostrerò qui) che “letteratura” sia il nome che diamo a quell'insieme di atteggiamenti che assumiamo di fronte a una porzione discorsiva, non il nome che diamo a una proprietà interna di questa porzione, anche se questo atteggiamento che assumiamo dipenderà in qualche modo dalle proprietà del discorso in questione e non sarà totalmente arbitrario. In parole povere, dipende dal lettore decidere se un'opera è letteraria o no, mentre decidere se è finzione dipende dall'autore. Terzo, non

---

<sup>2</sup>Ci sono altri sensi di “fiction” e “letteratura”, che non discuterò. In un senso “fiction” significa falsità, come in “la testimonianza dell'accusato era intessuta di finzioni”, e in un senso “letteratura” significa solo materiale stampato come in “a letteratura sull'opacità referenziale è assai vasta”.



vi è una linea netta di demarcazione tra ciò che è letterario e ciò che non lo è. Tucidide e Gibbon hanno scritto opere di storia che noi possiamo trattare come letteratura o no. Le storie di Sherlock Holmes scritte da Conan Doyle sono indubbiamente finzioni, ma è controverso se debbano essere considerate parte della letteratura inglese.

### **Distinzione tra discorso di finzione e discorso figurato**

È chiaro che così come nella finzione narrativa e regole semantiche sono alterate o sospese in qualche modo (ancora da analizzare), anche nel discorso figurato le regole semantiche sono in qualche modo alterate e sospese. Ma è altrettanto chiaro che ciò che accade in un caso non è ciò che accade nell'altro. Una metafora può apparire sia in un discorso di finzione che in un discorso non narrativo. Tanto per stabilire un gergo provvisorio, diciamo che l'uso metaforico delle espressioni è "non letterale" mentre gli enunciati narrativi fittizi sono "non seri". Per evitare ogni malinteso sia chiaro che non si vuol dire che scrivere un romanzo o una poesia sia un'attività poco seria, ma che se, per esempio, l'autore di un romanzo ci dice che fuori piove non si sta impegnando sul fatto che nel momento in cui scrive di fuori piova davvero. È in questo senso che la finzione è "non seria". Per fare qualche esempio, se ora dico "sto scrivendo un articolo sul concetto di finzione" la mia osservazione è sia seria che letterale. Se dico "la filosofia di Hegel è un ferivecchio", l'osservazione è seria ma non letterale. E se dico, iniziando una storia, "C'era una volta in un regno lontano un saggio re con una figlia bellissima" l'osservazione è letterale ma non seria.

Scopo di questo articolo è esplorare la differenza tra enunciati narrativi fittizi e enunciati seri; non di esplorare la differenza tra enunciati letterali e figurati; che è distinzione indipendente dalla prima.

Un'ultima osservazione prima di iniziare la mia analisi. Ogni disciplina ha le sue formule carismatiche che permettono di smettere di pensare prima di essere arrivati alla soluzione. I sociologi smettono di pensare recitando formule come "la dialettica dei ruoli" e nello stesso modo noi possiamo evitare di riflettere sulla condizione logica della finzione narrativa ripetendo slogans come "la sospensione dell'incredulità" o "la mimesi". Queste nozioni contengono il nostro problema ma non la sua soluzione. In un certo senso voglio dire che ciò che non sospendo quando leggo uno scrittore serio di atti illocutivi non seri (come Tolstoj o Mann) è proprio l'incredulità. Le mie antenne d'incredulità sono molto più ritte a proposito di Dostoevski che non per un articolo del *San Francisco Chronicle*. In un altro senso voglio dire che io "sospendo l'incredulità" ma che il problema è di sapere esatta-

mente come e perché. Platone, secondo un equivoco diffuso, pensava che una narrazione consistesse di bugie. Aveva torto?

## II

Compariamo due brani scelti a caso per illustrare la differenza tra finzione e non finzione. Il primo (*non fiction*) è del *New York Times* (15 dicembre 1972), scritto da Eileen Shanahan:

Washington, 14 dicembre - Un gruppo di funzionari dei governi federali, statali e locali ha respinto oggi l'idea del presidente Nixon che il governo federale debba provvedere l'aiuto finanziario necessario ai governi locali per ridurre le tasse sulla proprietà.

Il secondo brano è da un romanzo di Iris Murdoch, *The Red and the Green*, che inizia così:

Ancora dieci splendide giornate senza cavalli! Così pensava il sottotenente Andrew Chase-White da poco assegnato all'illustre reggimento di cavalleria King Edward, mentre si gingillava nel suo giardino alla periferia di Dublino, in un bel pomeriggio domenicale dell'aprile millenovecentosedici.<sup>3</sup>

La prima cosa da osservare in questo passo è che, a eccezione forse del termine "gingillarsi", nel romanzo di Iris Murdoch tutte le occorrenze delle parole sono in funzione letterale. Tutti e due gli autori esaminati parlano (scrivono) letteralmente. Quali sono allora le loro differenze? Prendiamo il passo dal *New York Times*. Eileen Shanahan sta facendo un'asserzione. Un'asserzione è un tipo di atto illocutivo che segue regole semantiche e pragmatiche del tutto specifiche. Esse sono:

- (1) Regola essenziale: chi fa un'asserzione si impegna circa la verità della proposizione che esprime.
- (2) Regole preparatorie: il parlante deve essere in grado di provvedere prove o ragioni circa la verità della proposizione espressa.
- (3) La proposizione espressa non deve essere ovvia né per il parlante né per il destinatario, nel contesto di enunciazione.

---

<sup>3</sup>Murdoch (1965). Questo e altri esempi di narrativa usati in questo articolo sono stati deliberatamente scelti a caso, nella convinzione che le teorie del linguaggio devono poter trattare ogni tipo di testo e non solo pochi esempi selezionati.

- (4) Regola di sincerità: il parlante si impegna a credere nella verità della proposizione che esprime.<sup>4</sup>

Si noti che Eileen Shanahan è ritenuta responsabile dell'osservanza di tutte queste regole. Se ne violasse una qualsiasi, diremmo che la sua asserzione è difettosa. Se non osserva questi requisiti diciamo che quel che ha detto è falso, o sbagliato, o detto per errore, o che essa non aveva prove sufficienti per dirlo, o che parlava per parlare perché sapevamo già benissimo tutto, o che mentiva perché non credeva affatto a ciò che diceva. Questi sono i modi in cui un'asserzione può essere sbagliata, quando il parlante non osserva il comportamento prescritto dalle regole. Le regole stabiliscono i criteri interni per la critica dell'enunciazione.

Ma si noti che nessuna di queste regole vale per il passo di Iris Murdoch. La sua enunciazione non rappresenta un impegno circa la verità della proposizione che in un bel pomeriggio domenicale dell'aprile 1916 un sottotenente appena assegnato a un corpo di cavalleria intitolato al Re Edoardo, rispondente al nome di Andrew Chase-White, si gingillasse nel suo giardino e pensasse che lo attendevano ancora dieci splendidi giorni senza cavalli. Questa proposizione può essere vera o falsa, ma l'autrice non si è impegnata in nessuno dei due sensi. Non solo essa non si è impegnata circa la verità, ma non si è neppure impegnata a provarla. Ci possono essere o non essere delle prove, essa può averle o non averle, ma tutto questo è privo di rilievo per il suo atto linguistico, che non l'impegna al possesso di queste prove. Infine, dal momento che, non s'impegna circa la verità della proposizione, non importa se noi ne sappiamo già qualcosa, e nessuno dovrà ritenerla insincera se per caso essa non avesse creduto neppure per un istante che esistesse un tale personaggio intento a pensare ai cavalli quel giorno a Dublino.

E ora veniamo al punto cruciale: Eileen Shanahan fa un'asserzione e le asserzioni sono definite dalle regole costitutive dell'attività di far asserzioni; ma che tipo di atto illocutivo sta facendo Iris Murdoch? Come può essere, la sua, un'asserzione, se non osserva le regole tipiche delle asserzioni? Se, come abbiamo sostenuto, il significato della frase enunciata da Iris Murdoch è determinato dalle regole linguistiche che si applicano agli elementi della frase, e se queste regole determinano che l'enunciazione letterale della frase è una asserzione, e se, come si è insistito, essa sta enunciando letteralmente la frase, allora senza dubbio ella sta asserendo; ma non può essere, perché non osserva le regole costitutive specifiche delle asserzioni.

Cominciamo con l'esaminare una risposta sbagliata che di fatto molti au-

---

<sup>4</sup>Per una esposizione più minuta di queste e simili regole vedi Searle, *cit.*, capitolo 3.

tori hanno dato. Secondo questa risposta, la Murdoch o ogni altro autore di romanzi non stanno eseguendo l'atto illocutivo consistente nel fare asserzioni, ma l'atto illocutivo del raccontar storie e dello scrivere romanzi. Secondo questa teoria, i resoconti dei giornali contengono una classe di atti illocutivi (affermazioni, asserzioni, descrizioni, spiegazioni) mentre le finzioni ne contengono un'altra (scrivere storie, romanzi, poesie, drammi eccetera). Così lo scrittore di finzione avrebbe un proprio repertorio di atti illocutivi che per così dire saltano in groppa agli atti illocutivi standard come domandare, richiedere, promettere, descrivere e così via. Io ritengo che questa analisi sia scorretta; non perderò tempo a dimostrarlo perché preferisco dedicarlo alla presentazione di una spiegazione alternativa, comunque dimostriamo che l'analisi è scorretta mostrando le serie difficoltà a cui va incontro chi sostiene questo punto di vista. In generale l'atto illocutivo (o gli atti illocutivi) eseguito nell'enunciare un enunciato è funzione del significato dell'enunciato. Per esempio sappiamo che l'enunciazione dell'enunciato "Giovanni può correre i mille metri piani" è l'esecuzione di un tipo di atto illocutivo, mentre l'enunciazione dell'enunciato "Giovanni potrà correre i mille metri piani?" è l'esecuzione di un diverso tipo di atto illocutivo, perché sappiamo che la forma indicativa significa qualcosa di diverso dalla forma interrogativa. Ma allora se gli enunciati in un'opera di finzione fossero usati per eseguire un qualche tipo di atto linguistico diverso da quello determinato dal loro significato letterale, essi dovrebbero avere un significato diverso. Dunque coloro che sostenessero che la finzione contiene atti illocutivi diversi dalla non-finzione dovrebbero accettare il principio che nelle opere di finzione le parole non hanno il loro significato normale. Un modo di vedere le cose che è *prima facie* insostenibile, perché se fosse vero nessuno potrebbe capire un'opera di finzione senza prima possedere un nuovo insieme di significati per tutte le parole o altri elementi che essa contiene, e siccome in opere di finzione possono occorrere enunciati di ogni genere; per potere leggere queste opere il parlante di una data lingua dovrebbe reimparare una seconda volta la lingua in questione, perché ogni enunciato di quella lingua avrebbe due significati distinti, quello *fictional* e quello *nonfictional*. Ci sono certo molti modi in cui il mio obiettore potrebbe contestare quello che dico, ma tutti sono altrettanto implausibili della tesi per cui la finzione conterrebbe categorie interamente nuove di atti illocutivi, per cui mi arresto a questo punto.

Torniamo piuttosto alla signora Murdoch. Se costei non sta eseguendo l'atto illocutivo del raccontar romanzi, dato che quest'atto non esiste, cosa starà mai facendo nel passo citato? La risposta mi sembra ovvia, anche se non facile da formulare. Essa sta facendo mostra, si potrebbe dire, di

fare un'asserzione, ovvero sta agendo come se facesse un'asserzione, oppure imitando l'atto di fare asserzioni. Non starò a sottilizzare su questi vari sintagmi verbali, ma lavoriamo su "far mostra" o "far finta" (*pretend*), dato che vale quanto gli altri. Quando dico che la Murdoch sta facendo mostra di asserire, bisogna distinguere bene tra due sensi di "far mostra". In uno dei due sensi, far mostra o finta di essere o di fare ciò che uno non è o non fa vuol dire impegnarsi in una forma di inganno; ma in un secondo senso far mostra o finta di essere o di fare vuol dire impegnarsi a comportarsi come se si fosse o si facesse, ma senza l'intenzione di ingannare. Se io faccio mostra di essere Nixon per ingannare il Servizio Segreto e penetrare nella Casa Bianca, sto facendo mostra nel primo senso; ma se faccio mostra di esser Nixon per giocare alle belle statuine, sto facendo mostra nel secondo senso. Ora nell'uso "*fictional*" delle parole è il secondo senso di far mostra che è in questione. Iris Murdoch è impegnata in quella pseudo esecuzione non ingannevole che consiste nel far mostra di render conto di una serie di eventi. Pertanto la mia prima conclusione è la seguente: l'autore di un'opera di finzione fa mostra di eseguire una serie di atti illocutivi, normalmente del tipo rappresentativo.<sup>5</sup>

Ora, *far mostra* è un verbo intenzionale, ovvero uno di quei verbi che contiene per definizione il concetto di intenzione. Non si può dire di aver fatto mostra di qualcosa senza aver avuto l'intenzione di far mostra. In tal modo la nostra prima conclusione conduce immediatamente alla seconda: il criterio per identificare un'opera di finzione sta necessariamente nell'intenzione illocutiva dell'autore. Non vi sono proprietà testuali, siano esse sintattiche o semantiche, che possano identificare un testo come opera di finzione. Quello che fa di un testo una opera di finzione è, per così dire, la presa di posizione illocutiva che il suo autore assume nei suoi confronti, e questa presa di posizione dipende dalle intenzioni illocutive complesse che l'autore ha quando scrive (o in qualche modo compone) l'opera.

Esisteva un tempo una scuola di critici letterari che pensava che non si dovrebbero considerare le intenzioni dell'autore quando si esamina un'opera di finzione. Probabilmente ci sono livelli di intenzione per cui questa inconsueta assunzione è plausibile: probabilmente non si debbono considerare le intenzioni successive dell'autore che analizza la sua propria opera, ma a livelli più elementari è assurdo immaginare un critico che ignora del tutto le intenzioni dell'autore, dal momento che persino identificare un testo

---

<sup>5</sup>La classe delle illocuzioni rappresentative include affermazioni, asserzioni, descrizioni, caratterizzazioni, identificazioni, spiegazioni e molti altri casi. Per una spiegazione di queste e altre nozioni connesse, vedi Searle (1975).

come romanzo, poesia o altro è già assumere qualcosa circa le intenzioni dell'autore.

Ho dunque messo in chiaro che un autore di finzione fa mostra di eseguire un atto illocutivo che di fatto non esegue. Ma ora il problema diventa necessariamente quello di stabilire cosa rende questo modo di far mostra possibile. Dopotutto è una strana, tipica e stupefacente caratteristica dei linguaggi umani quella di rendere possibile la finzione in generale. Eppure noi siamo capaci di riconoscere e capire senza difficoltà le opere di finzione. Come è possibile?

Nella nostra discussione del passo del *New York Times* abbiamo specificato un insieme di regole la cui osservanza fa di un'enunciazione una asserzione sincera e non difettosa. Trovo utile pensare a queste regole come regole che correlano parole e enunciati al mondo. Pensiamo ad esse come a regole verticali che stabiliscono connessioni tra linguaggio e realtà. Ora ciò che rende possibile l'opera di finzione, direi, è un insieme di convenzioni estralinguistiche e non semantiche che spezzano la connessione tra parole e mondo stabilita dalle regole di cui sopra. Pensiamo alle convenzioni dell'opera di finzione come a un insieme di convenzioni orizzontali che spezzano le connessioni stabilite dalle regole verticali. Esse sospendono i requisiti normali stabiliti dalle regole verticali. Queste convenzioni orizzontali non sono regole di significato e non fanno parte della competenza semantica del parlante. Conseguentemente esse non alterano il significato delle parole o di ogni altro elemento del linguaggio. Esse piuttosto abilitano il parlante a usare parole col loro significato ordinario senza assolvere agli impegni normalmente richiesti da questi significati. Pertanto la mia terza conclusione è: le pretese illocuzioni che costituiscono l'opera di finzione sono rese possibili da un insieme di convenzioni che sospendono l'operazione normale delle regole che correlano atti illocutivi e mondo. In tal senso, per usare la terminologia wittgensteiniana, raccontar storie è un gioco linguistico a sé; per essere giocato richiede un insieme di convenzioni separate, anche se esse non sono regole di significato; e il gioco linguistico sta a cavalcioni dei giochi di linguaggio illocutivi, ne è parassita.

Il problema sarà più chiaro se confrontiamo finzione narrativa e bugia. Ritengo che Wittgenstein avesse torto quando disse che mentire è un gioco linguistico che deve essere appreso come tutti gli altri.<sup>6</sup> Credo avesse torto perché mentire significa violare una delle regole che governano l'esecuzione degli atti linguistici ed ogni regola regolativa contiene in se stessa la nozione di violazione. La regola definisce cosa costituisce una violazione e quindi non

---

<sup>6</sup>Wittgenstein (1958), par. 249.

è necessario apprendere da un lato come seguir la regola e dall'altro come violarla. Ma la finzione narrativa è ben più sofisticata della menzogna. La finzione narrativa appare come mera menzogna solo a chi non ne conosce le convenzioni specifiche. Ciò che distingue finzione narrativa e menzogna è l'esistenza di un insieme autonomo di convenzioni che abilita l'autore ad andare avanti a fare asserzioni che egli conosce come non vere, anche se non ha l'intenzione di ingannare.

Abbiamo discusso cosa sia che rende possibile a un autore l'usare le parole in senso letterale e tuttavia non essere impegnato a seguire le regole che si applicano al significato letterale di quelle parole. Ogni risposta a quel problema ci conduce al problema successivo: per quali meccanismi l'autore invoca le convenzioni orizzontali - che procedure segue? Se, come si è detto, l'autore non esegue in realtà atti illocutivi ma fa solo mostra di farlo, come esegue questo far mostra? È caratteristica generale del concetto di far mostra che qualcuno possa far mostra di eseguire una azione di ordine più complesso eseguendo di fatto azioni di ordine meno complesso che peraltro fan parte delle azioni di ordine più complesso. Così per esempio si può far mostra di colpire qualcuno muovendo di fatto il braccio e il pugno con movimenti caratteristici dell'atto di colpire. Il colpo è finto, ma il movimento del braccio e del pugno sono reali. Nello stesso modo i bambini fan finta di guidare un'automobile ferma sedendo al posto del guidatore, muovendo il volante, toccando il cambiò e così via. Lo stesso principio si applica allo scrivere opere di finzione. L'autore fa mostra di eseguire atti illocutivi enunciando di fatto enunciati. Nella terminologia di *Speech Acts*, l'atto illocutivo è finto, ma l'atto enunciativo è reale. Nella terminologia di Austin, l'autore fa finta di eseguire atti illocutivi eseguendo realmente atti fonetici e fatici. L'atto enunciativo nella narrativa di finzione è indistinguibile dall'atto enunciativo del discorso serio e per questa ragione non vi è proprietà testuale che possa servire a identificare una porzione di discorso narrativo fittizio come tale. E' l'esecuzione dell'atto enunciativo con l'intenzione di invocare le convenzioni orizzontali che costituisce l'esecuzione dell'atto illocutivo come "finta".

La quarta conclusione di questa sezione, quindi, rappresenta lo sviluppo della terza: la finta esecuzione dell'atto illocutivo che costituisce lo scrivere un'opera di finzione consiste nell'eseguire di fatto atti enunciativi con l'intenzione di invocare le convenzioni orizzontali che sospendono il normale impegno illocutivo delle enunciazioni.

Questi punti diverranno più chiari se consideriamo due casi speciali di finzione narrativa, quelle in prima persona e le opere teatrali. Ho detto che nella narrativa standard in terza persona (tipo Murdoch) l'autore fa finta di eseguire atti illocutivi. Ma consideriamo ora questo passo da Sherlock

Holmes:

Fu nell'anno '95 che una combinazione di eventi, di cui non parlerò, fece sì che Mr. Sherlock Holmes e io passassimo, qualche settimana in una delle nostre grandi città universitarie, e fu durante questo periodo che ci accadde la piccola ma istruttiva avventura di cui dirò.<sup>7</sup>

In questo passo Sir Arthur non fa solo finta di fare asserzioni, ma fa finta di essere John Watson, M.D., ufficiale in ritiro della campagna afgana, che fa asserzioni intorno al proprio amico Sherlock Holmes. In altri termini, nella narrativa in prima persona l'autore fa spesso finta di essere qualcun altro che fa asserzioni.

I testi drammatici ci offrono un esempio interessante delle questioni di cui ho discusso in questo articolo. Qui non è tanto l'autore che fa mostra, quanto i personaggi nell'esecuzione teatrale. Vale a dire che il testo del dramma consiste certo di alcune pseudo asserzioni, ma per la maggior parte consiste di una serie di istruzioni serie date agli attori circa il modo in cui devono far finta di fare asserzioni ed eseguire altre azioni. L'attore fa finta di essere qualcuno diverso da quello che è e fa finta di eseguire gli atti linguistici e le altre azioni di quel personaggio. Lo scrittore rappresenta sia le azioni reali che le azioni finte (e i discorsi) degli attori, ma ciò che lo scrittore fa scrivendo il suo testo è più scrivere una ricetta per finzioni che non impegnarsi direttamente in una forma di finzione. Una storia fittizia è la finta rappresentazione di uno stato di cose; ma un dramma, vale a dire un dramma in quanto rappresentato, non è la pretesa rappresentazione di uno stato di cose ma il preteso stato di cose in se stesso: l'attore fa mostra, pretende di essere il personaggio. In tal senso l'autore di un dramma teatrale non fa mostra generalmente di fare asserzioni; dà istruzioni sul come attuare la pretesa che gli attori poi realizzeranno. Si veda questo passo da *The Silver Box* di Galsworthy:

Atto I, scena I. Il sipario si leva sulla sala da pranzo di Barthwick, larga, moderna, bene arredata. Le tende alla finestra sono tirate. Luce elettrica accesa. Sulla tavola da pranzo, larga e rotonda, un vassoio con whisky, un sifone, una scatola d'argento con sigarette. E' mezzanotte passata. Un suono nervoso alla porta. Apertala di colpo, Jack Barthwick sembra precipitare nella stanza. . .  
Jack: Salve! Sono tornato a casa. . . (provocatoriamente).<sup>8</sup>

<sup>7</sup>Conan Doyle (1932), pag. 596.

<sup>8</sup>John Galsworthy (1924), pag. 3.



È istruttivo comparare questo passo con quello di Iris Murdoch. Quest'ultima, ho detto, racconta una storia e per farlo fa mostra di fare asserzioni circa delle persone della Dublino 1916. Quando leggiamo il brano noi visualizziamo un uomo che si gingilla nel suo giardino pensando ai cavalli. Ma quando Galsworthy scrive la sua commedia egli non ci fornisce una serie di pretese asserzioni circa la commedia. Egli fornisce una serie di istruzioni su come le cose devono accadere sul palcoscenico quando l'opera sia eseguita. Leggendo il suo testo noi visualizziamo un palcoscenico, il sipario si leva, la stanza è arredata così e così. Mi sembra cioè che la forza illocutiva del testo di una commedia sia come la forza illocutiva di una ricetta per fare una torta. E' un insieme di istruzioni su come fare qualcosa, e cioè come eseguire la commedia. Gli elementi di pretesa finzione, far mostra, intervengono a livello di esecuzione teatrale: gli attori fan mostra di essere i membri della famiglia Barthwick che fanno tali e tali cose e hanno tali e tali sentimenti.

### III

L'analisi delle sezioni precedenti, se corretta, dovrebbe permetterci di risolvere alcuni rebus circa l'ontologia dell'opera di finzione. Supponiamo che io dica: "La signora Holmes non è mai esistita perché Holmes non si è mai sposato, ma è esistita la signora Watson perché Watson si è sposato, anche se sua moglie è morta poco dopo il loro matrimonio". Ciò che ho detto è vero, falso o privo di valore di verità, o cosa altro? Per rispondere non dobbiamo solo distinguere tra discorso serio e discorso di finzione, come ho fatto, ma dobbiamo distinguere entrambe queste due categorie da quella del discorso serio sulle opere di finzione. Preso come discorso serio, il brano citato è non vero perché nessuna delle persone di cui parla è mai esistita. Ma preso come discorso intorno a una finzione, il discorso è serio perché informa con cura sulla situazione matrimoniale dei due personaggi immaginari, Holmes e Watson. Non è un'opera di finzione in se stessa, perché non sono io l'autore delle opere di finzione in questione. Holmes e Watson non sono mai esistiti ma questo non significa negare che siano esistiti in un'opera di finzione e che come tali possano essere oggetto di discorso.

Presa come affermazione circa opere di finzione, l'enunciazione di cui sopra si conforma a tutte le regole costitutive di una asserzione corretta. Per esempio posso verificare l'enunciato in oggetto riferendomi alle opere di Conan Doyle. Il che però non riguarda alcun dovere di Conan Doyle di provare quel che dice su Holmes e Watson quando scrive la sua storia, perché Doyle non fa asserzioni su di essi, fa solo finta di farle. Siccome però l'autore ha creato questi personaggi immaginari noi possiamo dal canto nostro pronunciare asserzioni vere intorno ad essi come personaggi immaginari.

Ma come è possibile per un autore “creare” personaggi immaginari come se fossero fatti d’aria? Per rispondere, torniamo al brano della Murdoch. La seconda frase comincia: “Così pensava il sottotenente Andrew Chase-White”. Ora qui la Murdoch usa un nome proprio, un’espressione referenziale. Così come nell’intera frase fa finta di fare asserzioni, qui fa finta di far riferimento (un altro atto linguistico). Una delle condizioni per il successo di un atto di riferimento è che deve esistere un oggetto a cui il parlante si riferisca. Così l’autrice, fingendo di riferirsi, finge che ci sia un oggetto a cui si riferisce. Nella misura in cui noi accettiamo la sua pretesa, noi pure facciamo finta che ci sia un ufficiale chiamato Andrew Chase-White vivente nella Dublino 1916. È il finto riferimento che crea il personaggio immaginario ed è l’accettazione della finzione che ci permette di parlare di lui come parlavamo di Sherlock Holmes. La struttura logica di tutto ciò è complicata ma non inattingibile. Facendo mostra di riferirsi a (e di raccontare le vicende di) una data persona, Iris Murdoch crea un personaggio immaginario. Si noti che essa non si riferisce a un personaggio immaginario perché esso non esisteva in precedenza; piuttosto, facendo finta di riferirsi a una persona, essa crea il personaggio immaginario. Ma una volta che esso è stato creato noi, che siamo al di fuori della finzione, possiamo realmente riferirci a una persona immaginaria. Si noti che nel passo su Sherlock Holmes io mi riferivo davvero a un personaggio di fantasia (la mia enunciazione soddisfaceva alle regole di riferimento). Io non *facevo finta* di riferirmi a un Sherlock Holmes reale; io mi *riferivo realmente* a un Sherlock Holmes di fantasia.

Un’altra caratteristica interessante del riferimento immaginario è che di solito in un’opera di finzione non tutti i riferimenti sono finti; alcuni sono riferimenti reali come accade quando la Murdoch si riferisce a Dublino, o quando Conan Doyle si riferisce a Londra, o fa un velato riferimento vuoi a Oxford vuoi a Cambridge senza dire esattamente quale delle due “nostre grandi città universitarie” essa sia. Molte storie di fantasia contengono elementi non fantastici insieme a riferimenti fantastici a Holmes e a Watson nelle storie di Sherlock Holmes ci sono riferimenti reali a Londra, a Baker Street, alla Paddington Station; in *Guerra e Pace* la storia di Pierre e Nata-scia è immaginaria, ma la Russia del romanzo è la Russia reale, così come lo è la guerra contro Napoleone. Come possiamo distinguere ciò che è finto da ciò che non lo è? La risposta sta nella nostra discussione sulle differenze tra il romanzo di Iris Murdoch e l’articolo del *New York Times*. Il test per definire ciò a cui l’autore si impegna è cosa valga come errore. Se Nixon non è mai esistito, Eileen Shanahan (e tutti noi) ci siamo sbagliati. Ma se Andrew Chase-White non fosse mai esistito, Iris Murdoch non si sarebbe sbagliata. Così se Holmes e Watson andassero a Paddington Station facendo una strada

geograficamente impossibile, diremmo che Conan Doyle prende un granchio, ma non prende granchi se per caso un veterano della campagna afgana, che risponde alla descrizione di John Watson, M.D., non è mai esistito. In parte certi generi di finzione si definiscono proprio rispetto ai propri impegni non fantastici. La differenza tra romanzi naturalistici, favole, fantascienza e storie surreali è in parte definita dal grado di impegno, che l'autore assume di rappresentare fatti reali, sia fatti specifici circa posti come Londra, Dublino o la Russia, oppure fatti generali che riguardano ciò che si può o non si può fare, e il modo come va il mondo. Per esempio se Billy Pilgrim fa un viaggio nel pianeta invisibile di Tralfamadore in un microsecondo noi possiamo accettare questa faccenda perché è consistente con l'elemento fantascientifico di *Slaughterhouse Five*, ma se troviamo un testo dove Sherlock Holmes fa la stessa cosa, noi rileviamo che il testo è inconsistente col corpus originale dei nove volumi delle storie di Sherlock Holmes.

I teorici della letteratura sono pronti a fare osservazioni vaghe su come l'autore crea un mondo fantastico, un mondo romanzesco o cose del genere. Noi ora possiamo dar senso a quelle osservazioni. Facendo mostra di riferirsi a gente e di riferire avvenimenti su di essi, l'autore crea personaggi ed eventi immaginari. Nel caso di narrativa realistica o naturalistica l'autore si riferirà a posti ed eventi reali, mescolando questi riferimenti con riferimenti di fantasia, rendendo così possibile il trattare la storia immaginaria come una estensione della nostra conoscenza attuale. L'autore stabilisce con il lettore un insieme di intese su come le convenzioni orizzontali dovranno rompere le regole verticali del discorso serio. Nella misura in cui l'autore rimane fedele alle convenzioni che ha evocato (o che ha istituito, nel caso di forme rivoluzionarie di letteratura), esso rimane nel quadro delle convenzioni. Per quanto riguarda la *possibilità* dell'ontologia, ogni cosa va avanti in modo tranquillo; l'autore può creare tutti i personaggi e i fatti che vuole. Per quanto riguarda l'*accettabilità* dell'ontologia, ciò che conta è la coerenza: e ciò che è coerente in un'opera di fantascienza non è ciò che appare coerente in un'opera naturalistica. Ciò che conta come coerenza è in parte funzione del contratto sulle convenzioni orizzontali che intercorre tra autore e lettore.

Talora l'autore inserisce nella storia enunciazioni che non sono finte e non fanno parte della storia. Tolstoj inizia Anna Karenina con "Le famiglie felici si somigliano sempre l'una con l'altra; ogni famiglia infelice lo è in un modo particolare". Il che rappresenta, mi pare, una enunciazione non fantastica ma seria, una asserzione genuina. Fa parte del romanzo ma non della storia di fantasia. E quando Nabokov all'inizio di Ada deliberatamente altera la citazione tolstoiana dicendo "Tutte le famiglie felici sono più o meno dissimili; solo quelle infelici sono più o meno uguali" egli indirettamente

contraddice (e prende a gabbo) Tolstoj. Entrambe sono asserzioni genuine, anche se la seconda falsifica ironicamente la prima. Tutti questi esempi ci obbligano a fare un'ultima distinzione, quella tra opera di finzione e discorso di finzione. Un'opera di finzione non consiste necessariamente, e di solito non consiste intieramente, di discorsi di finzione.

#### IV

L'analisi precedente lascia senza risposta una questione cruciale: perché ci preoccupiamo tanto? Cioè, perché dare tanta importanza a testi che contengono atti linguistici così deliberatamente fittizi? Il lettore che mi ha seguito sin qui non sarà sorpreso di udire che io non credo che vi sia una risposta semplice e unica a tale questione. Parte della risposta ha a che vedere con la funzione basilare, spesso sottoestimata, che l'immaginazione ha per la vita umana, e con il ruolo cruciale che la circolazione dei prodotti dell'immaginazione svolge nella vita sociale degli uomini. E un aspetto del ruolo svolto da tali prodotti deriva dal fatto che atti linguistici seri (non di finzione) possono essere veicolati *dai* testi di finzione, anche se l'atto linguistico veicolato non è rappresentato *nel* testo. Quasi ogni importante opera di finzione trasmette un "messaggio" o dei "messaggi" che sono veicolati dal testo ma non sono nel testo. Solo nelle storie per bambini con morale finale o in opere insopportabilmente didascaliche come quelle di Tolstoj noi troviamo una rappresentazione esplicita degli atti linguistici seri la cui trasmissione è uno dei fini (se non il maggiore) del testo stesso. I critici letterari han spiegato su basi *ad hoc* come l'autore trasmette atti linguistici seri attraverso l'esecuzione di quegli atti linguistici fittizi che costituiscono l'opera di finzione, ma non c'è ancora una teoria generale dei meccanismi attraverso i quali queste intenzioni illocutive serie sono, trasmesse da illocuzioni fittizie.

### Riferimenti

Adrian Conan Doyle. *The Complete Sherlock Holmes*. Garden City, New York, 1932.

John Galsworthy. *Representative Plays*. New York, 1924.

Iris Murdoch. *The Red and the Green*. New York, 1965.

John R. Searle. *Speech Acts*. Cambridge University Press, Cambridge, England, 1969.

John R. Searle. A taxonomy of illocutionary acts. In Keith Gunderson, editor, *Language, Mind, and Knowledge. Minnesota Studies in the Philosophy of Science, Vol. 7*, pages 344–369. University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota, 1975.

Ludwig Wittgenstein. *Philosophical Investigations*. Macmillan, New York, 3<sup>d</sup> edition, 1958. Translated by G. E. M Anscombe.



# Rappresentazione e far finta

K. L. Walton

Il pazzo, l'amante, e il poeta  
sono impastati di immaginazione.  
L'uno vede più diavoli di quanti ne contenga il vasto inferno;  
è il matto. L'amante, non meno frenetico,  
vede la bellezza di Elena in un volto d'Egitto.  
L'occhio del poeta, muovendosi con deliziosa frenesia,  
passa dal cielo alla terra, dalla terra al cielo.  
E come l'immaginazione rappresenta  
le forme di cose ignote, la penna del poeta  
le trasforma in forme concrete, assegna al nulla leggero  
una dimora, e un nome.  
Tali sono gli scherzi dell'immaginazione,  
che se solo si prova gioia,  
si concepisce una ragione di quella gioia.  
Come di notte, chi da paura è colto,  
facilmente un cespuglio prende per un orso!

—Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*

Per capire i dipinti, i drammi, i film, e i romanzi, dobbiamo prima considerare le bambole, i cavallucci di legno, i camion giocattolo, e gli orsacchiotti di pezza. Si deve ritenere che esista una continuità tra le attività in cui le opere d'arte rappresentazionali sono incluse, e che ne realizzano lo scopo, e i giochi di far finta dei bambini. Infatti, sostengo che queste attività vanno considerate esse stesse giochi di far finta, e dimostrerò che le opere rappre-

---

Titolo originale: "Representation and make-believe," dal capitolo 1 di K. L. Walton (1990) *Mimesis and Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 11-12. Traduzione di Sandro Zucchi.

sentazionali fungono da supporti in questi giochi, così come le bambole e gli orsacchiotti di pezza fungono da supporti nei giochi dei bambini.

I bambini dedicano un'enorme quantità di tempo e di sforzo alle attività di far finta. E questa preoccupazione sembra essere quasi universale, non specifica di alcuna cultura particolare o di alcun gruppo sociale.<sup>1</sup> Il bisogno di impegnarsi nel far finta e i bisogni che tale attività riguarda sembrerebbero bisogni assai fondamentali. Se lo sono, non ci si aspetterebbe che i bambini li perdano quando crescono; sarebbe sorprendente se il far finta scomparisse senza lasciare traccia all'inizio dell'età adulta.

Non scompare. Continua, affermo, nella nostra interazione con le opere d'arte rappresentazionali (che naturalmente inizia essa stessa nell'infanzia). Le forme che le attività di far finta assumono cambiano in modo significativo con la maturità. Diventano più sottili, più sofisticate, meno esplicite. I giochi che i bambini fanno con le bambole e con i camion giocattolo sono per certi versi più trasparenti e più facili da capire dei loro successori più sofisticati. Questa è una delle ragioni per cui i giochi dei bambini saranno di aiuto nel comprendere i giochi che gli adulti fanno con le opere d'arte rappresentazionali.

È superfluo dire che parlando di "giochi" di far finta sconfessiamo qualsiasi implicazione che essi siano delle mere frivolezze. I giochi dei bambini servono a scopi assai più importanti di quello di farli contenti e di tenerli lontani dalle monellerie. È generalmente accettato, credo, che questi giochi - e in generale le attività di immaginazione - hanno effettivamente, come la loro grande diffusione suggerisce, un ruolo profondo nei nostri sforzi di affrontare ciò che ci circonda.<sup>2</sup> I bambini nel campo di concentramento di Auschwitz facevano un gioco chiamato "andare alla camera a gas."<sup>3</sup> Alcuni possono essere orripilati al pensiero di trattare una questione così tragica con tale leggerezza. Ma questo "gioco" va probabilmente considerato come un onesto tentativo da parte dei partecipanti di comprendere e di cimentarsi con la loro terribile situazione. Sospetto che "giocandolo" essi affrontavano la realtà del genocidio con la massima serietà.

Dobbiamo ancora imparare molte cose sui benefici del far finta, su quali bisogni soddisfi esattamente e come li soddisfa. Ma vengono facilmente in mente dei suggerimenti: che impegnarsi nel far finta dà la possibilità di praticare ruoli che uno potrebbe un giorno assumere nella vita reale, che aiuta a

---

<sup>1</sup>Opie and Opie (1969). Alcuni hanno suggerito che tutti o quasi tutti i giochi dei bambini consistono nel fingere o nel far finta -che chiapparella sia finto inseguimento e cattura, ad esempio. Vedi Aldis (1975).

<sup>2</sup>Vedi i riferimenti nel Cap. 5, §7, nota 22.

<sup>3</sup>Opie and Opie (1969), pag. 331.



capire gli altri e a simpatizzare con loro, che mette in grado di cimentarsi con i propri sentimenti, che allarga le prospettive delle persone. Un vantaggio di considerare i quadri, i drammi e cose del genere come supporti in giochi di far finta è che qualsiasi cosa possiamo imparare riguardo ai giochi di far finta dei bambini, e qualsiasi cosa possiamo pensare di sapere già, è probabile che ci aiuti a spiegare come e perchè queste opere rappresentazionali sono preziose e importanti.

I giochi di far finta sono una specie di attività immaginativa; in particolare, essi sono esercizi di immaginazione che fanno uso di *supporti*. ...

## Riferimenti

Owen Aldis. *Play Fighting*. Academic Press, New York, 1975.

Iona Opie and Peter Opie. *Children's Games in Street and Playground*. Oxford University Press, Oxford, 1969.



# Finzione e non finzione

K. L. Walton

## 1 Non finzione

Dove dobbiamo collocare *L'origine delle specie* di Darwin, *La storia della conquista del Perù* di Prescott, e la biografia di Abraham Lincoln di Sandburg, per non parlare dei trattati filosofici, dei libri di testo di matematica, dei manuali di istruzione, delle ricette, dei documenti legali e delle richieste di passare il sale? Come si distinguono queste “opere di non finzione” da altre opere di finzione?

Rinviando per il momento certe qualificazioni e dettagli, possiamo dire questo: non è funzione delle biografie, dei libri di testo, e degli articoli di giornale, in quanto tali, di servire da supporto a giochi di far finta. Essi sono usati per affermare la verità di certe proposizioni piuttosto che per rendere di finzione certe proposizioni. Invece di creare dei mondi di finzione, essi mirano a descrivere il mondo reale. Leggiamo il *New York Times* per venire a sapere ciò che è realmente accaduto a Washington o a Walla Walla, non ciò che è accaduto “nel mondo del *Times*.” Le opere di non finzione, in generale, non si qualificano come rappresentazioni nel nostro senso speciale.

Ecco un'obiezione: *L'origine delle specie* di Darwin, per esempio, è fatta per suscitare delle credenze. Si può sostenere che credere una cosa comporta immaginarla (o per lo meno che il costituirsi di una credenza comporta immaginare, e forse l'opera di Darwin è progettata per determinare il costituirsi di credenze). *L'origine delle specie* non prescrive dunque delle attività di immaginazione, e non genera quindi delle verità di finzione?

No. Scrivendo il suo libro Darwin intendeva senza dubbio indurre i lettori a credere certe cose. Ma non c'è alcun accordo sul fatto che i lettori debbano

---

Titolo originale: “Fiction and Nonfiction,” capitolo 2 di K. L. Walton (1990) *Mimesis and Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 70-105. Traduzione di Daniela Finizio e Sandro Zucchi.

credere qualsiasi cosa dice il libro solo perché la dice. Se dobbiamo credere alla teoria dell'evoluzione, è perché quella teoria è vera, o perché ci sono delle buone prove a suo sostegno, non perché è contenuta in *L'origine delle specie* - benché naturalmente *L'origine delle specie* potrebbe convincerci della verità della teoria o informarci riguardo alle prove a suo favore. Il libro di Darwin di per sé non prescrive delle credenze. Dunque, non possiamo concludere che prescriva di immaginare delle cose, anche se credere comporta immaginare.

Forse colui che legge *L'origine delle specie*, in quanto lettore di quell'opera, è obbligato almeno a considerare, a capire, a occuparsi di, a contemplare le proposizioni espresse in essa, indipendentemente dalla loro verità o falsità. Se non lo fa, forse non sta "partecipando al gioco" di leggere il libro in modo appropriato. Ma, come abbiamo visto prima (§ I.2), considerare o contemplare delle proposizioni non significa immaginarle.

Un sintomo importante della differenza tra *L'origine delle specie* e opere come *I viaggi di Gulliver*, che io considero di rappresentazione, è che ciò che viene detto in *L'origine delle specie* non autorizza di per sé asserzioni come "Le specie si sono evolute per mezzo della selezione naturale." Ciò che viene detto in quest'opera giustifica queste asserzioni solo in quanto fornisce delle buone ragioni per pensare che esse siano vere. Ma gli enunciati di *I viaggi di Gulliver* autorizzano la locuzione assertiva "Si fece una guerra su come rompere le uova" del tutto indipendentemente dal fatto che ci diano una ragione per credere che si fece effettivamente una tale guerra.

Naturalmente, è possibile *leggere* delle cronache storiche o delle biografie o dei trattati o dei rapporti di comitati come se fossero dei romanzi. Si può decidere di immaginare qualsiasi proposizione espressa nella biografia di Lincoln scritta da Sandburg; si può adottare un principio che si debba fare così. (Questo può, ma non deve necessariamente, comportare che si ignori se le proposizioni sono vere o false.) Si fa così un gioco di far finta in cui la biografia è un supporto dello stesso tipo dei romanzi. Se si fa questo, potremmo concedere che la biografia è una rappresentazione *per il lettore*. Ma potremmo negare che sia una rappresentazione *in quanto tale* (nel nostro senso), in quanto la sua *funzione*, nel senso rilevante, non è di essere un supporto per giochi di far finta, a prescindere da come uno decida di usarla.

Alcune opere stanno a cavallo dello steccato. Per esempio, molti romanzi storici sono da ritenersi lavori che prescrivono di immaginare le proposizioni che esprimono e che cercano *anche* di far sì che il lettore creda a molte di esse. (Tuttavia, si assume di solito che il lettore non debba credere le proposizioni relative ai dettagli di conversazioni tra le figure storiche che il romanziere non potrebbe affatto essere in grado di sapere, per esempio.)

Alcune cronache storiche sono scritte in uno stile romanzato così vivido che quasi inevitabilmente inducono il lettore a immaginare ciò che viene detto, indipendentemente dal fatto che ci creda oppure no. (Infatti, questo può essere il caso della *Storia della conquista del Perù* di Prescott.) Se pensiamo di un'opera che prescriva una tale reazione, essa serve da supporto ad un gioco di immaginazione. Potremmo perfino concedere che la sua funzione sia in parte di servire da tale supporto, benché questa funzione possa essere subordinata a quella di tentare di informare il lettore. Vi sono differenze di grado rispetto a diverse dimensioni in questo caso.

Ci troviamo così con un modo di distinguere *finzione* da *non finzione*. Le opere di finzione sono semplicemente delle rappresentazioni nel nostro senso speciale, opere la cui funzione è di servire da supporto a giochi di far finta. Se si trascura il fatto che le rappresentazioni non devono essere necessariamente *opere*, artefatti umani - un fatto importante, come vedremo - potremmo usare "rappresentazione" e "opera di finzione" in modo interscambiabile.

La nozione di finzione è un discendente naturale della nozione usata dai librai e dai bibliotecari per separare le favole, i racconti, i romanzi, e i fumetti di Superman dagli articoli di giornale, dai manuali di istruzioni, dai libri di testo di geografia, dalle biografie, e dalle cronache storiche. Questo non vuol dire però che dovremmo aspettarci di tracciare la linea di separazione esattamente dove essi la tracciano; la classificazione approssimativa del senso comune ha bisogno di essere elaborata per servire a scopi teorici. I *Dialoghi tra Hylas e Philonous* di Berkeley, per esempio, contenendo questi due personaggi inventati, cadranno nella nostra categoria di finzione.

I *Dialoghi* di Berkeley costituiscono un serio tentativo di informare il lettore sul mondo reale, e il modo in cui egli persegue questo scopo è simile per molti aspetti al modo in cui Hume, per esempio, lo persegue nel *Trattato sulla natura umana*, a dispetto dell'uso da parte di Berkeley di personaggi inventati. Possiamo capire perchè i *Dialoghi* sono di solito classificati come "non finzione." Ma questa classificazione, unita a un modo di intendere "finzione" nel nostro senso, fa sorgere lo spettro sconcertante di una sovrapposizione tra "finzione" e "non finzione." Potremmo ritrovarci a considerare i *Dialoghi*, e anche alcune cronache storiche e romanzi storici, come appartenenti a *tutti e due* i generi. Meglio trovare un modo più chiaro di caratterizzare le complessità di questi lavori. Per amor di chiarezza, intenderò per "non finzione" semplicemente "non di finzione". Qualsiasi opera con la funzione di servire da supporto a giochi di far finta, per quanto minore o periferica o strumentale questa funzione possa essere, si qualifica come "finzione"; soltanto ciò a cui manca interamente questa funzione verrà chiamato "non finzione."

Non ho tracciato dei confini precisi per la categoria di opera di finzione. Né è desiderabile farlo; ciò oscurerebbe alcune delle caratteristiche più interessanti di molte opere complesse e acute che si collocano nell'area di confine. Ma uno degli scopi della mia teoria è di sviluppare degli strumenti per comprendere le opere difficili da classificare, opere che sono in un modo o nell'altro una mescolanza o che sono marginali, indeterminate o ambigue. Questo sarà il compito di § 7.

È importante considerare questo modo di intendere “finzione” contrastandolo con le alternative. Nelle diverse sezioni che seguono esamineremo una selezione di spiegazioni più standard. Le loro difficoltà ci indirizzeranno ancor più decisamente verso la mia spiegazione assai poco ortodossa, e rinforzeranno l'approccio del far finta nel suo complesso. In particolare, noteremo degli importanti vantaggi di cui la teoria del far finta gode rispetto a certe teorie fondate linguisticamente.

## 2 Finzione e realtà

Ciò a cui siamo interessati non è la “finzione” in quanto opposta alla “realtà,” né i contrasti tra “finzione” e “fatto” o “verità.” Queste opposizioni hanno poco a che fare con le intuizioni su cui i miei recenti suggerimenti sono basati, e poco a che fare, credo, con le intuizioni dominanti nella pratica dei librai e dei bibliotecari nel mettere in ordine gli scaffali. La differenza a cui siamo interessati è tra *opere di finzione* e *opere di non finzione*. La possibilità di confusione qui è considerevole e si è ampiamente realizzata.<sup>1</sup>

Accantoniamo per il momento la mia proposta di intendere “opera di finzione” in termini di far finta e partiamo da zero, tornando ad una concezione preanalitica di una fondamentale, benché approssimativa, differenziazione tra romanzi, racconti, leggende, e favole, da un lato, e biografie, cronache storiche, libri di testo, manuali di istruzione, e articoli di giornale, dall'altro. Questa concezione non è affatto univoca, ed è oscura in vari modi, ma si può plausibilmente affermare che sia la concezione di una distinzione essenzialmente indipendente dalla famiglia di differenziazioni tra finzione e realtà o verità.

La distinzione che ci interessa non è di certo quella tra cose che sono reali e cose che sono semplicemente “fittizie.” I romanzi e i fumetti non

---

<sup>1</sup>Anche le espressioni “opere di finzione” e “opere di non finzione” sono insufficienti a indicare la direzione giusta. Il loro uso, nel teorizzare così come nella pratica, è un groviglio capace di far diventare matto un commentatore coscienzioso. Basta dire che la distinzione che tratterò è di importanza considerevole, ed è almeno un ingrediente fondamentale nella mescolanza confusa degli usi ordinari di “finzione” e dei suoi composti.

sono meno reali degli articoli di giornale e dei libri di testo. Ovviamente. Ma si presume comunque che i due sensi di “fittizio” siano in qualche modo essenzialmente connessi, e che la nozione di opera di finzione sia da intendersi in termini di entità fittizie. Un suggerimento non infrequente è che i romanzi e i racconti, benché reali essi stessi, siano opere che in larga parte *hanno come oggetto* pure finzioni, mentre le biografie e i libri di testo hanno come oggetto cose reali. (Concediamo per amor di discussione che vi siano cose che sono puramente fittizie.) “Quando chiamiamo un brano di letteratura opera di *finzione* non intendiamo niente di più che i personaggi non possono essere identificati con alcuna persona in carne ed ossa, né gli accadimenti con alcuni eventi particolari che abbiano avuto luogo.”<sup>2</sup>

Questo non funziona. *Personaggi delle commedie di Shakespeare* (1817) di William Hazlitt riguarda in larga parte delle pure finzioni, eppure nulla è più chiaramente un’opera di non finzione. L’incredibile fantasia di Tommaso Landolfi “La moglie di Gogol” riguarda qualcosa di reale - Nikolay Vasilyevich Gogol. Il racconto di Joyce Carol Oates “Come contemplai il mondo dal riformatorio di Detroit” riguarda il riformatorio di Detroit, la stessa Detroit, e molte delle sue vie, negozi, sobborghi - tutte cose che esistono realmente. Eppure ambedue sono opere di finzione. Senza dubbio alcuni o tutti i personaggi in questi racconti sono fittizi. Ma non c’è ragione per cui un’opera di finzione non possa riguardare esclusivamente persone e cose (particolari) che esistono realmente. La realtà può essere oggetto di una fantasia.

Ma quando le opere di finzione riguardano cose reali, ciò che esse dicono di loro è spesso non vero. La differenza consiste nel fatto che le opere di non finzione esprimono verità mentre le opere di finzione esprimono falsità o non verità? No. Una fantasia rimane finzione anche se accade che corrisponda al corso attuale degli eventi. Un romanzo ambientato nel futuro o su un pianeta alieno potrebbe risultare, per una coincidenza o per qualche altra ragione, profeticamente “accurato” fino all’ultimo dettaglio senza mettere in pericolo il suo status di finzione. Non abbiamo dovuto confrontare *1984* di George Orwell con gli eventi di quell’anno per decidere se era finzione o non finzione, né dobbiamo aspettare fino al 2002 per classificare *2002*. Per contro, una cronaca storica inaccurata è comunque una cronaca storica - una cronaca storica falsa. Perfino una biografia o un libro di testo interamente inventati non si qualificerebbero per quella ragione come romanzi, opere di finzione. I fatti possono essere finzioni e le finzioni fatti.<sup>3</sup>

<sup>2</sup>A. J. Toynbee, citato nel *Webster Third New International Dictionary*, pag. 844. Vedi anche MacDonald (1979), pag. 342; Beardsley (1981), pag. 300; e Wilshire (1982), pag. 28.

<sup>3</sup>“La falsità letterale distingue la finzione dai resoconti veri,” afferma Goodman, benché

(La differenza dipende dal fatto che l'autore attribuisca o meno la verità a ciò che scrive, sia che le sue affermazioni siano corrette sia che non lo siano? No, come vedremo in §4.)

La morale di questa sezione non è certamente profonda, ma è assolutamente essenziale. Nozioni di opera di finzione simili alla nostra, nello spirito della biblioteca e della libreria, sono intrecciate irresponsabilmente in molte discussioni con i contrasti finzione-realtà, con risultati caotici. Intendere le finzioni in termini di far finta mantiene queste distinzioni opportunamente separate.

Ma dobbiamo considerare altre alternative più meditate di quelle che abbiamo appena menzionato al nostro modo di intendere la finzione. Alcune dipendono meno direttamente dai contrasti tra finzione e realtà; altre per nulla.

### 3 Strategie linguistiche

La maggior parte dei tentativi di separare le opere di finzione dalle opere di non finzione si concentra sugli usi di finzione del linguaggio. La sede della distinzione sta nella letteratura. In parte per questo, senza dubbio, le teorie del linguaggio hanno giocato un ruolo importante nel tentare di spiegarla. Ma in questo sta il pericolo. Non tutte le finzioni sono linguistiche. Qualsiasi teoria adeguata della finzione deve render conto delle finzioni pittoriche, per esempio, così come di quelle letterarie. Una teoria che non lo fa non sarà adeguata a spiegare neppure la finzione letteraria. Se il nostro scopo è comprendere i romanzi, i racconti, le leggende, e le storie, dobbiamo sapere cos'è che le riguarda che le rende opere di *finzione*, e questo richiede sapere cos'è la finzione in generale - quello che le opere letterarie di finzione hanno in comune con opere di finzione di altri tipi. Le distorsioni, come vedremo, nascono dal concentrarsi sulla finzione letteraria e dal basarsi eccessivamente su teorie del linguaggio.

Le teorie del linguaggio si concentrano invariabilmente sul discorso standard, letterale, di non finzione.<sup>4</sup> La procedura usuale, nello sviluppare un'a-

---

egli pensi che la finzione debba essere letteraria, oltre che letteralmente falsa. "Il romanzo che contiene un'alta percentuale di asserzioni letteralmente vere approssima la non finzione; le cronache storiche [letterarie] con un'alta percentuale di asserzioni letteralmente false approssima la finzione" (Goodman (1982), pag. 124, 126).

<sup>4</sup>"Tipicamente, le questioni di forte interesse letterario come la metafora, la similitudine, la traslazione del senso, l'ironia, la satira, l'allegoria, il romanzare, e così via, sono accantonate all'inizio degli studi logici e semantici, dove l'enfasi è sempre stata sul significato letterale e sul discorso informativo, a scapito della maggior parte del discorso restante. I fenomeni letterari messi da parte vengono al più trattati in modo poco at-



nalisi della finzione, è di costruire o adottare una teoria del linguaggio e quindi di utilizzare i suoi concetti centrali per spiegare come il discorso di finzione devia dagli usi normali, non di finzione del linguaggio. Infine forse, e a posteriori, si prova ad ampliare l'analisi della finzione letteraria per rendere conto della finzione in altri *media*. Un'assunzione centrale implicita in questa procedura -che la finzione debba essere intesa attraverso la non finzione e come derivata da essa- è fondamentalmente errata. Questo è drammaticamente evidente quando la finzione non letteraria viene considerata in una fase precedente a quella solita e più seriamente.

Certi tipi di teorie del linguaggio sono stati più importanti di altri nella discussione della finzione. L'enfasi su proprietà semantiche come la *denotazione* e la *verità* conduce rapidamente a questioni circa la "finzione" come opposta al fatto o alla realtà - questioni a cui ora non siamo interessati - costringendo a considerare cosa denotano nomi come "Gulliver," ammesso che denotino qualcosa, e se enunciati come "Gulliver visitò Lilliput" sono veri. Goodman parla di rappresentazioni *fittizie*, creazioni come dipinti di unicorni che sono rappresentazionali ma non rappresentano nulla.<sup>5</sup> Ma la rappresentazione fittizia come egli la intende e la nozione di finzione a cui siamo ora interessati non hanno granché a che fare l'una con l'altra. Penso sia corretto dire che la teoria di Goodman semplicemente non ammette una distinzione che corrisponda anche vagamente alla nostra. Questa omissione può essere deliberata da parte di Goodman. È comunque avventata.

La finzione e la non finzione differiscono più sul piano pragmatico che sul piano semantico. Quindi non è sorprendente che le teorie degli atti linguistici siano state usate più spesso di teorie come quelle di Goodman nei tentativi di comprendere la distinzione. La nozione di "azione illocutoria" di John Austin - azioni come asserire, domandare e richiedere - è stata ampiamente sfruttata in quest'area. Nelle tre sezioni che seguono esamineremo molti modi popolari di spiegare la distinzione nel contesto delle teorie degli atti linguistici. Le mie conclusioni saranno largamente negative: le teorie degli atti linguistici si dimostreranno assai poco utili nello spiegare la finzione. Abbiamo qui un esempio deplorabile della sindrome "abbiamo una teoria, usiamola" - la tendenza dei teorici, quando si trovano di fronte a un nuovo problema, a spolverare una vecchia teoria che conoscono e amano, una teoria formulata con altre domande in mente, a spingerla nell'apertura, e pregare che vada bene. In questo caso non va bene e il risultato è confusione invece

---

tento dopo che l'importante compito di analizzare il discorso informativo letterale è stato portato a termine." Routley (1980).

<sup>5</sup>Goodman (1968), pagg. 21-26.

che chiarezza.

Per evitare di pestare i piedi a persone diverse da quelle a cui intendo pestarli, lasciatemi sottolineare che il mio problema non è l'efficacia delle teorie degli atti linguistici come teorie del linguaggio. Né nego che esse possano essere usate proficuamente per far luce su proprietà importanti delle finzioni letterarie e di quelle di altri tipi. Sto soltanto affrontando la questione basilare di cosa sia la finzione, di come le opere di finzione possano essere differenziate da altre cose. Qualunque siano gli altri meriti delle teorie degli atti linguistici, le loro applicazioni a questa questione sono state decisamente poco felici.

Le teorie degli atti linguistici sono state applicate alla questione della natura della finzione in diversi modi, ma la maggior parte delle applicazioni condividono un'enfasi sull'atto di produrre finzioni. La finzione, si pensa, deve essere intesa in termini delle azioni per mezzo delle quali le opere di finzione sono prodotte. Questo non è sorprendente, in quanto le teorie degli atti linguistici propongono di intendere il linguaggio in termini di azioni compiute dagli utenti del linguaggio. Ma è esattamente l'opposto. La nozione basilare è quella di opere di finzione, o meglio quella di cose, siano esse artefatti umani o no, che funzionano come funzionano le opere di finzione, non la nozione degli atti di produrre finzioni.

#### 4 Finzione e asserzione

Se un'opera letteraria sia di finzione o non di finzione non si manifesta necessariamente nelle sue parole. La stessa sequenza di parole, gli stessi enunciati, potrebbero costituire una biografia oppure un romanzo.<sup>6</sup> Né la differenza essenziale sta nella relazione tra le parole e il mondo. Abbiamo già visto che non è questione di riferirsi a entità reali o fittizie, e che la differenza non sta nel valore di verità degli enunciati di un'opera, nel loro corrispondere più o meno ai fatti.

Forse ciò che è cruciale non è se quello che l'autore scrive è vero, ma se egli ne *afferma* la verità, se egli *asserisce* gli enunciati (gli enunciati dichiarativi per lo meno) che scrive.<sup>7</sup> Le opere di finzione devono essere intese come

---

<sup>6</sup>A volte vi sono dei suggerimenti nelle parole, per esempio l'espressione "c'era una volta." Certe costruzioni grammaticali occorrono frequentemente nella finzione, ma raramente o mai nella non finzione. Si veda Banfield (1973, 1982).

<sup>7</sup>Questo, con alcune qualificazioni, è ciò che propone Beardsley (1980), pagg. 419-423. Si veda anche Ohmann (1971), pagg. 13-14.

Non sarà necessario per noi adottare un'analisi di *asserzione*. Si potrebbe intenderla sulla falsariga della nozione di Grice di una persona che intende qualcosa con una locuzione, cioè in termini di un'intenzione di produrre negli ascoltatori un certo effetto per mezzo del

testi che non sono asseriti, e che non sono veicoli di altre azioni illocutorie (ordinarie)? Questa proposta ha il vantaggio di mettere una certa distanza tra la nozione di opera di finzione e quella di “finzione” come opposta a realtà, fatto, e verità. È ovviamente troppo approssimativa formulata in questi termini, ma i suoi problemi sono più profondi di quanto sembri.

È vero che nello scrivere un’opera di finzione un autore di solito non esegue gli atti illocutori che una persona che usa le stesse parole in un contesto non di finzione probabilmente esegue. Nello scrivere (la versione tedesca originale di) “Ho completato la costruzione della mia tana e sembra funzionare,”<sup>8</sup> Kafka non stava asserendo, affermando che egli aveva realmente finito di costruire una tana. Ma questa semplice osservazione ci lascia lontani dal cuore della nozione di finzione. È immediatamente ovvio che scrivere una serie di enunciati dichiarativi senza asserirli (o senza eseguire qualche altra azione illocutoria standard) non è necessariamente produrre un’opera di finzione.<sup>9</sup> Uno potrebbe compilare una lista di enunciati per gli scopi di una lezione di grammatica o per provare un microfono. La finzione non è semplicemente il linguaggio spogliato di alcune delle sue funzioni normali; è qualcosa di positivo, qualcosa di speciale.

L’assenza della normale forza illocutoria è almeno una condizione necessaria affinché un’opera sia di finzione? Si dice spesso che scrivere un’opera di finzione è in qualche modo incompatibile con lo scrivere assertivamente. Ma certamente non lo è. Si possono fare asserzioni in molti modi diversi: producendo un enunciato dichiarativo mentre si fa una lezione, alzando una bandiera, suonando il clacson, indossando una rosa, allungando il proprio braccio dal finestrino di una macchina. Non c’è ragione per cui, in circostanze appropriate, non si possa fare un’asserzione scrivendo un’opera di finzione. Infatti, c’è una lunga tradizione di fare esattamente questo. C’è ciò che chiamiamo finzione *didattica* -la finzione usata per l’istruzione, per la pubblicità, per la propaganda, e così via. C’è la pratica non inusuale, anche durante la conversazione ordinaria, di dimostrare qualcosa raccontando una storia, di parlare per parabole. (Forse, scrivere delle opere di finzione è più spesso un mezzo di eseguire altre azioni illocutorie - suggerire, chiedere, sollevare una questione, rammentare, incoraggiare ad agire - che un mezzo

---

loro riconoscere quell’intenzione (Grice (1957)). Oppure si potrebbe adottare un’analisi come quella di Searle (1969), in cui l’idea del parlante di assumere la responsabilità del soddisfacimento di certe condizioni gioca un ruolo importante. La scelta tra questi ed altri modi ragionevoli di intendere la nozione di asserzione non farà differenza per ciò che dico qui e che dirò in seguito.

<sup>8</sup>“La tana,” pag. 325.

<sup>9</sup>Come fa osservare Pratt (1977), pagg. 91-92.

per fare asserzioni.)

Questo punto richiederebbe a malapena di essere menzionato se non venisse negato così spesso. L'osservazione di Sir Philip Sidney "Ora, quanto al poeta, egli nulla afferma, e quindi mai mente,"<sup>10</sup> che (almeno quando vista fuori contesto) può essere costruita come una tale negazione, è echeggiata e sottoscritta con grande regolarità nella discussione contemporanea sulla finzione.<sup>11</sup>

Ma, di solito, quello che gli autori di finzione affermano quando fanno delle asserzioni non è ciò che i loro enunciati esprimono letteralmente, non è quello che asserirebbero se usassero quegli enunciati in un'opera non di finzione. Non si racconta la storia di un ragazzo che grida troppo spesso "Al lupo!" per affermare semplicemente che quell'evento sia accaduto nella realtà, ma piuttosto per mostrare la possibilità di eventi analoghi - la possibilità, per esempio, che i politici che mettono in guardia troppo spesso dalla recessione o dall'avvento del comunismo perdano la loro credibilità. Possiamo dire dunque che quello che è necessario perché un'opera sia considerata di finzione è che, nello scrivere, l'autore non abbia asserito quello che gli enunciati dicono esplicitamente, anche se indirettamente stava facendo altre affermazioni?

Penso di no. I romanzi storici sono, o almeno possono essere, delle eccezioni. Ci si aspetta naturalmente che l'autore di un romanzo storico inventi una serie di dettagli - soprattutto quelli che nessuno storico potrebbe mai sperare di scoprire, come le parole precise di conversazioni private e non registrate. Ma l'autore verrà ritenuto responsabile per l'accuratezza della sua descrizione del corso generale degli eventi narrati. Una parte del suo intento potrebbe essere quello di informare i lettori su eventi storici, di comunicare fatti che sono espressi esplicitamente da alcuni degli enunciati che scrive. Se ha quest'intento, ma forse anche se non lo ha, è probabile che, in base a qualunque analisi plausibile della nozione di asserzione, egli scriva gli enunciati rilevanti in modo assertivo. (Non c'è una separazione netta, nel romanzo storico, tra gli enunciati asseriti e quelli che non lo sono; i limiti della licenza del romanziere nella ricostruzione storica non sono ben

---

<sup>10</sup>Sidney (1965), pag. 123.

<sup>11</sup>"Non asserisco nulla quando invento una storia per finzione" (Urmson (1976)). Si veda anche Beardsley (1980), pagg. 421-423; Gale (1971); Ohmann (1971), pagg. 11-14, 16-18; Plantinga (1974), pagg. 161-162; Inwagen (1977), pag. 301. "Praticamente tutti coloro che hanno scritto sull'argomento... concordano che in questi casi gli autori delle opere di finzione non *asseriscono* o *riportano* o *descrivono* ciò che scrivono." Parsons (1978), pag. 158. Alcuni di questi autori possono avere l'intenzione di fare delle asserzioni più deboli di quelle in cui pare che siano impegnati.

definiti.)

Non funzionerà considerare gli enunciati assertivi in un romanzo storico, in generale, come interruzioni della finzione, come interpolazioni di non finzione intessute in una stoffa che è invece di finzione. Tolstoy non interrompe la sua finzione quando scrive che Napoleone ha invaso la Russia, anche se nello scrivere questo egli stava affermando che Napoleone aveva effettivamente invaso la Russia. Egli ha costruito un “mondo di finzione in cui Napoleone non solo ha avuto varie conversazioni, i cui dettagli sono stati inventati da Tolstoy, ma in cui Napoleone ha anche invaso la Russia. Era *attraverso* il rendere di finzione (nel mio senso) il fatto che Napoleone ha invaso la Russia che Tolstoy ha asserito che questi eventi sono accaduti realmente.

Se un autore affermasse la verità di ogni enunciato che scrive, starebbe ancora scrivendo un'opera di finzione? Non vedo perché no, perché non potrebbe esistere un genere di romanzo storico in cui gli autori non si concedono nessuna libertà sui fatti e in cui si ritiene che asseriscano come un fatto qualunque cosa scrivano.<sup>12</sup> Potremmo attribuire le parole di un romanzo di questo genere ad un narratore inventato, un parlante personaggio, e allo stesso tempo considerare il narratore come la “voce dell'autore” in modo analogo a come Philonous parla per Berkeley nei *Dialoghi* di Berkeley o i personaggi di Sartre a volte parlano per lui. (I lettori possono, se vogliono, ignorare il fatto che l'autore stia facendo affermazioni sul mondo reale e concentrarsi solo sul narratore e su ciò che accade nel “mondo della finzione.”)

Si può discutere se ciò che viene chiamato Nuovo Giornalismo, che combina uno sforzo coscienzioso di descrivere i fatti correttamente con l'uso deliberato di tecniche del romanzo, si avvicini a questo genere.<sup>13</sup> Nella misura in cui ci si aspetta accuratezza, si può ritenere che il Nuovo Giornalista, come i giornalisti dei vecchi tempi, asserisca quello che scrive. Ma uno sguardo ad alcuni esempi del suo lavoro non lascia dubbi sul fatto che quello che scrive, non diversamente dalla maggior parte dei romanzi, ha la funzione di prescrivere un'attività di immaginazione. È finzione nel nostro senso. Ecco un brano tratto dalla *Canzone del Carnefice* di Norman Mailer, un racconto dettagliato degli eventi che hanno portato all'esecuzione di Gary Gilmore:

Il secondo giorno di novembre, dopo aver ricevuto tutte le telefonate, Bessie iniziò di nuovo a sentire degli echi. Il passa-

<sup>12</sup>Fish fa notare una possibilità di questo genere (Fish (1980), pag. 235). Vedi anche §7.

<sup>13</sup>Norman Mailer descrive *La Canzone del Carnefice* come una “storia vera” scritta “come se fosse un romanzo” (“Postfazione,” in Mailer (1979), pag. 1053).

to risuonò nell'orecchio di Bessie, il passato riverberò nella sua testa. Le sbarre di acciaio si serrarono come una lapide.

“Quel pazzo,” le gridò Mikal. “Non lo sa che è in Utah? Lo uccideranno, se continua così.” Tentò di calmare il più piccolo dei suoi figli, e intanto pensava che, fin da quando Gary aveva tre anni, sapeva che sarebbe stato condannato a morte. Era stato un caro bambino, ma lei era vissuta con quella paura fin da quando aveva tre anni. È allora che aveva cominciato a mostrare un lato al quale lei non riusciva ad avvicinarsi.

Ogni cosa aveva una sfumatura marrone. Una povertà dietro l'altra. Persino la ghiacciaia era marrone. Era un'ombra di tristezza che non si sollevava mai. Di color creta. Niente poteva crescere.

Fuori c'erano cinquanta roulotte, in questo appezzamento vicino all'autostrada che chiamavano Parco. Era un parcheggio per anziani. Costava poco. La sua roulotte era costata 3.500 dollari? Non se lo ricordava più. Quando qualcuno le chiedeva se avesse un camera da letto o due, lei rispondeva “Ho una stanza da letto e mezzo, se ci credi.” Aveva anche mezzo portico con mezza tenda parasole.<sup>14</sup>

(Il Nuovo Giornalismo ovviamente ha molto in comune con stili più vecchi e più letterari di scrittura storica di ricerca, e anche con i romanzi, non solo storici, in cui l'autore si dà molta pena di essere fedele alla realtà, facendo ricerche sull'ambientazione geografica, storica e culturale della sua storia e su tutti i personaggi e i fatti reali che figurano in essa. Si tratta più di un *revival* che di qualcosa di nuovo.)

Nonostante scrivere finzioni non sia incompatibile col fare asserzioni o compiere qualche altro atto illocutorio, c'è una semplice ma importante verità che forse sottostà alle parole di chi dice che questa incompatibilità esiste: le opere di finzione non sono *necessariamente* veicoli di asserzioni o di qualche altro atto illocutorio; produrre un'opera di finzione non è di per sé eseguire un atto illocutorio. Su questo punto sono fortemente in disaccordo con molti che affermano di derivare un'analisi della finzione dalla teoria degli atti linguistici in altri modi.

---

<sup>14</sup> Mailer (1979), pagg. 494-495

## 5 Atti illocutori finti e rappresentati

Alcuni teorici considerano il narrare come un atto di  *fingere*  di asserire o fingere di compiere altri atti illocutori, e considerano le opere di finzione come veicoli o prodotti di questi atti di fare finta. John Searle è tra quelli che hanno adottato questo punto di vista.<sup>15</sup> Iris Murdoch, egli dice, usa degli enunciati, nel suo romanzo  *Il rosso e il verde* , che normalmente verrebbero usati per fare asserzioni sui pensieri e sulle azioni di un certo sottotenente Andrew Chase-White. Ma Murdoch le usa in un altro modo. Finge di fare queste asserzioni. In generale, Searle afferma: “Un autore di finzione finge di compiere degli atti illocutori che in realtà non sta compiendo” (pag. 325)

Searle osserva subito che il far finta di Murdoch non è una forma di inganno. Lei non vuole imbrogliare nessuno. Il senso in cui sta fingendo è quello per cui “fingere di... fare qualcosa è compiere un’azione  *come se*  stesse facendo... quella cosa e senza alcun intento di ingannare” (pag. 324).

Questa non può essere un’analisi del fingere, neppure con la precisazione che Searle fa in seguito che “non si può davvero dire che qualcuno ha finto di fare qualcosa a meno che non intendesse fingere di farlo” (pag. 325). Un arpista che suona il suo strumento come se stesse suonando il pianoforte, usando tecniche pianistiche, non sta necessariamente fingendo di suonare il pianoforte, neppure se usa lo stile pianistico intenzionalmente. Possiamo migliorare l’analisi aggiungendo che, per fingere di fare qualcosa, ci si deve immaginare di stare facendo quella cosa. (Potrei spiegare il fingere in termini di attività di immaginare, ma questo può aspettare.)

Ignorerò la tesi di Searle secondo cui l’autore di un’opera di finzione non sta in realtà compiendo gli atti illocutori in questione. Come abbiamo visto, potrebbe farlo. Ma potremmo concepire un senso appropriato di “fingere” secondo il quale si può fingere di fare qualcosa che si sta veramente facendo. In ogni caso, ci sono obiezioni più serie al modo di intendere la finzione di Searle.

Suppongo che i creatori di finzioni letterarie a volte fingano di asserire quello che dicono o scrivono. Un narratore, un vecchio che tesse aneddoti sulle sue gesta giovanili, può fingere di affermare di aver fatto fortuna nella corsa all’oro dello Yukon e di avere poi perso tutta a una partita di poker. È possibile che quando Murdoch ha scritto  *Il rosso e il verde*  stesse fingendo di fare delle asserzioni su un certo Andrew Chase-White. Ma è possibile che non abbia finto di fare questo. Se lei stesse fingendo o no non ha molta

<sup>15</sup>Searle (1974-75), pagg. 319-332. Una teoria simile è stata proposta da Gale (1971). Si veda anche Lewis (1978), pag. 266 (“Narrare è fingere. Il narratore intende dire la verità su questioni di cui è a conoscenza.”)

importanza, e non ha niente a che fare con quello che rende la sua opera un'opera di finzione.

Il modo più immediato per vedere cosa c'è di sbagliato in questa analisi della finzione come fingere è di ricordarci che le finzioni *letterarie* non sono le uniche, e che un criterio fondamentale per l'adeguatezza di qualsiasi analisi di cosa rende la letteratura di finzione una finzione è se l'analisi sia estendibile ad altri *media*. La teoria del fingere fallisce irrimediabilmente nel compito di soddisfare questo criterio.

Il dipinto *Le Bagnanti* di Pierre Auguste Renoir e la scultura di Jacques Lipchitz *Il suonatore di chitarra* appartengono di certo alla categoria della finzione. Ma ho molti dubbi sul fatto che creandole Renoir o Lipchitz stessero fingendo di fare delle asserzioni (o di compiere un altro atto illocutorio). Pittura e scultura sono modi di asserire meno standard o ovvi che emettere degli enunciati dichiarativi. Quindi non è affatto chiaro se dipingere *Le Bagnanti* o scolpire *Il suonatore di chitarra* possa essere considerato comportarsi come se si stesse facendo un'asserzione. Ed è improbabile che entrambi gli artisti si immaginassero nell'atto di asserire qualcosa.

È innegabile che in pittura o in scultura si *può* fingere di fare asserzioni. Ci sono delle tradizioni in cui produrre pitture e sculture è effettivamente fare asserzioni. Le vignette delle aule di tribunale che si trovano nei giornali sono affermazioni su quello che succede nei tribunali. Forse, i ritratti tradizionali, su tela o su pietra, veicolano asserzioni sull'aspetto dei modelli. Un'artista potrebbe fingere di fare asserzioni imitando queste tradizioni. Ma è improbabile che i creatori delle *Bagnanti* e del *Suonatore di chitarra* pensassero di sé che imitavano il fare asserzioni, o che essi debbano essere visti così dagli estimatori delle loro opere. In ogni caso, non hanno nessun bisogno di fingere di asserire, e il lettore non ha bisogno di ritenere che lo abbiano fatto per apprezzare le loro opere come opere di finzione. Produrre un'opera di finzione dipinta o scolpita non è di per sé fingere di fare affermazioni vere. Non si tratta affatto di fingere. Confrontiamolo con la fabbricazione delle bambole. Questo, certo, non è un atto di fare finta, e non vedo alcuna ragione di considerare diversamente la pittura e la scultura. Dipingere o scolpire oppure fabbricare bambole è piuttosto produrre dei supporti che altri useranno nelle loro attività immaginative.

Se avete ancora dei dubbi, pensate ad una società in cui pittura e scultura non sono mai stati veicoli di asserzioni (o di qualsiasi atto illocutorio). In questa società, gli artisti creano disegni o sculture di animali o persone, o bagnanti o suonatori di chitarra, ma mai come mezzo per informare gli altri dell'esistenza o della natura di animali o persone reali, né come mezzo per comunicare loro qualche altra informazione. Per loro, l'atto di disegnare



un bisonte, ad esempio, è sempre “creare” un bisonte nuovo, di finzione, mai spiegare qualcosa a qualcuno a proposito del bisonte reale. Di certo questo disegno può essere classificato come un’opera di finzione. Ma l’artista, altrettanto certamente, non stava fingendo di asserire alcunché quando lo ha creato. Non stava imitando la tradizione di fare affermazioni vere attraverso la pittura, perché non ha nessuna tradizione di questo genere da imitare.

Il fatto che possa esistere una società come questa segna il destino della teoria della finzione come finta asserzione. Niente è un’opera di finzione semplicemente perché è un finto veicolo di asserzioni, neppure le opere che si dà il caso che abbiano questo ruolo ulteriore. Questo vale sia per le opere letterarie che per i dipinti e le sculture. Non è necessario che lo scrittore di finzione finga di compiere degli atti illocutori come non è necessario per qualunque altro creatore di finzioni.

La teoria del fingere ha un cugino che, a prima vista, sembrerebbe godere di miglior salute: l’idea che le opere di finzione siano rappresentazioni di atti linguistici. Molti teorici hanno proposto questa analisi della “letteratura” o del “linguaggio poetico” o del “discorso di finzione”.

La composizione di un testo di finzione è la rappresentazione (cioè la descrizione) di un’azione illocutoria, o di una serie di queste azioni, fondamentalmente nello stesso senso in cui un pittore rappresenta una mucca, o un attore sul palcoscenico rappresenta l’atto di fare a pugni.<sup>16</sup>

Un’opera letteraria è supposta imitare (o riportare) una serie di atti linguistici che, invece, non esistono affatto.<sup>17</sup>

Se la consideriamo come una teoria della finzione in generale, non solo della finzione letteraria, essa crolla immediatamente. La pittura di finzione, ovviamente, non ha bisogno di rappresentare atti linguistici. Il dipinto di un unicorno non rappresenta nessuno che asserisce che c’è un unicorno, né rappresenta qualcuno che compie qualche altro atto illocutorio. Rappresenta solamente un unicorno. Questo significa che questa teoria non ci aiuterà a comprendere quello che rende finzione una finzione letteraria, neppure se si applica alla classe delle finzioni letterarie.

Le opere letterarie rappresentano degli atti linguistici? Quelle con un narratore lo fanno. *Lord Jim* di Conrad rende finzione il fatto che Marlow pronuncia certe parole –le parole del testo– facendo così molte asserzioni,

<sup>16</sup>Beardsley (1980), pag. xliv.

<sup>17</sup>Ohmann (1971), pag. 14. Si veda anche Beardsley (1970), pagg. 58-61; Eaton (1979), pagg. 356-371; Smith (1978), pagg. 24-40.

domande, e così via. Io sono favorevole a riconoscere un narratore in quasi tutte le opere letterarie, anche se in molte di queste il narratore sfuma sullo sfondo. (Si veda il Cap. 9, §5.) Ma l'ipotesi che alcune opere non abbiano un narratore è certamente possibile, e potrebbe essere quasi obbligatoria per le opere di una tradizione letteraria in cui i narratori palesi, in primo piano sono sconosciuti. Quindi dobbiamo ammettere che possano esistere opere di finzione letteraria che non rappresentano atti linguistici.

Anche se non ammettiamo questa possibilità, la teoria non ci direbbe cosa rende di finzione le opere di *finzione* letteraria, dal momento che non riesce a spiegare la finzione (in generale). Quello che dobbiamo sapere è cosa significa rappresentare qualcosa, nel senso rilevante. Il fatto che quello che una finzione letteraria rappresenta sia discorso, o atti illocutori, è (al più) semplicemente quello che la rende *letteratura*.

È essenziale capire che i malanni delle teorie della finzione come finte azioni illocutorie e azioni illocutorie rappresentate non sono malanni superficiali che possono rispondere a trattamenti locali. Armeggiare con la nozione di fingere o quella di narratore non sarà d'aiuto. Le teorie sono completamente sbagliate. La tesi centrale di entrambe è l'idea che la finzione sia parassitaria rispetto al discorso "serio," che gli usi di finzione del linguaggio, della pittura, o di qualsiasi altra cosa devono essere compresi in termini del loro uso per fare asserzioni, domande, impartire ordini, o di una qualsiasi altra attività caratteristica del linguaggio non di finzione. Si pensa che questi usi "seri" siano primari, e che gli usi di finzione siano derivati dagli usi seri o basati su di essi in un modo o nell'altro. Quello che è cruciale secondo queste teorie, in sostanza, è che la finzione richiede necessariamente l'uso di strumenti costruiti in primo luogo per il discorso "serio," e che è la loro funzione primaria "seria" che rende possibile il loro impiego nella finzione.

Abbiamo visto che le opere di finzione –almeno i dipinti e le sculture– non sono il genere di cose che hanno necessariamente un uso "serio." Infatti, non vedo alcun motivo per supporre che debba esserci qualcosa come il discorso "serio," nel linguaggio o nei dipinti o in altro, né che qualcuno debba avere un'idea del discorso "serio," affinché dipinti e sculture siano di finzione. La nozione di finzione non è parassitaria rispetto al discorso "serio."

Come mai qualcuno non la pensa così? Principalmente, mi pare, perché si restringe la propria attenzione alla letteratura e si assume ingenuamente che qualunque cosa funzioni per la letteratura, possa funzionare anche per le altre arti. La letteratura di finzione potrebbe essere parassitaria rispetto al discorso "serio." La letteratura, di finzione e non, implica necessariamente l'uso del linguaggio, e forse, niente viene considerato linguaggio a meno che

non venga usato a volte per il discorso “serio” -ma ciò avviene perché si tratta di letteratura, non perché si tratta di finzione.

Anche questo è controverso. Considerate una società in cui non esiste nessun discorso “serio,” ma in cui le persone costruiscono opere di finzione a partire da quelle che sembrano frasi dell’inglese. Le loro opere non veicolano finte azioni illocutorie. Neppure rappresentano azioni illocutorie; come i dipinti o le sculture, esse non hanno narratori. Dobbiamo dire che sono fatte di *linguaggio* e che sono opere di *letteratura*? Se sì, dovremo riconoscere che anche la nozione di finzione letteraria è indipendente da quella di discorso “serio.”

## 6 Creare finzione come azione illocutoria?

Consideriamo ora un ultimo modo in cui si pensa che la teoria degli atti linguistici faccia luce sulla natura della finzione. A volte si dice che la creazione di finzione non è uno dei tipi standard di azioni illocutorie che costituiscono il discorso “serio,” né un’azione di fare finta di compiere queste azioni illocutorie né un modo di rappresentarle, ma piuttosto un tipo speciale, *sui generis* di atto illocutorio. Le opere di finzione sono viste essenzialmente come veicoli dell’azione illocutoria di creare finzioni.<sup>18</sup> Coloro che propongono questo punto di vista hanno ovviamente il dovere di chiarire che tipo di atto illocutorio sia il creare finzioni. Ma si trovano di fronte a difficoltà più serie di questa, una di queste mina proprio l’idea centrale che creare finzioni sia un’azione illocutoria e che le opere di finzione siano essenzialmente veicoli di tale azione.

La teoria degli atti linguistici tenta di comprendere il linguaggio fondamentalmente in termini di azioni che i parlanti compiono, piuttosto che attraverso le proprietà delle parole e degli enunciati. Le espressioni linguistiche sono viste essenzialmente come veicoli delle azioni dei parlanti; le loro proprietà salienti, come il fatto di avere certi significati, sono spiegate in base ai loro ruoli in queste azioni. Se è proficuo pensare all’azione di creare finzioni come un’azione illocutoria analoga ad affermare, domandare e promettere, l’azione di creare finzioni deve essere fondamentale nello stesso modo. Le opere di finzione devono essere comprese innanzitutto come veicoli di atti di creare finzioni, proprio come gli enunciati sono veicoli di atti di asserire, domandare e promettere.

Sebbene si possano descrivere degli enunciati come “asserzioni,” la nozione di asserzione riguarda innanzitutto le azioni umane. Senza dubbio

<sup>18</sup>Wolterstorff (1980), pagg. 219-234. Si veda anche Gale (1971); Eaton (1979); e Currie (1985).

questo dipende dal fatto che sono le azioni, non gli enunciati, ad essere fondamentali. Gli enunciati assertivi sono importanti come mezzi attraverso i quali le persone fanno delle asserzioni. Gli enunciati sono asserzioni solo in un senso derivato e parassitario. Un enunciato è un’“asserzione” se è il tipo di enunciato che le persone usano normalmente o tipicamente per fare asserzioni. Alla stesso modo, si sostiene, che il rappresentare di finzione sia fondamentalmente un’azione umana, qualcosa che le persone fanno.<sup>19</sup> Lo fanno producendo testi o dipinti o altri artefatti; quindi, se si vuole, è possibile parlare in senso derivativo di testi o dipinti come rappresentazioni di finzione. Ma è l’azione ad essere primaria –un’azione che può essere classificata di diritto, assieme ad asserire, promettere e chiedere, come un’azione illocutoria.

Questa analogia fallisce drammaticamente. L’azione di creare finzioni non svolge un ruolo nell’istituzione della finzione simile a quello che le azioni illocutorie hanno nella conversazione ordinaria.

Considerate un’iscrizione di un enunciato assertivo formata per cause naturali; crepe nella roccia, che per puro caso tracciano “Il Monte Merapi sta eruttando”. E immaginate che noi, in qualche modo, sappiamo per certo che le crepe si sono formate naturalmente, che nessuno le ha scritte (o usate) per asserire alcunché. Questa iscrizione non servirà affatto a degli scopi simili a quelli a cui servono solitamente i mezzi per fare delle asserzioni della gente. Essa non ci convincerà che il Monte Merapi stia eruttando, o che ci sia una ragione per crederlo, o che qualcuno pensi che stia eruttando o che voglia che noi lo pensiamo. Normalmente, siamo interessati ai mezzi delle asserzioni di una persona esattamente per quello che sono; uno scritto assertivo o una locuzione assertiva deve la sua importanza al fatto che qualcuno abbia asserito qualcosa nel produrli. Il nostro interesse fondamentale può riguardare la verità di ciò che viene detto; ma se le parole ci convincono che è vero, lo fanno, tipicamente, perché riteniamo che il parlante le abbia proferite assertivamente. Lo stesso vale per altre azioni illocutorie. L’azione di promettere, chiedere, scusarsi, o minacciare è fondamentale. Gli enunciati sono importanti in quanto veicoli di tali azioni. Un’iscrizione formata naturalmente di un enunciato del tipo normalmente usato per promettere o domandare o scusarsi o minacciare non sarebbe altro che una curiosità.

Si immagini, per contrasto, un racconto formatosi naturalmente: crepe nella roccia che sillabano “C’erano una volta tre orsi...”. Il fatto di rendersi conto che l’iscrizione non è stata creata o usata da nessuno non ci impedisce di leggere e goderci la storia proprio come se fosse stata creata o

<sup>19</sup>Wolterstorff (1980), pagg. 198-200.

usata da qualcuno. Può essere coinvolgente, piena di suspense, affascinante, rassicurante; possiamo ridere e piangere. Alcune dimensioni della nostra esperienza dei racconti di un autore saranno assenti, ma le differenze non sono tali da giustificare che si neghi che l'iscrizione formatasi naturalmente funzioni e venga compresa come una *storia* vera e propria. Non ne sapremo di più sull'autore o sulla sua società se non c'è un autore, né ammireremo la sua abilità di narratore, né ci meraviglieremo della sensibilità della sua visione della condizione umana. Neppure accoglieremo le sue affermazioni e le sue proteste né riceveremo le sue promesse o le sue scuse. Ma queste opportunità, quando esistono, sono *conseguenze* del fatto che l'autore abbia raccontato una storia, abbia prodotto un oggetto la cui funzione è di servire da supporto ad un certo tipo di giochi di far finta. È perché ha fatto questo che noi otteniamo queste conoscenze su di lui o che ci meravigliamo della sua sensibilità, o quant'altro. Si deve riconoscere che questa funzione di far da supporto a giochi di far finta è distinta dall'interesse negli autori di finzioni che le opere che possiedono questa funzione spesso suscitano. Restringere la "finzione" nel suo senso principale ad azioni di creare finzioni sarebbe oscurare ciò che c'è di speciale nelle storie e che non dipende dal fatto di avere un autore, dal loro essere un mezzo dei racconti delle persone. Il concetto di base di *racconto* e il concetto di base di *finzione* si applicano più proficuamente ad oggetti che ad azioni.

I racconti non si trovano spesso in natura, ma le immagini di finzione sì. Vediamo nelle forme delle rocce e nelle nuvole facce, figure, animali. Le forme o le nuvole non sono mezzi di atti di creare immagini da parte di qualcuno, di creare finzioni. Ma stabilire che questo automaticamente esclude che siano immagini, o che le rende tali solo in un senso secondario, sarebbe far torto al loro ruolo di supporti. Questo è un ruolo che condividono con i quadri, ma esso non comporta necessariamente che le si consideri come il tipo di cose normalmente prodotte in atti di creare immagini (o cose normalmente presentate o esibite come immagini). È preferibile considerare i disegni che occorrono in natura immagini a tutti gli effetti, quando viene compresa la loro funzione di supporto a giochi visivi di un certo tipo.

Questa fondamentale disanalogia tra le azioni illocutorie e gli atti di creare finzioni si evidenzia nelle differenze nel ruolo che hanno le intenzioni degli agenti. Una domanda cruciale, per chi è destinatario di un'azione illocutoria, è quasi sempre: voleva dire proprio questo? Voleva asserire questo, o promettere quello, impartire il tale ordine o fare delle scuse? Ma si può benissimo leggere un racconto o contemplare un disegno (di finzione) senza chiedersi quali verità di finzione aveva intenzione di generare l'autore. Soprattutto i fotografi è facile che siano inconsapevoli delle verità di

finzione generate dalle loro opere. Gli scrittori e gli altri artisti potrebbero sorprendersi nel vedere dove possono arrivare le estrapolazioni dalle verità di finzione che hanno generato intenzionalmente. Questo non fa necessariamente molta differenza per il fruitore - a meno che non sia interessato a cosa l'artista potrebbe voler asserire producendo la finzione, quale azione illocutoria potrebbe voler eseguire nel produrla e oltre a produrla. E non giustifica l'affermazione che l'azione di creare finzioni sia stata imperfetta o che non sia affatto riuscita. La nozione creare finzioni accidentalmente non è problematica, a differenza di quella di asserzione accidentale.

Il creare finzioni non è ragionevolmente classificabile come azione illocutoria, e le opere di finzione non sono essenzialmente veicoli di atti di creare finzioni. Può essere che il *linguaggio* sia imperniato sulle azioni dei parlanti. L'istituzione della finzione non è imperniata sulle attività dei creatori di finzioni, ma sugli oggetti - opere di finzione e oggetti naturali - e sul loro ruolo nelle attività del fruitore, oggetti la cui funzione è di essere un supporto a giochi di immaginazione. Il creare finzioni non è altro che l'attività di costruire questi sostegni.

Il creatore di finzioni entra in gioco a questo punto in quanto la funzione viene intesa come dipendente dalle sue intenzioni. Ma non è necessario che sia intesa come dipendente da esse. La nostra teoria della finzione si applica a tutti i casi indipendentemente dai mezzi particolare di stabilire le funzioni. Nella nostra società la funzione di un testo o di un dipinto, comunque venga utilizzato, può essere parzialmente determinata dalle intenzioni dell'autore. Ma un'altra società può dare meno peso a questa considerazione o non considerarla affatto, e perfino noi stabiliamo le funzioni degli oggetti naturali in modi diversi.

Le funzioni però sono sempre costrutti culturali e niente è finzione indipendentemente da un contesto o da un insediamento sociale (o quantomeno umano). Il racconto formato naturalmente dei Tre Orsi è finzione solo in virtù dell'accordo della gente su come trattare i testi di questo tipo. Un tale accordo non comporta necessariamente che vi sia qualcosa come qualcuno che crea - o presenta o espone - uno scritto con un certo scopo, o con l'intenzione di dire qualcosa con esso, o di farne qualcosa. L'accordo può essere che *ogni* testo scritto che cominci con "C'era una volta" debba servire da supporto, anche quelli di cui nessuno sa niente.

Assieme all'atto di creare finzioni (e a quello di presentare o mostrare una finzione) dobbiamo escludere dall'essenza della finzione la *comunicazione* in tutti i sensi che coinvolgono comunicatori umani. Il linguaggio può essere essenzialmente un mezzo con cui le persone comunicano tra loro; da qui la plausibilità di basare una teoria del linguaggio sulle azioni dei parlanti, degli

utenti di una lingua. Supporre che la finzione sia essenzialmente un mezzo di comunicazione non è più plausibile del supporre che sia incapace di servire a questo scopo.

Le persone comunicano attraverso la finzione, e spesso siamo interessati all'uso che ne fanno gli autori o gli utenti, o a cosa vogliono dire. Niente di quello che ho detto vuole sminuire il ruolo che spesso le finzioni hanno come veicoli di azioni. Quello su cui insisto è il riconoscimento separato della funzione primaria di essere un supporto a giochi di far finta, indipendentemente da se sia anche interessante o no che qualcuno produca o mostri qualcosa con questa funzione, e indipendentemente dalla questione se questa funzione gli sia conferita oppure no dal suo creatore o da colui che presenta la finzione.

Oltre ad essere indipendente dal linguaggio -in particolare dai suoi usi "seri"- la nozione fondamentale della finzione si è rivelata straordinariamente diversa da esso.

## 7 Mescolanze, casi intermedi, ambiguità, indeterminatezza.

Le opere letterarie che popolano attualmente le nostre biblioteche non vengono suddivise precisamente in due pile separate, finzione e non finzione, né questo accade per altri *media*. Non è affatto chiaro, in pratica, dove tracciare la linea di divisione. Abbiamo a che fare in molti casi con una zona grigia, a macchie, persino camaleontica. Forse esistono almeno *alcuni* esempi chiari di ciascuna categoria, ma neppure questo deve essere dato per scontato.

Possiamo mettere da parte le incertezze basate sulla confusione endemica esorcizzata in § 2. Ma anche se ci atteniamo alla nozione di finzione che ho proposto, separandola nettamente da quelle che la oppongono a realtà o verità o affermazioni di verità, avremo ancora molti enigmi da risolvere.

Questa vaghezza, e il suo permanere a dispetto di seri tentativi di chiarire ed elaborare le nozioni di finzione del senso comune, hanno incoraggiato un certo scetticismo relativamente al fatto che questa distinzione sia praticabile o significativa.<sup>20</sup> Questo scetticismo non è giustificato. Il nostro obiettivo è fare chiarezza; lo scopo di una definizione di finzione non è di rendere facile la classificazione, ma di far luce sul carattere a volte a complesso e sottile di determinate opere. E far luce non consiste nell'assegnare definitivamente ogni opera a uno scomparto. Dobbiamo renderci conto del perché alcune opere resistano alla classificazione, perché e in che modo esse sono marginali, o intermedie, o miste, o ambigue, o indeterminate, o altro. Ma un'analisi della finzione può servire a questo scopo senza tracciare un confine preciso

<sup>20</sup>Si veda ad esempio Fish (1980), pagg. 235-237.

– anche se, di fatto, non ci permette di identificare alcun caso non ambiguo. Quella che abbiamo di fronte non è una minaccia alla praticabilità della distinzione o della nostra analisi di essa, ma una sfida a comprendere i modi in cui un’opera non riesce a collocarsi comodamente da una parte o dall’altra. Alzare le braccia in segno di frustrazione sarebbe abbandonare la ricerca della chiarezza.

Alcune opere sono una commistione di finzione e non finzione. Queste non sono granché problematiche da un punto di vista teorico. In un trattato filosofico i passaggi che presentano degli esempi ipotetici (esempi di geni malvagi, “giochi linguistici” primitivi, camerieri che si comportano troppo da camerieri, cervelli nei vasi, esecuzioni inaspettate) possono qualificarsi come finzione mentre il resto dell’opera no. Talvolta, metafore o ironia inserite in un contesto altrimenti non di finzione possono avere un ruolo di supporto a giochi di far finta momentanei. (vedi Cap. 6, § 3.) Senza dubbio, i romanzi e le altre opere principalmente di finzione possono contenere dei brani di non finzione, ma esempi completamente non ambigui non sono facili da trovare. È ragionevolmente ovvio, spesso abbastanza ovvio, quando un brano di un romanzo debba intendersi più o meno come un’osservazione o un pronunciamento diretto sul mondo attuale, indirizzato direttamente dall’autore ai lettori. La prima frase di *Anna Karenina* (“Tutte le famiglie felici sono simili, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo”) viene spesso citata; nei romanzi di Henry Fielding ci sono discussioni sull’amore e su altre questioni di interesse reale;<sup>21</sup> nelle note a piè di pagina in *Il bacio della donna ragno*, Manuel Puig presenta apparentemente una serie di saggi veri e propri che spiegano le idee di Freud, Norman O. Brown, Herbert Marcuse, Wilhelm Reich, ed altri a proposito della sessualità. Ma raramente è del tutto chiaro che questi brani non abbiano *anche* la funzione di suscitare attività di immaginazione, di rendere di finzione, ad esempio, che qualcuno - un personaggio attraverso cui parla l’autore o anche l’autore stesso - stia facendo quelle affermazioni. Se, stendendo le prime righe di *Anna Karenina*, Tolstoy stava affermando (concedendosi qualche esagerazione) che tutte le famiglie felici sono davvero simili, ma che ci sono molti tipi di famiglie infelici, le sue parole possono anche rendere di finzione che qualcuno - il narratore - le asserisca. Se questa è la loro funzione, il brano è finzione nel nostro senso.<sup>22</sup>

<sup>21</sup>Si veda, ad esempio, *Tom Jones*, vol. 6, cap. 1 (“Dell’amore”).

<sup>22</sup>Un’altra possibilità è che le parole rendano di finzione il loro essere vere - che tutte le famiglie felici sono simili, e così via - ma senza rendere di finzione che qualcuno affermi queste cose. Ancora un’altra possibilità è che queste parole avvisino semplicemente il lettore che si tratta di finzione, mentre la loro comprensione viene assegnata ad altre parti



Sono stato volutamente vago sulla nozione di *funzione*, introdotta nel Cap. 1 § 7. La finzione, intesa in termini di funzione, eredita questa vaghezza. Cosa significa per un'opera il fatto di avere tra le sue funzioni il ruolo di servire da supporto a giochi di far finta? Quello che considereremo finzione dipenderà dall'interpretare o meno la funzione dell'opera come dipendente dalle intenzioni o dalle aspettative dell'autore sul suo uso; o da come, tipicamente o tradizionalmente, viene effettivamente usata; o da quali usi le persone ritengono appropriati (sia che la usino sia che non la usino); o da come, sulla base di principi condivisi, viene usata in realtà (sia che le persone siano consapevoli di questo sia che non lo siano); o da qualsiasi combinazione di questi criteri. Non c'è ragione di essere precisi su questo punto. Ma dovremo essere in grado di dire in che senso, o sensi, una determinata opera ha la funzione di servire da supporto a giochi di immaginazione, e in che senso, o sensi, non ha questa funzione.

Dato che le funzioni sono socialmente determinate, lo è anche la finzione. I miti dell'antica Grecia possono essere stati non finzione per i greci ed essere finzione per noi. (Ma vedi § 8.) Forse quello che è non finzione per gli adulti potrebbe essere finzione per i bambini. La vaghezza della distinzione deriva in parte dall'incertezza sulla scelta del gruppo sociale di riferimento.

Ma accade meno spesso di quanto si possa pensare che qualcosa sia considerato finzione in una società e non in un'altra. Non è raro per un'opera (o per un testo) essere usata in modo diverso in contesti sociali diversi; ma la sua funzione in una data società non deve necessariamente coincidere con il modo in cui viene usata (di solito, o anche sempre) in quella società. Abbiamo un tradizionale rispetto per le opere generate in altre culture o altri tempi. Spesso consideriamo appropriato, se non obbligatorio, fare del nostro meglio per scoprire come le opere furono usate o intese nella società in cui furono prodotte, o come gli autori intendevano o si aspettavano che fossero usate, e usarle in modo simile. Le nostre regole per determinare le funzioni possono, a volte, richiedere di fare riferimento alla società di origine; possono stabilire che la funzione di un'opera *per noi* sia qualunque cosa fosse la funzione dell'opera per loro, anche se vi sono gravi fraintendimenti su quale fosse per loro la funzione e anche se il modo in cui la usiamo oggi è molto diverso.<sup>23</sup> Se i miti greci erano considerati non finzione dai greci, è

---

del romanzo, oppure all'assunzione che, a questo riguardo, il mondo del romanzo è come il mondo reale. Il brano non si qualifica come finzione in virtù della sua funzione di dare questa informazione.

<sup>23</sup>Si veda la difesa di Savile della concezione "storicistica" dell'arte contro quella "autonomista" (Savile (1982)).

possibile che siano non finzione anche per noi, indipendentemente dal fatto che noi li intendiamo come finzione.

Oppure si potrebbe ritenere che le funzioni siano essenziali per l'identità delle opere. Forse un dato dipinto o una narrazione devono necessariamente avere la funzione di supporto in giochi di immaginazione; senza questa funzione non sarebbero quello che sono. Questo significherebbe che le opere sono finzione o non finzione in modo assoluto, non solo relativamente a questa o quella società. Potremmo pensare che i miti come li intendiamo noi siano diversi dai loro precursori greci (perfino se si tratta dello stesso testo), i primi sono finzione in assoluto e gli altri non finzione in assoluto.

La funzione è questione di grado anche quando è relativa a una società, lo stesso vale per l'essere di finzione. Una determinata opera, in una data società, può avere *più o meno* la funzione di fungere da supporto a giochi di far finta. Ma ci sono differenze di grado in molte altre dimensioni rilevanti. Una particolare funzione che un'opera possiede in misura maggiore o minore potrebbe essere più o meno quella di prescrivere delle attività di immaginazione, in opposizione al semplice suggerirle, più o meno quella di servire da supporto a giochi di immaginazione. Quello che un'opera ha la funzione di prescrivere possono essere, in misura maggiore o minore, delle attività di immaginare piuttosto che la semplice contemplazione di proposizioni. I casi di confine sono di varietà diverse.

Abbiamo visto che il ruolo di supporto nei giochi di far finta può coesistere senza problemi con altri ruoli: i supporti possono anche essere veicoli di asserzioni, o veicoli di tentativi di trasmettere conoscenza o di indurre comprensione o di coltivare saggezza o di spingere all'azione. Una singola opera può avere la funzione di giocare tutti o un numero qualunque di questi ruoli. Senza dubbio tali combinazioni hanno aumentato le esitazioni su dove tracciare la linea tra finzione e non finzione, specialmente perché il ruolo di far finta di un'opera può essere un ruolo decisamente minore. La nostra nozione di finzione non è affatto indefinita per questo. Un'opera (o un brano di un'opera) con il compito di prescrivere delle attività di immaginazione è decisamente finzione nel nostro senso, non importa quale altro scopo possa avere e non importa quanto poco significativo questo scopo possa essere. Ma dobbiamo essere attenti alla varietà di obiettivi che possono essere assegnati ad una data opera, alla loro importanza relativa, e alle interazioni tra loro.

Nonostante i *Dialoghi tra Hylas e Philonous* di Berkeley abbiano presumibilmente il ruolo di prescrivere attività di immaginazione (riguardo a una conversazione tra un certo Hylas e un certo Philonous),<sup>24</sup> questo ovviamente

<sup>24</sup>Questo potrebbe essere messo in discussione. Forse non si deve comunque imma-

non è il loro scopo principale, ed è alquanto secondario per il raggiungimento dello scopo principale - quello di presentare le idee di Berkeley sulla natura della realtà e le sue argomentazioni. Berkeley avrebbe potuto evitare di usare Philonous come portavoce senza grandi perdite, e Hylas avrebbe potuto essere rimpiazzato da più sobri riferimenti a quello che un interlocutore dissenziente dice o potrebbe dire. Il risultato sarebbe stato meno colorito, ma non meno convincente o chiarificatore. Gli elementi di finzione nei *Dialoghi* sono poco più che una infioritura retorica.

In casi più interessanti può non essere chiaro quale sia, tra i vari intenti di un'opera, il principale, e le sue varie funzioni possono interagire e rinforzarsi l'un l'altra in modi complessi e sottili. In § 2.4 ho parlato dei "romanzi non di finzione" o "romanzi fattuali" del Nuovo Giornalismo. Non ci sono dubbi che lo scopo centrale della *Canzone del Carnefice* di Mailer è di essere un supporto a giochi di far finta. Comunque, il suo ruolo nel far finta è, in parte, un mezzo per raggiungere il fine di trasmettere informazioni e idee su eventi storici reali.<sup>25</sup> Questo ruolo diventa cruciale, senza dubbio, nel raggiungere e comunicare la *comprensione* (*Verstehen*), in un senso che vada oltre l'acquisizione di informazioni fattuali,<sup>26</sup> sebbene le attività immaginative che l'opera ispira ai lettori aiutino anche a rendere memorabili i dettagli fattuali dell'evento storico.

Ma le dimensioni cognitive di questa opera e di opere simili contribuiscono a loro volta al loro ruolo nelle fantasie. La vivacità delle immaginazioni del lettore può essere esaltata dalla consapevolezza che quello che sta immaginando è vero, dal fatto che egli realizza che l'ambientazione della storia, i suoi personaggi ed eventi sono reali. Anche se *La Canzone del carnefice* - o *Guerra e Pace* di Tolstoy quanto a questo - viene letta principalmente come una leggenda tragica o un racconto d'avventura e non nell'ottica di migliorare (in modo diretto) la conoscenza o la comprensione di eventi storici

---

ginare la conversazione in modo particolarmente vivido. O forse si deve immaginare semplicemente di immaginarla.

<sup>25</sup>Difendere una causa è spesso un obiettivo importante del Nuovo Giornalismo. "Partecipare e difendere una causa restano le pietre miliari del nuovo giornalismo nascente... abbiamo particolarmente bisogno di scrittori che, come Agee, Orwell, e Camus, siano impegnati fino in fondo, non solo a descrivere il mondo, ma a cambiarlo in meglio" (Newfield (1974), pag. 65).

<sup>26</sup>"Più uno scrittore serio si avvicina al suo materiale, più riesce a comprenderlo, più è presente a registrare quei momenti decisivi di spontaneità e autenticità. Entra nel contesto e vede scene e dettagli che distanza e neutralità negano a cronisti più convenzionali. Non deve scrivere di rituali pubblici impersonali come discorsi preparati da altri, concerti bene orchestrati, e conferenze stampa preparate e organizzate. Egli è lì per vedere e reagire ai riflessi umani rivelati a notte tarda che fanno luce sul carattere di un uomo" (ibid., pag. 65).

reali, sembra essere più emozionante, più avvincente, se la si considera più accurata di quanto non sarebbe normalmente un romanzo.<sup>27</sup> (Questo punto è connesso, senza dubbio, al contributo che gli oggetti effettivamente immaginati danno alla vivacità delle attività di immaginazione. Si veda Cap. 1, §3.) Nella misura in cui gli intenti “artistici” sono distinti da quelli cognitivi, è possibile servire gli intenti artistici cogliendo i fatti correttamente. Gli enormi sforzi di ricerca che i romanzieri a volte compiono per l’ambientazione dei loro romanzi e le figure storiche che usano come personaggi non devono essere spiegati esclusivamente, talvolta forse per nulla, dall’interesse ad informare il lettore su di loro. Lo scopo potrebbe essere - per usare un termine particolarmente oscuro - di accrescere il “realismo”.

Dovremmo attenerci alla funzione *primaria* o *dominante* di un’opera, nella misura in cui è accertabile, per classificarla come finzione o non finzione piuttosto che far dipendere il suo *status* dalla semplice assenza o presenza di una data funzione? Mi sembra un’alternativa poco praticabile, specialmente se il nostro obiettivo è un miglioramento riconoscibile della pratica dei bibliotecari. Nessuno sarà tentato dall’idea che la non finzione sia distinta dalla finzione per il fatto di avere come suo scopo principale il raggiungimento di un fine cognitivo (in un senso ampio di questo termine), con gli elementi di fantasia subordinati a questo fine. I fini cognitivi non sono in alcun modo proprietà esclusiva della non finzione. Promuovere la comprensione può essere l’obiettivo primario di molte opere di finzione paradigmatiche, comprese quelle in cui non viene compiuto alcuno sforzo particolare di rendere i particolari correttamente. Né si può pensare alla finzione come volta primariamente al raggiungimento o alla trasmissione di *comprensione* (*Verstehen*), opposta al semplice impartire informazioni (assumendo, come faccio, che questa distinzione sia possibile). Una *grande* opera di finzione può perseguire la comprensione, ma opere di finzione minori e pur sempre paradigmatiche possono scegliere di impartire informazioni. Inoltre, la comprensione (*Verstehen*) è forse l’obiettivo principale di molta non finzione - di molta letteratura antropologica e psicologica, per esempio, ma anche di molte cronache storiche e biografie (comprese quelle che non concedono nulla al prescrivere delle attività di immaginare). La semplice citazione di dettagli fattuali ben selezionati può contribuire ad una profonda comprensione dei personaggi storici o degli eventi, e questa può essere la ragione per citarli.

---

<sup>27</sup>È innegabile che le attività di immaginazione suscitate dalle favole possono essere le più vivide in assoluto. Molti fattori diversi influenzano la vivacità con la quale immaginiamo. E senza dubbio c’è bisogno di fare distinzioni tra vari tipi di “vivacità”.

## 8 Miti e leggende

Un'ipotesi desiderabile che viene incoraggiata da queste osservazioni è che il nostro modo di intendere miti e leggende originarie di culture antiche o aliene - per esempio gli antichi miti greci e le saghe epiche indù del Ramayana e del Mahabarata - può essere assai più vicino di quanto si pensa di solito al modo in cui queste opere venivano intese nei loro ambienti di origine.

È chiaro che molte di queste leggende vengono raccontate e comprese da noi come finzione. Originariamente, secondo ciò che si racconta di solito, esse si proponevano di essere dei resoconti accurati di eventi storici realmente accaduti. Nella nostra epoca illuminata, non possiamo prenderle seriamente in quest'ottica, così le reinterpretiamo come finzione.<sup>28</sup> Il racconto del tragico tentativo di Orfeo di liberare Euridice dagli Inferi, nell'antica Grecia, veniva considerato - così sostiene il meta-mito - come noi consideriamo la biografia di Lincoln scritta da Sandburg e l'*Ascesa e declino del Terzo Reich*. Per noi, la storia di Orfeo è simile a *Lo hobbit* o a *Il mago di Oz*. Certo, questa radicale trasformazione può essere avvenuta gradualmente e, in uno stadio intermedio, lo *status* del mito può essere stato indeterminato.

Questo scenario semplicistico è doppiamente dubbio: è possibile che molti miti non siano mai stati delle dirette affermazioni di verità<sup>29</sup>, e anche se lo fossero stati, avrebbero potuto fin dall'inizio essere finzione.

I miti antichi e quelli Indù, così come il Nuovo Giornalismo, possono aver avuto la funzione, nei loro ambienti originari, sia di trasmettere delle informazioni circa questioni reali, sia di servire da supporto a giochi di far finta. Possono essere stati finzione in origine, come lo sono per noi, anche se venivano presentati e accettati come cronache veritiere di eventi passati.

Ma l'assunzione che essi venissero considerati come cronache veritiere di eventi passati non deve affatto essere accettata con leggerezza. Non tutte le culture si preoccupano costantemente della verità e della falsità come fa la nostra.<sup>30</sup> I narratori Indù delle storie del Ramayana e i loro ascoltatori po-

<sup>28</sup>Si potrebbe dire o che il mito *originario*, che non è finzione neppure nella nostra ottica, è stato rimpiazzato da una storia omologa che è finzione, oppure che c'è un unico mito che perdura e che era non di finzione per chi lo ha originato ed è finzione per noi. In ogni caso, i racconti originari della storia erano, a quanto si sa, dirette affermazioni di verità, ma i racconti contemporanei sono invece finzione, cioè hanno la funzione di far da supporto a giochi di immaginazione.

<sup>29</sup>Quindi, nel raccontare i miti, i parlanti potrebbero non averne rivendicato la verità letterale. Non sto mostrando scetticismo riguardo al fatto che raccontarli fosse un mezzo per proporre una morale o per fare osservazioni generali sulla struttura dell'universo o sulla condizione umana o su come vivere al meglio le nostre vite.

<sup>30</sup>Sono in debito con Elizabeth Eisenstein per essere stato sollecitato in questa direzione.

trebbero non essere stati molto interessati a sapere se Rama, Sita e Rawana erano esistiti *realmente*, o se un messaggero di Rawana si era veramente trasformato in cervo per ingannare Sita. Forse queste domande semplicemente non si pongono. I racconti del Ramayana non devono essere intesi come affermazioni che quegli eventi siano realmente accaduti. Se non lo sono, il loro ruolo principale, se non esclusivo, deve essere di fantasie. Il racconto del Ramayana – così come gli antichi miti greci – può avere primariamente la funzione di finzione nella sua cultura di origine. Questo è esattamente il ruolo che essi hanno nelle nostre culture.<sup>31</sup>

Come è possibile che a qualcuno non importi se le storie che gli hanno raccontato gli anziani e che egli passerà alla sua progenie siano *vere* o no? Se questo atteggiamento ci sorprende, una piccola riflessione suggerirà che, a volte, non è meno sorprendente il fatto che a noi importi così tanto.

Perché siamo interessati alla storia, alla verità sugli eventi passati? Gli eventi, soprattutto se appartengono a un remoto passato, raramente interferiscono direttamente con le nostre vite. L'ammassarsi di eserciti per un attacco a un feudo quattro secoli fa ci riguarda molto meno direttamente della corsa agli armamenti tra Est ed Ovest, o dei preparativi per una guerra tra le tribù africane o tra le famiglie mafiose. Ovviamente antichi assedi e altri eventi remoti possono avere avuto conseguenze che ci riguardano enormemente, la conquista dell'Inghilterra da parte dei Normanni, per esempio. Il punto è che il nostro bisogno di *conoscere* questi eventi di solito non è così incombente come il nostro bisogno di conoscere gli eventi attuali.

Questo non vuole dire che la storia non ci possa insegnare nulla, naturalmente, o che la conoscenza di eventi anche assai remoti non influenzi, o non dovrebbe influenzare, le nostre vite. A volte si può generalizzare dal passato e fare previsioni per il futuro. Dati sulle cause delle guerre passate potrebbero aiutarci a compiere dei passi per evitare quelle future. Ma uno o pochi eventi isolati forniscono solo dei fondamenti aneddotici su cui basare le predizioni. La verità o la falsità di un dato racconto tramandatoci dai miei antenati difficilmente influenzerà significativamente le basi induttive su cui vivo la mia vita.

Molte delle più importanti lezioni della storia non sono di questo tipo. Gli eventi passati possono essere molto illuminanti in innumerevoli modi senza che essi costituiscano delle ragioni per adottare nuove credenze. Possono suggerire delle possibilità, rivelare linee di pensiero ed esperimenti promet-

---

<sup>31</sup>Certo, rimangono delle differenze. Mentre noi dubitiamo attivamente dei miti (intesi letteralmente), gli antichi Indù forse ci credevano. Una differenza più importante, probabilmente, è che i racconti occupavano una posizione più centrale nelle loro culture di origine di quella che occupano nella nostra.

tenti, ispirare visioni del futuro, chiarire e definire dei pensieri, facilitare l'articolazione di intuizioni vaghe. Possono forzarci ad accettare fatti che preferiremmo non conoscere. I fatti storici non operano nel vuoto, ovviamente, ma congiuntamente a informazioni non storiche e ad altre fonti. Le nostre *prove*, nella misura in cui la comprensione ottenuta è basata su prove, possono essere interamente contemporanee. La conoscenza acquisita dalle ricerche storiche funge da catalizzatore, sollecitando la riorganizzazione delle informazioni già in nostro possesso quando notiamo analogie e contrasti tra le situazioni passate e quelle presenti, incoraggiandoci a vedere le cose sotto una nuova luce, rivelandoci schemi e connessioni.<sup>32</sup>

A volte l'immaginazione è fondamentale. Il fatto di immaginarmi nei panni di un personaggio storico può far luce sulla mia psiche, o su quella di un altro, o sullo spirito di un popolo o di una cultura. Dei resoconti storici sulla sua situazione o sul suo comportamento o sul suo stato d'animo possono indurre un'attività di immaginazione appropriata, indipendentemente dal fatto che essi forniscano o meno delle prove significative su questioni di interesse attuale.

Non si pensi che i benefici della conoscenza storica siano esclusivamente o anche principalmente "cognitivi" - e neanche che ci sia una categoria distinguibile di effetti o valori cognitivi. La conoscenza del passato influenza i sentimenti e le attitudini e i valori. Incoraggia le persone ad accettare, o resistere al loro destino, induce soddisfazione, fomenta rivoluzioni, placa o stimola. Di nuovo, in molti casi gli eventi passati sono catalizzatori, piuttosto che ragioni, per sentire o pensare o agire in maniera diversa.

Non c'è nulla di nuovo in queste osservazioni, sebbene i dettagli sul modo in cui la conoscenza storica produce certe intuizioni e ci condiziona in altre maniere meritino di essere studiati più di quanto non si sia fatto. Quello che ora è importante per noi è che per molti di questi scopi le leggende o i miti potrebbero essere efficaci quanto la storia. Un racconto riconosciuto come non veritiero può essere altrettanto suggestivo e stimolante quanto un fedele resoconto di eventi reali, e può ispirare idee simili. Opere fantastiche, parabole, esempi ipotetici possono svolgere lo stesso ruolo di resoconti fattuali quando questo ruolo non comporta l'uso delle occorrenze reali degli eventi riportati come prova o motivazione. La vivida descrizione della storia di Edipo fatta da Sofocle può migliorare la mia comprensione di questioni di interesse contemporaneo nella stessa misura sia che la consideri apocrifia sia che la consideri vera.

---

<sup>32</sup>Si veda Lewis (1978), pagg. 278-279

Dunque, perché ci *dovrebbe* importare se le storie che sentiamo sugli eventi primordiali sono vere o false? Perché non accettare semplicemente l'intuizione e gli stimoli che offrono senza scomodarsi a valutare la loro veridicità? Quando immaginare è importante, possiamo voler intendere un racconto come di finzione, come qualcosa che richiede un'attività di immaginazione. Di nuovo non abbiamo bisogno di decidere se sia vero, e neppure di chiedercelo. Sto suggerendo che questo sia essenzialmente l'atteggiamento che alcune culture hanno nei confronti dei loro miti.

Mentre ci troviamo a speculare su questioni empiriche, potremmo anche considerare l'atteggiamento dei bambini nei confronti delle favole. Dubito che bambini molto piccoli credano interamente alle favole, prendendole come resoconti di fatti veri, e che solo in seguito le vedano come finzione. La questione della loro verità o falsità può semplicemente non nascere in un primo momento, e i bambini piccoli ingenui così come quelli più grandi e consapevoli, possono usare i racconti come supporti a giochi di far finta, reagendo a questi racconti con un'appropriata attività di immaginazione.<sup>33</sup>

Queste non sono altro che speculazioni. Non è mio scopo di dirimere delle questioni storiche e psicologiche su come i greci e gli indù consideravano i loro miti, o sull'atteggiamento dei bambini nei confronti delle favole. Ma il quadro che ho delineato deve essere tenuto presente. Considero un punto a suo favore che eviti di postulare che il fatto che una persona o una cultura siano "illuminate" causi una radicale trasformazione nella natura del suo interesse per le leggende o per le favole. Se fosse così sarebbe difficile spiegare perché i racconti spesso abbiano un forte fascino sia prima che dopo. La possibilità di una continuità in questo processo verso l'illuminazione rischia di rimanere ignorata se manchiamo di distinguere chiaramente tra finzione intesa nel senso di fantasia e ciò che non è vero, o che non viene creduto, o non viene asserito. Altrimenti, si potrebbe rimanere così impressionati dal cambiamento di atteggiamento cognitivo nei riguardi dei racconti in questione - anche solo dal passaggio dall'agnosticismo al crederli falsi - da trascurare la continuazione del loro ruolo nell'attività fantastica.

---

<sup>33</sup>Ricordo che Frank Sibley ha suggerito qualcosa di simile.



## 9 Una nota su verità e realtà

Se gli uomini davvero non sapessero distinguere i ranocchi dagli uomini, le favole sui ranocchi-re non sarebbero nate.

J.R.R. Tolkien, “Sulle Fiabe”

In questo capitolo e nei precedenti, ho parlato liberamente di *verità*, *realtà* e *fatti* senza menzionare le note perplessità filosofiche su queste nozioni. Assumo spavaldamente che abbia senso parlare così, e che ci sia una differenza tra ciò che è e ciò che non è, e che dire qualcosa com'è è diverso dal dirla altrimenti.

Questa posizione è meno audace di quanto possa sembrare (a quelli che la trovano audace).<sup>34</sup> La ragione è che non ho adottato alcuna concezione specifica della natura della realtà o della verità o dei fatti. Non assumo che la realtà sia un reame di cose-in-sé indipendenti da un osservatore senziente, né che essere vero sia in qualche modo riflettere questa realtà oggettiva, corrispondere al modo in cui le cose sono “realmente”. Ci potrebbe essere un senso significativo in cui i fatti non si scoprono ma si creano, in cui la realtà è il prodotto piuttosto che (semplicemente e direttamente) ciò a cui tendono pensieri e parole. Ciò che è vero e ciò che è falso potrebbero dipendere da, o essere relativi a, una cultura o una lingua o uno schema concettuale o una cornice teorica o dalla costituzione della mente umana. Può aver senso chiedersi come stanno le cose solo in un particolare “gioco linguistico,” o “metafora di base,” o “paradigma,” o “cornice teorica,” o solamente in riferimento a determinate “forme di intuizione e categorie della comprensione.” Possiamo rimanere neutrali su come realtà e verità debbano essere interpretate. Se il nostro obiettivo fosse di investigare la “finzione” come opposta a verità e a realtà, forse dovremmo prendere posizione. Ma così non è, e quindi non lo facciamo.<sup>35</sup> Questa è una fortuna, dato che la rivalità tra le teorie della corrispondenza e le loro avversarie (teorie pragmatiche e coerentiste, concezioni della verità come asseribilità giustificata o in termini di condizioni di emissione, riduzioni della realtà all'apparenza) non verrà risolta in un giorno, o in un capitolo, o in un libro, e noi dobbiamo continuare a parlare di finzione.

Tuttavia, c'è un modo di far sembrare le preoccupazioni per l'obiettività della verità e della realtà pericolose per la nostra impresa, almeno a prima

<sup>34</sup>I lettori che non vedono questo rischio possono saltare questa sezione.

<sup>35</sup>Ho sostenuto altrove (Walton (1973)) la plausibilità della vecchia idea che non esiste affatto il mondo così com'è, che le cose così come vengono percepite da un qualsiasi essere senziente siano tutto quello che esiste.

vista - un modo che non dipende interamente dalla confusione che vede la “finzione” come opposta alla realtà e alla verità. Se la realtà non è completamente “oggettiva”, se è una nostra invenzione piuttosto che qualcosa “là fuori” che dobbiamo scoprire, come si distingue dai reami di finzione che pure inventiamo? Potrebbe darsi che il “mondo reale” non sia nient’altro che un nome ricercato per un altro mondo di finzione? Se così fosse, quale sarebbe la differenza tra il discorso che lo riguarda e il discorso che riguarda i mondi di Oz e di *Anna Karenina*? Stanley Fish evoca così questo spettro:

La “finzione condivisa” è ciò che ci permette di parlare di qualcosa. Quando comunichiamo, è grazie al fatto che abbiamo accettato certe convenzioni di discorso che sono in effetti decisioni su cosa possa essere ritenuto un fatto. Sono queste decisioni e l’accordo sul rispettarle, piuttosto che l’accessibilità della sostanza, che ci permettono di riferirci a qualcosa, sia che siamo romanzieri o che siamo cronisti del New York Times. Si potrebbe obiettare che da questo segue che tutti i discorsi sono fittizi; ma sarebbe altrettanto corretto dire che da questo segue che tutti i discorsi sono seri, e ancora meglio si potrebbe dire che questo mette tutti i discorsi sullo stesso piano.

La distinzione tra discorso serio e discorso fittizio... non può essere sostenuta quando si comprendano chiaramente e fermamente le implicazioni della teoria degli atti linguistici.<sup>36</sup>

Fish ed altri hanno suggerito che è il discorso stesso a creare la nostra “realtà.”<sup>37</sup> I romanzi e le altre opere di finzione creano dei mondi fittizi. Qual è allora la differenza?

Una risposta a queste preoccupazioni sufficiente per i nostri scopi è semplicemente che la realtà è la realtà e che i fatti sono i fatti, comunque li si voglia intendere, e che quello che si dà è diverso da quello che non si dà, anche se la differenza è in qualche modo convenzionale, culturalmente specifica, dipendente da questo o relativa a quello, o quel che sia. L’intuizione che i fatti non sono “bruti”, se davvero non lo sono, è ben altra cosa da far

<sup>36</sup>Fish (1980), pagg. 197, 242-243.

<sup>37</sup>“La Francia della quale stiamo parlando sarà sempre il prodotto del nostro parlare di essa, e non sarà *mai* disponibile indipendentemente” (ibid. pag. 199). “Ogni scritto, ogni composizione è costruzione. Non imitiamo il mondo, costruiamo versioni di esso.” (Scholes (1975), pag. 7). “Secondo quanto si sosteneva, la non finzione non poteva descrivere la realtà più di quanto facesse la finzione, dato che tutte le forme di scrittura offrono modelli o versioni della realtà piuttosto che vere descrizioni di essa; di conseguenza, la non-finzione era altrettanto “irrealistica” per sua natura quanto la finzione” (Weber (1980), pag. 14).

crollare la distinzione. Molti dei filosofi che si sono spinti più oltre nel mettere in discussione l'“oggettività” del mondo reale e nel sostenere la sua dipendenza da noi hanno ritenuto indispensabile conservare questa nozione e contrastarla con la falsità o l'irrealtà.

Naturalmente, dobbiamo distinguere falsità e finzione da verità e fatti; ma sono sicuro che non possiamo farlo semplicemente osservando che la finzione viene fabbricata e i fatti vengono scoperti...

Il riconoscimento di molteplici versioni del mondo alternative non comporta alcuna politica di *laissez-faire*. Gli standard per distinguere tra versioni corrette e sbagliate diventano, al massimo, ancor più importanti invece che meno.<sup>38</sup>

Fish stesso ammette: “Non sto affermando che non ci sono fatti; sto solamente sollevando una questione sul loro *status*”.<sup>39</sup>

Allora qual è il problema? È forse che, nonostante esistano cose come verità e realtà, esse non sono così significative come possiamo ingenuamente supporre? Alcune delle osservazioni di Fish lo suggeriscono (sebbene Goodman dissenta apertamente). Delle molte “storie” che ci raccontiamo l'un l'altro, dice Fish, quelle “vere” sono semplicemente più “popolari”, più “prestigiose” di altre. Quella che conta come “realtà” è data dalla storia o dalle storie che sono più standard; quelle non standard sono semplicemente “non autorizzate”.<sup>40</sup>

Ma verità e realtà, qualunque cosa siano, ovviamente *sono* importanti. Per quanto indifferenti possano essere stati gli antichi greci a proposito del valore di verità della storia di Euridice, essi erano di sicuro interessati al fatto che i resoconti di un attacco imminente, o della morte di un capo, fossero veri o solo finzioni. È una finzione che nel *Dottor Stranamore* il mondo viene distrutto da una guerra nucleare. Noi speriamo ardentemente che questo non diventi vero. La differenza è enorme e nulla è più importante.

<sup>38</sup>Goodman (1978), pagg. 91, 107. Kant non dubitava che possiamo avere ragione o torto sugli oggetti dell'esperienza possibile, benché essi siano condizionati dalle forme della nostra intuizione e dalle categorie della comprensione. Berkeley, mentre sosteneva che nulla ha “un'esistenza *assoluta*, distinta dall'essere percepita da Dio, ed esterna a tutte le menti,” era attento a conservare l'ordinaria distinzione tra “cose reali, e chimere formate dall'immaginazione, o le visioni del sogno” (Berkeley (1965), pag. 197). Rorty è a favore di una teoria pragmatica della verità contro le teorie della corrispondenza, ma ammette che “esiste un senso di ‘mondo’ in base al quale... non è in discussione il fatto che è il mondo che determina la verità” e chiama questa una “ovvietà indiscutibile” (Rorty (1972), pagg. 662, 664). Non abbiamo bisogno di chiedere di più.

<sup>39</sup>Fish (1980), pag. 237.

<sup>40</sup>Ibid., pag. 239.

Le nozioni di verità e realtà sono importanti dal punto di vista teorico così come lo sono nella vita di ogni giorno? Berkeley, Kant e Goodman la pensavano di certo così e noi dobbiamo essere d'accordo. Esse sono così centrali per il nostro pensiero (è davvero difficile immaginare come sarebbe il pensare senza di esse) da essere di certo inseparabili dall'oggetto di qualunque speculazione sulle istituzioni umane. Un pensatore non può esimersi dall'oggetto proprio della sua speculazione. L'oggetto di questo studio è l'istituzione della rappresentazione, e una parte integrante di esso è la differenza fra verità ed essere di finzione, la possibilità che le proposizioni siano vere ma non di finzione, o di finzione ma non vere (o entrambe, o nessuna delle due), e il ruolo di queste combinazioni nella nostra esperienza personale e sociale.

Una differenza fondamentale tra il mondo reale e quelli fittizi, se tutti sono prodotti dagli esseri umani, sta nel modo in cui li produciamo. Una determinata opera di finzione, nel suo contesto, crea il suo mondo di finzione e genera le verità di finzione che appartengono ad esso. Una determinata biografia o cronaca storica non determina da sola la verità di quello che dice né produce i fatti che essa riguarda. Quello che genera i fatti, se sono creazioni nostre, non sono i brani di singoli scritti ma qualcosa di più simile all'intero corpo del discorso di una cultura, o il linguaggio stesso come distinto da quello che viene detto con il linguaggio, o lo schema concettuale presente in entrambe queste cose. Ogni pezzo di discorso o pensiero che aspiri alla verità ha una realtà indipendente da sé a cui rispondere, qualunque ruolo possano avere gli esseri senzienti nella costruzione di questa realtà. Il mondo fittizio che corrisponde ad una data opera di finzione non è indipendente dall'opera di finzione nello stesso modo.

Fish stesso finisce coll'osservare che negando l'"assoluta opposizione" tra il "linguaggio che è vero rispetto ad una realtà extra-istituzionale e il linguaggio che non lo è" egli non sta negando che "esiste uno standard di verità e che facendovi riferimento possiamo distinguere tra tipi di discorso diversi: è solo che lo standard non è un fatto brutto, ma istituzionale, non naturale, ma creato. Quello che è notevole è quanta poca differenza faccia."<sup>41</sup>

In verità, *niente* di rilevante per la nostra concezione della finzione sembra essere cambiato. Non dobbiamo risolvere tutti i problemi sulla realtà per trattare i nostri.

---

<sup>41</sup>Ibid., pag. 243. Non è chiaro come questa osservazione sia conciliabile con la sua affermazione che "la distinzione tra discorso serio e fittizio... non può essere mantenuta" (pag. 197).

## 10 Due tipi di simboli?

Abbiamo visto che l'essere di finzione non ha di per sé niente a che fare con quello che è o non è reale o vero o fattuale; che l'essere di finzione è perfettamente compatibile con l'asserzione e la comunicazione, compreso il puro e semplice resoconto delle faccende più ordinarie, ma sempre indipendente da esse; che non è essenzialmente il prodotto dell'azione umana, né è paradigmaticamente linguistico; e che la finzione non è parassitaria rispetto al discorso "serio" o all'uso non di finzione dei simboli. Questi risultati, per quanto inaspettati siano alcuni di essi, scaturiscono facilmente dalla semplice intuizione che essere di finzione è, in fondo, possedere la funzione di essere un supporto a giochi di far finta.

I confini di ciò che è di finzione non sono diventati più chiari di quanto lo erano quando abbiamo cominciato, sebbene siano stati in qualche modo ridefiniti. Ma è sperabile che chiedersi se una data opera sia di finzione o non di finzione, nel senso in cui ora interpretiamo la domanda, ci porterà capire meglio ciò che è, come funziona e in che modi è simile o dissimile da svariate altre cose, anche quando non abbiamo a disposizione nessuna risposta semplice.

Le opere di finzione sono semplici *rappresentazioni* nel senso definito nel Capitolo 1, tranne per il fatto che sono opere, artefatti umani, mentre le rappresentazioni non lo sono necessariamente. La classe delle rappresentazioni va differenziata, da un lato, dalle opere d'arte "non rappresentazionali" o "non oggettive", come sembrano essere i dipinti di Rothko e Mondrian o le fantasie di Bach (sebbene io abbia suggerito che esse siano rappresentazionali), da alberi e sedie ordinarie. Dall'altro lato, le rappresentazioni devono essere distinte dalle opere di non finzione: verbali di comitati, manuali di economia, e così via. Intendendo le opere di finzione e altre rappresentazioni come fantasie, otteniamo entrambe le distinzioni assieme. Né gli alberi né le sedie né qualsiasi opera d'arte "non oggettiva" che potremmo volere escludere, né i manuali di economia né i verbali dei comitati hanno la funzione di servire da supporto a giochi di far finta.

Questa procedura è essa stessa non ortodossa. È naturale pensare che le due distinzioni sorgano in sequenza. Prima si riconosce una larga classe di "simboli" o "segni" (o "sistema simbolico" o "comportamento simbolico") - che possono essere chiamati "rappresentazioni" in un senso del termine più ampio del mio - escludendo alberi e sedie ordinarie e tutti le opere d'arte "non rappresentazionali", ma includendo sia finzione sia non-finzione. Dopo di che, ci si volge all'obiettivo di separare le due specie di questo genus.

Questo quadro oscura l'ampiezza della distanza tra finzione e discor-

so “serio” o usi “non di finzione” dei simboli (e non scoraggia abbastanza l’idea che la finzione sia una semplice deviazione dal discorso “serio”). L’unico *genus* grande abbastanza da contenere entrambi - discorso “serio” e “simboli” usati in modo non di finzione, come pure ciò che chiamo rappresentazioni, opere di finzione - sarà, temo, troppo grande per essere di qualche chiarimento.

Dovremmo intendere il *genus* come una classe di cose che “individuano” o “specificano” proposizioni? Forse, allora, le sue specie possono essere distinte in base a ciò che viene fatto con le proposizioni – per esempio se sono asserite o domandate, o rese di finzione. (Questo fa del *genus* una categoria semantica, e la sua divisione in specie una questione di pragmatica.) Non dovremmo assumere che individuare proposizioni sia sempre (logicamente) precedente all’usarle per uno scopo o per un altro. Forse questo avviene nel caso dei simboli linguistici. Forse un testo (nel suo contesto) specifica le proposizioni in virtù della semantica della lingua, indipendentemente dal fatto che si asseriscano o che si rendano di finzione, o altro.<sup>42</sup> Ma ho il sospetto che spesso sia solo in virtù del fatto che una proposizione viene resa di finzione o viene usata per asserirla che si può dire che qualcosa la individua.<sup>43</sup>

Questo non invalida il *genus*, la classe di cose che “individuano” proposizioni possono costituire un tipo riconoscibile anche se gli scopi per cui lo fanno sono differenti in casi diversi. Ma questo tipo minaccia di espandersi senza controllo. Cosa possiamo dire sulle cose che rendono *vere* le proposizioni? L’atto di tirare un pallone nel canestro nel corso di una partita di palla a canestro “individua” la proposizione che è stato segnato un punto; quello che fa con questa proposizione è di renderla vera. (Forse fa la prima cosa facendo l’altra.) L’arrivo di Amundsen al Polo Sud, date le circostanze, ha reso vero che Scott è arrivato secondo. Una pietra perfettamente sferica, rende vero che c’è una pietra perfettamente sferica; dunque non “individua” essa questa proposizione? Il nostro *genus* dovrà includere assolutamente tutto? Non è ovvio che rendere una proposizione di finzione sia meno simile a renderla vera che, per esempio, a fungere da veicolo per asserirla.

Alcuni usi consistono nell’essere impiegate da *qualcuno* per qualche scopo

<sup>42</sup>Anche questo può essere messo in dubbio. Le proposizioni che un romanzo rende di finzione spesso non sono quelle le sue parole esprimono, data la semantica della lingua, e non sono quelle che sarebbero state asserite se qualcuno emettesse o scrivesse quelle parole in modo assertivo. Si deve sapere che si tratta di un romanzo, che il suo ruolo è di generare verità finzione, per decidere quali proposizioni individua e rende di finzione.

<sup>43</sup>In Cap.8, §8 suggerisco che è in virtù del loro ruolo nelle fantasie che i dipinti individuano le proposizioni che individuano.

e non da altri. L'uso assertivo di un manuale consiste in qualcuno che lo usa per asserire. Rendere vero che c'è una pietra sferica è qualcosa che la pietra sferica fa da sola. Ma, in questo caso, la finzione appartiene alla pietra piuttosto che ai manuali. (Vedi §6.)

Qualcuno potrebbe cercare sollievo nell'idea che i mezzi "convenzionali" per specificare le proposizioni debbano essere distinti da quelli "naturali". Dovremo considerare pitture e testi, siano essi di finzione o non di finzione, e anche presumibilmente il lancio del pallone nel canestro, come "simboli" sulla base del fatto che è in virtù di convenzioni che questi individuano proposizioni, e giustificare l'esclusione della pietra tonda perché per essa non è così? Forse, ma dopo aver letto Quine e Wittgenstein, dovremmo essere meno ottimisti sulle prospettive di far valere questa distinzione.

È solo all'interno di un contesto culturale che un dipinto, un racconto, o un manuale individua le proposizioni che rende di finzione o serve ad asserire? Senza dubbio. Ma anche l'operazione che compie il sasso rotondo nell'individuare e rendere vera la proposizione che c'è un sasso rotondo può essere culturalmente relativa. Forse il contesto culturale c'entra in modo diverso, ma questo deve essere ancora provato.

Modellare un genere naturale appropriatamente circoscritto che comprenda entrambi i "simboli" di finzione e non-finzione è un obiettivo quanto meno arduo. Non so se sia possibile. Ma possiamo prendere la categoria delle rappresentazioni, di opere e non-opere di finzione, intese come cose con la funzione di servire da supporto a giochi di far finta, e procedere con questa.

## Riferimenti

Ann Banfield. *Narrative style and the grammar of direct and indirect speech. Foundations of Language*, 1973.

Ann Banfield. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Routledge and Kegan Paul, 1982.

Monroe Beardsley. *The Possibility of Criticism*. Wayne State University Press, Detroit, 1970.

Monroe Beardsley. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 2<sup>nd</sup> edition, 1980.

Monroe Beardsley. Fiction as representation. *Synthese*, 46:291–313, 1981.

- George Berkeley. Three dialogues between Hylas and Philonous. In David Armstrong, editor, *Berkeley's Philosophical Writings*. Collier, New York, 1965.
- Gregory Currie. What is fiction? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63:385–92, 1985.
- Marcia Eaton. Liars, ranters, and dramatic speakers. In *Art and Philosophy*. St. Martin's, New York, 2<sup>nd</sup> edition, 1979.
- Stanley Fish. How to do things with austin and searle. In *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1980.
- Richard Gale. The fictive use of language. *Philosophy*, 46:324–39, 1971.
- Nelson Goodman. *Languages of Art*. Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1968.
- Nelson Goodman. *Ways of World-Making*. Hackett, Indianapolis, 1978.
- Nelson Goodman. Fiction for five fingers. *Philosophy and Literature*, pages 162–164, 1982.
- Paul Grice. Meaning. *Philosophical Review*, 66:377–388, 1957. Reprinted in P. F. Strawson (ed.) *Philosophical Logic*, Oxford University press, New York, 1967; and in Grice (1989).
- Peter Van Inwagen. Creatures of fiction. *American Philosophical Quarterly*, 1977.
- David K. Lewis. Truth in fiction. *American Philosophical Quarterly*, 15:37–46, 1978. Reprinted in D. K. Lewis, *Philosophical Papers*, Vol. 1, Oxford University Press, 1983.
- Margaret MacDonald. Language of fiction. In W. E. Kennick, editor, *Art and Philosophy*. St. Martin's, 2<sup>nd</sup> edition, 1979.
- Norman Mailer. *The Executioner's Song*. Little, Brown, Boston, 1979.
- Jack Newfield. Journalism: Old, new, and corporate. In Ronald Weber, editor, *The Reporter as an Artist: A Look at the New Journalism Controversy*. Hastings House, New York, 1974.
- Richard Ohmann. Speech acts and the definition of literature. *Philosophy and Rhetoric*, pages 1–19, 1971.



- Terence Parsons. Review of John Woods *The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic*. *Synthese*, pages 155–164, 1978.
- Alvin Plantinga. *The Nature of Necessity*. Oxford University Press, Oxford, 1974.
- Mary Louise Pratt. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Indiana University Press, Bloomington, 1977.
- Richard Rorty. The world well lost. *Journal of Philosophy*, 69(19):3–18, 1972.
- Richard Routley. *Exploring Meinong's Jungle and Beyond: An Investigation of Noneism and the Theory of Items*. Research School of Social Sciences, Australian National University, Canberra, 1980.
- Anthony Savile. *The Test of Time: An Essay in Philosophical Aesthetics*. Oxford University Press, Oxford, 1982.
- Robert Scholes. *Structural Fabulation*. University of Notre Dame Press, Notre Dame, Ind., 1975.
- John R. Searle. *Speech Acts*. Cambridge University Press, Cambridge, England, 1969.
- John R. Searle. The logical status of fictional discourse. *New Literary History*, 6, 1974–75. Reprinted in Searle (1979) and in P. A. French, T. E. Uehling, and H. K. Wettstein, 1979.
- Sir Philip Sidney. *An Apology for Poetry, or The Defense of Poesy*. Thomas Nelson and Sons, Ltd., London, 1965. Edited by Geoffrey M. A. Shepherd.
- Barbara Herrnstein Smith. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*. University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- J. O. Urmson. Fiction. *American Philosophical Quarterly*, 13(2):153–57, 1976.
- Kendall L. Walton. Linguistic relativity. In Patrick Glenn Pearce Maynard, editor, *Conceptual Change*. Reidel, Dordrecht, Holland, 1973.
- Ronald Weber. *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*. Ohio University Press, Athens, Ohio, 1980.

Bruce Wilshire. *Role Playing and Identity*. Indiana University Press, Bloomington, 1982.

Nicholas Wolterstorff. *Works and Worlds of Art. On the Foundations of the Representational Arts*. Oxford University Press, New York, 1980.

# Il concetto di finzione

G. Currie

Difficilmente può esserci una domanda più importante di questa riguardo a uno scritto o a un discorso: è finzione oppure no? Se la domanda non pare particolarmente importante è perché di rado abbiamo bisogno di farla. Più spesso sappiamo, prima di leggere o ascoltare, che il discorso che ci sta di fronte è l'uno o l'altro. Ma immaginate di non sapere se *L'origine delle specie* sia scienza seria o una fantasia borgesiana su larga scala. Non sapremmo se, o in quale misura, esserne istruiti o deliziati. Non sarebbe possibile darne alcuna interpretazione coerente.

Cosa rende uno scritto o un discorso di finzione? Nonostante l'apparente facilità con cui giudichiamo che questo è di finzione e questo non lo è, e nonostante l'importanza che giudizi di questo genere hanno per la nostra esperienza successiva dell'opera, la maggior parte di noi non è assolutamente in grado di rispondere a questa domanda. La finzione è uno di quei concetti, come la bontà, il colore, il numero e la causa, che abbiamo poca difficoltà ad applicare ma grande difficoltà a spiegare. È concepibile che non sia possibile dare alcuna spiegazione generale di ciò che è la finzione. La finzione potrebbe essere un concetto così basilare che ogni tentativo di spiegarlo sarebbe circolare, oppure il concetto si potrebbe dissolvere, ad un esame più accurato, in una varietà di sottocasi senza nulla in comune oltre al nome. Nessuna di queste possibilità può essere esclusa a priori. Ma la migliore risposta a coloro che pensano che l'una o l'altra siano opzioni plausibili è semplicemente di *dare* una spiegazione generale di ciò che è la finzione

---

Titolo originale: "The concept of fiction," capitolo 1 di G. Currie (1990) *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, pagg. 1-51. Traduzione di Sandro Zucchi.

in termini che non presuppongono una comprensione della finzione stessa. Questo è quello che farò in questo capitolo.

Cosa possiamo aspettarci da una teoria generale della finzione? Una teoria del genere dovrebbe dirci cos'è che rende un'opera (scritta, parlata, o veicolata in qualche altro modo) di finzione oppure non di finzione. Se la teoria è adeguata separerà gli elementi dei tipi rilevanti in finzione e non di finzione in un modo che pare intuitivamente corretto, magari dopo che la teoria stessa ha avuto la possibilità di modificare e precisare un po' le nostre intuizioni. Se è veramente una buona spiegazione ci aiuterà a rispondere anche ad altre domande che riguardano la finzione; ci aiuterà ad esempio a capire i tipi di effetti che solitamente le opere di finzione hanno su coloro che le leggono. La teoria che proporrò è, credo, una teoria di questo genere.

## 1 Finzione e linguaggio

Iniziamo con l'assunzione drasticamente semplificatrice che tutte le opere di finzione usano il linguaggio come veicolo. È naturale pensare che possiamo scoprire se l'opera che ci sta di fronte è di finzione semplicemente leggendola. In questo caso, potremmo dire, il suo essere di finzione (oppure no, quale che sia il caso) è determinato dalla struttura verbale dell'opera; leggere un'opera, dopotutto, consiste nel leggere le parole e gli enunciati che la compongono. Se scopriamo se un'opera è di finzione leggendola, questo vuol dire che ci deve essere qualche qualità delle sue parole e dei suoi enunciati -forse una qualità dei suoi enunciati considerati complessivamente- che la rende di finzione. Ma qui stiamo confondendo questioni di evidenza con questioni di costituzione. È vero che fatti che riguardano lo stile, la forma narrativa, e la struttura dell'intreccio possono contare come evidenza che l'opera è di finzione, ma queste non sono le cose che la rendono tale. È possibile per due opere essere identiche nelle strutture verbali -fino nei dettagli dell'ortografia e dell'ordine delle parole- eppure una è di finzione e l'altra no. Lo scrittore di un diario e un romanziere potrebbero produrre testi identici nelle parole e nelle frasi.

Tipica della teoria letteraria di questo secolo è stata la tesi che un testo è, nelle parole di Northrop Frye, "una struttura verbale autonoma."<sup>1</sup> Scuole critiche antecedenti, con la loro enfasi sul sentimento, la storia, e la biografia, sono spesso state giudicate negativamente in quanto poco precise e non sistematiche. C'è del vero in questa accusa, e i benefici di una lettura più vicina al testo difficilmente si possono negare. Ma una ricerca puramente testuale, sia che essa utilizzi i metodi del Formalismo, della Nuova Critica,

---

<sup>1</sup>Frye (1957), pag. 122.

dello Strutturalismo, o l'analisi archetipica di Frye, deve lasciare alcune importanti domande senza risposta, e una di esse è la domanda a cui siamo interessati qui.<sup>2</sup> Semplicemente, non c'è alcun tratto linguistico condiviso necessariamente da tutte le opere di finzione e necessariamente assente da tutte le opere non di finzione.<sup>3</sup>

È stato affermato che tutte le opere di finzione appartengono all'uno o all'altro genere in un insieme numericamente limitato di generi o tipi narrativi. Forse un elenco esauriente di questi generi equivarrebbe a una definizione di finzione.<sup>4</sup> Ma la questione non è se le opere di finzione siano tutte di questi tipi e non di altri, ma se esse *debbano* essere tali. Una definizione per casi deve sempre essere accompagnata da una prova che l'enumerazione dei casi è completa. Per quel che ne so, nessuna prova del genere è stata mai tentata per le opere di finzione, e nelle rare occasioni in cui qualcosa del genere può essere ricostruito, le premesse sembrano sospettosamente di parte; non possono sostenere la generalità necessaria per estendersi non solo alle opere di finzione che abbiamo attualmente ma alle opere di finzione che potremmo avere o che qualche essere razionale potrebbe avere. Gli archetipi mentali basati sulla distinzione delle stagioni ipotizzati da Frye sarebbero una struttura poco plausibile per gli abitanti di Mercurio che producessero delle opere di finzione -o per noi se vivessimo tutti in regioni equatoriali.<sup>5</sup> In assenza di un argomento convincente del contrario, dovremmo concludere che l'appartenenza all'uno o all'altro genere in un dato insieme non è né una condizione necessaria e sufficiente, e neppure una condizione necessaria, per essere di finzione. E la presenza di un insieme designato di tratti strutturali o di genere in un'opera non può essere una condizione sufficiente per essere di finzione. Una narrazione storica non diventa di finzione se le si dà la struttura di una tragedia.

---

<sup>2</sup>Per un'utile introduzione a queste scuole moderne di critica, vedi Eagleton (1983). Per i lavori dei Formalisti Russi, vedi Lemon and Reis (1965). Sullo Strutturalismo, vedi Culler (1975). Per un uso influente dei metodi della Nuova Critica, vedi Brooks (1949). L'opera più importante di Frye è Frye (1957).

<sup>3</sup>È significativo che tutte queste scuole abbiano preso la letteratura come loro oggetto; esse dicono poco del concetto di finzione in sé.

<sup>4</sup>Qui do per scontato che l'appartenenza a un genere può essere considerata come un tratto determinato dalla struttura linguistica dell'opera. La mia opinione è che possa esserlo; l'appartenenza ad un genere dipende da una molteplicità di tratti estrinseci che includono la relazione storica dell'opera ad altre opere e le intenzioni del suo autore. Per osservazioni ulteriori sul genere, vedi la sezione §4 del Cap. 3.

<sup>5</sup>Vedi Frye (1957), Saggio Terzo. Per una analisi critica del genere basata sulla metodologia, vedi Reichert (1978).

## 2 Proprietà semantiche

Se l'essere di finzione non risiede nel testo stesso, deve essere una proprietà relazionale: qualcosa posseduto in virtù delle relazioni del testo con altre cose. Tra le proprietà relazionali del testo ci sono le sue proprietà semantiche, come il riferimento e la verità. Un testo sarà vero o falso (o parzialmente vero e parzialmente falso) nella misura in cui gli enunciati che lo compongono sono veri o falsi (hanno dei valori di verità). Farà riferimento a gente e luoghi reali nella misura in cui contiene termini come "Londra" e "Napoleone" che hanno un riferimento del genere. Valore di verità e riferimento sono caratteristiche determinate dalla relazione del testo con il mondo. Gli enunciati sono veri e le parole si riferiscono perché ci sono cose di cui sono veri e a cui si riferiscono. Forse l'essere di finzione, benché non sia una questione puramente linguistica, è una questione semantica.

I filosofi e i critici hanno a volte sostenuto che le opere di finzione non possiedono tratti semantici, che esse non sono né vere né false, e non si riferiscono ad alcunché al di fuori del testo. Queste affermazioni sono talvolta il prodotto di uno scetticismo generale riguardo alla semantica secondo cui un testo non riesce mai ad avere un riferimento extra-linguistico. Questa mi pare una delle grandi assurdità della scena culturale contemporanea, ma non c'è bisogno di cogliere qui l'occasione per attaccarla.<sup>6</sup> Dopotutto, anche se la teoria fosse corretta, ci lascerebbe dove siamo partiti: senza mezzi di distinguere tra opere di finzione e opere non di finzione.

Assai meno estrema e certamente più rilevante per il nostro attuale interesse, è la tesi che sono solo le opere di finzione ad essere caratterizzate dalla mancanza di connessioni semantiche con il mondo. Ma questa posizione, benché non sia chiaramente assurda, è assai poco plausibile. Sicuramente si suppone che il lettore delle storie di Sherlock Holmes capisca che "Londra," come occorre nelle storie, si riferisce a Londra. Qualcuno che non avesse la minima idea di quale città fosse Londra, o che pensasse che la collocazione della storia sia altrettanto di finzione quanto i suoi personaggi, non comprenderebbe appropriatamente la storia. Le storie di Holmes riguardano Londra (tra le altre cose), non "la Londra delle storie di Holmes," se si suppone che questa sia qualcosa di diverso dalla stessa Londra. Certamente, Doyle

---

<sup>6</sup>Questa dottrina deriva in ultima analisi dalla dottrina di Saussure dell'arbitrarietà del segno (Saussure (1916)). Occupa un ruolo importante, ad esempio, in Hawkes (1977). Per commenti critici sull'analisi del linguaggio come "un sistema che si definisce da sé," vedi Holloway (1983), e anche i saggi di Cedric Watts e Roger Scruton nello stesso volume. Vedi anche la difesa della funzione mimetica della finzione di Alter (1984). Devitt and Sterelny (1987) contiene un utile capitolo sullo Strutturalismo che mette in luce, e critica, il rifiuto del riferimento degli strutturalisti.

dice delle cose di Londra che non sono vere di Londra; dice, ad esempio, che un'investigatore di nome Sherlock Holmes viveva lì una volta. Ma questo mostra soltanto che ciò che Doyle diceva era falso.

Dicendo il falso, Doyle non stava mentendo, perché non stava facendo una asserzione; una menzogna è un'asserzione fatta sapendo che ciò che viene asserito non è vero. Si dice a volte che, quando non si fa nessuna asserzione, come l'autore di un'opera di finzione non fa alcuna asserzione, non si dice nulla che potrebbe essere vero o falso.<sup>7</sup> Ma c'è un senso perfettamente accettabile in cui l'autore di un'opera di finzione dice qualcosa: egli emette un enunciato con un significato, un enunciato con un certo *contenuto*. Si immagini che Doyle avesse scritto "Pioveva a Londra la notte del primo gennaio 1895." In questo caso, Doyle avrebbe scritto un enunciato il cui contenuto è che pioveva a Londra la notte del primo gennaio 1895. E questo contenuto è chiaramente vero o falso, secondo i fatti storici relativi al tempo. Per non dire nulla in questo senso, Doyle dovrebbe aver scritto qualcosa senza contenuto -qualcosa che non ha significato- e questo non è ciò che gli scrittori della finzione fanno normalmente. Gli utenti competenti del linguaggio, dopotutto, non hanno nessuna difficoltà a capire ciò che è scritto in un'opera di finzione: per lo meno, non più di quanto abbiano difficoltà a capire quando leggono le cronache storiche.

A questo punto è utile distinguere tra forza e significato. Possiamo identificare ciò che viene detto solamente in termini di significato (come ho fatto discutendo l'emissione di Doyle), o in termini di forza insieme al significato. Quando identifichiamo ciò che viene detto soltanto in termini di significato identifichiamo il contenuto, o la proposizione espressa. Quando aggiungiamo delle considerazioni di forza, identifichiamo ciò che viene detto con un certo atto di dire, come l'atto di asserire o di richiedere. Ma l'identificazione al livello della forza non è rilevante per la questione se l'emissione ha un valore di verità. Il valore di verità di un enunciato è determinato dalle sue relazioni referenziali con il mondo: "Fred è alto" è vero esattamente nel caso in cui il riferimento di "Fred" è nell'estensione del predicato "è alto." E le relazioni referenziali sono, a loro volta, determinate dai significati delle espressioni e dai fatti relativi al mondo: l'estensione di "è alto" dipende da ciò che "è alto" significa e da chi risulta essere alto. Non c'è alcuno spazio qui perché delle considerazioni relative alla forza si intromettano nella determinazione del valore di verità. L'affermazione che gli enunciati delle opere di finzione

---

<sup>7</sup>Vedi, ad esempio, MacDonald (1965); Urmson (1976), pagg. 163-7; Novitz (1979-80), pagg. 279-88, 284. (Naturalmente, delle asserzioni occorrono spesso *nelle* opere di finzione, vedi la Sezione 10.)

non hanno alcun valore di verità si basa su una confusione tra significato e forza.

Un altro modo di formulare la distinzione tra significato e forza è questo. La forza può variare quando il significato non varia. Se Doyle avesse scritto di storia invece di scrivere delle opere di finzione quando scriveva “Pioveva a Londra la notte del primo gennaio 1895,” avrebbe fatto un’asserzione. La transizione dalla storia alla finzione è contrassegnata, per lo meno, dalla perdita di un tipo di forza: la forza assertiva. (Se sia anche contrassegnata dall’acquisizione di un altro tipo di forza è una questione che considereremo tra poco.) Ma la transizione non è contrassegnata da alcun cambiamento di significato. Nel senso rilevante alla determinazione del valore di verità, Doyle avrebbe espresso qualcosa scrivendo l’enunciato, indipendentemente dal fatto che lo asserisse o meno. E ciò che avrebbe detto sarebbe stato lo stesso in ambedue i casi.

Parto qui sull’assunzione che le parole che occorrono in un’opera di finzione possono avere gli stessi significati che hanno nelle opere non di finzione.<sup>8</sup> Infatti, il significato degli enunciati è una funzione del significato delle parole; se le parole vogliono dire cose diverse nelle opere di finzione e in quelle non di finzione, allora un dato enunciato potrebbe voler dire una cosa nelle opere di finzione e un’altra cosa nelle opere non di finzione. Nel leggere una storia ci accostiamo all’opera con la nostra comprensione ordinaria della lingua. Non impariamo significati speciali per le parole perché esse occorrono in un’opera di finzione.

Si noti che negli esempi di enunciati che potrebbero occorrere nelle opere di finzione ho evitato di usare quelli che potremmo chiamare “nomi di finzione”: espressioni come “Otello” e “Sherlock Holmes” -benché nell’enunciato “Qualcuno chiamato ‘Sherlock Holmes’ viveva a Londra” una di queste espressioni sia menzionata. L’uso dei nomi di finzione nelle opere di finzione solleva dei problemi che non voglio considerare qui. Nel capitolo 4, in cui discuto la semantica dei nomi di finzione, sostengo che gli enunciati che contengono dei nomi di finzione hanno valori di verità. Per il momento, il mio scopo è quello di negare l’asserzione che è perché gli enunciati nelle opere di finzione non sono asseriti che essi non hanno valori di verità. Gli enunciati che ho considerato sono dei controesempi a questa affermazione; essi sono enunciati, veri o falsi, che l’autore della finzione può produrre senza asserire.

Ho appena detto che l’affermazione che gli enunciati che occorrono nelle opere di finzione non hanno un valore di verità si basa su una confusione

---

<sup>8</sup>“Possono” invece di “devono” perché, come vedremo, ci sono dei problemi relativi all’uso non letterale delle parole. Ma questo non è rilevante per la questione attuale.



tra significato e forza. La nozione di forza risulterà essere di grandissima importanza per noi nel distinguere finzione da non finzione, e ci ritornerò tra poco.

A volte non è sufficiente argomentare semplicemente che una tesi non è corretta. A volte si ha bisogno, in aggiunta, di scalzare le ragioni che rendono la tesi attraente. La tesi che gli enunciati nelle opere di finzione non hanno alcun valore di verità potrebbe fondarsi sull'idea che, se lo avessero, molti di loro dovrebbe essere ritenuti falsi. E ammettere che la storia secondo cui i fantasmi esistono dice qualcosa di falso sembra scontrarsi con la nostra intuizione che è vero *nella storia* che ci sono dei fantasmi. Ma, come sosterrò nel Capitolo 2, degli enunciati possono essere "veri nella storia" e falsi *simpliciter*. Anche dando questo per scontato, la preoccupazione non è finita: se gli enunciati delle opere di finzione sono falsi, non dovremmo credere ad essi -e questo interferirebbe con la possibilità per noi di apprezzare la storia. Ma questa obiezione pare plausibile solo nella misura in cui trascuriamo la distinzione tra due modi in cui possiamo non credere ad una proposizione. Possiamo non credere ad una proposizione attivamente, in quanto ci capita di farlo; possiamo avere la falsità di quella proposizione vividamente di fronte alla nostra mente. Di solito, non ci rifiutiamo di credere alle proposizioni delle opere di finzione in questo senso, per lo meno mentre prestiamo attenzione alla storia. Ma ci sono molte cose che ci rifiutiamo di credere in un dato momento senza che ci capiti di farlo. In questo senso in generale non crediamo ai fantasmi, al fantasma del padre di Amleto, e allo stesso Amleto. Se qualcuno per qualche ragione considerasse *Amleto* come una narrazione storica, gli diremmo subito che l'eroe eponimo non esiste e non è mai esistito. Ci rifiutiamo di credere alle proposizioni delle opere di finzione in quanto siamo disposti a farlo non in quanto ci capita di farlo. Come lettori e persone che vanno a teatro non abbiamo la falsità della storia vividamente di fronte alle nostre menti. Se ce l'avessimo probabilmente non saremmo capaci di immedesimarci nella storia come desideriamo fare.<sup>9</sup>

Concludo dunque che i testi di finzione, come i testi di altri tipi, possono avere proprietà semantiche quali il valore di verità e il riferimento. Il risultato sarà estremamente importante per noi, ma non può aiutarci a *distinguere* tra opere di finzione e non di finzione. Un romanzo storico potrebbe riferirsi esattamente alla stessa gente e agli stessi luoghi a cui si riferisce un'opera di storia. Le opere di finzione sono tipicamente false, ma lo stesso vale per

---

<sup>9</sup>Questo è un punto che riprenderò nella Sezione 4 del Cap. 3. "La sospensione intenzionale della credenza" è intesa meglio come un'operazione della mente attraverso la quale sopprimiamo il nostro rifiuto *attuale* di credere nella storia.

molti trattati scientifici, ed essi non debbono essere classificati come opere di finzione per questa ragione. Le opere di finzione spesso contengono degli enunciati veri, e un'opera di finzione potrebbe anche essere interamente vera. Si supponga che un autore scriva un romanzo storico in cui ci si riferisce solo a persone e a luoghi reali, e in cui si attiene rigidamente a fatti noti; i poteri di invenzione dell'autore vengono esercitati solo nel riempire i vuoti tra i nostri pezzi di conoscenza storica. Può accadere proprio che la sua attività fantastica di riempimento coincida esattamente con ciò che è accaduto nella realtà. In questo caso, la storia è interamente vera, ma sicuramente è ancora un'opera di finzione. Il valore di verità non offre alcun test teorico decisivo per le opere di finzione.

Si supponga, contrariamente a quanto ho affermato, di avere delle buone ragioni per dire che le opere di finzione sono essenzialmente prive di relazioni semantiche. Non penso che potremmo basare la distinzione tra opere di finzione e non di finzione solo su questo. Una mancanza di relazioni semantiche con il mondo potrebbe difficilmente essere un tratto primitivo delle opere di finzione. Se le relazioni semantiche sono sospese nelle opere di finzione, dobbiamo spiegarlo facendo riferimento a come questi enunciati sono usati. E questa spiegazione in termini di uso sarebbe una spiegazione più plausibile di ciò che rende di finzione un'opera. Benché le considerazioni di uso, credo, non favoriranno l'idea che le relazioni semantiche siano sospese nelle opere di finzione, giocheranno un ruolo cruciale nel distinguere tra finzione e non finzione.

### 3 Lettori e autori

I testi hanno altri tipi di proprietà relazionali: tra queste ci sono le proprietà che specifichiamo quando descriviamo l'atteggiamento delle persone verso i testi. L'essere popolare di un'opera, o il suo essere di successo, o influente, sono proprietà di questo genere. Che un'opera è popolare vuol dire semplicemente che piace a un gran numero di persone. Proprietà come quelle appena elencate potremmo chiamarle *fondate sulla comunità*; esse dipendono dagli atteggiamenti prevalenti nella comunità, o in un sottogruppo della comunità, piuttosto che dagli atteggiamenti di un singolo individuo. Un modo di supporre che l'essere di finzione di un'opera si fondi sulla comunità sarebbe di sottoscrivere una "teoria istituzionale della finzione," parallela alla teoria istituzionale dell'arte. Secondo la teoria istituzionale, qualcosa è un'opera d'arte se un membro o i membri di una certa istituzione, talvolta chiamata "il mondo dell'arte," le hanno conferito un certo tipo di *status*, tal-

volta chiamato lo *status* di “candidato per l’apprezzamento.”<sup>10</sup> Si è visto che è immensamente difficile dare una formulazione plausibile e relativamente precisa di questa tesi; sarà per lo meno altrettanto difficile, penso, formulare una teoria istituzionale della finzione. Ma una teoria della finzione fondata sulla comunità potrebbe non appellarsi ad un “mondo della finzione” o ad alcun tipo di *status* conferito; potrebbe affermare semplicemente che lo *status* di finzione di un’opera dipende in senso lato dagli atteggiamenti all’interno della comunità. Una tale teoria potrebbe generare il risultato che un’opera è di finzione se è generalmente riconosciuto nella comunità che è di finzione: un risultato da un lato manifestamente circolare, ma del quale si potrebbe ritenere che ci dica qualcosa di importante sul concetto di finzione nello stesso modo in cui si dice che si cattura un’intuizione importante sulla natura dei colori facendo osservare che una cosa è rossa esattamente nel caso in cui appare rossa ad osservatori normali in condizioni normali.<sup>11</sup> Ma quale che sia la verità sui colori, l’essere di finzione di un’opera non può fondarsi sulla comunità in questo modo. E sicuramente possibile che una comunità si sbagli sullo status di finzione di un’opera. Potremmo pensare che un’opera è di finzione e apprendere successivamente che non lo è. E benché sia possibile sostenere che i colori delle cose cambierebbero se, a causa di qualche cambiamento nel nostro apparato percettivo, finissero per apparirci sistematicamente come colori diversi, non esiste un senso analogo in cui un’opera potrebbe passare dall’essere di finzione al non essere di finzione o viceversa. Ha senso chiedere quando un’opera era popolare, ma sarebbe bizzarro chiedere quando era di finzione.

I lettori, collettivamente e individualmente, non fanno e disfano l’essere di finzione.<sup>12</sup> Lo *status* di finzione è acquisito da un’opera non nel processo di ricezione ma nel processo di creazione. Sosterrò che c’è un tipo di atto in cui è impegnato un autore di un’opera di finzione in virtù del quale il suo testo è di finzione; possiamo chiamarlo atto di *fare-finzione*.<sup>13</sup> Il fare-finzione richiede un comportamento esplicito. Cioè, richiede la produzione di qualche oggetto pubblicamente accessibile che, di nuovo in base all’assunzione che ci stiamo occupando di opere di finzione codificate linguisticamente, possiamo chiamare testo. Il comportamento può richiedere di parlare o scrivere, o qualche atto meno convenzionale come il picchiare in alfabeto Morse. Ma il fare-finzione non è semplicemente l’emissione (in senso generalizzato)

<sup>10</sup>Vedi, ad esempio, Dickie (1969). Versioni successive, e progressivamente meno “istituzionali,” della teoria sono reperibili in Dickie (1974, 1984).

<sup>11</sup>Vedi McGinn (1983).

<sup>12</sup>Vedi anche la Sezione 9.

<sup>13</sup>Prendo a prestito questo termine da Kendall Walton. Vedi Walton (1983).

di parole e enunciati, perché questo non lo distinguerebbe dalla produzione storica, giornalistica, o di teorie scientifiche. Fare-finzione è contrassegnato dall'esecuzione di una emissione *di finzione*, un'emissione prodotta allo scopo di realizzare certe intenzioni specifiche; possiamo chiamarle *intenzioni di finzione*. Il mio scopo nelle prossime cinque sezioni è di elaborare un'analisi precisa della natura di queste intenzioni. Inizierò distinguendo la mia proposta da un'altra con cui può essere facilmente confusa.

Prima, tuttavia, una breve osservazione sull'esistenza di autori multipli. Più avanti parlerò degli autori e delle loro azioni come se un'opera fosse sempre il prodotto di un singolo autore, e questo, naturalmente, non è strettamente vero. Benché non sia vero, non si fa gran danno assumendo che lo sia. Infatti, ritengo che un atto con più di un autore sia esattamente questo: un atto in cui è impegnata più di una persona piuttosto che molti atti intrapresi individualmente e messi insieme. Questo non significa che ogni parola deve essere il prodotto congiunto di tutti gli autori, ma soltanto che essi dovrebbero concordare che sono impegnati in un progetto comune e che ognuno di loro, impegnandosi in esso, ha il tipo di intenzione che ho chiamato intenzione di finzione. I casi -per quanto essi siano improbabili- in cui c'è un malinteso tra i partecipanti, uno pensa che l'altro stia producendo una sorta di commento non di finzione sulla storia dell'altro, finiranno per essere qualcosa che difficilmente può chiamarsi un'opera singola. Senza dubbio ci sono delle variazioni sul tema della cooperazione che produrranno alcuni casi sconcertanti che sono difficili da classificare. Ma per amore di semplicità e nella convinzione che questi casi non porranno seri problemi per la teoria che proporrò, scelgo di ignorarli.

#### 4 La teoria della finta asserzione

Ho detto che non è alcun tratto linguistico o semantico del testo a determinare il suo essere di finzione, né è qualcosa che ha a che fare con il modo in cui il lettore risponde ad esso. Invece, ha a che fare con il tipo di azione che l'autore compie nel produrre il testo. In una forma o nell'altra, questa tesi è ampiamente condivisa. Sfortunatamente, nella sua versione più popolare è sbagliata. Secondo la versione popolare e incorretta, la differenza tra essere di finzione e non essere di finzione è questa: quando emetto un enunciato come parte di un discorso non di finzione lo sto asserendo, e quando lo emetto come parte di un discorso di finzione sto semplicemente fingendo di asserirlo. Secondo questa teoria, l'essere di finzione deve essere spiegato non a livello del significato, ma a livello della *forza*. Un enunciato emesso in un contesto normale, non di finzione, sarà emesso con un certo tipo di

forza; se è un enunciato all'indicativo, sarà emesso con una forza assertiva -il parlante starà facendo un'asserzione. Lo stesso enunciato emesso come parte della produzione di un'opera di finzione non avrà quella forza; colui che lo emette starà soltanto fingendo di emetterlo con una forza assertiva. Chiamiamo questa teoria la "teoria della finta asserzione."

La teoria della finta asserzione pare avere una grande attrazione intuitiva, e molti di coloro che hanno scritto sulla finzione l'hanno adottata, spesso senza offrire granché quanto ad argomenti espliciti in suo favore.<sup>14</sup> Non è priva di verità: gli autori di opere di finzione non fanno asserzioni quando emettono enunciati di finzione, e sono questioni di forza piuttosto che questioni di significato che devono essere risolte se vogliamo comprendere cosa sono le opere di finzione. Ma la teoria sbaglia quando dice che l'autore dell'opera di finzione sta *fingendo* di asserire qualcosa. Al contrario, l'autore sta eseguendo un atto comunicativo genuino che non consiste semplicemente nel fingere di compiere un altro atto, assertivo o di qualche altro tipo.

John Searle è un autore che difende la teoria della finta asserzione in dettaglio.<sup>15</sup> Secondo Searle, l'autore di un'opera di finzione è impegnato "in una pseudo-esecuzione senza fine di ingannare che consiste nel fingere di raccontarci una serie di eventi" (pag. 65). Facendo questo, "l'autore di un'opera di finzione finge di compiere degli atti illocutori che in realtà non sta compiendo" (pag. 66). Scrivendo un enunciato all'indicativo, l'autore di un'opera di finzione finge di impegnarsi nell'atto illocutorio di asserire.

Come risulterà chiaro dall'ultima affermazione, parlare di atto illocutorio ha a che fare con ciò che ho chiamato "forza." Quando sappiamo che un'emissione era un'asserzione, oppure una domanda, o una richiesta, sappiamo con quale forza linguistica l'enunciato è stato emesso. Asserire equivale ad eseguire un tipo di atto illocutorio, richiedere ad eseguirne un altro.<sup>16</sup>

Searle offre due argomenti a sostegno della teoria della finta asserzione: uno per mostrare che la teoria è preferibile ad altre teorie, l'altro per mostrare che la teoria ha un potere esplicativo rilevante. Ambedue gli argomenti falliscono nel loro scopo.

Il primo argomento di Searle è particolarmente importante perché la teoria che egli contrappone alla sua è, grosso modo, la teoria che voglio di-

<sup>14</sup>Vedi, ad esempio, Armstrong (1971); Smith (1971); Ohmann (1971); Beardsley (1978); Lewis (1978), specialmente pag. 40 della ristampa; e Searle (1974-75), che esamineremo in dettaglio tra poco. La teoria di Searle è accettata con alcune qualificazioni da Reichert (1977).

<sup>15</sup>Vedi Searle (1974-75). I riferimenti tra parentesi nel testo di questa sezione si riferiscono alla ristampa di questo saggio in Searle (1979).

<sup>16</sup>Sugli atti illocutori, vedi Searle (1969), e Austin (1975), Cap. 8.

fendere in questo capitolo. Questa teoria alternativa dice che la differenza tra opere di finzione e opere non di finzione è una differenza tra *tipi* di atti illocutori eseguiti; mentre lo scrittore di opere che non sono di finzione compie l'atto illocutorio di asserire, lo scrittore di finzione compie un atto illocutorio diverso, tipicamente di finzione: Searle lo chiama "raccontare una storia" (pag. 63).<sup>17</sup> Secondo questa teoria, l'autore non sta fingendo di eseguire un tipo particolare di atto; egli *sta* eseguendo un atto di qualche (altro) tipo. Ora, Searle sostiene che la sua teoria è preferibile a questa perché soddisfa un principio che l'altra non riesce a soddisfare. Searle formula il principio in questo modo: "L'atto (o gli atti) illocutorio eseguito nell'emissione di un enunciato è una funzione del significato dell'enunciato" (pag. 64). In altre parole, una volta che fissiamo il significato di un enunciato fissiamo così anche l'atto illocutorio per eseguire il quale l'enunciato deve essere usato. In altre parole ancora, (emissioni di) enunciati con lo stesso significato devono essere usati per eseguire gli stessi atti illocutori. Chiameremo questo principio "il principio di funzionalità" (PF da ora in poi). Searle osserva che è inconsistente con il PF affermare che fare-finzione comporta l'esecuzione di un atto illocutorio particolare. Infatti, sono tutti d'accordo che lo stesso enunciato, con lo stesso significato, può occorrere sia nelle opere di finzione che in quelle non di finzione. Secondo la teoria che dice che fare-finzione comporta l'esecuzione di un particolare atto di finzione, sarebbe dunque possibile che atti illocutori distinti vengano eseguiti in due occasioni di emissione di un solo enunciato. Potremmo tentare di negare che gli enunciati nelle opere di finzione possono avere lo stesso significato che hanno nelle opere non di finzione.<sup>18</sup> Ma ho già detto che questo è del tutto implausibile.

Dunque, tutto dipende dall'accettare il PF o meno. Così com'è formulato, il PF sembra essere semplicemente sbagliato. Posso emettere l'enunciato "Tu partirai ora" nell'atto di asserire che tu partirai ora, o nell'atto di emettere una richiesta (o più probabilmente un ordine) che tu parta ora. Lo stesso enunciato *può* essere usato per eseguire atti illocutori distinti. Naturalmente, per avere un controesempio a Searle, in questo caso l'enunciato "Tu partirai ora" deve avere lo stesso significato in ambedue le occasioni di uso, ed è così: che lo stesso enunciato possa essere usato per eseguire atti illocutori diversi non dipende da alcuna ambiguità dell'enunciato stes-

<sup>17</sup> "Raccontare una storia" non è una descrizione particolarmente appropriata dell'atto, dal momento che si può raccontare una storia nella scrittura della quale non si è avuta alcuna parte. "Fare-finzione" è una descrizione migliore, e tornerò ad essa più avanti.

<sup>18</sup> Di nuovo, "possono" e non "devono." Vedi la Sezione 8 per una discussione dell'uso non letterale nella finzione.

so. Invece, dipende dal fatto che ciò che il parlante intende con l'enunciato varia da una occasione di uso all'altra. Ma forse la formulazione del PF di Searle era incauta. Forse Searle avrebbe dovuto dire che l'atto illocutorio eseguito nell'emissione *letterale* di un enunciato è una funzione del significato dell'enunciato. L'aggiunta della parola "letterale" escluderebbe questi controesempi. Dire "Tu partirai ora" e intenderlo come una richiesta non sarebbe un caso in cui si intende letteralmente ciò che si dice.

Ma ora si consideri di nuovo il caso di Doyle, che scrive, "Pioveva a Londra il primo gennaio 1895." In questo caso, l'emissione di Doyle è letterale nel senso che la proposizione che egli intende trasmettere al suo pubblico è esattamente la proposizione espressa dall'enunciato che emette; egli vuole che le sue parole siano intese letteralmente.<sup>19</sup> Non c'è nessuno che sostiene -certamente non Searle- che Doyle sta asserendo qualcosa in questo caso. Ma uno storico potrebbe fare una asserzione impiegando una emissione letterale esattamente dello stesso enunciato. In quel caso, il PF modificato è sbagliato; infatti in questo caso avremmo un esempio di due emissioni letterali dello stesso enunciato, una che risulta in una asserzione, e l'altra no. Per proteggere il PF modificato, Searle deve affermare che una di queste due emissioni -presumibilmente quella di Doyle- non è, invece, un'emissione letterale. Ma se Searle afferma questo, egli avrà salvato il PF a prezzo di renderlo irrilevante per il dibattito attuale. Il PF modificato può essere formulato così: "Se qualcuno è impegnato in un'emissione letterale di un enunciato, allora l'atto illocutorio che esegue è una funzione del significato dell'enunciato." Se il creatore dell'opera di finzione non è impegnato in un'emissione letterale, allora la sua emissione non riesce a soddisfare l'antecedente del PF modificato e così questo principio non dice assolutamente nulla riguardo al tipo di atto (illocutorio o di altro tipo) in cui egli è impegnato. La conclusione, dunque, è che il PF è falso oppure irrilevante per il dibattito tra la teoria di Searle e la mia.<sup>20</sup>

Il secondo argomento di Searle per la sua teoria è che "dovrebbe aiutarci a risolvere alcuni dei rompicapo tradizionali che riguardano l'ontologia di un'opera di finzione" (p. 70). Di fatto c'è un unico puzzle che Searle prova

<sup>19</sup>Searle stesso dice che l'autore delle opere di finzione parla letteralmente. Vedi Searle (1974-75), pag. 60.

<sup>20</sup>In Searle (1968), Searle formula il principio seguente che è molto simile al PF: "... per ogni atto illocutorio che si intende eseguire, è possibile emettere un enunciato il cui significato letterale è tale da determinare che la sua emissione letterale *seria* in un contesto appropriato sarà un'esecuzione di quell'atto" (pag. 418, corsivo mio). E Searle rende chiaro che il fare-finzione non conta come una emissione "seria" (vedi Searle (1974-75)). Per un'eccellente discussione critica delle tesi di Searle sulla relazione tra significato e forza illocutiva, vedi Stampe (1975).

a risolvere: come posso dire una cosa vera quando dico “Holmes non si è mai sposato,” dato che Holmes non esiste? Una teoria che possa rispondere a questa domanda avrebbe davvero qualcosa che la raccomanda.

Secondo Searle, io, come lettore delle storie di Sherlock Holmes, posso dire con verità che Holmes non si è mai sposato in quanto questa è una emissione assertiva *riguardo* all’opera di finzione. Dicendo questo “non *fin-go* di riferirmi ad uno Sherlock Holmes reale; mi sono *realmente riferito* allo Sherlock Holmes della finzione” (p. 72; corsivo nell’originale). Questo, naturalmente, presuppone l’esistenza di uno Sherlock Holmes della finzione, e si può difficilmente dire che risolve il problema dell’esistenza nella finzione. Il problema diventa ancor più sconcertante quando osserviamo che Searle dice “Holmes e Watson non sono mai esistiti, cosa che naturalmente non equivale a negare che essi esistano nella finzione” (pag. 71). Ora, esistere nella finzione, presumibilmente, non è un modo di esistere, altrimenti Searle si contraddirebbe, dicendo che Holmes non è mai esistito e che è esistito in qualche modo. Dunque, esistere nella finzione deve essere diverso dall’esistere, nel qual caso il problema di come possiamo riferirci a Holmes rimane irrisolto -per lo meno rimane irrisolto per chi, come Searle o io stesso, crede che possiamo riferirci solo a cose che esistono.<sup>21</sup> Ma, nello stesso tempo, Searle sembra sostenere che Holmes esiste veramente, che egli è stato creato da un atto di finto riferimento che è parte dell’atto di finta asserzione dell’autore: “È il finto riferimento che crea il personaggio di finzione” (pag. 71). Ciò che Searle non ci dice è come l’autore acquista o esercita questi misteriosi poteri di creazione. Questi sono certamente problemi difficili, e io li affronto nel Capitolo 4. Ma abbiamo bisogno di una formulazione più chiara della soluzione di Searle e della sua relazione con la sua teoria prima di considerare questa teoria come dotata di grandi poteri esplicativi in questo campo.

Abbiamo visto che Searle non ha fatto nulla per provare la sua tesi, ma dobbiamo ancora trovare una ragione per pensare che sia falsa. Una tale ragione è questa: ci sono casi di finte asserzioni che non producono opere di finzione. Non ho in mente qui casi di fingere di asserire a scopo di *ingannare* (comunque questi casi possano essere costruiti), perché Searle afferma solo che le opere di finzione sono finzioni senza scopo di ingannare. Ma supponiamo che io compia un’esecuzione verbale per illustrare una linea di ragionamento idiota, o per imitare il modo di conversare di un conoscente. Quest’atto potrebbe essere correttamente descritto come un atto

<sup>21</sup>Considero questo problema più in dettaglio nelle Sezioni 2 e 4 del Cap. 4. Joseph Margolis dice essenzialmente la stessa cosa nella sua critica di Searle in Margolis (1983).



di finzione senza scopo di ingannare; fingo (senza scopo di ingannare) di essere qualcuno che di solito pensa o parla in quel modo. Ma le parole che emetto non contano per questo come un'opera di finzione, per quanto monca e impoverita.

Nel migliore dei casi la teoria della finta asserzione è incompleta. L'autore dell'opera di finzione deve fare qualcosa di più di fingere semplicemente di asserire. Ciò che farò ora è suggerire di cosa la teoria della finta asserzione ha bisogno in aggiunta. Vedremo allora che questa aggiunta ce la fa da sola; non abbiamo bisogno di alcuna teoria della finta asserzione.

## 5 Far finta

Cosa distingue le emissioni di finzione dai casi di imitazione e di parodia che ho appena considerato? Penso che sia che il parlante vuole che il pubblico risponda in modi diversi in questi casi diversi. Nei casi di imitazione e di parodia, il parlante vuole, presumibilmente, che il pubblico veda la cattiva logica e gli strani modi, e forse che sia divertito da essi, e forse che attribuisca logica e modi alla persona o al tipo di persona, e forse che apprezzi l'esibizione umoristica del parlante. Un autore di un'opera di finzione potrebbe avere intenzioni come queste riguardo alla sua esecuzione verbale (o scritta). Ma certamente non è necessario che abbia intenzioni come queste. Ciò che l'autore di un'opera di finzione vuole è che il lettore assuma un certo atteggiamento verso le proposizioni emesse nel corso della sua esecuzione. Questo è l'atteggiamento che noi spesso descriviamo, in modo assai vago, in termini di "coinvolgimento immaginativo" o (meglio) come "far finta."

È stato il lavoro di Kendall Walton che mi ha suggerito per la prima volta una connessione esplicativa tra opere di finzione e far finta.<sup>22</sup> Ma ci sono delle differenze tra noi che riguardano la natura di questa connessione. Ciò che è più importante, Walton rifiuta la tesi centrale di questo capitolo -che possiamo definire le opere di finzione stesse in termini delle intenzioni dell'autore riguardo al nostro far finta. Discuto il suo argomento nella Sezione 9. Inoltre, Walton afferma che possiamo spiegare le rappresentazioni pittoriche in termini di far finta, cosa che nego (vedi Sezione 9, Cap. 2). Una differenza ulteriore tra noi emergerà nella Sezione 6 del Cap. 5. Mettendo da parte queste controversie per il momento, voglio ora chiarire come il concetto di far finta verrà usato in questo capitolo e in altri.

"Far finta" non è un termine tecnico come io lo uso, non più di quanto siano termini tecnici "credenza" e "desiderio" per lo psicologo filosofico.

---

<sup>22</sup>Vedi Walton (1978a,b,c, 1990).

Questi termini possono assumere un aspetto poco familiare quando occorrono nel contesto della psicologia degli atteggiamenti proposizionali, in cui sono in compagnia di nozioni preoccupantemente teoriche tratte dalla teoria della decisione e dalla semantica dei mondi possibili. Ciò nonostante, lo scopo è di rendere precisa una teoria intuitiva su di noi come agenti motivati razionalmente -la psicologia ingenua. Dal momento che lo studio degli atteggiamenti proposizionali è stato in gran parte guidato da un interesse a spiegare l'azione, c'è stata una tendenza a mettere da parte il ruolo del far finta, benché del lavoro interessante su di esso sia stato compiuto da degli psicologi.<sup>23</sup> Suggerisco che non otterremo un quadro comprensivo del funzionamento della mente finché non riconosceremo il ruolo del far finta nella teoria ingenua che cerchiamo di catturare. Alcune delle distinzioni e dei termini che userò quando parlerò di far finta saranno poco familiari. Ma, usandoli, sto cercando di chiarire una nozione che assumo sia nota. Anche trascurando il suo ruolo nelle opere di finzione, il far finta permea le nostre vite. I nostri sogni ad occhi aperti e le nostre fantasie, così come i nostri incontri con le opere di finzione, ci coinvolgono nel "far finta" che le cose siano così e così. Infatti, la psicologia ingenua afferma la realtà del far finta così come afferma la realtà del desiderio e della credenza. Quando si parla del far finta si tende ad essere vaghi e non sistematici, ma alcune generalizzazioni comunemente riconosciute sono individuabili: che il far finta ci permette di ottenere nell'immaginazione ciò che ci è negato nella realtà, che otteniamo delle esperienze sostitutive attraverso il far finta, che possono seguirne dei disastri se confondiamo ciò che facciamo finta di fare con ciò che crediamo. Riconosciamo, in altre parole, che esiste un *corpus* di relazioni complesse tra credenza, desiderio, esperienza, sensazione, e far finta.

Si immagini come l'attività di creare delle opere di finzione può avvenire. Alla gente piace sognare ad occhi aperti, e costruire vari scenari a cui dare uno sguardo quando desiderano assentarsi dal mondo esterno. Come in altre cose, alcuni sono più abili di altri nel fare questo. Coloro che hanno meno talento tra noi si rivolgono naturalmente a quelli con più talento per costruire il materiale per queste fantasie. L'opera di finzione è nata. E le opere di finzione non differiscono essenzialmente dal sognare ad occhi aperti nella loro capacità di essere realistiche, complesse, formalmente strutturate e cognitivamente significative. Come la ricerca moderna ha chiarito, i sogni ad occhi aperti e le fantasie sono spesso connesse a preoccupazioni reali, hanno un alto grado di complessità strutturale, e sono strumenti significativi per lo sviluppo cognitivo. Che la lettura di opere di finzione sia un fenomeno

<sup>23</sup>Vedi l'affascinante analisi in Salinger (1976).

senza soluzione di continuità con le nostre fantasie è stato perfino sfruttato da autori recenti le cui opere permettono al lettore di diventare uno dei personaggi dell'opera di finzione, scegliendo, secondo il proprio gusto, tra percorsi alternativi di sviluppo della storia.<sup>24</sup>

La filosofia moderna è riuscita a correggere almeno un errore tradizionale: l'identificazione del pensiero con l'avere "idee" o immagini mentali. Ora pensiamo alle credenze e ai desideri come caratterizzati dal loro contenuto proposizionale astratto piuttosto che dai processi introspettivi che li accompagnano. Penso al far finta come esso stesso un atteggiamento che assumiamo verso delle proposizioni. Possiamo credere che *P*, desiderare che *P*, e far finta che *P*. Farò uso occasionalmente di espressioni come "ciò di cui si fa finta", "il fatto finta", e "ciò di cui si sta facendo finta." Questi non sono termini particolarmente attraenti, ma se pensiamo al far finta come un atteggiamento proposizionale, essi parranno del tutto naturali. Come la credenza e il desiderio, il far finta guadagna il suo posto nella psicologia del senso comune attraverso la sua abilità esplicativa, e una buona parte di questo libro è dedicata a mostrare quanto possiamo spiegare in termini di far finta. Lo scetticismo riguardo alle attitudini proposizionali è possibile, ed è una posizione attualmente assunta da alcuni autori, ma non vedo alcuna ragione di essere più scettico riguardo al far finta che riguardo ad altri atteggiamenti.<sup>25</sup>

Dunque, non penso al far finta come uno stato "qualitativo" o "fenomenologico", introspettivo nel modo in cui lo sono i dolori e le sensazioni corporee -benché, come la credenza e il desiderio, è un tipo di stato che può accompagnarsi o dare luogo a sensazioni e immagini introspettive.<sup>26</sup> Forse, è poco consueto pensare al far finta come proposizionale, come una volta lo era pensare alla credenza o al desiderio in questo modo. Pensiamo ancora al far finta come strettamente in relazione con l'immaginazione, e un senso assolutamente comune di "immaginazione" è "ciò che crea immagini mentali."<sup>27</sup> Certamente le nostre fantasie sono fortemente contrassegnate dalla presenza di sensazioni corporee e visive. Ma una fantasia, o un sogno ad occhi aperti, per quanto vivido, deve innanzitutto essere caratterizzato in termini degli eventi, accadimenti, stati di cose, o quel che sia, che le immagini ci rendono vividi. Quando leggiamo o veniamo assorbiti da un'opera di finzione possiamo trovare delle immagini avvincenti che si presentano alla

<sup>24</sup>Vedi, ad esempio, Niesz and Holland (1984).

<sup>25</sup>Per lo scetticismo riguardo agli atteggiamenti proposizionali, vedi Stitch (1983).

<sup>26</sup>Dirò di più su questo punto nella Sezione 4 del Cap. 5.

<sup>27</sup>Secondo Mary Warnock, questo è "forse il senso più comune che ci sia della parola 'immaginazione'" (Warnock (1976), pag. 10).

nostra mente, ma un'opera storica o un articolo di giornale possono stimolare l'immaginazione nello stesso modo. Ciò che distingue il leggere un'opera di finzione dal leggere un'opera non di finzione non è l'attività dell'immaginazione ma l'atteggiamento che adottiamo verso il contenuto di ciò che leggiamo: far finta in un caso, credenza nell'altro.

## 6 Le intenzioni dell'autore

Avendo introdotto l'idea del far finta, possiamo comprendere meglio quei casi di parodia e imitazione che sono problematici per la teoria della finta asserzione. Nei casi di parodia-imitazione, il parlante non vuole che ci impegniamo sul *contenuto* dell'esecuzione come faremmo con un brano di un'opera di finzione; non vuole che facciamo finta che ciò che dice è *vero*. Se lo facessimo, fraintenderemmo la ragione della sua esecuzione. È possibile che nei casi di parodia-imitazione si intenda un far finta di qualche tipo. Il parlante può volere che il pubblico faccia finta che egli, il parlante, sia uno che crede che il cattivo argomento è fondato, o che egli sia la persona il cui modo di conversare viene imitato. Ma non vuole che il pubblico adotti l'atteggiamento di far finta verso le proposizioni che egli emette nell'eseguire la parodia-imitazione.

L'idea che un autore voglia che il suo pubblico faccia finta di credere alla sua storia è fondamentale per spiegare cos'è un'opera di finzione. L'intenzione dell'autore che noi assumiamo l'atteggiamento di far finta verso la sua storia è parte di ciò che ho chiamato l'intenzione di finzione dell'autore. Come vedremo, l'intenzione di finzione comporta anche dell'altro; esplorerò la struttura di questa intenzione nella prossima sezione. Nella Sezione 10, sosterrò che avere un'intenzione di finzione è necessario ma non sufficiente per la produzione di un'opera di finzione. La condizione ulteriore richiesta non ha nulla a che fare con le intenzioni dell'autore ma riguarda la relazione della sua narrazione con gli eventi attuali. Questa spiegazione, per come viene sviluppata, non farà alcun riferimento alla nozione di fingere di asserire. Dunque, se la spiegazione è soddisfacente, si dovrà dimostrare che il fingere dell'autore non contribuisce nulla alla spiegazione di ciò che è un'opera di finzione. La dimostrazione che questa spiegazione è soddisfacente occuperà il resto di questo capitolo e buona parte del resto di questo libro. Ma qui posso offrire un argomento dichiaratamente assai incompleto che suggerisce che il fingere dell'autore non gioca alcun ruolo utile nello spiegare cos'è un'opera di finzione.

Si noti che abbiamo già un risultato importante. È possibile impegnarsi in un atto di finta asserzione senza avere un'intenzione di finzione; i casi di

parodia e di imitazione ce lo fanno vedere. Dunque la classe -chiamiamola FA- di atti di finta asserzione non è una sottoclasse della classe -chiamiamola IF- degli atti eseguiti con una intenzione di finzione. L'intenzione di finzione comporta un atto di finta asserzione? (IF è un sottoinsieme di FA?) O lo comporta oppure no. Se lo comporta, non abbiamo più bisogno di parlare di finta asserzione; parlando di intenzioni di finzione otteniamo ciò che vogliamo implicando i fatti rilevanti relativi alla finta asserzione. Se non lo comporta, deve essere possibile emettere qualcosa con un'intenzione di finzione e *non* fingere di asserire alcunché. Supponiamo che questo sia possibile. Qualcuno che emettesse parole ed enunciati con un'intenzione di finzione, ma *senza* fingere di asserire qualcosa attraverso di esse, conterebbe come qualcuno che sta producendo un'opera di finzione? Penso che la risposta sia sì. Per avere un'intenzione di finzione il parlante deve ritenere ragionevole credere che la sua intenzione possa essere realizzata. Trascurando un errore macroscopico basato su qualche scenario scettico, *sarebbe* dunque ragionevole almeno in alcune circostanze (benché non necessariamente in tutte) parlare con intento di finzione e supporre che l'intenzione sarà realizzata. In questo caso, è possibile raccontare una storia ed avere qualcuno che faccia finta di crederla, senza fingere di asserire alcunché. Ma se posso fare *questo*, allora sicuramente quello che ho fatto è produrre un brano di un'opera di finzione. La mia emissione ha ottenuto, e voleva ottenere, lo scopo principale della finzione (benché, naturalmente, non il solo): il coinvolgimento del lettore nella storia. Lo stesso sarebbe vero se scrivessi la mia storia e la mandassi allo stampatore. L'intento di finzione è sufficiente a produrre un'opera di finzione, e, in base all'argomento della sezione 4, che risultava dal bisogno di distinguere il fare-finzione dalla parodia, è necessario. Dunque, è necessario e sufficiente.

C'è un dilemma per il difensore della teoria della finta asserzione. O la finta asserzione è una conseguenza dell'avere un intento di finzione, nel qual caso la otteniamo come un dividendo della nostra teoria dell'intento di finzione, o non lo è, nel qual caso non risulta essere per nulla una condizione necessaria per fare-finzione. Dunque, qualsiasi analisi del fare-finzione in termini di finta asserzione deve essere o ridondante o errata.

Per la verità, sospetto che sia più probabile che la teoria della finta asserzione sia errata che ridondante. Uno scrittore che batte a macchina la sua opera e la manda all'editore sicuramente non sta *finendo* di fare alcunché (nel qual caso IF non è un sottoinsieme di FA). In certi casi un autore può essere impegnato in un atto di finzione (e dunque IF e FA hanno un'intersezione non vuota). Forse il narratore intorno al fuoco che inventa la sua storia sta fingendo di dirci delle cose che sa essere vere. Ma questo

è al più un fatto casuale riguardo ad alcuni atti relativi alla condizione di autore. Non ci dice nulla sulla natura delle opere di finzione.

## 7 Gli atti comunicativi

Un'opera di finzione è essenzialmente connessa all'idea di comunicazione. Forse potrebbero esserci creature che inventano storie immaginarie per il loro divertimento personale, che (per scelta o necessità) non comunicano mai queste storie l'una all'altra. Questi esseri producono delle fantasie piuttosto che delle opere di finzione. La finzione emerge, come ho detto, dalla pratica di raccontare delle storie. L'autore che produce un'opera di finzione è impegnato in un atto comunicativo, un atto che comporta avere un certo tipo di intenzione: l'intenzione che il pubblico faccia finta di credere il contenuto della storia che viene raccontata. Il mio prossimo scopo è di collocare la teoria della finzione all'interno di una teoria generale degli atti comunicativi. Spiegherò pertanto la teoria della comunicazione che preferisco. È basata su un'idea di Paul Grice.<sup>28</sup>

Io dico, in vostra presenza, “Sta piovendo.” Cosa rende questo un atto di comunicazione da parte mia? Non il comportamento verbale da solo. Se un pappagallo avesse emesso l'enunciato, non avrebbe avuto luogo alcun atto di comunicazione. E non ci sarebbe alcun atto di comunicazione anche se il comportamento del pappagallo fosse una guida affidabile del tempo, come avverrebbe se il pappagallo fosse allenato ad emettere l'enunciato quando e solo quando vede dei segni di pioggia. Se le mie orecchie diventano rosse quando piove, e voi vedete le mie orecchie diventare rosse e ne deducete che sta piovendo, non vi ho comunicato nulla, nel senso di “comunicazione” che sto cercando di esplicitare qui. Il parlare del pappagallo e l'involontario arrossarsi delle orecchie non sono esempi di comunicazione, perché non sono atti intenzionali. Quando io vi *dico* che sta piovendo lo faccio *perché voglio che voi crediate che stia piovendo*. Ma questa intenzione ancora non è sufficiente perché la comunicazione in senso proprio e pieno abbia luogo. Se indico la finestra, perché voglio che vediate la pioggia, non vi ho necessariamente comunicato che sta piovendo. Qui siamo interessati alla comunicazione nel senso di “dire apertamente qualcosa a qualcuno,” e questo è qualcosa in

<sup>28</sup>Vedi questi saggi di Grice: Grice (1957, 1968, 1969, 1982). Vedi anche Strawson (1964). La teoria di Grice ha subito diversi cambiamenti, e ci sono delle elaborazioni alternative; vedi, ad esempio, Bach and Harnish (1979). In ciò che segue, scelgo un percorso di sviluppo, ma è possibile presentare un'analisi griceana dell'intento di finzione seguendo linee diverse. Il lettore che preferisce qualche altra versione della teoria di Grice è invitato a sostituire i dettagli di quella versione nelle definizioni che dò nella Sezione 8.

più del dirigere l'attenzione di qualcuno su uno stato di cose. Quando vi dico che sta piovendo mi aspetto che formiate la credenza che sta piovendo (almeno in parte) *perché riconoscete la mia intenzione*. Quando io dirigo semplicemente il vostro sguardo sulle finestre rigate di pioggia mi aspetto che formiate quella credenza semplicemente perché vedete che sta piovendo.

Per scopi comunicativi è importante, quindi, non solo che io voglia che crediate ciò che dico; è anche importante che riconosciate questa intenzione. E solitamente sarà facile per voi dedurre che questa è la mia intenzione perché questa è l'unica ipotesi ragionevole che trova un senso nel mio comportamento. (“Perché mai direbbe ‘Sta piovendo’ in questa situazione se non per far sì che io creda che sta piovendo?”) Comprendere il comportamento verbale delle persone è come comprendere il resto del loro comportamento; consiste nel fare assunzioni riguardo alle loro intenzioni che facciano apparire il loro comportamento razionale e appropriato.

Ora, vediamo una leggera complicazione. Com'è che quando dico “Sta piovendo” posso aspettarmi che afferriate la mia intenzione di far sì che voi crediate che sta piovendo? Una risposta inizialmente attraente è che posso contare sul fatto che condividiamo un linguaggio comune; so che capirete il significato di ciò che dico, e dedurrete da ciò che significa ciò che intendo dire. Ma la deduzione dall'uno all'altro non è immediata. Dovete assumere non solo che la mia emissione ha questa proprietà -un certo significato- ma che era mia intenzione che avesse questa proprietà. Supponete di udirmi emettere l'enunciato “Sta piovendo,” ma che, per qualche ragione, pensiate che non sappia ciò che l'enunciato significa. O supponete di pensare che mi piaccia semplicemente il suono di quell'enunciato. In questo caso non penserete che ho emesso l'enunciato *perché* ha il significato che ha; penserete che l'ho emesso per come suona. In ambedue i casi non avrete alcuna tendenza a credere l'enunciato che ho emesso, anche se lo comprendete.<sup>29</sup> E la ragione è che non dedurrete che io voglio che voi crediate che sta piovendo. Dunque, è la vostra conoscenza del significato di ciò che dico, unita alla vostra credenza che io intendevo produrre un enunciato che significasse esattamente *quello*, che vi permette di formulare un'ipotesi specifica riguardo a ciò che stavo facendo.<sup>30</sup> Il punto è che non posso sperare che riconosciate la mia intenzione che dovrete credere che sta piovendo semplicemente contando sulla vostra conoscenza del significato; devo contare sul fatto che deduciate dal significato

<sup>29</sup>Per lo meno, il fatto che udiat e comprendiate la mia emissione non vi renderà più inclini a credere ad essa di quanto lo sareste stati altrimenti.

<sup>30</sup>La deduzione in questo caso diventa più complicata quando abbiamo a che fare con casi di significato non letterale, come accadrà nella Sezione 8.

della mia emissione la conclusione che volevo che la mia emissione avesse quel significato.

Il vostro ragionamento, reso tediosamente esplicito, è più o meno questo: “Ha emesso un enunciato che significa *sta piovendo*. Deve aver avuto una ragione per farlo. È probabile (per lo meno in questa situazione) che egli sappia ciò che significa l’enunciato, e intendesse emettere un enunciato che significa esattamente questo -che sta piovendo. Dunque, egli vuole probabilmente che io creda che sta piovendo. È improbabile che voglia ingannarmi (almeno in questa situazione). È improbabile che sia in errore (di nuovo, in questo caso). Dunque, probabilmente sta piovendo.” Voi aggiungete questo al vostro sistema di credenze e il mio scopo è raggiunto.

Affinché la comunicazione abbia luogo non è essenziale che voi arriviate a credere ciò che voglio che crediate. Spesso finiamo per non credere a ciò che la gente ci dice. Quello che è essenziale è che voi percepiate la mia intenzione nel dirlo. Quando percepite che voglio che crediate che sta piovendo sapete ciò che intendevo emettendo l’enunciato “Sta piovendo.” (Si noti che “sapere cosa intendevo emettendo l’enunciato” e “sapere cosa vuol dire l’enunciato” sono cose diverse.)

Mi sono espresso qui come se gli atti comunicativi comportino sempre l’uso del linguaggio. Ma è un aspetto importante della teoria di Grice che non è necessariamente così. La struttura delle intenzioni comunicative che ho attribuito al parlante in questo caso potrebbero essere attribuite a qualcuno che non ha agito linguisticamente. Per usare un esempio noto, tengo le mie mani a una certa distanza volendo che voi comprendiate che siete ad una certa distanza dall’auto che vi sta dietro; voglio ottenere che deduciate dalla natura della mia azione che questa è la mia intenzione, e che passiate dal riconoscere l’intenzione al credere che siete a quella distanza. Se tutto procede senza intoppi, come potrebbe accadere in una tale situazione, ho comunicato con voi senza usare il linguaggio. Non è solo che la mia azione *non è verbale*, perché può esserci un linguaggio non verbale. È che il mio atto è, o può essere, “unico.” Può non esserci alcuna pratica consolidata di usare quel gesto per riferirsi a quello stato di cose. Ma posso aspettarmi comunque che voi vediate a cosa sto mirando. Dunque, benché sia importante che esista qualche tratto dell’azione che mi aspetto che riconosciate come segno delle mie intenzioni, questo tratto non deve necessariamente essere il significato accettato o “convenzionale” di ciò che è detto, in quanto l’atto può non consistere nel dire alcunché (o nel fare alcunché) con un significato riconosciuto. Nel caso del segnalare al guidatore, questo tratto sarà la disposizione delle mie mani; è da questo che voglio che deduciate la mia intenzione. Qualcuno può voler dire qualcosa con un’azione anche quando azioni di quel



tipo non hanno alcun significato convenzionalmente riconosciuto.<sup>31</sup> Prima di estendere questa analisi della comunicazione al fare finzione, sarà utile osservare una complicazione nell'analisi che si applicherà anche ai casi di finzione. Nel fare finzione, come in altre forme di scrittura e di parlato, non sempre comprendiamo, e non sempre si vuole che comprendiamo, l'emissione letteralmente. Le parole che una persona emette non sempre esprimono il pensiero che intende comunicare. Qui abbiamo nuovamente bisogno della distinzione tra significato e forza. Se Doyle scrive "Holmes era un fumatore," non la intendiamo come un'asserzione, ma la intendiamo letteralmente nel senso che il contenuto letterale di ciò che è detto è ciò che si vuole che si faccia finta di credere.<sup>32</sup> Ma ci sono casi in cui vengono dette delle cose nella narrazione e noi comprendiamo che esse non esprimono letteralmente il contenuto di ciò che dobbiamo far finta di credere. Se si dice di un personaggio che non riesce scrollarsi di dosso l'amore per Bacco, abbiamo poche difficoltà a comprendere che ciò che dovremmo far finta di credere è che non riesce a smettere di bere alcolici. È chiaro che un autore può usare un intero armamentario di meccanismi non letterali: la metafora, la metonimia, l'ironia, l'attenuazione, e cose del genere. Ad esempio, non prendiamo alla lettera le osservazioni quasi sempre di approvazione che Chaucer fa sui suoi personaggi. Comprendiamo che si vuole che facciamo finta di credere che alcuni personaggi sono deplorabili.

Dunque, le decisioni che prendiamo riguardo a ciò che facciamo finta di credere quando leggiamo una storia dipendono in parte dai significati letterali di ciò che viene detto, ma dipendono anche dalla nostra percezione che la narrazione è prodotta da un agente intenzionale, che eseguendo una certa emissione può intendere qualcosa di diverso dal significato letterale dell'emissione. Prima ho fatto una distinzione tra sapere ciò che un enunciato significa e sapere ciò che il parlante intende emettendolo. Chiunque pensi che questa sia una distinzione infondata vedrà ora, spero, che c'è una differenza reale a questo riguardo.

Grice, estendendo le sue ricerche alla natura della comunicazione, ha suggerito una struttura generale in cui possiamo distinguere tra ciò che viene detto e ciò che viene inteso, quando queste cose sono diverse.<sup>33</sup> Egli distingue in modo del tutto generale tra ciò che viene detto e ciò che viene *implicato* da un atto di dire, e identifica una classe importante di ciò che chiama implicature *conversazionali*. La struttura di Grice è facilmente ap-

<sup>31</sup>Sulle convenzioni di significato, vedi la Sezione 3 del Cap. 3.

<sup>32</sup>Vedi il testo della nota 19 in questo capitolo.

<sup>33</sup>Vedi Grice (1975).

plicabile ai contesti di finzione e descriverò brevemente come le implicature conversazionali funzionano nelle opere di finzione.

L'idea di Grice è che uno scambio conversazionale è governato da un principio di cooperazione tacitamente condiviso dai partecipanti alla conversazione. In una conversazione si vuole normalmente dare un contributo appropriato agli scopi e alla direzione dello scambio verbale, e ci si aspetta che il proprio partner voglia fare la stessa cosa. Grice ha elencato diverse massime specifiche che noi seguiamo allo scopo di essere cooperativi in questo senso. Tra esse abbiamo (a) sii veritiero, e (b) sii rilevante. Ora supponiamo di stare discutendo di Harry e del suo vizio di bere. Il vostro commento "Harry non riesce scrollarsi di dosso l'amore per Bacco," se preso alla lettera, pare violare (b) in quanto l'amore di Harry per Bacco non ha ovviamente nulla a che fare col suo bere alcolici. E può sembrare che violi (a) se ho buone ragioni per credere che Harry non abbia idea di chi sia Bacco. Allo scopo di salvare l'assunzione che state obbedendo alle regole della conversazione, supporrò che ciò che state cercando di trasmettermi è qualcos'altro. Faccio dunque una deduzione, che coinvolge, indubbiamente, delle premesse che riguardano l'argomento del nostro scambio fino a questo punto, per concludere che ciò che state cercando di dirmi è che ancora una volta Harry ha preso a bere. In questa situazione, si può dire che voi avete *implicato conversazionalmente* che Harry è tornato a bere, perché sapete che, per considerare il vostro contributo alla conversazione come un contributo che rispetta le massime conversazionali, assumerò che questo è probabilmente quello che cercate di comunicarmi.

Suggerisco di pensare alla lettura come un caso limite di conversazione: una conversazione in cui una parte sola parla. E non è difficile vedere come le massime conversazionali si applicheranno in una tale situazione. Ad ogni momento della mia lettura ho certe aspettative riguardo alla rilevanza, e certe presupposizioni riguardo alla verità, e queste si consolidano o muteranno via via che la mia lettura procede. Se sto leggendo della lotta di qualcuno chiamato "Harry" con il vizio di bere, e leggo che Harry non riesce a scrollarsi di dosso l'amore per Bacco, posso usare le massime della verità e della rilevanza (ed altre, magari) per dedurre ciò che l'autore intende comunicarmi.

Questo può funzionare altrettanto bene con una narrazione di finzione così come con una narrazione non di finzione. La differenza tra loro è, naturalmente, che, se la narrazione è di finzione, saranno le mie presupposizioni riguardo a ciò che è "vero nella storia" a guidarmi, invece delle mie presupposizioni riguardo a ciò che è vero. Abbiamo dunque bisogno di spiegare cosa vuol dire che qualcosa è vero in un'opera di finzione. Questa questione,

che ha un interesse intrinseco per noi, è affrontata nel Capitolo 2.

## 8 La comunicazione di finzione

Ora che abbiamo un'analisi della comunicazione, possiamo descrivere l'atto di fare finzione di un autore. L'autore vuole che noi facciamo finta di credere al testo (o meglio alle proposizioni che lo costituiscono) e vuole che noi facciamo questo attraverso il riconoscimento di questa stessa intenzione. L'autore può aspettarsi che la sua intenzione sia riconosciuta in vari modi: dal modo in cui scrive, dalla natura della sua storia, o semplicemente perché sa che il suo lavoro verrà propagandato e venduto come un'opera di finzione. In alcuni casi egli può segnalare esplicitamente la sua intenzione di finzione usando una formula come prefazione del tipo "I personaggi di questa storia non hanno alcuna relazione con persone viventi o morte." Naturalmente, segnalare le proprie intenzioni è qualcosa a cui raramente gli autori pensano. Non si preoccupano di solito che la loro opera verrà recepita nel modo sbagliato, che il loro intento di finzione non verrà riconosciuto. Nelle opere di finzione come nella conversazione, è solo quando le cose vanno nel modo sbagliato che pensiamo a queste questioni.

È altrettanto vero della comunicazione di finzione quanto di altri tipi di comunicazione che può essere ottenuta senza linguaggio. Si può raccontare una storia mimandola o con il teatro delle ombre così come con le parole, benché facendo così si impongono delle serie restrizioni a ciò che si può esprimere. Difficilmente Proust avrebbe potuto trasmettere la piena sottigliezza di *Alla ricerca del tempo perduto* senza usare le parole. Ma le opere di finzione non sono sempre così meravigliosamente complesse, e mentre sono per loro essenza connesse alla comunicazione, non sono per loro essenza connesse al linguaggio. Questo sarà importante quando arriveremo ad esaminare le opere nei *media* visivi.<sup>34</sup>

Devo ora specificare cosa vuol dire per un'emissione essere di finzione. Prima di tutto informalmente: voglio che facciate finta di credere qualche proposizione *P*; emetto un enunciato che significa *P*, volendo che riconosciate che questo è quello che l'enunciato significa e che io intendo produrre un enunciato che significa *P*; e voglio che deduciate da questo che voglio che facciate finta di credere che *P*; e, infine, voglio che voi, in parte a causa di questo riconoscimento, arriviate a far finta di credere che *P*. Per quanto complessa, questa analisi è solo un inizio. Ci sono delle complicazioni ulteriori da considerare, benché io procederò ad esaminarne solo due tipi. Ora in termini un po' più formali:

---

<sup>34</sup>Vedi la Sezione 9 di questo capitolo e la sezione 9 del Cap. 2.

( $D_0$ ) L'emissione di  $S$  da parte di  $U$  è di finzione se e solo se  
(sse)  $U$  emette  $S$  volendo che il pubblico

- (1) riconosca che  $S$  significa  $P$ ;
- (2) riconosca che  $U$  vuole intendere  $P$  emettendo  $S$ ;
- (3) riconosca che  $U$  vuole che (il pubblico) faccia finta che  $P$ ;
- (4) faccia finta che  $P$ .  
E volendo inoltre che
- (5) (2) sia una ragione per (3);
- (6) (3) sia una ragione per (4).

Una semplificazione importante in questa definizione è che si applica solo ad emissioni con un certo significato convenzionalmente riconosciuto, e in cui ciò che l'enunciato significa -la proposizione che esprime- è esattamente quella che il parlante vuole che il pubblico faccia finta di credere. Questa è una semplificazione per due ragioni. Primo, abbiamo visto che un parlante può emettere un enunciato intendendolo non letteralmente, volendo che la proposizione che il pubblico farà finta di credere sia diversa dalla proposizione espressa. Nella sezione precedente abbiamo discusso il meccanismo sottostante a questo. In secondo luogo, abbiamo visto che non è essenziale alla produzione di una emissione di finzione che il parlante usi in qualche modo il linguaggio. Ciò che il parlante "emette" potrebbe non essere un enunciato -qualcosa con un significato convenzionalmente riconosciuto- ma uno spettacolo muto, un teatro di ombre, o quel che sia. In casi di questo genere, un parlante fa dei movimenti o crea un oggetto e i movimenti o l'oggetto hanno alcuni tratti a cui egli, il parlante, si affida per dare un'idea di ciò che intende. Quando il parlante emette un enunciato, ma lo intende non letteralmente, vuole comunque che la sua emissione abbia il significato che enunciati di questo tipo hanno convenzionalmente. Un'indizio importante per arrivare al significato inteso del discorso non letterale è il significato convenzionale di ciò che viene detto; non posso sperare di capire che state parlando ironicamente o metaforicamente, senza capire l'enunciato che avete emesso. E quando il parlante ha che fare con il teatro delle ombre o con uno spettacolo muto egli vuole che i suoi movimenti siano movimenti di un certo tipo -che rammentino, ad esempio, i movimenti di un uccello- e che vengano riconosciuti come movimenti di quel tipo affinché il pubblico afferri il significato che intende. In ambedue i tipi di casi, il parlante vuole che la sua emissione abbia qualche tratto accessibile pubblicamente (per esempio,

un certo significato, o una certa forma visibile). Dunque, sia  $\Phi$  una variabile che varia su questi tratti delle emissioni. Abbiamo allora:

( $D_1$ ) L'emissione di  $S$  da parte di  $U$  è di finzione sse c'è un  $\Phi$  tale che  $U$  emette  $S$  volendo che il pubblico

- (1) riconosca che  $S$  ha  $\Phi$ ;
- (2) riconosca che  $U$  intende che  $S$  abbia  $\Phi$ ;
- (3) riconosca che  $U$  vuole che (il pubblico) faccia finta che  $P$ , per qualche proposizione  $P$ ;

con le altre condizioni come per ( $D_0$ ).<sup>35</sup>

Una definizione come questa, mentre si applica sia alle emissioni letterali che a quelle non letterali, si applicherà ancora solo ad un numero ristretto di circostanze. Essa presuppone che ci sia un pubblico che l'autore ha in mente. Ma l'autore può non avere alcun pubblico particolare in mente. A meno che non sia nella posizione del narratore accanto al fuoco, probabilmente non lo avrà. E se essere un membro del suo pubblico comporta comprare il suo libro, egli può pensare che non gli sia garantito un pubblico di alcun tipo. In questi casi, l'intenzione dell'autore non è della forma "che il pubblico faccia finta che  $P$ ." Invece, è della forma "se qualcuno fosse  $C$ , farebbe finta che  $P$ ." L'intenzione dell'autore è condizionale piuttosto che categorica.<sup>36</sup>  $C$ , la condizione che l'autore ritiene sufficiente a provocare la risposta desiderata, potrebbe essere semplicemente *leggere questo libro*. Ci sono, tuttavia, delle circostanze concepibili in cui l'autore assume delle condizioni ulteriori, più complicate, riguardo al pubblico. Potrei raccontare una storia che so che la maggior parte delle persone assumeranno essere un fatto ma che, penso, sarà riconosciuta come un'opera di finzione dai pochi che riconosceranno gli indizi che ho inserito nel testo con i quali segnalo la mia intenzione di finzione. Si potrebbe ragionevolmente sostenere che producendo quest'opera stavo eseguendo più di un tipo di atto comunicativo: stavo asserendo e facendo finzione in un colpo solo. Avere intenzioni comunicative di un tipo non esclude sempre la possibilità di avere anche intenzioni comunicative di un altro tipo.

Possiamo correggere la definizione allo scopo di tener conto di queste considerazioni. Sia  $\chi$  una variabile che varia su caratteristiche di persone:

<sup>35</sup>Questa formulazione è derivata, con alcune semplificazioni, da quella di Schiffer; vedi Schiffer (1972), Cap. 3. (La formulazione di Schiffer non è supposta applicarsi ai contesti di finzione.)

<sup>36</sup>Il condizionale è congiuntivo piuttosto che materiale. L'intenzione dell'autore non sarà soddisfatta semplicemente dalla falsità dell'antecedente.

( $D_2$ ) L'emissione di  $S$  da parte di  $U$  è di finzione sse c'è un  $\Phi$  e c'è un  $\chi$  tale che  $U$  emette  $S$  volendo che chiunque possieda  $\chi$

- (1) riconosca che  $S$  ha  $\Phi$ ;
- (2) riconosca che  $U$  intende che  $S$  abbia  $\Phi$ ;
- (3) riconosca che  $U$  vuole che (il possessore di  $P$ ) faccia finta che  $P$ , per qualche proposizione  $P$ ;

con le altre condizioni come per ( $D_0$ ).<sup>37</sup> Supponete che l'autore scriva una storia che vuole che nessuno legga. Egli non la pensa neppure per la propria fruizione in futuro. Volendo solo perfezionare le sue abilità letterarie, scrive la storia e la brucia immediatamente quando è finita. Pare che si sia impegnato in un atto di fare finzione. Ma che sorta di atto comunicativo ha eseguito? Dopotutto, egli vuole che nessuno legga la sua storia; egli vuole, di conseguenza, che nessuno faccia finta di crederci. Ma questo non gli impedisce di volere che, se qualcuno la leggesse, facesse finta di crederci. Questo tipo di intenzione ipotetica è prevista da  $D_2$ .

Supponete che l'autore sia in grado di *sapere* che nessuno leggerà la sua storia. Posso sapere che  $A$  non accadrà, e comunque volere che, se  $A$  dovesse accadere, allora accada  $B$ ? Supponete che un pugile stia prendendo a pugni il sacco. Egli sa che nessuno è in grado di ricevere il suo pugno, dunque sa che il suo pugno non metterà al tappeto nessuno. Ma egli può certamente volere che il suo pugno sia tale che, se qualcuno fosse di fronte a lui, verrebbe messo al tappeto dal pugno. Lo stesso vale per il nostro cripto-autore: egli vuole che il suo scritto sia tale che, se qualcuno lo leggesse, farebbe finta di credere al suo contenuto. L'analogia con il pugilato è appropriata. Il pugile può non voler combattere con nessuno, ma gli piace esercitare le abilità adatte ad un incontro pugilistico. La sua attività è resa comprensibile nei termini della sua relazione con un gioco che richiede un avversario. Lo stesso vale per il cripto-romanziero che vuole che la sua opera non raggiunga mai il pubblico. Egli prende posto tra i creatori di opere di finzione in virtù della relazione della sua attività con l'attività di coloro con un'intenzione orientata in senso più pubblico. E così come non tutti i pugili possono limitarsi a prendere a pugni i sacchi (perché se fosse così non ci sarebbe il pugilato), non tutti i creatori di opere di finzione possono essere dei cripto-autori.<sup>38</sup>

<sup>37</sup>Questa formulazione deve qualcosa a Grice (1969). Sono grato a Graham Priest, che ha suggerito una correzione, nella direzione che ho presentato qui, di una definizione precedente.

<sup>38</sup>Vedi Suppes (1986).

Ho spiegato in cosa consiste l'essere di finzione di un'emissione. Assumo che ci sia una relazione di *produzione* che può valere tra un'emissione e un'opera. Un'autore produce un'opera eseguendo una emissione verbale o scritta, la sua emissione è produttiva dell'opera. Questa relazione, naturalmente, non vale solo per le opere di finzione. L'emissione di uno storico è produttiva della sua opera storica. Che tipo di opera viene prodotta dipende dalle intenzioni di colui che esegue l'emissione. Diciamo provvisoriamente che un'opera è di finzione se e solo se è la produzione di un'emissione di finzione. Dobbiamo ora vedere se questa analisi provvisoria è corretta.

## 9 Obiezioni alla necessità dell'analisi

Le opere di finzione richiedono un'emissione di finzione, che richiede a sua volta un'intenzione di finzione. Così dico io. Ma l'intento di finzione è davvero necessario per la produzione di opere di finzione? Kendall Walton ha sostenuto che non lo è: ci possono essere delle opere di finzione che consistono interamente in enunciati asseriti dall'autore, e ci possono essere delle opere di finzione che non sono il prodotto di alcuna intenzione.<sup>39</sup>

Walton dice poco riguardo alla supposta possibilità di un'opera di finzione interamente asserita. Ma questa possibilità è coerente con la mia posizione. Nella Sezione 8, ho detto che un autore potrebbe avere intenzioni comunicative multiple, potrebbe volere che la sua emissione sia considerata in più di un modo allo stesso tempo. L'autore di un'opera di finzione potrebbe volere che il suo pubblico creda ciò che dice e volere anche che il suo pubblico (magari un pubblico diverso) assuma l'atteggiamento di far finta verso ciò che egli dice. Egli si impegna simultaneamente in atti di fare finzione e di asserzione. Una cosa simile non sarebbe possibile secondo la teoria della finta asserzione, che assume che il fare finzione consiste nel fingere di asserire, e non si può asserire qualcosa e fingere di asserirla nello stesso tempo. Se Walton ha un'obiezione alla teoria di qualcuno qui, è a quella di Searle, non alla mia.

Il secondo argomento di Walton, se fosse corretto, sarebbe un'obiezione alla mia teoria. Egli afferma che il nostro interesse in un'opera di finzione è l'interesse per la storia che viene raccontata, non per l'atto di raccontarla. Se la struttura delle fessure che occorrono naturalmente in una roccia articola una storia, possiamo leggerla e reagire ad essa come ad un'opera di finzione, proprio come faremmo se ci fosse raccontata da qualcuno.

---

<sup>39</sup>Vedi Walton (1983). Vedi anche Walton (1990), specialmente le Sezioni 4 e 6 del Cap.2.

Questo argomento prova al massimo che possiamo trattare le forme sulla superficie di una roccia *come se fossero un'opera di finzione*; possiamo reagire ad esse come faremmo con un'opera di finzione. Ma questo non è sufficiente a rendere qualcosa un'opera di finzione. Se lo fosse, la Bibbia sarebbe certamente un'opera di finzione, dal momento che molte persone leggono e amano le storie della Bibbia *come finzione*. Ciò che rende la Bibbia un'opera non di finzione (se questo è quello che è) è esattamente l'assenza del tipo richiesto di intenzione da parte dei suoi autori.<sup>40</sup> Quasi qualsiasi cosa può essere letta come un'opera di finzione, ma non tutto è un'opera di finzione.

È concepibile che ci siano opere che consideriamo comunemente come di finzione che non sono il prodotto di intenzioni di finzione. Mi è stato suggerito che l'intenzione di Defoe scrivendo il *Robinson Crusoe* era di far sì che il pubblico credesse alla storia.<sup>41</sup> Non so se sia vero, ma certamente avrebbe potuto esserlo. Se scoprissimo che lo era, dovremmo dire che *Robinson Crusoe* non era un'opera di finzione dopotutto? Molti farebbero delle resistenze ad una simile correzione del canone. Questa sembra essere una difficoltà per la mia teoria e, naturalmente, anche per quella di Searle. Infatti, questa situazione sarebbe descrivibile nei suoi termini come una in cui l'autore ha eseguito un atto genuino invece che un atto illocutorio finto, e quindi come un caso di non finzione.

Ma la difficoltà è, credo, solo apparente. C'è un'apparenza di difficoltà perché non distinguiamo prontamente la questione se qualcosa è un'opera di finzione dalla questione se qualcosa è (o dovrebbe essere) *trattata* come un'opera di finzione dal pubblico che la legge. Se Defoe aveva avuto una intenzione assertiva producendo *Robinson Crusoe* -volendo che i lettori credessero alla sua storia- allora la sua era una emissione menzognera. E non c'è dottrina più solida nella tradizione poetica della dottrina che i creatori di opere di finzione non mentono nell'atto di creare opere di finzione. Se scoprissimo che l'intenzione di Defoe era stata assertiva invece che di finzione, concluderemmo che *Robinson Crusoe* non era, dopotutto, un'opera di finzione. Ma è improbabile che questa scoperta modificherebbe l'atteggiamento del pubblico di lettori attuale verso l'opera. Continuerebbe ad essere letta come finzione; i lettori continuerebbero ad assumere un atteggiamento di far

---

<sup>40</sup>Naturalmente la Bibbia, o parte di essa, può essere un'opera di finzione. Infatti, può darsi che gli autori biblici, o alcuni di loro, avessero il tipo di intenzioni che la renderebbe un'opera di finzione. Vedi l'opera di Robert Alter (specialmente Alter (1981), Cap. 2), che indaga le intenzioni degli autori biblici. (Devo questo riferimento ad un lettore della casa editrice.)

<sup>41</sup>Da Roy Perrett.



finta verso la storia. Dire che *Robinson Crusoe* non è un'opera di finzione non equivale a dire che i lettori dovrebbero cambiare i loro atteggiamenti verso di essa. Dal momento che la storia non è vera (e neppure vicina alla verità), non ha senso che i lettori la trattino come un'asserzione; non c'è nulla di fattuale che si può imparare da essa. Senza dubbio il modo più vantaggioso di leggere l'opera è *come se fosse* di finzione. Dunque c'è una categoria di opere assai simili alle opere di finzione -chiamiamole "pseudofinzioni"- e l'appartenenza a questa categoria è determinata dall'esistenza di una pratica diffusa di leggere l'opera come se fosse di finzione. La categoria delle opere di finzione e la categoria delle opere di pseudofinzione si sovrappongono; per quel che ne so coincidono. Ma al più esse sono attualmente, invece che necessariamente, coincidenti. Fare una scoperta riguardo alle intenzioni con cui Defoe scrisse *Robinson Crusoe* non provocherebbe una modificazione del nostro atteggiamento riguardo allo *status* di pseudofinzione dell'opera, ma potrebbe modificare il nostro atteggiamento riguardo al suo *status* di finzione.

Si potrebbe sostenere che questo è circolare, perché la possibilità resta che ciò che chiamo opere di pseudofinzione è ciò che la maggior parte delle persone chiamano opere di finzione. In questo caso, la mia definizione di "opera di finzione" non esplicherebbe il concetto intuitivo *opera di finzione*, ma sarebbe un tentativo orientato teoricamente di mettere qualcosa d'altro al suo posto. Ma la distinzione tra essere un'opera di finzione ed essere trattata come un'opera di finzione è certamente una distinzione che sarebbe ampiamente (benché forse non universalmente) accettata, e sarebbe accettata da molti che non accettano la teoria che sto proponendo (per esempio, da Searle e altri sostenitori della teoria della falsa asserzione). Se non facciamo la distinzione, dobbiamo dire che *L'Origine delle Specie* sarebbe un'opera di finzione se alcune o molte persone adottassero verso di essa l'atteggiamento appropriato a leggerla come opera di finzione: sicuramente un risultato inaccettabile. Si rammenti l'esempio della Bibbia nella nostra discussione di poco fa. Se l'ateismo diventa più diffuso di quanto sia ora, posso immaginare che i cristiani (i pochi che rimangono) ammettano che la Bibbia è un'opera di pseudofinzione (nel mio senso) e neghino che sia un'opera di finzione. Chiamare la Bibbia opera di finzione è una provocazione molto più grande per il credente di dire che viene spesso letta come un'opera di finzione. C'è un'altra opera di Defoe, *Un resoconto vero della apparizione di una certa signora Veal*, che era solita causare una certa confusione. Fino a qualche tempo fa nel secolo scorso si pensava che fosse un'opera di

finzione.<sup>42</sup> Chiunque dica, abbastanza ragionevolmente, “Si pensava diffusamente ed erroneamente che fosse un’opera di finzione” sta facendo una distinzione tra essere un’opera di finzione ed essere considerata un’opera di finzione. Dunque, la mia risposta a controesempi del tipo Crusoe è questa: non confondete le affermazioni (soggette a revisione storica) che queste opere sono di finzione con l’affermazione (meno soggetta a revisione) che esse sono pseudofinzioni.

Walton solleva una questione importante riguardo allo *status* di finzione delle opere di arte visiva -dipinti e sculture. Egli osserva che il pittore o lo scultore non sta fingendo di fare alcunché. Se ci sono dipinti e sculture di finzione, questa sembra essere un’eccellente obiezione alla teoria della finta asserzione. Ma come possiamo rendere conto del carattere di finzione delle opere di arte visiva nella mia teoria?

Fino a questo punto non ho discusso opere in media visivi, e questo è il momento adatto per integrarle nella teoria elaborata finora. Le discussioni delle opere di finzione non cercano solitamente di includere i dipinti e le sculture, benché, naturalmente, lavori teatrali e film vengano in mente in modo naturale come candidati per lo *status* di finzione. Forse, la ragione di questa discriminazione è che le immagini e le sculture non hanno struttura narrativa. Esse catturano invece un’istante. Ma per dare significato ad una immagine rappresentazionale dobbiamo spesso collocarla in un contesto di eventi che scorrono temporalmente, e solitamente abbiamo delle informazioni collaterali sufficienti per fare questo con successo.<sup>43</sup> Anche un dipinto senza alcuna struttura narrativa ovvia può essere di finzione. In un dipinto di un unicorno senza sfondo o senza alcun suggerimento di ambiente mitologico può essere vero nella finzione che c’è un unicorno. Riconosciamo che si vuole che facciamo finta che ci sia un unicorno che questa immagine rappresenta.

Ma se siamo d’accordo che dipinti e sculture possono essere opere di finzione, non dovremmo dire che lo sono sempre. Il ritratto del duca di Wellington di Goya, per esempio, non mi pare un’opera di finzione più di quanto lo sarebbe una fotografia del duca di Wellington. Naturalmente, un ritratto dipinto è in una relazione meno diretta con il duca di quanto sarebbe una fotografia; dipende maggiormente dalle decisioni dell’artista di una fotografia.<sup>44</sup> Ma allora una descrizione del duca da parte di uno

<sup>42</sup>Devo questo esempio a Lawrence Jones.

<sup>43</sup>Vedi Gombrich (1982).

<sup>44</sup>Vedi Walton (1984). Walton offre un argomento interessante per la tesi che le fotografie, ma non i dipinti, sono “segni naturali” in un senso di naturale simile a quello che Grice usa per distinguere tra significato naturale e non-naturale. Ma non penso che

scrittore è altrettanto indiretta, altrettanto mediata dalle intenzioni, quanto il dipinto, e questa descrizione non è necessariamente di finzione. Ci sono dipinti di finzione e dipinti non di finzione. Per inciso, anche le fotografie possono essere di finzione. Una fotografia di persone vestite per sembrare fate sarebbe di finzione, a meno che il suo scopo non fosse di ingannarci per farci credere che era una fotografia di fate reali. La distinzione tra opere di finzione e non riguarda tutti i *media* rappresentazionali che conosco.<sup>45</sup>

Cos'è che rende un dipinto, una scultura, o una fotografia un'opera di finzione? Io dico che è questo: che l'artista vuole che il pubblico faccia finta di credere al contenuto che è rappresentato. Non percepisco nel quadro di Goya alcuna intenzione da parte di Goya che facciamo finta che ci sia un uomo con le caratteristiche rappresentate. Percepisco invece -almeno, credo di percepire- un'intenzione da parte sua per cui dovremmo credere che il duca ha questo aspetto, o almeno che questo è il modo in cui il duca appare a Goya. Naturalmente, questa non era la sola, e nemmeno la principale, intenzione di Goya nel produrre quest'opera. Goya intendeva produrre un'opera con certe qualità estetiche. Ma distinguo davvero un'intenzione assertiva tra le altre: Goya sta dicendo, ecco com'è il duca.

Questa potrebbe sembrare un'analisi implausibile se applicata a immagini meno realistiche, per esempio, al ritratto di Kahnweiler di Picasso, un ritratto che mostra delle forti convenzioni cubiste. Sicuramente Picasso non ci sta dicendo che Kahnweiler ha l'aspetto frammentato di questa immagine. Ma dobbiamo avere presenti due cose qui. Primo, un ritratto, come una descrizione verbale, può contenere degli elementi metaforici (o comunque non letterali). Ci sbagliaremmo se intendessimo letteralmente la descrizione di Churchill come un "gigante," ma la descrizione potrebbe comunque essere parte di una descrizione puramente fattuale di Churchill. Ci sono delle metafore pittoriche così come ci sono delle metafore verbali, e si potrebbe sostenere che il ritratto di Kahnweiler è una rappresentazione non di finzione, ma anche non letterale, dell'aspetto di Kahnweiler.<sup>46</sup> Secondo, l'informazio-

---

Walton riesca a dimostrare che, quando vedo una fotografia di mio nonno, vedo mio nonno nel senso pieno e letterale di "vedere." Dunque, sono incline a parlare, come infatti faccio nel paragrafo sopra, della fotografia come *medium* rappresentazionale (vedi il mio saggio "Photography and the Nature of Perception," in preparazione). Per una discussione ulteriore della natura delle opere di finzione nei *media* visuali, vedi la Sezione 9 del Cap. 2.

<sup>45</sup>La musica è un problema a questo riguardo, a causa dello *status* problematico dell'affermazione che la musica può avere la funzione di rappresentare.

<sup>46</sup>Nelle immagini possono occorrere dei tipi di significati non letterali diversi dalle metafore. Un'immagine della corona può rappresentare il re (metonimia). Un'immagine di un naso assai pronunciato può rappresentare de Gaulle (sineddoche). Come, esattamente,

ne che ricaviamo da un ritratto riguardo all'aspetto del modello è relativa alle assunzioni che facciamo riguardo al *medium*. L'immagine nel dipinto di Picasso è piatta, ma non concludiamo per questo che Kahnweiler sia piatto. Ignoriamo la piattezza giudicando la rappresentazione perché la piattezza è una caratteristica della pittura come *medium*, non un'informazione trasmessa dal medium. È ciò che vien fatto nelle condizioni determinate dal *medium* che consideriamo come informazione rilevante riguardo all'aspetto del modello. Lo stesso cubismo è un *medium* in questo senso. Riorganizzare la geometria delle superfici è quello che si deve fare per produrre un dipinto cubista, così come colorare una tela è ciò che si deve fare per produrre un dipinto. Dunque si potrebbe sostenere che la frammentazione dell'immagine deve essere interpretata nello stesso modo in cui interpretiamo la piattezza dell'immagine -come parte del *medium* e non come un'informazione sul modello.<sup>47</sup> Non cercherò di decidere qui quale di queste due ipotesi rende conto meglio del caso che stiamo esaminando. È plausibile che ambedue giochino un ruolo nello spiegare la nostra reazione a molti tipi di immagini e di opere di finzione di arte visiva in generale.

Dunque, nella mia teoria c'è posto per il senso in cui i dipinti e le sculture sono opere di finzione. Essi sono opere di finzione perché l'artista esegue un atto di finzione nel produrle.

David Lewis (in conversazione) ha osservato un caso interessante che sembra essere un'opera di finzione senza intento di finzione. Kingsley Amis racconta una storia dal titolo "Chi o cos'era?" che inizia dicendo che gli eventi descritti gli sono veramente capitati. Dapprima si è inclini a credere che si tratti di un pezzo autobiografico. Ma presto gli eventi hanno una svolta sfrenatamente soprannaturale. Ad un certo punto si suppone che comprendiamo che questa è un'opera di finzione.<sup>48</sup> Amis non vuole che facciamo finta riguardo a tutta la faccenda -questo distruggerebbe l'effetto- ma tutta la faccenda è sicuramente di finzione.

Penso che Amis voglia che noi *retroattivamente* facciamo finta riguardo a tutta la faccenda. Il suo effetto è ottenuto facendo sì che partiamo creden-

---

si dovrebbero descrivere i meccanismi non letterali che Picasso usa per dipingere Kahnweiler è una domanda difficile a cui non cercherò di rispondere qui. Probabilmente, la rappresentazione pittorica rende disponibili dei meccanismi non letterali che non hanno delle chiare controparti nella descrizione verbale.

<sup>47</sup>Forse le convenzioni del cubismo possono essere descritte meglio come *modi* in cui le informazioni sono trasmesse. Vedi Walton (1970) per un'interessante discussione della distinzione tra ciò che egli chiama i tratti "stabili" e quelli "variabili" delle opere.

<sup>48</sup>Amis racconta che diverse persone ostinatamente hanno continuato prenderlo in parola fino alla fine. Vedi la sua introduzione a Amis (1983). (Il racconto è stato narrato da Amis in una trasmissione radiofonica prima che fosse pubblicato.)

doci, capendo ad un certo punto che questo non è appropriato (il racconto è troppo implausibile per essere vero), capendo che l'intera faccenda è solo un racconto, e che correggiamo il nostro atteggiamento verso i frammenti di testo che ci hanno tratto in inganno. Egli vuole che facciamo finta riguardo all'intera storia, ma non rende chiara questa intenzione finché non siamo avanti nella lettura.

## 10 Obiezioni alla sufficienza dell'analisi

Le emissioni di finzione producono opere di finzione. Ma non tutte le emissioni di finzione lo fanno. Se leggo una fiaba ai bambini, posso farlo con l'intenzione che essi fingano di credere alla storia, ma non produco un'opera di finzione con questo. L'opera di finzione è già stata prodotta. Qui abbiamo un'intenzione di finzione senza un'emissione di finzione, in quanto un'emissione di finzione è un'emissione che *produce* un'opera finzione, e non semplicemente un'emissione in cui un'opera di finzione viene raccontata. Pierre Menard, l'eroe donchisciottesco del racconto di Borges, ha eseguito un'emissione di finzione, benché la finzione che egli ha prodotto fosse verbalmente indistinguibile da quella di Cervantes.<sup>49</sup> Ma se Menard avesse semplicemente copiato il testo di Cervantes, non avrebbe prodotto alcuna opera.

Lo stesso vale se prendo un articolo da un giornale e lo ripeto parola per parola, sperando che il pubblico lo consideri come una storia di mia invenzione che si vuole che essi fingano di credere. La mia emissione di finzione non produce un'opera di finzione perché non produce un'opera. Questi non sono controesempi alla mia teoria. La teoria dice che un'opera è di finzione se è il prodotto di una intenzione di finzione. Per avere un controesempio abbiamo bisogno di un caso in cui l'intenzione di finzione produce un'opera, ma non un'opera di finzione.

Supponete che sia un po' più immaginoso: non copio semplicemente l'articolo di giornale, lo narro di nuovo con parole mie, ma lasciando intatta la storia nella sostanza. Questo potrebbe contare come un atto che produce un'opera -raccontare un'altra volta una storia in modo nuovo spesso conta come tale. Racconto la storia rifatta a un pubblico con l'intenzione che essi fingano di crederci. (So che assumeranno, a meno che non gli dica di fare altrimenti, che la storia è una storia che ho inventato). Intuitivamente, non

---

<sup>49</sup>Vedi Borges (1944). Seguo la tradizione filosofica di introdurre alcune semplificazioni nella storia di Borges. Assumo che l'atto di Menard sia interamente indipendente da quello di Cervantes, e che la storia di Menard coincida, nella struttura verbale, con l'intera storia di Cervantes. Nessuna di queste cose è vera nella storia di Borges.

sono l'autore di un'opera di finzione. Secondo la definizione ( $D_2$ ), lo sono in quanto ho il tipo di intenzione richiesto e la mia intenzione produce un'opera. Ecco un altro caso problematico. Ho condotto una vita stupefacente, piena di avvenimenti improbabili. Riporto questi eventi fedelmente in un'opera a cui voglio che la gente finga di credere, volendo inoltre che riconoscano la mia intenzione. (Gli eventi sono così improbabili che posso contare sul fatto che il pubblico assuma che la storia è inventata.) Di nuovo, questa non dovrebbe essere considerata come un'opera di finzione, ma ( $D_2$ ) la rende tale.

Casi come questi comportano un inganno, e potremmo sospettare che siano un tipo di casi che hanno preoccupato Grice e i suoi seguaci: casi che soddisfano le condizioni griceane formulate nella definizione, ma che comportano un'intenzione "di ordine superiore" di ingannare. Il parlante vuole che la reazione del pubblico dipenda dal suo riconoscimento di un'intenzione che essi credono (falsamente) che non si vuole che riconoscano.<sup>50</sup> Ma i casi appena descritti non sono di questo tipo. Nel presentare un articolo di giornale e l'autobiografia come opere di finzione non ho alcuna intenzione nascosta di ordine superiore che il pubblico riconosca una mia intenzione di ordine inferiore. Il mio inganno è di tipo diverso. Sto raccontando degli eventi che so o per lo meno credo che siano accaduti. Ma non lo dico al mio pubblico, sperando, abbastanza ragionevolmente date le circostanze, che non sia in grado di scoprirlo da solo.

Potremmo evitare questo problema stipulando nella nostra definizione di emissione di finzione che l'emissione dell'autore non sia ingannevole in questo senso. Ma questo non escluderà tutti i controesempi. Eccone uno basato su un altro tipo di inganno. Supponete che Jones, un autore fallito e senza un soldo, scopra un testo,  $T$ , che egli ritiene essere un'opera di finzione fino ad ora sconosciuta. Egli decide di plagiare la storia e di offrirla al pubblico come un'opera di finzione di sua invenzione. Egli non riproduce semplicemente il testo (gli rimane qualche brandello di integrità artistica), ma presenta il materiale nel suo stile. Egli non altera tuttavia in modo sostanziale gli eventi descritti. Ma capita che Jones fosse in errore assumendo inizialmente che  $T$  fosse finzione.  $T$  è un resoconto affidabile di un fatto conosciuto.<sup>51</sup> Di nuovo, ( $D_2$ ) richiede che Jones sia l'autore di un'opera di finzione. Ma questo difficilmente può essere giusto.

In questo caso, sembra appropriato descrivere Jones come l'autore del-

<sup>50</sup>Per casi di questo genere, vedi Strawson (1964) e la generalizzazione discussa in Schiffer (1972), sezione II.I. Grice discute questi casi in Grice (1969) e Grice (1982).

<sup>51</sup>Devo questo esempio e quello successivo a Don Mannison.

l'opera, ma l'opera non è di finzione anche se Jones ha un'intenzione di finzione. E Jones non intende nascondere al suo pubblico il fatto che questi sono eventi di cui egli sa che sono veri. Egli non sa che sono veri.

Notate che ci potrebbero essere delle complicazioni relative al riferimento qui. Se Jones cambiasse i nomi propri in *T*, allora presumibilmente la sua versione della storia non si riferirebbe alle stesse persone a cui il testo originale si riferisce (non si riferirebbe, presumibilmente, ad alcuna persona), e dunque non sarebbe più un resoconto di fatti conosciuti. Possiamo assumere che Jones non cambi nessun nome in *T*, ma questo non risolverà il problema. Anche se Jones usa gli stessi nomi, non li usa con l'intenzione di riferirsi per mezzo di loro a chiunque ci si riferiva con loro in *T*. Dopotutto, egli pensa che *T* sia un'opera di finzione, dunque perché dovrebbe pensare che i nomi in *T* si riferiscano a qualcuno? I nomi nella storia di Jones possono essere omofonicamente accoppiati con i nomi in *T*, ma essi non sono coreferenziali con i nomi in *T*. Dunque gli enunciati nella storia di Jones non esprimeranno le stesse proposizioni degli enunciati di *T*, e le storie saranno diverse. Il loro essere diverse può allora essere sufficiente per dire da parte nostra che la versione di Jones è un'opera di finzione dopotutto. Per aggirare questa difficoltà dobbiamo fare una di queste due assunzioni. O *T* non contiene nomi ma solo descrizioni, o, se *T* contiene nomi, contiene solo nomi che Jones *sa* essere referenziali ed egli intende mantenere i loro riferimenti. *T* potrebbe essere un brano storico, che nomina solo personaggi storici con i quali Jones è familiare, e che Jones considera un romanzo storico.

Questa volta l'inganno di Jones comporta il fatto che egli cerca di far sì che il lettore pensi che egli, Jones, è più originale di quanto sia. Ma non possiamo proteggere la definizione contro casi come questo aggiungendo la stipulazione che le emissioni di finzione non devono avere l'intenzione di ingannare in questo modo. Supponete che *T* fosse stata realmente un'opera di finzione. In quel caso, anche l'opera di Jones sarebbe sicuramente stata di finzione, nonostante la presenza di un tale intento di ingannare.

Ecco un controesempio che non comporta alcun tipo di inganno. Smith ha certe esperienze nella vita reale di tipo così orribile che le reprime. Egli inventa allora, così suppone, una storia, e questa storia racconta esattamente questi eventi. Questa non è una coincidenza; l'inconscio di Smith gli fornisce le informazioni per la sua storia. In questo caso, di nuovo, Smith ha un intento di finzione, ma la sua opera non è di finzione. E Smith non sta ingannando nessuno su alcunché.

È tempo di fare un passo indietro e di valutare il danno fatto da questa confusa varietà di controesempi. Essi suggeriscono, assai chiaramente, che ci possono essere delle opere prodotte con intento di finzione che non sono opere

di finzione. Inoltre, tutti gli esempi di questo tipo che abbiamo costruito sono stati casi in cui la narrazione è *vera*. Ma abbiamo già visto che questo non può essere il tratto che gli impedisce di essere di finzione: si rammenti il caso del romanzo che è accidentalmente vero. Si noti, tuttavia, che tutti i casi che abbiamo esplorato in questa sezione sono casi di narrazioni che sono vere, *ma non semplicemente vere per caso*. Esse sono, in modi diversi, *basate sulla verità*. L'autobiografia che viene considerata di finzione è basata sui fatti della mia vita che mi sono noti; il romanzo plagiato da Jones è basato (benché egli non lo sappia) su fatti noti all'autore originale; il romanzo di Smith è basato (benché egli non lo sappia) sulle sue esperienze represses. D'altra parte, il nostro romanzo storico vero non è basato sulla verità - almeno alcune parti non lo sono. Si rammenti che l'autore di quel romanzo seguiva degli eventi storici noti, e riempiva i vuoti delle nostre conoscenze con degli avvenimenti di sua invenzione. Che le sue descrizioni di questi avvenimenti fossero vere era solo un caso.

Possiamo dire ora che essere il prodotto di un intento di finzione è necessario ma non sufficiente perché un'opera sia di finzione. C'è un'altra condizione richiesta: una "condizione di sfondo," attivata in certe circostanze inusuali. Dal momento che le circostanze sono così inusuali, si può difficilmente immaginare che sorgano nella vita reale, la proposta originale - che l'opera di finzione è il prodotto dell'intento di finzione - è una approssimazione assai buona alla verità. In quasi ogni caso reale, darà la risposta giusta alla domanda È un'opera di finzione o no? Ma per volgere la formula approssimativa in una formula precisa dobbiamo aggiungere una condizione ulteriore. Dobbiamo dire che un'opera è di finzione sse (a) è il prodotto di un intento di finzione e (b) se l'opera è vera, è al più vera per caso.

Cercherò di chiarire un poco il contrasto tra verità accidentale e non accidentale. Il tipo di analisi che darò richiederà probabilmente molte miglione, ma questo può attendere un'altra occasione. Pensare che un giornale particolare sia affidabile è più che pensare semplicemente che stampi la verità. Un giornale inaffidabile potrebbe stampare la verità del tutto accidentalmente. Per essere affidabile, un giornale deve essere tale che, se le cose fossero state diverse in vari modi, avrebbe ancora stampato la verità. Diciamo di un giornale affidabile, "Se la storia non fosse stata vera non l'avrebbero riportata," o "Se la storia fosse stata diversa sotto qualche aspetto importante il giornale l'avrebbe riportata in modo diverso." Naturalmente, quando diciamo queste cose, non asseriamo la tesi indifendibile che questo giornale è incapace di essere in errore. Possiamo tutti immaginare circostanze in cui anche il giornale più affidabile è in errore. Quando diciamo che il giornale non avrebbe riportato la storia se non fosse stata vera, intendiamo che nelle



circostanze più probabili in cui la storia non è vera, il giornale non la riporta. Il nostro ragionamento qui pare comportare dei giudizi su ciò che accade in vari *mondi possibili* in cui i fatti della storia sono diversi, ma che non deviano più del necessario dal mondo attuale in altri modi. In questi mondi, così crediamo, il resoconto del giornale è diverso in modo corrispondente. Il nostro ragionamento, inoltre, anche se in modo meno ovvio, comporta dei giudizi su ciò che accade in altri mondi in cui non si assume che varino i fatti della storia, ma certe altre cose sì. Se riteniamo affidabile il giornale, pensiamo che in un mondo che non devia più del necessario la storia è ancora riportata correttamente dal giornale -il fatto che il giornale ci prenda non dipende da chi capita che abbiano mandato.

Possiamo riassumere tutto questo dicendo che i resoconti in un giornale affidabile *mostrano una dipendenza controfattuale dai fatti*.<sup>52</sup> Ciò che il giornale dice è vero non solamente nel mondo attuale ma anche in altri mondi. Naturalmente, non vero in ogni mondo, ma vero in quei mondi che renderebbero veri i seguenti controfattuali:

- (1) Se fossero accaduti degli eventi diversi, il resoconto del giornale sarebbe stato diverso in modo corrispondente.
- (2) Se quegli eventi, in circostanze altrimenti diverse, fossero accaduti nel modo in cui sono accaduti, il giornale li avrebbe ancora riportati.<sup>53</sup>

Lo stesso vale per le nostre narrazioni problematiche. Essendo vere, esse descrivono i fatti correttamente; essendo vere non accidentalmente, mostrano una dipendenza controfattuale dai fatti. In ciascun caso, noi pensiamo che, se gli eventi fossero stati diversi in vari modi, le narrazioni sarebbero state diverse in modo corrispondente. (Se gli eventi orribili di cui Smith è stato testimone fossero stati diversi in qualche modo, la sua storia sarebbe stata diversa in modo corrispondente.) Non è così con il nostro romanzo vero accidentalmente: il riempire i vuoti della storia da parte dell'autore con la propria immaginazione non dipende da ciò che è accaduto realmente. E dunque non possiamo dire, "Se gli eventi in cui i personaggi storici erano coinvolti fossero stati diversi, il resoconto del romanziere sarebbe stato diverso in modo corrispondente."

<sup>52</sup>L'uso fatto qui dell'idea della dipendenza controfattuale è derivato dalle idee di David Lewis. Vedi, ad esempio Lewis (1980). È anche in relazione con l'idea di "inseguire" di Robert Nozick (vedi Nozick (1981), Cap. 3.) Per ulteriore discussione dei mondi possibili e del loro ruolo nello spiegare il discorso controfattuale, vedi la Sezione 3 del Cap. 2.

<sup>53</sup>Questa formulazione è stata suggerita da quella in Wright (1983).

La mia analisi delle opere di finzione ora risulta essere *intensionale* oltre che intenzionale. È intenzionale in quanto fa riferimento alle intenzioni dell'autore; è intensionale, invece che estensionale, in quanto fa uso della nozione di verità non accidentale. Essere vero è estensionale; è solo una questione di ciò che si dà realmente, ciò che si dà nel mondo reale. Essere vero non accidentalmente comporta anche prendere in considerazione ciò che sarebbe stato vero in altre circostanze -ciò che è vero in vari mondi non attuali.

Ho affermato che un'opera di finzione può essere vera -interamente vera, cioè. Senza dubbio questa suona come un'affermazione strana, perfino paradossale. Possiamo ora vedere perché. Un'opera di finzione può al più essere accidentalmente vera. Se la sua relazione coi fatti è qualcosa di più vicino della verità nel mondo reale, non è di finzione. Assai più comunemente, ciò che diciamo è vero, quando è vero, perché i nostri metodi per accertare la verità sono in qualche misura affidabili e quindi le cose vere che diciamo mostrano di solito i tipi di dipendenze controfattuali esibite nelle condizioni (1) e (2). È solo in casi strani o attraverso uno sforzo di riflessione che distinguiamo chiaramente tra narrazioni vere e narrazioni affidabili. Se "opera di finzione vera" suona come un ossimoro, questo accade perché non abbiamo distinto tra verità *simpliciter* e verità affidabile (cioè, dipendente in modo controfattuale).

Chiaramente, ci saranno delle affermazioni in un'opera di finzione che sono vere non accidentalmente. I romanzi della serie di Travis McGee scritti da John D. MacDonald sono (assumo) una guida affidabile a certi aspetti della tecnica di navigazione. Omero è risultato essere sufficientemente affidabile per condurre Schliemann al luogo di Troia.<sup>54</sup> La maggior parte delle opere di finzione sono in qualche misura basate sui fatti. Incontriamo lo stesso tipo di mescolanza quando consideriamo come dobbiamo intendere le emissioni dell'autore, in quanto esse tenderanno ad essere una mescolanza di fare finzione e asserzione. Walter Scott interrompe la narrazione di *Guy Mannering* allo scopo di dirci qualcosa sulla condizione degli zingari scozzesi, ed è piuttosto chiaro che ciò che dice è asserito. Un'opera di finzione è un miscuglio di verità e falsità, affidabilità e non affidabilità, fare-finzione e asserzione. Possiamo dire che un'opera nel suo complesso è di finzione se contiene delle affermazioni che soddisfano le condizioni di finzionalità che ho presentato, condizioni che possiamo riassumere brevemente dicendo che un'affermazione è di finzione se e solo se è il prodotto di un atto di fare finzione (come viene definito nella Sezione 8) ed è al più accidentalmente

---

<sup>54</sup>Come un lettore per questo editore mi ha rammentato.

vera.

Un'opera è di finzione se anche una delle sue affermazioni è di finzione in questo senso? Deve essere di finzione una porzione maggiore dell'intera opera? Queste sono domande sbagliate. Si potrebbe chiedere allo stesso modo quanti granelli di sabbia fanno un mucchio. Se volessimo, potremmo definire un grado numerico di finzionalità, ma questo sarebbe artificiale e poco illuminante. Ciò che è illuminante è un'analisi precisa della finzionalità delle affermazioni. Infatti, in qualche modo forse irrimediabilmente vago, l'essere di finzione di un'opera dipenderà dall'essere di finzione delle affermazioni che contiene. Se abbiamo un'idea chiara di cosa sono le molecole di acqua, non importa per gli scopi della definizione che la maggior parte delle cose che chiamiamo "acqua" contengano in realtà molto altro.

## 11 Far finta e fingere

Per essere di finzione, un'affermazione deve soddisfare due condizioni: deve essere il prodotto di un intento di finzione, e deve essere al più accidentalmente vera. Abbiamo visto che potrebbero esserci delle affermazioni che soddisfano la prima condizione ma non la seconda, come nel caso dell'autore che vuole far passare una narrazione affidabile come un'opera di finzione da lui prodotta. Ma ci sono anche casi di affermazioni che soddisfano la prima condizione e in cui è *conoscenza comune* dell'autore e del lettore che non riescono a soddisfare la seconda.<sup>55</sup> Ho già osservato che spesso in una storia di finzione molte cose sono vere e che non verrebbero dette nella narrazione se non lo fossero. È possibile apprendere dei frammenti di informazione affidabili sulla geografia di Londra in quasi ogni romanzo ambientato in questa città. Nei casi in cui queste informazioni sono parte integrale della narrazione ("I lampi illuminavano il brutto profilo del Barbican") non si vuole che le separiamo dal resto della storia. Si vuole che adottiamo un atteggiamento di far finta verso di esse così come verso la descrizione dei personaggi di finzione e delle loro azioni. Così può accadere che ci si chieda di far finta di credere cose che sono vere non accidentalmente, benché esse non siano, in senso stretto, asserzioni di finzione.

A volte far finta viene identificato con fingere di asserire. Abbiamo visto che autori come Searle dicono che l'autore finge di fare asserzioni. David Lewis estende il fingere fino ad includere il lettore: "I narratori fingono di trasmettere informazioni storiche al loro pubblico; il pubblico finge di imparare

<sup>55</sup>  $P$  è conoscenza comune di  $A$  e  $B$  sse  $A$  sa che  $P$  e  $B$  sa che  $P$  e  $A$  sa che  $B$  sa che  $P$  e  $B$  sa che  $A$  sa che  $P$ , e così via. Vedi la discussione nella Sezione 3 del Capitolo 2 del concetto connesso di credenza esplicita.

dalle loro parole, e di reagire di conseguenza.”<sup>56</sup> Se “fingere” qui significa la stessa cosa di “far finta” come io uso questo termine, non obietterò all’affermazione che i lettori fingono che le storie che leggono siano narrazioni affidabili (come abbiamo visto, obietto all’idea che gli autori fingano che le loro storie siano narrazioni affidabili). Ma non si guadagna granché in questo modo a meno che non abbiamo una teoria della finzione ben sviluppata che copra i casi di far finta che ci interessano qui.

C’è un senso abbastanza chiaro di fingere: dare (e avere l’intenzione di dare) l’impressione di fare qualcosa senza farlo davvero. I bambini fingono di essere pirati, gli attori fingono di combattere. Ma questa analisi di fingere, con il suo riferimento ad un comportamento deliberato, non ci dirà nulla su ciò che fa il lettore di finzione. E l’attore che finge di fare qualcosa non fa finta, a meno che forse egli non appartenga alla scuola di Stanislavsky, che la sta facendo. Sembra più appropriato dire che il lettore si impegna in un’attività di far finta ma non di fingere.<sup>†</sup> C’è evidenza per questo basata sulla conclusione di due paragrafi precedenti -che quando leggiamo un’opera di finzione regolarmente facciamo finta di credere cose che sappiamo o crediamo essere vere: l’architettura di un edificio, il clima di un paese, la data di una battaglia. In questi casi, far finta non può essere fingere. Non puoi fingere di credere ciò che credi, in quanto non puoi fare qualcosa e fingere di farlo nello stesso tempo.<sup>57</sup> Se qualcuno vuole usare “fingere” in un senso così ampio da comprendere il far finta, non ho alcuna obiezione particolare. Ma non otterremo una comprensione migliore del far finta in questo modo.

Possiamo concludere che il fingere ha poco o nulla a che fare con le opere di finzione. In questo capitolo ho sostenuto che le opere di finzione sono il prodotto di un certo tipo di atto comunicativo, un atto di fare finzione da parte dell’autore. Questo è un atto con una struttura griceana formalmente simile alla struttura dell’asserzione, ma che differisce dall’asserzione nel risultato che intende ottenere. Nell’eseguire quest’atto, l’autore non sta fingendo di eseguire nessun altro atto. Né egli vuole che ci sia alcun fingere da parte del pubblico. Né è necessario che ci sia questo tipo di fingere. In nessun punto nella nostra analisi del processo comunicativo abbiamo bisogno di riferirci al fingere.

---

<sup>56</sup>Lewis (1983).

<sup>†</sup>Si rammenti che “Far finta” traduce qui “make-believe” e “fingere” “pretend.” [Nota del traduttore].

<sup>57</sup>J. L. Austin ha sostenuto una volta che uno scassinatore intento ad osservare il contenuto di una stanza potrebbe *fingere* di pulire i vetri, anche mentre egli rimuove effettivamente lo sporco dai vetri con i materiali appropriati nel modo appropriato. Questo pare implausibile. Vedi Austin (1961).

## Riferimenti

- Robert Alter. *The Art of Biblical Narrative*. Basic Books, New York, 1981.
- Robert Alter. Mimesis and the motive for fiction. In *Motives for Fiction*. Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1984.
- Kingsley Amis. *Collected Stories*. Penguin Books, New York, 1983.
- D. M. Armstrong. Meaning and communication. *Philosophical Review*, 80: 427–47, 1971.
- John L. Austin. Pretending. In *Philosophical Papers*. Oxford University Press, New York, 1961.
- John L. Austin. *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, New York, 2<sup>nd</sup> edition, 1975.
- Kent Bach and Robert M. Harnish. *Linguistic Communication and Speech Acts*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1979.
- Monroe Beardsley. Aesthetic intentions and fictive illocutions. In P. Hernadi, editor, *What Is Literature?* Indiana University Press, Bloomington, 1978.
- Jorge Luis Borges. Pierre Menard, author of the *Quixote*. In *Ficciones*. Buenos Aires, 1944. Traduzione inglese, New York: Grove, 1964.
- Cleanth Brooks. *The Well-Wrought Urn*. Dennis Dobson, London, 1949.
- Jonathan Culler. *Structuralist Poetics*. Cornell University Press, Ithaca, 1975.
- Michael Devitt and Kim Sterelny. *Language and Reality*. MIT Press, Cambridge, Mass., 1987.
- George Dickie. Defining art. *American Philosophical Quarterly*, 6:253–6, 1969.
- George Dickie. *Art and the Aesthetic*. Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1974.
- George Dickie. *The Art Circle*. Haven, New York, 1984.
- Terry Eagleton. *Literary Theory*. Blackwell, Oxford, 1983.

- Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, Princeton, N. J., 1957.
- Ernst H. Gombrich. Moment and movement in art. In Ernst H. Gombrich, editor, *The Image and the Eye*. Phaidon, Oxford, 1982.
- Paul Grice. Meaning. *Philosophical Review*, 66:377–388, 1957. Reprinted in P. F. Strawson (ed.) *Philosophical Logic*, Oxford University press, New York, 1967; and in Grice (1989).
- Paul Grice. Utterer's meaning, sentence meaning, and word meaning. *Foundations of Language*, 4:225–242, 1968. Reprinted in J. Searle (ed.) *Philosophy of Language*, Oxford University press, New York, 1971.
- Paul Grice. Utterer's meaning and intentions. *The Philosophical Review*, 78:147–77, 1969.
- Paul Grice. Logic and conversation. In Peter Cole and Jerry Morgan, editors, *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, pages 64–75. Academic Press, New York, 1975. Reprinted in Grice (1989).
- Paul Grice. Meaning revisited. In N.V. Smith, editor, *Mutual Knowledge*, pages 223–243. Academic Press, London, 1982.
- Paul Grice. *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1989.
- Terence Hawkes. *Structuralism and Semiotics*. Methuen, London, 1977.
- John Holloway. Language, realism, subjectivity, objectivity. In L. Lerner, editor, *Reconstructing Literature*. Blackwell, Oxford, 1983.
- L. T. Lemon and M. J. Reis, editors. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1965.
- David K. Lewis. Truth in fiction. *American Philosophical Quarterly*, 15:37–46, 1978. Reprinted in D. K. Lewis, *Philosophical Papers*, Vol. 1, Oxford University Press, 1983.
- David K. Lewis. Index, context, and content. In S. Kanger and S. Öhman, editors, *Philosophy and Grammar*, pages 79–100. Reidel, 1980.
- David K. Lewis. Postscript to “Truth in fiction”. In *Philosophical Papers*, volume 1, pages 276–280. Oxford University Press, Oxford, 1983.

- Margaret MacDonald. The language of fiction. In C. Barrett, editor, *Collected papers on Aesthetics*. Blackwell, Oxford, 1965.
- Joseph Margolis. The logic and structure of fictional narrative. *Philosophy and Literature*, 7:162–81, 1983.
- Colin McGinn. *The Subjective View*. Clarendon Press, Oxford, 1983.
- Anthony N. Niesz and N. Norman Holland. Interactive fiction. *Critical Inquiry*, 11:110–29, 1984.
- David Novitz. Fiction, imagination, and emotion. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38, 1979-80.
- Robert Nozick. *Philosophical explanation*. Clarendon Press, Oxford, 1981.
- Richard Ohmann. Speech acts and the definition of literature. *Philosophy and Rhetoric*, pages 1–19, 1971.
- John Reichert. *Making Sense of Literature*. University of Chicago Press, Chicago, 1977.
- John Reichert. More than kin and less than kind. In Joseph Strelka, editor, *Theories of Literary Genre*. Pennsylvania State University Press, University Park, 1978.
- Jerome Salinger. *Daydreaming and Fantasies*. Allen & Unwin, London, 1976.
- Ferdinand De Saussure. *Course de linguistique générale*. Editions Payot, Paris, 1916. Published in English as *Course in General Linguistics*, Charles Bally and Albert Sechehaye (eds.), McGraw-Hill, New York.
- Stephen Schiffer. *Meaning*. Oxford University Press, Oxford, 1972.
- John R. Searle. Austin on locutionary and illocutionary acts. *Philosophical Review*, 77:405–24, 1968.
- John R. Searle. *Speech Acts*. Cambridge University Press, Cambridge, England, 1969.
- John R. Searle. The logical status of fictional discourse. *New Literary History*, 6, 1974-75. Reprinted in Searle (1979) and in P. A. French, T. E. Uehling, and H. K. Wettstein, 1979.

- John R. Searle. *Expression and Meaning*. Cambridge University Press, New York, 1979.
- Barbara Herrnstein Smith. Poetry as fiction. *New Literary History*, 2: 259–81, 1971.
- Dennis Stampe. Meaning and truth in the theory of speech acts. In *Speech Acts*, volume 3 of *Syntax and Semantics*. Academic Press, New York, 1975.
- Stephen Stich. *From Folk Psychology to Cognitive Science: The Case Against Belief*. MIT Press, Cambridge, Mass., 1983.
- Peter F. Strawson. Intention and convention in speech acts. *The Philosophical Review*, 59:439–460, 1964. Reprinted in J. Searle (ed.) *Philosophy of Language*, Oxford University press, New York, 1971.
- Patrick Suppes. The primacy of utterer's meaning. In Richard E. Grandy and Richard Warner, editors, *Philosophical Grounds of Rationality*, pages 109–129. Oxford University Press, Oxford, 1986.
- J. O. Urmson. Fiction. *American Philosophical Quarterly*, 13(2):153–57, 1976.
- Kendall L. Walton. Categories of art. *Philosophical Review*, 79:334–67, 1970.
- Kendall L. Walton. How remote are fictional worlds from the real world? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37:11–24, 1978a.
- Kendall L. Walton. On fearing fictions. *Journal of Philosophy*, 75:5–27, 1978b.
- Kendall L. Walton. Pictures and make-believe. *Philosophical Review*, 82: 283–319, 1978c.
- Kendall L. Walton. Fiction, fiction-making, and styles of fictionality. *Philosophy and Literature*, 7:78–88, 1983.
- Kendall L. Walton. Transparent pictures. *Critical Inquiry*, 11:246–77, 1984.
- Kendall L. Walton. *Mimesis as Make-Believe*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1990.
- Mary Warnock. *Imagination*. Faber & Faber, London, 1976.
- Crispin Wright. Keeping track of Nozick. *Analysis*, 43:134–40, 1983.



## Parte II

# Mondi possibili e supposizioni controfattuali



# Mondi possibili

M. J. Cresswell

Il passo seguente è preso da *Il circolo Pickwick*:

Il visitatore parlava, i Pickwickiani ascoltavano, Mr Tupman si sentiva via via più pronto per il ballo. Il volto di Mr Pickwick era illuminato da un'espressione di filantropia universale; e Mr Winkle e Mr Snodgrass si addormentarono rapidamente.

Di cosa parla *Il circolo Pickwick*? Ebbene, parla di Mr Pickwick e Mr Snodgrass e Mr Tupman e Mr Winkle. È vero *Il circolo Pickwick*? No, è un'invenzione. Sono realmente esistiti questi uomini? No, non sono esistiti. Non c'è mai stato un Mr Pickwick o un Mr Snodgrass o un Mr Tupman o un Mr Winkle (benché naturalmente possano esserci state delle altre persone con gli stessi nomi, ma *Il circolo Pickwick* non si riferiva a loro). Ma se non ci sono mai state queste persone, sembra che *Il circolo Pickwick* non parli di nessuno. E questo è assurdo, perché *Il circolo Pickwick* parla di qualcuno. Parla di Mr Pickwick e Mr Snodgrass e Mr Tupman e Mr Winkle e Sam Weller e Mrs Bardell e Ben Allen e Bob Sawyer e dello zio Tom Cobbly e così via.

Qual'è la soluzione di questo rompicapo filosofico? A paragone della notevolissima ingegnosità filosofica che è stata applicata al problema di come analizzare il parlare di oggetti che non esistono, la mia soluzione è semplice quasi al punto di essere ingenua. Dico infatti che Mr Pickwick e Mr Snodgrass e Mr Tupman e Mr Winkle esistono davvero, ma non nel mondo

---

Titolo originale: "Possible Worlds," pubblicato in *Studia Poetica*, **2**, 6-16. Ripubblicato in M. J. Cresswell (1988) *Semantical Essays*, Kluwer, Dordrecht, 3-11. Traduzione di Sandro Zucchi.

attuale, soltanto in un altro mondo possibile. Essi esistono nel mondo possibile in cui tutte le cose che si racconta che accadano accadono davvero.<sup>1</sup> In quel mondo possibile, Mrs Bardell fa davvero causa a Mr Pickwick, che passa tre mesi nella prigione di Fleet Street; egli è davvero testimone di un'elezione nel collegio di Eatanswill e passa davvero il natale a Dingy Dell.

I mondi possibili sono cose di cui possiamo parlare o che possiamo immaginare, ipotizzare, in cui possiamo credere o che possiamo auspicare. Tuttavia, non possiamo mai arrivare in un mondo possibile che non sia il mondo reale; perché, se potessimo, e richiede solo che si pensi un attimo alla fantascienza per vedere come potremmo pensare di potere, allora quel mondo sarebbe parte del mondo reale. Le cose stanno così in quanto il mondo reale non è altro che la totalità di ciò che accade nella realtà.

Quando diciamo che un mondo è il mondo reale, stiamo evidentemente parlando dal punto di vista del nostro mondo. E una persona in un altro mondo possibile che parla del 'mondo reale' evidentemente intende il proprio mondo e non il nostro. Questo è del tutto analogo al modo in cui usiamo la parola *ora*. Se dico "È ora il 1987" intendo dire che nel momento in cui sto parlando siamo nel 1987. E questo è vero. Ma se l'avessi detto un anno fa, lo stesso enunciato sarebbe stato falso, poiché il momento di cui avrei parlato allora sarebbe stato il 1986, e non il 1987. Ecco un brano di un racconto che parla di un'altra entità immaginaria ben nota ai filosofi:

Gli antenati delle persone avevano dunque avuto l'abitudine di recarsi alla fontana di Pirene (finché essi erano giovani, e mantenevano intatta la loro fede nei cavalli alati), nella speranza di riuscire a intravedere il bellissimo Pegaso. Ma in anni recenti egli era stato visto assai di rado. Infatti, c'erano molte persone, tra la gente di campagna, che, pur vivendo ad un'ora di cammino dalla fontana, non avevano mai visto Pegaso e non credevano che una tale creatura esistesse.

Beh, questi che si rifiutavano di credere in Pegaso. Avevano ragione o torto? A dar retta ad alcuni filosofi, i non credenti avrebbero ragione, perché, come è noto, non ci sono cavalli alati e Pegaso non esiste. Invece, la soluzione è assai semplice, com'è ovvio. Infatti, Pegaso *esiste* nel mondo possibile di quel frammento di mitologia, e dunque i non credenti hanno torto. Il mondo

---

<sup>1</sup>In realtà, è sbagliato parlare *del* mondo possibile in cui gli eventi che *Il circolo Pickwick* descrive hanno avuto luogo, dal momento che ve ne sono tanti diversi, che rappresentano molti modi diversi in cui il mondo avrebbe potuto essere, su cui il romanzo tace. Non è una questione banale identificare l'insieme dei mondi rilevanti. Una delle analisi più lucide di questo problema è reperibile in Lewis (1978).

in cui essi esercitano il loro scetticismo è un mondo in cui *è vero* che Pegaso esiste. Naturalmente, essi hanno i loro mondi di credenza. Perché il mondo come essi pensano che sia non contiene Pegaso.

Bene, questo per quanto riguarda l'utilità dell'idea di mondo possibile. Ma è soltanto un modo di dire fantasioso oppure i mondi possibili esistono veramente? Ci sono dei mondi possibili? Come ogni buon filosofo, non darò una risposta lineare. Ne darò invece una contorta, ed è "sì"; ma devo spiegare prima cosa intendo.

Ho udito sostenere che *c'è* solo un mondo, quello *attuale*. Questo viene enunciato come se fosse una verità ovvia e naturalmente *c'è* una verità ovvia che si nasconde dietro a questa affermazione. Perché evidentemente soltanto il mondo attuale è attuale. Questo è come dire che *c'è* solo un momento di tempo, *ora*. Ma, naturalmente, anche se il presente è il solo momento che è con noi, vi sono molti altri momenti che erano o saranno con noi. Dunque, sebbene il mondo reale sia l'unico mondo che è attuale, ci sono però molti altri mondi che *avrebbero potuto* essere attuali.

Voglio soffermarmi un poco su questa analogia tra l'opposizione attuale-possibile e l'opposizione presente-passato-futuro. Voglio considerare questa domanda: esiste realmente il passato? E voglio collegarla ad alcune posizioni che credo siano state espresse nei giorni del dibattito sull'evoluzione e sulla creazione delle specie. Fu osservato che un certo fossile e altri reperti indicavano che la terra era considerevolmente più vecchia di seimila anni, che aveva infatti molti milioni di anni. Ma, sostiene il creazionista, questi frammenti di prove non sono decisivi. Se, egli dice, il mondo *fosse stato* creato 6000 anni or sono, non avrebbe richiesto uno sforzo molto maggiore creare nello stesso tempo tutte queste cosiddette prove. Sarebbe un dio di assai poco conto quello che non può aggiungere contemporaneamente alcuni fossili, forse essi sono stati creati alla fine del quarto giorno, tra le piante e gli animali. Naturalmente, essi sono stati messi lì per mettere alla prova la fede. Come replichiamo a questo argomento? Lo portiamo un po' oltre, come ha fatto Russell. Io affermo che il mondo è stato creato cinque minuti or sono. Ma, vi sento esclamare, questo edificio è stato innalzato dodici anni or sono. Assolutamente no, è stato creato cinque minuti or sono in modo che sembri che sia stato qui durante i dodici anni precedenti. Ma, le vostre voci protestano, noi ci ricordiamo di avere cenato questa sera, che è più di cinque minuti fa. Niente affatto, voi pensate soltanto di averlo fatto. Perché anche voi siete stati creati cinque minuti or sono con questi cosiddetti ricordi impressi nei vostri cervelli. Sarebbe un dio di assai poco conto quello che non può fare questo.

E qui sta il nostro dilemma. Perché, se possiamo supporre che il mondo è stato creato *cinque* minuti fa, allora potremmo supporre che sia stato creato dieci o quindici minuti fa; o un'ora fa, 6000 anni fa, 50 milioni di anni fa o quel che volete. E non ci sarebbe alcun modo possibile di dire quale ipotesi è vera. Alcuni filosofi hanno detto che, per questa ragione, la questione non ha alcun significato. Tutto quello che mi limiterò a suggerire è che non è una questione proficua da porre. E lo stesso vale per la domanda: "esiste realmente il passato?" intesa come una profonda questione metafisica. Ci sono tuttavia delle domande connesse a questa a cui possiamo rispondere. Non chiedete: "il mondo è stato *davvero* creato cinque minuti or sono?" A questa domanda non è possibile rispondere. Chiedete: "L'assunzione che il mondo sia stato creato cinque minuti or sono è compatibile con una descrizione semplice e coerente delle leggi fisiche che ne governano il comportamento così come lo osserviamo?" E la risposta è no! Nel mondo che ci circonda osserviamo delle regolarità fisiche, e la scienza ha il compito di organizzare in modo sistematico queste osservazioni. Perché queste leggi funzionino in modo del tutto generale dobbiamo supporre che il mondo sia esistito per un tempo assai lungo. Altrimenti la codifica delle regolarità sarebbe ad hoc e non formalizzabile. Così possiamo ora dare una risposta a "esiste il passato?", non una profonda risposta metafisica che esiste *realmente* o non esiste *realmente*. Ma una risposta pragmatica; che il solo modo di giungere a una teoria sistematica del comportamento del mondo osservato è di assumere che ci sono momenti di tempo che sono momenti passati.

Torniamo ora ai mondi possibili. Esistono realmente? A questo punto dovrete sapere cosa dirò. Non dobbiamo chiedere se essi esistono *realmente*. Dobbiamo chiedere: contribuiscono ad una teoria sistematica del mondo osservato? I mondi possibili, naturalmente, non sono come i momenti di tempo, nel senso che non contribuiscono alla scienza fisica. La scienza fisica è interessata a scoprire le regolarità di *questo* mondo. Se racconto una storia di fate in cui un ranocchio si trasforma in un principe, benché sia possibile che quel mondo obbedisca a leggi scientifiche diverse dalle nostre, non c'è ragione per uno scienziato di turbarsi, o di pensare che io abbia prodotto un nuovo fenomeno da spiegare. Quindi non ci si deve aspettare che la domanda da fare sia se i mondi possibili contribuiscono ad una teoria *fisica* sistematica. Forse la domanda è se essi contribuiscano ad una buona teoria *metafisica*. Sia come sia, nella parte che resta di questo saggio voglio descrivere alcuni dei modi in cui i mondi possibili sono stati usati per spiegare dei fenomeni che altrimenti sarebbero misteriosi.

La chiave qui è assumere sistematicamente che ci sia una collezione di mondi possibili. Pensate di nuovo all'analogia col tempo. Nel discorso or-

dinario parliamo di momenti di tempo, periodi di tempo, diciamo che un momento viene prima di un altro. Ma il discorso esatto richiede qualcosa in più. Così arriviamo al modello matematico del tempo come un *continuum* di numeri reali ordinato linearmente. Questo è ciò che intendo per una teoria sistematica della struttura del tempo. Qualcosa di simile è avvenuto con i mondi possibili. Ed è avvenuto nel dare un'interpretazione precisa e sistematica di un ramo della logica noto come logica *modale*.

La logica modale si occupa di analizzare gli argomenti che comportano affermazioni come “questo e questo deve necessariamente essere vero” o “così e così potrebbe essere vero” o “questo e questo avrebbe potuto essere vero sebbene non lo sia.” Per studiare questi argomenti formalmente, cioè in modo sistematico, dobbiamo essere in grado di parlare di verità e falsità non semplicemente nel mondo attuale, ma in tutti i mondi possibili. Per essere più precisi, diremo che qualcosa è possibilmente vero, relativamente ad un mondo dato, se e solo se è effettivamente vero in qualche mondo che è un mondo possibile relativamente al mondo originale. Quindi, se diciamo che è possibile che gli uomini voleranno su Marte, vogliamo dire che tra i mondi che in questo mondo siamo in grado di determinare ce n'è uno in cui gli uomini volano su Marte. E questo può essere vero anche se nessuno, nel mondo attuale, vola mai su Marte. L'idea che un mondo sia possibile rispetto ad un altro, o, come diciamo noi del mestiere, che un mondo sia accessibile da un altro, ha finito per aprire un'area affascinante della logica pura in cui sia i filosofi che i matematici hanno prodotto del lavoro molto interessante. Infatti, si è visto che la teoria matematica delle relazioni, se applicata alla relazione di accessibilità tra mondi possibili, caratterizza una varietà enorme di sistemi diversi di logica modale.

Ma non intendo dire granché sulla logica modale, per quanto sia affascinante. Invece, voglio parlare un po' di alcune applicazioni dei mondi possibili in filosofia del linguaggio. La questione filosofica che sta dietro a tutto questo è, molto vagamente, Cos'è il significato? o, forse un po' meno vagamente, Cosa succede quando diciamo che il significato di un enunciato consiste in questo e questo? Per una soluzione adeguata a questo problema dobbiamo spiegare, inoltre, come il significato degli enunciati completi dipenda dal significato delle parole che contengono e dalla struttura sintattica dell'enunciato.

Bene, si prenda dunque un enunciato. Supponete che io dica, “C'è un drago che vomita fiamme in fondo a questa stanza.” Non preoccupatevi, in realtà lì non c'è. Come potrei trasmettere il significato di questo enunciato senza usare il linguaggio? Ebbene, supponete di avere una macchina (i filosofi amano sempre supporre di avere delle macchine con cui fare delle

cose bizzarre) con cui si possa mostrare su uno schermo una fotografia di ogni mondo possibile. In realtà, avremmo soltanto bisogno di mostrare la parte del mondo che riguarda questa stanza. (Naturalmente, anche questo è un compito impossibile, poiché vi sono infiniti modi diversi in cui la stanza potrebbe essere e anche il più ardente fanatico delle diapositive a colori che io conosca non è mai del tutto riuscito ad avere una collezione infinita). Quando mostriamo un mondo possibile, diciamo *Sì* se c'è un drago in questa stanza in quel mondo e *No* se non c'è. Assumiamo che il nostro ascoltatore sappia cosa stiamo cercando di fare. Cioè, sebbene egli non conosca il significato dell'enunciato che stiamo cercando di insegnargli, egli sa che noi diremo 'sì' se si tratta di un mondo in cui l'enunciato è vero e 'no' se si tratta di un mondo in cui l'enunciato è falso. Dunque, come prima approssimazione all'analisi del significato, dirò che il significato di un enunciato è determinato dai mondi in cui è vero e dai mondi in cui è falso.

Questa deve essere un'approssimazione per diverse ragioni. In primo luogo, il significato di un enunciato del linguaggio ordinario può essere vago per cui vi sono dei mondi in cui noi non sappiamo dire se l'enunciato è vero o falso. In secondo luogo, il significato può dipendere dal contesto di locuzione, la parola *ora* per esempio si riferisce a momenti diversi in locuzioni diverse, la parola *io* in bocca a me si riferisce a qualcuno di diverso dalla persona a cui si riferisce in bocca a voi, e così via. Tutti questi problemi richiedono, e ricevono, l'attenzione dei semanticisti formali, ma, per il momento, vi chiederò di metterli da parte e di assecondare l'idea che noi conosciamo il significato di un enunciato quando sappiamo, in ogni mondo possibile, se l'enunciato è vero, o se è falso. (In realtà, se conosciamo l'insieme dei mondi in cui è vero, ci è dato anche l'insieme dei mondi in cui è falso. Questi sono i mondi che otteniamo se escludiamo quelli in cui è vero.)

Voglio illustrare dei lavori recenti sul problema di quegli enunciati che sono stati chiamati di volta in volta controfattuali, condizionali contrari ai fatti, o condizionali congiuntivi. Ci sono enunciati della forma "Se fosse il caso che questo e questo, sarebbe anche il caso che così e così." Per esempio,

Se ci fosse una gorgone in questa stanza, sareste tutti pietrificati.

In questi enunciati, il questo e questo o *antecedente* del condizionale è frequentemente (ma non sempre) falso, da qui il nome controfattuale.

Riassumiamo quello che ho detto finora. Ho affermato due cose:

(A) Dobbiamo mostrare come il significato di un enunciato complesso può essere ottenuto dal significato delle sue parti, e

(B) il significato di un enunciato è l'insieme dei mondi in cui è vero.



Combinando (A) e (B) vediamo che il problema semantico dei controfattuali è il problema di ottenere dalla nostra conoscenza che un enunciato  $X$  è vero nei mondi tal dei tali e falso negli altri, e dalla nostra conoscenza che un enunciato  $Y$  è vero nei mondi tal dei tali e falso negli altri, una risposta alla questione di quali siano i mondi in cui l'enunciato

se fosse il caso che  $X$ , sarebbe anche il caso che  $Y$

è vero e i mondi in cui è falso. E questo significa che, se ci viene presentato un mondo dato qualsiasi, dobbiamo decidere se il condizionale complesso è vero in quel mondo oppure no.

Prendete il nostro esempio. Siamo in un mondo dato e vogliamo valutare:

Se ci fosse una gorgone in questa stanza, sareste tutti pietrificati.

È vero o falso? Se il mondo dato è un mondo in cui c'è una gorgone nella stanza, allora tutto quello che dobbiamo fare è vedere se voi *siete* pietrificati. Se lo siete, allora il condizionale è vero, se non lo siete, il condizionale è falso. Ma supponete che non ci sia una gorgone. Quello che facciamo allora è andare a vedere il mondo che è, per quanto è possibile, più simile a quello dato *eccetto* che (a differenza del mondo dato originariamente) c'è una gorgone nella stanza. Andiamo allora a vedere in quel mondo se siete pietrificati. Se lo siete, allora diciamo che il condizionale era vero nel mondo originario. Se non lo siete, che era falso. Messo in termini più generali il criterio è questo:

Se fosse il caso che  $X$ , allora sarebbe anche il caso che  $Y$

è vero in un mondo  $w$  se e solo se nel mondo più vicino a  $w$  in cui  $X$  è vero, anche  $Y$  è vero. Scrivendolo in questo modo, vediamo emergere un fatto cruciale. E cioè che, se sappiamo di qualsiasi mondo dato se  $X$  e  $Y$  sono veri in quel mondo oppure no, allora sappiamo anche di qualsiasi mondo dato se il condizionale complesso è vero o falso in quel mondo. Per applicare questo criterio dobbiamo naturalmente avere una qualche idea di ciò che determina la vicinanza tra mondi, e questo è un problema filosofico di suo, ma ciò che l'analisi fa è mostrare come questa conoscenza determina le condizioni di verità degli enunciati controfattuali.

Naturalmente, lo studio semantico del linguaggio naturale ha enormi ostacoli filosofici e linguistici da superare. Quasi ogni giorno i grammatici stanno svelando delle sottigliezze dell'inglese e di altre lingue che mostrano come ogni sorta di ipotesi teorica sia rozza e semplicistica, ma spero di avere detto abbastanza per mostrare come i mondi possibili possano giocare un ruolo nell'analisi.

## Riferimenti

David K. Lewis. Truth in fiction. *American Philosophical Quarterly*, 15:37–46, 1978. Reprinted in D. K. Lewis, *Philosophical Papers*, Vol. 1, Oxford University Press, 1983.

# Il problema dei condizionali controfattuali\*

N. Goodman

## 1 Il problema in generale

L'analisi dei condizionali controfattuali non è un pedante esercizio grammaticale. Infatti, senza una interpretazione dei condizionali controfattuali, difficilmente possiamo dire di avere una filosofia della scienza adeguata. Una definizione soddisfacente di legge scientifica, una teoria soddisfacente della conferma o dei termini disposizionali, (e questo non solo per i predicati che terminano in "ibile" e in "abile," ma per quasi tutti i predicati cosali, come "è rosso") risolverebbero gran parte del problema dei controfattuali. Perciò la mancata soluzione di tale problema implica la mancanza di un'analisi soddisfacente dei concetti menzionati. E d'altra parte una soluzione del problema dei controfattuali ci darebbe la possibilità di rispondere a questioni critiche riguardanti le leggi, la conferma e il significato della potenzialità.

Non sto affatto sostenendo che il problema dei controfattuali abbia una priorità logica o psicologica entro questo gruppo di problemi connessi. Non ha grande importanza il punto dal quale si parte, se si può andare oltre. Se lo studio dei controfattuali non ha superato la fase iniziale, le altre strade sono in condizioni di poco migliori.

---

Titolo originale: "The Problem of Counterfactual Conditionals," (1947) *The Journal of Philosophy*, XLIV, pagg. 113-128. Ristampato in B. Linsky (ed.) *Semantics and the Philosophy of Language*, University of Illinois Press, Urbana, Illinois, 1952. Traduzione originale di Alberto Meotti in B. Linsky (ed.) *Semantica e Filosofia del Linguaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1969. Revisioni di Sandro Zucchi.

\*Versione lievemente riveduta di un discorso letto al New York Philosophical Circle, l'11 maggio 1946. Mi è sembrato inutile accennare nei particolari a ciò che devo su varie questioni ai lavori di C. S. Lewis e di C. H. Langford.

Qual è, allora, il *problema* dei condizionali controfattuali? Limitiamoci a quelli in cui l'antecedente e il conseguente sono irrimediabilmente falsi - come, per esempio, quando dico di un pezzo di burro che è stato mangiato ieri e che non è mai stato scaldato,

Se quel pezzo di burro fosse stato scaldato a  $65^{\circ}$  C, si sarebbe sciolto.

Considerati come composti vero-funzionali, tutti i controfattuali sono naturalmente veri, poiché i loro antecedenti sono falsi. Quindi

Se quel pezzo di burro fosse stato riscaldato a  $65^{\circ}$  C, non si sarebbe sciolto

sarebbe del pari vero. Ovviamente, si vuol dire qualcosa di diverso e il problema è di definire le circostanze alle quali vale un certo controfattuale, mentre non vale il condizionale opposto con il conseguente contraddittorio. E tale criterio di verità va formulato avendo presente il fatto che un controfattuale, per sua natura, non può mai essere soggetto a nessun controllo empirico diretto mediante la realizzazione del suo antecedente.

In un certo senso, il nome “problema dei controfattuali” è fuorviante, perché il problema non dipende dalla forma in cui accidentalmente si esprime una certa asserzione. Il problema dei controfattuali è anche il problema dei condizionali fattuali, poiché qualunque controfattuale può essere trasformato in un condizionale con un antecedente e un conseguente vero; per esempio,

Poiché quel burro non si sciolse, non fu riscaldato a  $65^{\circ}$  C.

La possibilità di tale trasformazione non ha grande importanza, se non per chiarire la natura del nostro problema. Che “poiché” sia presente nell'inverso dimostra che il problema riguarda un certo tipo di connessione tra i due enunciati componenti; e la verità di tale tipo di asserzione -sia in forma di condizionale controfattuale, fattuale, o in qualche altra forma- dipende non dalla verità o falsità dei componenti, ma dal fatto che sia valida la connessione stabilita. L'ammettere la possibilità di una trasformazione vale principalmente a richiamare l'attenzione sul problema centrale e a scoraggiare le speculazioni circa la natura dei controfatti. Benché la mia analisi prenda le mosse dai controfattuali in quanto tali, bisogna tenere presente che una soluzione generale spiegherebbe il tipo di connessione in questione indipendentemente da qualunque assunzione riguardante la verità o falsità dei componenti.

Vale la pena di notare in breve l'effetto della trasformazione su un altro tipo di condizionali che dirò “semifattuali”. Se affermassimo

Anche se il fiammifero fosse stato sfregato, tuttavia non si sarebbe acceso,

dovremmo rifiutare irrimediabilmente come espressione ugualmente accettabile di ciò che vogliamo significare il contrappositivo

Anche se il fiammifero si accese, esso tuttavia non fu sfregato.

Il nostro intento originale era di affermare non che avremmo potuto inferire la non accensione dallo sfregamento, ma semplicemente che non avremmo potuto inferire l'accensione dallo sfregamento. Solitamente un condizionale semifattuale ha l'effetto di negare ciò che è affermato dal condizionale opposto pienamente controfattuale. L'enunciato

Anche se quel fiammifero fosse stato sfregato, esso tuttavia non si sarebbe acceso

viene normalmente inteso come negazione diretta di

Se quel fiammifero fosse stato sfregato, si sarebbe acceso.

Vale a dire che, in pratica, i controfattuali veri e propri affermano, mentre i semifattuali negano, una certa connessione fra l'antecedente e il conseguente.<sup>1</sup> È chiaro quindi il motivo per cui un semifattuale in generale non ha lo stesso significato del suo contrappositivo.

Esistono vari tipi speciali di controfattuali che presentano problemi particolari. Un esempio è il caso dei "controidentici," illustrato dalla proposizione

Se fossi Giulio Cesare, non vivrei nel ventesimo secolo,

e

Se Giulio Cesare fosse me, egli vivrebbe nel ventesimo secolo.

Qui, per quanto l'antecedente nei due casi enunci la medesima identità, abbiamo due conseguenti diversi i quali, proprio perché si assume quell'identità, sono incompatibili. Un'altra classe speciale di controfattuali è quella dei "controcomparativi", con antecedenti come

---

<sup>1</sup>La portata pratica di un semifattuale è quindi diversa dal suo significato letterale. Letteralmente un semifattuale e il controfattuale corrispondente non sono contraddittori, ma contrari, ed entrambi possono essere falsi (Cfr. nota 8). La presenza dei termini ausiliari "anche" e "tuttavia," o di entrambi, è forse l'indicazione idiomantica che si fa riferimento a un significato non esclusivamente letterale.

Se avessi piú denaro,...

Il guaio in questi casi è che quando tentiamo di tradurre il controfattuale in un'asserzione a proposito di una relazione tra due enunciati privi di determinazione temporale e non-modali, otteniamo come antecedente qualcosa come

Se "Io ho piú denaro di quello che ho" fosse vero...

quantunque in origine non avessimo affatto l'intenzione di usare un antecedente auto-contraddittorio. Ancora, esistono i "controlegali," condizionali con antecedenti che o negano direttamente leggi generali, come

Se i triangoli fossero quadrati,...

o, altrimenti, ipotizzano un fatto particolare che non è semplicemente falso, ma impossibile, come

Se questo cubetto di zucchero fosse anche sferico,...

Tutti questi tipi di controfattuali presentano difficoltà speciali e interessanti ma non insormontabili.<sup>2</sup> Per concentrare l'attenzione sui maggiori problemi dei controfattuali in generale, sceglieremo gli esempi in modo da evitare queste complicazioni particolari.

A mio parere esistono due problemi principali, i quali non sono indipendenti e possono anche essere considerati come aspetti di un singolo problema. Un controfattuale è vero se vale una certa connessione fra l'antecedente e il conseguente. Ma, come ben si vede dagli esempi già dati, il conseguente raramente segue dall'antecedente per via esclusivamente logica. (1) In primo luogo, l'asserzione che vale una certa connessione è fatta presupponendo che siano presenti certe circostanze stabilite nell'antecedente. Quando diciamo

Se quel fiammifero fosse stato sfregato, si sarebbe acceso

---

<sup>2</sup>Dei tipi speciali di controfattuali indicati, dovrò dire qualcosa più tardi sui controidentici e sui controlegali. Per quanto riguarda i controcomparativi si può procedere nel modo seguente: dato "Se fossi arrivato un minuto più tardi avrei perso il treno," trasformiamolo in primo luogo in " $\exists t$ .  $t$  è un istante di tempo. Io sono arrivato all'istante  $t$ . Se fossi arrivato un minuto più tardi di  $t$ , avrei perso il treno." Il condizionale controfattuale che costituisce l'ultimo enunciato di questa congiunzione può allora essere trattato, entro il raggio del quantificatore, al modo solito. La traduzione in "se 'io arrivo un minuto più tardi di  $t$ ' fosse vero, allora 'io perdo il treno' sarebbe stato vero" non ci dà un componente auto-contraddittorio.

sottintendiamo la presenza di condizioni tali -cioè, il fiammifero è ben fatto, è abbastanza secco, è presente ossigeno a sufficienza, ecc. -che “quel fiammifero si accende” può essere inferito da “quel fiammifero viene sfregato.” Possiamo quindi ritenere che la connessione affermata connetta il conseguente con la congiunzione dell’antecedente e di altri asserti veri che descrivano le condizioni pertinenti. Si noti, in particolare, che la nostra asserzione del controfattuale *non* è condizionata dal fatto che siano presenti queste circostanze. Non affermiamo che il controfattuale è vero *se* sono presenti le circostanze in questione; piuttosto nell’asserire il controfattuale affermiamo implicitamente la verità degli asserti che riguardano le condizioni pertinenti richieste. Il primo problema principale è quello di definire le condizioni pertinenti; di indicare cioè quali enunciati si sottintende siano congiunti all’antecedente per inferire il conseguente. (2) Ma anche dopo aver indicato certe condizioni pertinenti, la connessione esistente non sarà solitamente di tipo logico. Il principio che permette l’inferenza di

Quel fiammifero si accende

da

Quel fiammifero viene sfregato. Quel fiammifero è abbastanza secco.  
È presente ossigeno a sufficienza. Ecc.

non è una legge logica, ma ciò che si dice una legge naturale o fisica o causale. Il secondo problema principale riguarda la definizione di tali leggi.

## 2 Il problema delle condizioni pertinenti

Può sembrare naturale proporre che il conseguente segua in base a una legge dall’antecedente e da una descrizione vera della situazione e che non c’è affatto bisogno di specificare le condizioni pertinenti in quanto includere condizioni irrilevanti non produce alcun danno. Ma se diciamo che il conseguente segue in base ad una legge dall’antecedente e da *tutti* gli asserti veri, incontriamo una difficoltà immediata: tra gli enunciati veri vi è la negazione dell’antecedente, così che dall’antecedente e da tutti gli enunciati veri segue qualunque cosa. Certamente questo non ci dà modo di distinguere i controfattuali veri dai controfattuali falsi. Non siamo affatto in condizioni migliori se diciamo che il conseguente deve seguire da *un certo* insieme di enunciati veri congiunti con l’antecedente; infatti, dato qualunque antecedente controfattuale A, esisterà sempre un insieme S -vale a dire l’insieme che consta di *non-A*- tale che da A·S segue qualunque conseguente. (D’ora

in poi userò regolarmente “A” per l’antecedente, “C” per il conseguente e “S” per l’insieme degli enunciati descriventi le condizioni pertinenti.)

Forse allora dobbiamo escludere gli asserti logicamente incompatibili con l’antecedente. Ma questo non basta; infatti nasce un’altra difficoltà per quegli asserti veri che sono incompatibili in modo non-logico con l’antecedente.

Per esempio, prendiamo

Se quel radiatore avesse gelato, si sarebbe rotto.

Tra gli enunciati veri può ben essere (S)

Quel radiatore non raggiunse mai una temperatura al di sotto di  $0^{\circ}$  C.

Ora, è certamente vero in generale che

Tutti i radiatori che gelano ma non vanno mai al di sotto dei  $0^{\circ}$  C, si rompono,

e anche che

Tutti i radiatori che gelano, ma che non vanno mai sotto i  $0^{\circ}$  C, non si rompono;

non esistono infatti radiatori di questo genere. Quindi, dall’antecedente dei controfattuali e dall’S dato possiamo inferire qualsiasi conseguente.

Una proposta ovvia per superare tale difficoltà è di stabilire che i controfattuali non possano dipendere da leggi vuote; che la connessione può essere stabilita solamente da un principio della forma “Tutti gli x sono y” dove esistono alcuni x. Ma ciò è inefficace. Infatti, se si escludono i principi vuoti, nel nostro caso si possono usare, con lo stesso risultato, i seguenti principi non-vuoti:

Tutto ciò che è o un radiatore che gela, ma non va sotto i  $0^{\circ}$  C, o che è una bolla di sapone, si rompe;

Tutto ciò che è o un radiatore che gela, ma non va sotto i  $0^{\circ}$  C, o che è polvere, non si rompe.

Con questi principi, possiamo inferire qualunque conseguente dall’A e dall’S in questione.

La sola strada che ci rimane aperta sembra quella di definire le condizioni pertinenti come l’insieme di tutti gli asserti veri ciascuno dei quali è sia logicamente che non-logicamente compatibile con A, dove l’incompati-



bilità non-logica significa violazione di una legge non-logica.<sup>3</sup> Ma compare immediatamente un'altra difficoltà. In un controfattuale che inizi

Se Jones fosse in Carolina,...

l'antecedente è assolutamente compatibile con

Jones non è nella Carolina del Sud

e con

Jones non è nella Carolina del Nord

e con

La Carolina del Nord più la Carolina del Sud è identica alla Carolina;

ma tutti questi presi insieme con l'antecedente formano un insieme che è auto-incompatibile, di modo che ancora ne deriverebbe qualunque conseguente.

Chiaramente non servirebbe richiedere che soltanto per *un certo* insieme S di enunciati veri, A·S sia auto-compatibile e conduca al conseguente in base a una legge; infatti ciò farebbe un controfattuale vero di

Se Jones fosse in Carolina, egli sarebbe nella Carolina del Sud,

e anche di S

Se Jones fosse in Carolina, egli sarebbe nella Carolina del Nord;

che non possono essere veri entrambi.

Sembra che il nostro criterio vada elaborato ancor meglio, in modo che qualifichi un controfattuale come vero se e solo se esiste un insieme S di enunciati veri, tale che A·S è auto-compatibile e porta al conseguente in base ad una legge, mentre non esiste alcun insieme S' tale che A·S' è auto-compatibile e conduce alla negazione del conseguente in base a una legge.<sup>4</sup> Sfortunatamente anche questo non basta. Infatti tra gli enunciati veri vi

<sup>3</sup>Ciò naturalmente solleva problemi molto seri sulla natura delle leggi non logiche che non tratterò qui.

<sup>4</sup>Si noti che il requisito che A·S sia auto-compatibile può essere soddisfatto solo se l'antecedente è auto-compatibile; quindi i condizionali che ho detto "controlegali" saranno tutti falsi. Ma questo per ora non ci disturba in quanto vogliamo studiare i controfattuali non controlegali. Se più avanti si renderà opportuno considerare veri tutti o alcuni dei controlegali, potremo introdurre clausole speciali.

sarà la negazione del conseguente:  $\neg C$ .  $\neg C$  è compatibile con A o no? Se non lo è, allora solo A senza alcuna ulteriore condizione deve condurre a C in base a una legge. Ma se  $\neg C$  è compatibile con A (come nella maggior parte dei casi), allora, se prendiamo  $\neg C$  come nostro S, la congiunzione  $A \cdot S$  ci darà  $\neg C$ . Quindi, il criterio proposto raramente sarà soddisfatto; infatti, poiché  $\neg C$  sarà normalmente compatibile con A -come dimostra la necessità di riferirsi a condizioni pertinenti- esisterà normalmente un S (vale a dire  $\neg C$ ), tale che  $A \cdot S$  è auto-compatibile e conduce a  $\neg C$  in base a una legge.

Una parte dei nostri guai sta nel vedere il problema da un punto di vista troppo ristretto. Abbiamo tentato di stabilire le condizioni alle quali un A che si sa falso conduce a un C che si sa falso; ma è ugualmente importante assicurare che il nostro criterio non stabilisca una connessione simile tra il nostro A e la negazione (vera) di C. Poiché il nostro S insieme ad A doveva essere scelto in modo da darci C, sembrava gratuito specificare che S deve essere compatibile con C; e poiché  $\neg C$  è vero per ipotesi, S sarebbe necessariamente compatibile con esso. Ma noi stiamo cercando di vedere non solo se il nostro criterio ammette il controfattuale vero di cui ci occupiamo, ma anche se esclude il condizionale opposto. Conseguentemente il nostro criterio deve essere modificato, specificando che S sia compatibile sia con C che con  $\neg C$ .<sup>5</sup> In altre parole, S di per sé non deve decidere tra C e  $\neg C$ , ma S unitamente ad A deve inferire C ma non  $\neg C$ . Non abbiamo bisogno di sapere se C è vero o falso.

La nostra regola dice quindi che un controfattuale è vero se e solo se esiste un certo insieme S di enunciati veri tale che S è compatibile con C e con  $\neg C$ , e tale che  $A \cdot S$  è auto-compatibile e conduce a C in base ad una legge; mentre non esiste alcun insieme S' compatibile con C e con  $\neg C$ , e tale che  $A \cdot S'$  è auto-compatibile e conduce a  $\neg C$  in base ad una legge. Così formulata, la regola comporta una certa ridondanza; ma non è questo il momento di semplificare, poiché il criterio è ancora inadeguato. Il requisito che  $A \cdot S$  sia auto-compatibile non è abbastanza forte; infatti S potrebbe comprendere enunciati veri che sebbene *compatibili con A* sono tali da *non esser veri se A è vero*. Per questa ragione, molti enunciati che noi consideriamo del tutto falsi sarebbero veri in base al criterio stabilito. Come esempio, consideriamo il caso solito in cui per un certo fiammifero F affermiamo

---

<sup>5</sup>È naturale indagare se per ragioni simili dovremmo convenire che S debba essere compatibile sia con A che con  $\neg A$ , ma non è necessario. Infatti, se S è incompatibile con  $\neg A$  allora A segue da S; quindi se S è compatibile sia con C che con  $\neg C$ , allora  $A \cdot S$  non può condurre in base a una legge all'uno ma non all'altro. Quindi, nessun enunciato incompatibile con  $\neg A$  può soddisfare gli altri requisiti di un S conveniente.

(1) Se il fiammifero F fosse stato sfregato, si sarebbe acceso,

ma neghiamo

(2) Se il fiammifero F fosse stato sfregato, non sarebbe stato secco.<sup>6</sup>

In base al nostro criterio provvisorio, la proposizione (2) sarebbe vera tanto quanto la proposizione (1). Infatti, nel caso di (2), possiamo prendere come elemento del nostro S l'enunciato vero

Il fiammifero F non si accese,

che è presumibilmente compatibile con A (altrimenti non si richiederebbe nulla insieme ad A per inferire l'opposto come conseguente della proposizione controfattuale vera (1)). A·S in complesso può essere

Il fiammifero F viene sfregato. Non si accende. È ben fatto. È presente ossigeno a sufficienza ... ecc.;

e da questo, per mezzo di una genuina legge generale, possiamo inferire

Non era secco

e sembrerebbe non esserci alcun insieme opportuno di enunciati S' tale che A·S' conduca in base a una legge alla negazione di tale conseguente. La nostra regola ammette quindi il controfattuale indesiderato. Il guaio è causato dall'inclusione nel nostro S di una proposizione vera la quale, per quanto compatibile con A, non sarebbe vera se A fosse vera. Di conseguenza, dobbiamo escludere tali asserti dall'insieme delle condizioni pertinenti; S, oltre a soddisfare gli altri requisiti già stabiliti, deve essere non semplicemente compatibile con A ma "tenibile congiuntamente" o "cotenibile" con A. A è cotenibile con S e la congiunzione A·S è auto-cotenibile, se non si dà il caso che S non sarebbe vero, se A lo fosse.<sup>7</sup>

<sup>6</sup>Naturalmente, possono essere veri alcuni enunciati simili a (2), che riguardino altri fiammiferi in condizioni particolari; ma c'è da obiettare che con il criterio proposto dovremmo accettare molti asserti di questo genere, che sono manifestamente falsi. Devo a Morton G. White una indicazione per quanto riguarda l'esplicitazione di questo punto.

<sup>7</sup>La doppia negazione non si può eliminare; infatti "... se S è vero quando A è vero" effettivamente costituisce un requisito più forte. Come abbiamo notato in precedenza (nota 2), se due condizionali che hanno lo stesso antecedente controfattuale sono tali che il conseguente di uno è la negazione del conseguente dell'altro, i condizionali sono contrari e possono entrambi essere falsi. Questo caso si verifica, per esempio, se ogni insieme, altrimenti opportuno, di condizioni pertinenti che in congiunzione con l'antecedente conducono in base a una legge a un certo conseguente o alla sua negazione, conduce anche,

Si può notare incidentalmente che la stabilità delle condizioni, già relativa, spesso non è molto chiara, di modo che chi parla o scrive deve aggiungere ulteriori condizioni esplicite o dare sottili indicazioni verbali su quello che vuole significare. Per esempio, normalmente accetteremmo ciascuno dei due controfattuali seguenti:

Se la città di New York fosse in Georgia, allora la città di New York sarebbe nel sud. Se la Georgia includesse la città di New York, allora la Georgia non sarebbe interamente nel sud.

Tuttavia gli antecedenti sono logicamente indistinguibili. Ciò che importa è la disposizione delle parole, perché nel primo caso il significato è

Se la città di New York fosse in Georgia e i confini della Georgia rimanessero immutati, allora... ,

mentre nel secondo caso il significato è

Se la Georgia includesse la città di New York e i confini della città di New York rimanessero immutati, allora...

Senza questa determinazione del significato, come risulta implicitamente dall'ordine delle parole, non potremmo stabilire con sicurezza quale conseguente usare per ottenere un composto vero. Lo stesso vale per le coppie paradossali di contro-identici prima indicate.

Ritornando ora alla regola proposta, non intendo né fare qualche altra correzione particolare né vedere se il requisito che *S* sia cotenibile con *A* renda superflue alcune altre condizioni stabilite dal criterio; infatti tali questioni perdono quasi d'importanza di fronte alla difficoltà veramente seria che ora ci attende. Per stabilire la verità di un certo controfattuale sembra che si debba determinare, tra le altre cose, se esiste un *S* opportuno, cotenibile con *A* e rispondente a certi altri requisiti. Ma per determinare se un certo *S* è cotenibile con *A* o no, dobbiamo determinare se il controfattuale "Se *A* fosse vero, allora *S* non sarebbe vero" è esso stesso vero o no. Ma ciò significa determinare se esiste o no un conveniente *S*<sub>1</sub>, compatibile con *A*, il quale conduca a  $\neg S$  e così via. Quindi ci troviamo presi o in un regresso all'infinito o in un circolo; infatti la cotenibilità è definita in base ai controfattuali, tuttavia il significato dei controfattuali è definito in base alla cotenibilità. In altre parole, per stabilire la verità di un qualunque controfattuale, sembra che prima si debba determinare la verità di un altro.

---

rispettivamente, a quest'ultima o al primo.

Stando così le cose, non si potrà mai spiegare un controfattuale eccetto che ricorrendo ad altri controfattuali, di modo che il problema dei controfattuali è destinato a restare insoluto.

Per quanto io sia recalcitrante a accettare tale conclusione, non vedo attualmente come si possa affrontare la difficoltà. Si potrebbe pensare, naturalmente, di rivedere l'intera analisi dei controfattuali in modo tale da introdurre prima quelli che non dipendono da alcuna condizione diversa dall'antecedente, e quindi usare questi controfattuali come criteri per la contenibilità delle condizioni pertinenti con gli antecedenti di altri controfattuali e così via. Ma quest'idea non sembra a prima vista molto promettente, in vista delle gravi difficoltà di giustificare, con tale metodo passo dopo passo, anche un semplice controfattuale come

Se il fiammifero fosse stato sfregato, si sarebbe acceso.

### 3 Il problema delle leggi

Ancora più serio è il secondo dei problemi dianzi indicati: la natura degli asserti generali che ci mettono in grado di inferire il conseguente in base all'antecedente e agli enunciati descriventi le condizioni pertinenti. La distinzione tra questi principi con funzioni di collegamento e le condizioni pertinenti è imprecisa e arbitraria; i "principi con funzioni di collegamento" possono essere congiunti all'enunciazione delle condizioni, e la relazione dell'antecedente-congiunzione ( $A \cdot S$ ) con il conseguente può quindi divenire una questione di logica. Ma si ripresenterebbero gli stessi problemi riguardo al genere di principi in grado di sostenere un controfattuale; ed è conveniente considerare separatamente i principi con funzioni di collegamento.

Per inferire il conseguente di un controfattuale dall'antecedente  $A$  e da un insieme opportuno  $S$  di condizioni pertinenti, ricorriamo a un asserto generale, vale a dire alla generalizzazione<sup>8</sup> del condizionale che ha  $A \cdot S$  come antecedente e  $C$  come conseguente. Per fare un esempio, nel caso di

Se il fiammifero fosse stato sfregato, si sarebbe acceso

il principio con funzione di collegamento è

Ogni fiammifero che viene sfregato, è ben fatto, è sufficientemente asciutto, ha ossigeno a sufficienza, ecc., si accende.

---

<sup>8</sup>Per "generalizzazione" si intende qui ciò che intende Hempel (1943).

Ma si noti che *non* ogni controfattuale è effettivamente sostenuto da un principio siffatto, *anche* se quel principio è *vero*. Supponiamo, per esempio, che tutto ciò che avevo nella mia tasca destra il quindici giugno dell'anno scorso fosse una manciata di monete d'argento da 500 lire. Ora, in circostanze normali, non affermeremmo di una certa moneta M, poniamo da dieci lire,

Se M fosse stata nella mia tasca nel giorno della vittoria in Europa,  
M sarebbe stata d'argento,<sup>9</sup>

anche se da

M era nella mia tasca il quindici giugno dell'anno scorso

possiamo inferire il conseguente per mezzo dell'asserto generale

Tutto ciò che si trovava nella mia tasca il quindici giugno dell'anno scorso era d'argento.

Al contrario, affermeremmo che se M fosse stata nella mia tasca, allora quell'asserto generale non sarebbe vero. Tale asserto generale *non* ci permette di inferire il conseguente in questione dall'assunzione controfattuale che M era nella mia tasca, perché è esso stesso incompatibile con quest'ultima. Sebbene il presunto principio con funzione di collegamento sia davvero generale, vero e forse anche pienamente confermato dall'osservazione di tutti i suoi esempi, non riesce a sostenere un controfattuale perché è una descrizione di un fatto accidentale, non una legge.

La verità di un condizionale controfattuale sembra quindi dipendere dal fatto che l'asserto generale necessario per l'inferenza sia una legge oppure no. In questo caso il nostro problema è quello di distinguere accuratamente fra leggi causali e fatti casuali.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>Intendiamo l'antecedente di questo esempio con questo significato: "Se M, in quanto distinto dalle cose che in effetti si trovavano nella mia tasca nel giorno della vittoria in Europa, si fosse allora anch'esso trovato nella mia tasca", e non il controidentico, del tutto diverso, "se M fosse stato identico a una delle cose che si trovavano nella mia tasca il giorno della vittoria in Europa". Mentre gli antecedenti della maggior parte dei controfattuali (come anche il nostro esempio solito dei fiammiferi) si prestano letteralmente a entrambe le interpretazioni, solitamente si richiede una indicazione esplicita quando il significato voluto è quello di un controidentico.

<sup>10</sup>Si sorvola troppo spesso sull'importanza di distinguere le leggi dalle non-leggi. Se una distinzione chiara è possibile, questa potrà essere impiegata non soltanto nel nostro caso, ma anche in molti casi in cui di solito si ritiene necessaria la distinzione sempre più dubbia fra asserti analitici e sintetici.

Il problema illustrato dall'esempio della moneta è strettamente connesso a quello che ci ha condotti in precedenza a richiedere la cotenibilità dell'antecedente e delle condizioni pertinenti, per evitare di appoggiare un controfattuale a qualche enunciato falso nel caso in cui l'antecedente fosse vero. Ma per decidere la cotenibilità di due enunciati bisogna decidere necessariamente se certi asserti generali sono leggi oppure no, e con questo ci troviamo senz'altro di fronte all'ultimo problema. Esiste un modo di distinguere le leggi dalle non-leggi tra gli asserti universali veri del tipo in questione, di modo che una legge, a differenza di una non-legge, sia un principio che sostiene un condizionale controfattuale?

Qualsiasi tentativo di tracciare la distinzione facendo ricorso a un concetto come quello di forza causativa può immediatamente essere trascurato in quanto non scientifico. Ed è chiaro che non può bastare nessun criterio puramente sintattico, poiché anche le descrizioni più speciali di fatti particolari si possono formulare in una forma dotata di un grado qualsivoglia di universalità sintattica. "Il libro L è piccolo" diviene "Tutto ciò che è Q è piccolo" se "Q" sta per un certo predicato applicabile unicamente a L. Cosa distingue allora una legge come

Tutti i pezzi di burro si sciolgono a  $65^{\circ}$  C

da una non-legge vera e generale come

Tutte le monete nella mia tasca sono d'argento?

In primo luogo, vorrei notare che la prima viene accettata come vera anche se restano da determinare molti dei suoi esempi, che si prevede saranno a essa conformi. Il secondo enunciato, al contrario, si accetta come descrizione di un fatto contingente *dopo* la determinazione di tutti i suoi esempi e non serve di base per la loro previsione. Tale proposta solleva innumerevoli problemi. Per adesso consideriamone solo alcuni; ma alla base della mia proposta sta l'idea che il principio che impieghiamo per decidere i casi controfattuali è un principio al quale siamo disposti ad affidarci nel decidere gli esempi non ancora verificatisi e tuttavia passibili di essere direttamente osservati.

In via di prima approssimazione diremo allora che una legge è un enunciato vero che si impiega nelle previsioni. Che le leggi siano usate per compiere previsioni è naturalmente del tutto ovvio, e non voglio farlo passare per una novità. Voglio solo mettere bene in chiaro che non è che un enunciato venga usato per prevedere perché è una legge; diciamo piuttosto che è una legge perché viene usato per prevedere; e, parimenti, non è che una legge venga impiegata per prevedere perché descrive una connessione causale; è piuttosto

sto il significato della connessione causale che va interpretato col ricorso alle leggi impiegate nel compiere previsioni.

Per determinazione di tutti gli esempi intendo semplicemente l'osservazione o il controllo con altri mezzi di tutti gli oggetti che soddisfano l'antecedente per decidere se soddisfano tutti anche il conseguente. Il significato di "esempio" suscita difficili problemi, molti dei quali sono stati studiati dal professor Hempel. Questo nostro studio ne evita la maggior parte, in quanto qui ci interessa una classe molto ristretta di enunciati: quelli cui si giunge mediante generalizzazioni di condizionali di un certo tipo. Qui devo tralasciare gli altri problemi relativi al significato di "esempio." Con "determinazione" poi non intendo la scoperta finale della verità, ma soltanto un esame sufficiente a decidere se un certo enunciato o la sua negazione conferma una certa ipotesi.

Il problema che abbiamo di fronte riguarda un settore limitato e quindi non ha importanza il fatto che il nostro criterio, applicato in generale a tutti gli asserti, qualificherebbe come leggi molti asserti -per esempio, le previsioni vere di forma singolare che normalmente non diremmo tali.

Una questione più a proposito è l'applicazione del criterio proposto alle generalità vuote. Con il criterio così com'è, nessun condizionale con una classe antecedente vuota sarà una legge, poiché tutti i suoi esempi saranno stati determinati anteriormente alla sua accettazione. Ora, poiché gli antecedenti degli asserti di cui ci occupiamo saranno generalizzazioni da congiunzioni auto-cotenibili e quindi auto-compatibili, nessuno di essi potrà essere vuoto.<sup>11</sup> Per esempio, poiché

F viene sfregato. F è secco ... (ecc.)

è un insieme auto-compatibile, l'antecedente di

Per ogni x, se x viene sfregato e x è secco (ecc.), allora x si accende

non potrà essere falso. Ma noi vorremmo anche che il principio generalizzato ora indicato fosse una legge se dovesse *accadere* che nulla soddisfa l'antecedente. Ciò rivela un difetto del nostro criterio, il quale dovrebbe essere corretto in modo da suonare così: un asserto vero del tipo in questione è una legge, se lo accettiamo prima di *sapere* che gli esempi che abbiamo determinato sono *tutti* gli esempi.

---

<sup>11</sup>Se fosse stato sufficiente nel paragrafo precedente richiedere solo che A·S sia auto-compatibile, tale requisito potrebbe ora essere eliminato convenendo che la generalizzazione del condizionale con A·S come antecedente e C come conseguente debba essere non-vuota; ma tale convenzione non garantirebbe la auto-cotenibilità di A·S.



Per comodità userò il termine “legiforme” per gli enunciati i quali, veri o no, soddisfano gli altri requisiti specificati dalla definizione di legge. Una legge è, quindi, un enunciato che è sia legiforme che vero, ma un enunciato può essere vero senza essere legiforme, come ho dimostrato, o legiforme senza essere vero, come andiamo sempre imparando con nostra costernazione.

Ora, la proprietà di essere legiforme, come l’abbiamo definita, non è soltanto abbastanza accidentale e soggettiva, ma è una proprietà effimera che gli enunciati possono acquisire o perdere. Come esempio delle indesiderabili conseguenze di questa instabilità, un enunciato vero usato per compiere previsioni cesserebbe di essere legge quando venisse pienamente provato - cioè quando nessuno dei suoi esempi restasse indeterminato. La definizione, quindi, deve essere riformulata all’incirca in questo modo: un asserto generale è legiforme se e solo se è accettabile anteriormente alla determinazione di tutti i suoi esempi. Ma a ciò si può immediatamente obiettare che “accettabile” è chiaramente esso stesso un termine disposizionale; ma propongo di usarlo solo a titolo sperimentale, col proposito di eliminarlo, eventualmente per mezzo di una definizione non-disposizionale. Prima di tentare di far questo, tuttavia, dobbiamo affrontare un’altra difficoltà presente nel nostro criterio provvisorio di legiformità.

Supponiamo che una generalizzazione opportuna non riesca a sostenere un certo controfattuale perché quella generalizzazione, per quanto vera, non è legiforme, come

Ogni cosa nella mia tasca è d’argento.

Tutto ciò che dovremmo fare per ottenere una legge sarebbe di estendere in modo strategico l’antecedente. Consideriamo, per esempio, l’enunciato

Ogni cosa che è nella mia tasca o è una moneta da dieci centesimi<sup>12</sup> è d’argento.

Poiché non abbiamo esaminato tutte le monete da dieci centesimi, questo asserto contiene una previsione e -dal momento che è presumibilmente vero- è apparentemente una legge. Ora, se consideriamo il nostro controfattuale originario e scegliamo il nostro S di modo che A·S sia

M si trova nella mia tasca. M si trova nella mia tasca o è una moneta da dieci centesimi,

---

<sup>12</sup>La moneta da dieci centesimi di dollaro è d’argento (N.d.T.).

allora la pseudo-legge ora costruita può essere usata per inferire da questo l'enunciato "M è d'argento." In questo modo il controfattuale falso risulta vero; se si preferisce evitare la disgiunzione nel formulare la condizione, si può ottenere lo stesso risultato usando un nuovo predicato come "monemia" per significare "si trova nella mia tasca o è una moneta da dieci centesimi."<sup>13</sup>

Il cambiamento richiesto, penso, farà sí che la definizione di legiformità sia la seguente: un enunciato è legiforme se la sua accettazione non dipende dalla determinazione di alcun esempio particolare.<sup>14</sup> Naturalmente, questo non significa che l'accettazione debba essere indipendente da ogni determinazione di esempi, ma soltanto che non v'è alcun esempio particolare dalla determinazione del quale dipende l'accettazione. Tale criterio esclude dalla classe delle leggi enunciati come

Quel libro è nero e le arance sono sferiche

per il motivo che l'accettazione richiede che si conosca se il libro è nero; esso esclude

Ogni cosa che si trova nella mia tasca o che è una moneta da dieci centesimi è d'argento.

per il motivo che l'accettazione richiede l'esame di tutto ciò che si trova nella mia tasca. Inoltre, esso esclude un asserto come

Tutte le palline in questo sacchetto salvo quella n. 19 sono rosse e il n. 19 è nera.

per il motivo che l'accettazione dipenderebbe da un esame diretto o da una conoscenza altrimenti raggiunta riguardante la pallina n. 19. In effetti il principio sottostante al criterio proposto è piuttosto potente e sembra escludere la maggior parte dei casi controversi.

Dobbiamo ancora, tuttavia, sostituire il concetto di accettabilità di un enunciato o della sua accettazione in quanto *dipendente* o *non dipendente* da certe conoscenze con una definizione precisa di tale dipendenza. È chia-

---

<sup>13</sup>A parte la classe particolare di principi con funzioni di collegamento di cui ci occupiamo, si noti che in base al criterio suggerito di legiformità qualunque asserto potrebbe essere trasformato in un asserto legiforme; per esempio, dato "questo libro è nero" potremmo usare l'enunciato con portata predittiva "questo libro è nero e tutte le arance sono sferiche" per argomentare che la nerezza del libro è conseguenza di una legge.

<sup>14</sup>Così formulata la definizione ammette principi vuoti come leggi. Se leggiamo invece "di una certa classe di esempi," i principi vuoti saranno non-leggi dal momento che la loro accettazione dipende dall'esame della classe vuota di esempi. Ai miei scopi presenti una formulazione vale l'altra.

ro che dire che l'accettazione di un certo asserto dipende da un certo tipo e da una certa quantità di evidenza equivale a dire che, data tale evidenza, l'accettazione di quell'asserto è in accordo con certi criteri generali di accettazione degli asserti non del tutto controllati. Quindi ci si volge naturalmente alla teoria dell'induzione e della conferma per apprendere i fattori o le circostanze discriminanti che determinano se un enunciato è accettabile senza completa evidenza oppure no. Ma gli studi sulla conferma non solo non sono riusciti a render chiara la distinzione tra asserzioni confermabili e non-confermabili, ma non danno molto a vedere di rendersi conto che tale problema esiste.<sup>15</sup> Tuttavia, nel caso di alcuni enunciati come

Tutto ciò che è nella mia tasca è d'argento

o

Nessun presidente degli Stati Uniti nel ventesimo secolo avrà una statura compresa fra m. 1,82 e m. 1,85,

è molto probabile che nemmeno il controllo con risultati positivi di tutti gli esempi meno uno porti ad accettare l'enunciato e a prevedere che l'unico esempio restante sarà a esso conforme; mentre per altri enunciati come

Tutte le monete da dieci centesimi sono d'argento

o

Il burro si scioglie a 65°C.

o

Tutti i fiori delle piante nate da questo seme saranno gialli

la determinazione positiva anche di pochi esempi può condurci ad accettare l'enunciato con fiducia e a fare previsioni in base ad esso.

Si può sperare che casi come questi possano essere trattati con una elaborazione sufficientemente accurata e complessa delle attuali teorie della conferma; ma la noncuranza verso il problema della distinzione tra enunciati confermabili e non-confermabili ha lasciato la maggior parte delle teorie della conferma esposte a controesempi più dannosi di tipo elementare.

Supponiamo di designare le 26 palline in un sacchetto con le lettere dell'alfabeto, usando queste ultime semplicemente come nomi propri privi

---

<sup>15</sup>Le questioni trattate qui e nel capoverso seguente sono state considerate più estesamente in Goodman (1946).

di significato ordinale. Supponiamo, inoltre, che ci si dica che tutte le palline, eccetto  $d$ , sono rosse, ma che non ci si dica di quale colore è  $d$ . In base alle teorie della conferma correnti tutto ciò conferma in alto grado l'asserto

Ra.Rb.Rc.Rd. . . Rz

perché si sa che 25 dei 26 casi sono favorevoli, mentre non se ne conosce alcuno sfavorevole. Ma sfortunatamente lo stesso argomento può mostrare che proprio la stessa evidenza potrebbe ugualmente confermare

Ra.Rb.Rc.Re. . . . Rz.¬Rd,

poiché di nuovo abbiamo 25 casi favorevoli e nessuno sfavorevole. Quindi "Rd" e "¬Rd" sono ugualmente e fortemente confermate dalla medesima evidenza. Se nel secondo caso mi si chiede di usare un unico predicato invece di "R" e "¬R," userò "P" con questo significato:

si trova nel sacchetto e o non è  $d$  ed è rossa, oppure è  $d$  e non è rossa.

Allora l'evidenza sarà di 25 casi positivi per

Tutte le palline sono P

da cui segue che  $d$  è P, il che implica che  $d$  non è rossa. Il problema di quali sono gli asserti confermabili si trasforma nel problema equivalente di quali sono i predicati proiettabili dai casi conosciuti ai casi sconosciuti.

Fino a oggi non ho trovato alcun modo di superare tali difficoltà. Tuttavia, come abbiamo visto, urge una soluzione se vogliamo risolvere il problema che qui ci interessa; infatti, solo quando la propensione ad accettare un asserto comporta la previsione di esempi che possano essere controllati, tale accettazione conferisce a quell'asserto la autorità necessaria a padroneggiare i casi controfattuali, che non possono essere controllati direttamente.

In conclusione, alcuni problemi relativi ai controfattuali dipendono dalla definizione di cotenibilità, la quale a sua volta sembra dipendere da una precedente soluzione di questi stessi problemi. Altri problemi richiedono una definizione adeguata di legge. Il criterio provvisorio di legge qui proposto è abbastanza soddisfacente in quanto esclude tipi di asserti non desiderati, e, in effetti, riduce un aspetto del nostro problema alla questione di come definire le condizioni a cui un asserto è accettabile indipendentemente dalla determinazione di ogni particolare esempio. Ma tale questione non so come risolverla.

Università di Pennsylvania

## Riferimenti

Nelson Goodman. Query on confirmation. *The Journal of Philosophy*, 18: 383–85, 1946.

C. G. Hempel. A purely syntactical definition of confirmation. *Journal of Symbolic Logic*, 8:122–143, 1943.



# Proposizioni: modalità logiche

E. Bencivenga

## 1 Logica modale primaria

E' abbastanza comune distinguere tra proposizioni che sono *necessariamente* vere e proposizioni che sono vere solo *in modo contingente*. Per esempio, supponendo che in questo momento stia piovendo, le due proposizioni

(5) Piove

(6) O piove o non piove

sono entrambe vere, ma in un senso profondamente diverso. (5) è vera *per come stanno le cose*, ma le cose potrebbero benissimo stare diversamente, e (5) potrebbe benissimo essere falsa; al contrario, (6) non può che essere vera, *comunque* stiano le cose. Per decidere se (5) è vera abbiamo bisogno di un certo numero di informazioni; tipicamente, dobbiamo alzarci e guardare fuori dalla finestra. Ma non abbiamo bisogno di alcuna informazione per decidere della verità di (6): anche in una cella buia e insonorizzata sapremmo che (6) è vera. Di conseguenza, (5) ci “dice” qualcosa, e conoscerne la verità può rivelarsi spesso molto utile; (6) invece è un classico esempio di proposizione banale e insignificante.

In termini grammaticali, espressioni come “necessariamente” o “in modo contingente” sono avverbi o locuzioni avverbiali, analoghe dunque al “non” che abbiamo già incontrato nel capitolo precedente. Come con “non”, dun-

---

Da E. Bencivenga (1984) *Il primo libro di logica: introduzione ai metodi della logica contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino, pagg. 64-70.

que, è naturale per noi a questo punto considerarle *connettivi*. E poiché hanno a che fare con il *modo* in cui una proposizione è vera, è anche naturale chiamarle *connettivi modali*, o *modalità*. Altri connettivi modali sono “è possibile che,” “è necessario che,” “è impossibile che”: premettendo uno qualsiasi di questi connettivi a una proposizione si ottiene una nuova proposizione. Per esempio, premettendo “è possibile che” a (5) (e operando le necessarie variazioni grammaticali) si ottiene

(7) E possibile che piova.

Come ogni altra espressione della lingua italiana, anche i connettivi modali sono ambigui. Per esempio, chi dica

(8) E' impossibile che un corpo viaggi a velocità maggiore di quella della luce

intende probabilmente il connettivo “è impossibile che” in un senso diverso da chi dica

(9) E' impossibile che la luce viaggi a velocità maggiore di quella della luce.

Con (8), il parlante vuol probabilmente dire che un determinato fatto è contrario alle leggi che regolano il nostro universo (ma che potrebbero non regolare un altro “universo possibile”). Con (9), il parlante vuole puntualizzare che -dato il significato della parola “maggiore” l'ipotesi che la luce possa avere velocità maggiore di sé stessa è *contraddittoria*. In altre parole, l'impossibilità menzionata in (8) è un'impossibilità *fisica*, quella di (9) un'impossibilità *linguistica* o *logica*. E' pertanto naturale riferirsi alla modalità in (8) come a una *modalità fisica*, e alla modalità in (9) come a una *modalità logica*.

Ora è interessante notare che la strumentazione introdotta nel capitolo precedente ci permette di analizzare il comportamento delle modalità logiche. E' abbastanza naturale infatti considerare (logicamente) necessaria una proposizione A (d'ora in avanti, ometteremo la precisazione “logicamente”) se e solo se essa è vera in tutti i mondi possibili. Analogamente, A sarà *possibile* se vera in almeno un mondo possibile, e *impossibile* se falsa in tutti i mondi possibili. Una proposizione vera ma non necessaria sarà *contingentemente vera*, o più semplicemente *contingente*.

Per precisare questi concetti (e liberarci dalle consuete ambiguità del linguaggio naturale) introdurremo ora un secondo linguaggio artificiale  $L_2$ .



I simboli di  $L_2$  sono esattamente quelli di  $L_1$ ,<sup>1</sup> con l'aggiunta di  $\Box$  (la *scatola*) e  $\Diamond$  (il *diamante*). Intuitivamente,  $\Box$  corrisponde a “è necessario che,” e  $\Diamond$  a “è possibile che.” La definizione della nozione di proposizione di  $L_2$  ricalca da vicino l'analoga definizione per  $L_1$ :

- (10)    a. Le lettere proposizionali sono proposizioni di  $L_2$ .  
           b. Se  $A$  è una proposizione di  $L_2$ , allora  $\sim A$ ,  $\Box A$  e  $\Diamond A$  sono proposizioni di  $L_2$ .  
           c. Se  $A$  e  $B$  sono proposizioni di  $L_2$ , allora  $(A \wedge B)$ ,  $(A \vee B)$ ,  $(A \supset B)$  e  $(A \equiv B)$  sono proposizioni di  $L_2$ .  
           d. Nient'altro è una proposizione di  $L_2$ .

Le condizioni di verità per i nuovi connettivi sono le seguenti:

- (11)    a.  $\Box A$  è vera (in un dato mondo possibile) se e solo se  $A$  è vera in tutti i mondi possibili.  
           b.  $\Diamond A$  è vera (in un dato mondo possibile) se e solo se  $A$  è vera in almeno un mondo possibile.

Poiché esistono infiniti mondi possibili, non potremo enumerarli tutti. L'ipotesi di dare tavole di verità corrispondenti alle condizioni (11) è dunque fuori discussione, e questo mostra come una volta abbandonato il livello elementare di  $L_1$  le tavole di verità perdano molta della loro efficacia. Per tradurre dall'italiano in  $L_2$ , sarebbe possibile dare istruzioni analoghe alla regola della conservazione della tavola di verità, ma sarebbero istruzioni astratte e complicate; pertanto, poiché il lettore dovrebbe aver acquisito a questo punto la necessaria sensibilità per riconoscere gli aspetti di una proposizione che risultano pertinenti ai nostri scopi, suggeriremo il metodo più pratico e concreto della parafrasi nell'italiano impoverito di pagina 46. Ad esso, ovviamente, vanno aggiunte locuzioni corrispondenti ai due nuovi connettivi: adotteremo “è necessario che” ed “è possibile che.” Ne diamo alcuni esempi.

- (12)    E' impossibile che piova e non piova.  
           Parafrasi: Non si dà il caso che sia possibile che piova e non piova.  
           Traduzione:  $\sim \Diamond(p \wedge \sim p)$   

$p$ : piove.

           (13)    E' contingentemente vero che piove.  
           Parafrasi: Piove e non si dà il caso che sia necessario che piova.

---

<sup>1</sup>Il linguaggio della logica proposizionale. S.Z.

Traduzione:

$p \wedge \sim \Box p$   $p$ : piove.

- (14) La proposizione  $A$  può essere necessariamente vera.

Parafrasi: E' possibile che sia necessario che la proposizione  $A$  sia vera.

Traduzione:  $\Diamond \Box p$

$p$ : la proposizione  $A$  è vera.

- (15) Posso aver ragione solo se le mie conclusioni non sono necessariamente false.

Parafrasi: Se è possibile che io abbia ragione allora non si dà il caso che sia necessario che le mie conclusioni sono false.

Traduzione:  $\Diamond p \supset \sim \Box q$

$p$ : io ho ragione

$q$ : le mie conclusioni sono false.

Un'ultima osservazione prima di chiudere questo paragrafo. Come già con i connettivi vero-funzionali del capitolo precedente, la nostra scelta di connettivi modali non è la più economica possibile. Abbiamo visto come esprimere per esempio "impossibile" in termini di "possibile", e "contingente" in termini di "necessario," ma è opportuno notare che potremmo anche esprimere "necessario" e "possibile" l'uno in termini dell'altro. E' ovvio infatti che una proposizione  $A$  non è necessaria se e solo se la sua negazione è possibile, e quindi che  $A$  è necessaria se e solo se la sua negazione non è possibile. Analogamente,  $A$  è possibile se e solo se la sua negazione non è necessaria. Avremmo dunque potuto limitarci a un solo connettivo modale: se questo connettivo fosse stato  $\Box$  avremmo potuto esprimere "è possibile che  $A$ " con  $\sim \Box \sim A$ , e se fosse stato  $\Diamond$  avremmo potuto esprimere "è necessario che  $A$ " con  $\sim \Diamond \sim A$ . Ma come già per i connettivi vero-funzionali, l'economia concettuale non è il nostro solo scopo: avere due connettivi modali rende spesso le traduzioni molto più immediate.

## 1 Logica modale secondaria

Abbiamo introdotto il linguaggio  $L_2$  e mostrato come usarlo per tradurre proposizioni italiane, ma non abbiamo ancora affrontato il problema di come *valutare argomentazioni* in  $L_2$  (né i problemi connessi di come stabilire la verità logica, falsità logica ecc. delle proposizioni di  $L_2$ ). Il motivo è che  $L_2$  va incontro a una seria difficoltà, e per ovviare ad essa la maggior parte dei logici contemporanei (per quanto non tutti) preferiscono complicare le condizioni di verità dei connettivi modali, modificando così ovviamente la

classe delle argomentazioni valide, delle proposizioni logicamente vere ecc. Poiché le condizioni di verità date nel paragrafo precedente sono le più naturali, chiameremo la logica che ne risulta *logica modale primaria*, e quella invece (di gran lunga più popolare) che adotta le complicazioni menzionate sopra *logica modale secondaria*. Vediamo dunque di capire l'esigenza delle complicazioni in questione e della logica modale secondaria.

Si era detto nel capitolo 3 (p. 30) che “la logica non si occupa (...) della validità di singole argomentazioni (...) ma piuttosto della validità di *schemi* di argomentazioni.” E analogamente potremmo aggiungere che essa si occupa non tanto della verità logica di singole proposizioni quanto della verità logica di *schemi* di proposizioni. Il motivo -si era osservato- è soprattutto pratico: la validità o verità logica di uno schema ha un'applicabilità molto più vasta di quella di una singola proposizione o argomentazione.

Per chi ritenga che la logica si occupa primariamente di schemi, è piuttosto naturale pensare che in un sistema logico debba valere la seguente regola di sostituzione:

- (1) Se  $A$  è logicamente vera, e  $p_1, \dots, p_n$  sono tutte le lettere proposizionali che occorrono in  $A$ , e  $B$  risulta da  $A$  sostituendo rispettivamente  $B_1, \dots, B_n$  a  $p_1, \dots, p_n$ , allora anche  $B$  è logicamente vera (e analogamente per le argomentazioni).

Il motivo è ovvio:  $B$  in fondo è un *esempio* di  $A$  (più precisamente, lo chiameremo un *esempio per sostituzione*), e se consideriamo  $A$  come uno schema di proposizioni sarà naturale richiedere che quando  $A$  è logicamente vera anche tutti i suoi esempi siano logicamente veri.

Ora però (1), sebbene valga in  $L_1$ , *non* vale in  $L_2$  se si accettano le condizioni di verità (11). Per rendersene conto, si consideri che la proposizione atomica  $p$  è ovviamente vera in *qualche* mondo possibile, e quindi, in base a (11-b),

- (2)  $\Diamond p$

è vera in ogni mondo possibile, cioè è logicamente vera. Se però sostituiamo  $p$  con  $q \wedge \sim q$  in (2), il risultato è

- (3)  $\Diamond(q \wedge \sim q)$ ,

che non solo non è logicamente vera ma di fatto è logicamente falsa!

E' importante notare che questo è un problema solo se si adotta uno specifico punto di vista. Se consideriamo (2) come una proposizione particolare, non troveremo niente di strano in ciò che si è detto. Dopo tutto,

(4) E' possibile che piova

può ben essere vera (e magari logicamente vera) senza che lo sia anche

(5) E' possibile che piova e non piova.

Se però consideriamo (2) come uno *schema*, sarà difficile decidersi in favore della sua verità logica dopo aver scoperto che almeno uno dei suoi esempi non è logicamente vero.

La maggior parte dei logici contemporanei considera le espressioni di un linguaggio artificiale non tanto come proposizioni singole quanto piuttosto come schemi. Per questo motivo, essi ritengono la validità di una regola di sostituzione come (1) una condizione sommamente desiderabile, e sono quindi indotti a modificare le condizioni di verità "naturali" (11).

E' abbastanza ovvia la direzione in cui dovrà andare tale modifica: una proposizione (o, come potremmo anche chiamarla per sottolinearne il carattere "schematico," una *formula*) sarà logicamente vera solo se tutti i suoi esempi per sostituzione sono logicamente veri, e analogamente per le argomentazioni. Poiché questo al momento non vale per tutte le formule logicamente vere, le nuove condizioni di verità dovranno essere più *restrittive* di quelle attuali: dovranno permettere la verità logica di un numero *minore* di formule.

In particolare, (2) non potrà essere logicamente vera perché il suo esempio per sostituzione (3) non lo è. Ma come è possibile che (3) sia mai falsa dal momento che  $p$  è certamente vera in qualche mondo possibile? L'unico modo per ottenere questo risultato, evidentemente, è quello di *trascurare* tutti i mondi possibili in cui  $p$  è vera.

La discussione condotta fin qui dovrebbe permettere al lettore di capire le definizioni che seguono. Nella logica modale secondaria non si considerano i mondi possibili *tutti insieme*. Piuttosto, l'unità di analisi è costituita da un *insieme* di mondi possibili, detto *struttura*. Una struttura può comprendere un solo mondo possibile, o due, o diecimila, o magari anche (ma non necessariamente) tutti. In particolare, una struttura può non contenere nessuno dei mondi possibili in cui  $p$  è vera.

Nella logica in questione, le condizioni di verità non vengono date semplicemente per ogni mondo possibile, ma piuttosto per ogni elemento  $w$  di una struttura  $W$ . E mentre le condizioni per i connettivi non modali sono sempre le solite ( $A \wedge B$  è vera in  $w$  se e solo se  $A$  e  $B$  sono entrambe vere in  $w$  ecc.), le condizioni per i connettivi modali sono alquanto diverse:

- (6)    a.    $\Box A$  è vera in un elemento  $w$  di una struttura  $W$  se e solo se  $A$  è vera in tutti gli elementi di  $W$ .  
      b.    $\Diamond A$  è vera in un elemento  $w$  di una struttura  $W$  se e solo se  $A$  è vera in almeno un elemento di  $W$ .

E sono pure diverse le definizioni delle varie nozioni logiche. Una proposizione di  $L_2$  è logicamente vera se è vera in tutti gli elementi di tutte le strutture, e logicamente falsa se è falsa in tutti gli elementi di tutte le strutture. Un'argomentazione di  $L_2$  è valida se non esiste alcun elemento di alcuna struttura in cui le sue premesse siano vere e la sua conclusione falsa. Per vedere all'opera queste nuove definizioni, torniamo ancora una volta a (2). Ovviamente, (2) sarà vera in tutti gli elementi della struttura contenente tutti i mondi possibili. Nella logica modale primaria, tale struttura era l'unica struttura, e quindi (2) era logicamente vera, ma nella logica appena introdotta esistono infinite altre strutture. In particolare, come si è detto, esistono strutture che escludono tutti i mondi possibili in cui  $p$  è vera, e (2) è falsa in tutti gli elementi di ogni struttura siffatta. Di conseguenza, (2) non è logicamente vera.



# Una teoria dei condizionali\*

R. Stalnaker

## I. Introduzione

Un enunciato condizionale esprime una proposizione che è una funzione di due altre proposizioni, ma non una funzione di *verità* di queste proposizioni. Posso conoscere i valori di verità di “Willie May giocava nella Lega Americana” e di “Willie May ha messo a segno quattrocento colpi” senza sapere se May avrebbe messo a segno quattrocento colpi se avesse giocato nella Lega Americana. Questo fatto ha generalmente sconcertato, contrariato, o deliziato i filosofi, e molti hanno avuto la sensazione che è un fatto che richiede qualche commento o spiegazione. Ha dato origine a numerosi problemi filosofici; ne discuterò tre.

La mia preoccupazione principale riguarderà quello che è stato chiamato il *problema logico dei condizionali*, un problema che viene frequentemente ignorato o accantonato da coloro che scrivono sui condizionali e sui controfattuali. Questo è il problema di descrivere le proprietà formali della *funzione condizionale*: una funzione, solitamente rappresentata in inglese dalle parole “if... then,” che fa corrispondere una proposizione a delle cop-

---

Titolo originale: “A Theory of Conditionals,” pubblicato in Nicholas Rescher ed. *Studies in Logical Theory, American Philosophical Quarterly*, Monograph Series, No. 2, Oxford, Blackwell, pagg. 98-112, 1968. Ripubblicato in E. Sosa ed. *Causation and Conditionals*, Oxford, 1975. Traduzione di Sandro Zucchi.

\* Voglio esprimere la mia riconoscenza al mio collega, il Professore R. H. Thomason, per la sua collaborazione nell’elaborazione formale della teoria esposta in questo saggio, e per i suoi utili commenti per l’esposizione e la difesa della teoria. La preparazione di questo saggio è stata finanziata in parte dal contributo di una borsa della National Science Foundation, GS-1567.

pie ordinate di proposizioni. Presenterò, e difenderò, in modo informale una soluzione a questo problema presentata in modo più rigoroso altrove.<sup>1</sup>

La seconda questione -quella che ha dominato la discussione recente dei condizionali contrari ai fatti- è il *problema pragmatico dei controfattuali*. Questo problema deriva dalla credenza, che condivido con la maggior parte dei filosofi che scrivono su questo argomento, che le proprietà formali della funzione condizionale, insieme a tutti i *fatti*, possono non essere sufficienti a determinare il valore di verità di un controfattuale; cioè, valori di verità diversi di enunciati condizionali possono essere compatibili con una singola valutazione di tutti gli enunciati non condizionali. Il compito posto da questo problema è di trovare e di difendere dei criteri per scegliere tra queste valutazioni differenti.

Questo problema è diverso dalla prima questione perché questi criteri sono pragmatici, e non semantici. La distinzione tra criteri pragmatici e semantici, tuttavia, dipende dalla costruzione di una teoria semantica. La teoria semantica che difenderò ci aiuterà dunque a chiarire il secondo problema tracciando il confine tra componenti semantiche e pragmatiche del concetto. Il problema di tracciare questa linea di confine è precisamente il problema che Rescher, ad esempio, evita formulando tutta la sua discussione in termini di condizioni per la credenza, o per la credenza giustificata, invece che in termini di condizioni di verità. Le condizioni per la credenza giustificata sono pragmatiche per ogni concetto.<sup>2</sup>

La terza questione è un problema epistemologico che ha preoccupato i filosofi empiristi. È basato sul fatto che molti controfattuali sembrano essere affermazioni sintetiche, e contingenti, che riguardano possibilità non realizzate. Ma le affermazioni contingenti devono essere passibili di conferma attraverso l'evidenza empirica, e l'investigatore può accumulare evidenza solo nel mondo reale. Come mai sono possibili dei condizionali che sono sia empirici che contrari ai fatti? Come apprendiamo informazioni relative ai mondi possibili, e dove sono i fatti (o i controfatti) che rendono i controfattuali veri? Queste domande hanno indotto i filosofi a tentare di analizzare il condizionale in termini non condizionali<sup>3</sup> -a tentare di mostrare che i

<sup>1</sup>Stalnaker and Thomason (1970). In questo saggio, si dimostra che il sistema formale C2 è ben fondato e semanticamente completo rispetto all'interpretazione delineata nel saggio presente. Cioè, viene dimostrato che una formula è una conseguenza di una classe di formule se e solo se è derivabile dalla classe nel sistema formale C2.

<sup>2</sup>Rescher (1964).

<sup>3</sup>Chisholm (1946). Il problema viene posto a volte (come nel caso di Chisholm) come il compito di analizzare il condizionale al congiuntivo con un enunciato all'indicativo, ma penso che sia un errore basarsi sulla distinzione di modo. Per quanto ne capisco, il modo tende a indicare qualcosa riguardo all'atteggiamento del parlante, ma non modifica affatto



condizionali solo in apparenza riguardano possibilità non realizzate. Il mio approccio, tuttavia, sarà di accettare l'apparenza come realtà, e di sostenere che a volte si può avere evidenza riguardo a situazioni non attuali.

Nelle sezioni II e III di questo saggio, presenterò e difenderò una teoria dei condizionali che ha due parti, un sistema formale con un connettivo condizionale primitivo, e un apparato semantico che fornisce condizioni di verità generali per enunciati che contengono questo connettivo. Nelle sezioni IV, V, e VI, discuterò in modo generale la relazione della teoria con i tre problemi che ho delineato.

## II. L'interpretazione

In ultima analisi, voglio difendere un'ipotesi sulle condizioni di verità degli enunciati che hanno forma condizionale, ma inizierò ponendo una domanda più pratica: come si valuta un enunciato condizionale? Come si decide se lo si crede vero o no? Una risposta a questa domanda non ci darà delle condizioni di verità, ma servirà come aiuto euristico nella ricerca di tali condizioni.

Per rendere la domanda più concreta, consideriamo la situazione seguente: avete di fronte un sondaggio politico del tipo vero o falso. L'enunciato è, "Se i cinesi prenderanno parte al conflitto del Vietnam, gli Stati Uniti useranno delle armi nucleari." Che ragionamento fate quando scegliete la vostra risposta? Che tipo di considerazioni logiche sono rilevanti? Discuterò dapprima due risposte note a questa domanda, e poi difenderò una terza risposta che evita alcune delle debolezze delle altre due.

La prima risposta è basata sull'analisi più semplice del condizionale, l'analisi vero-funzionale. Secondo questa analisi, dovrete ragionare nel modo seguente nel rispondere al quiz vero o falso: primo, vi chiedete, i cinesi prenderanno parte al conflitto? e, secondo, gli Stati Uniti useranno delle armi nucleari? Se la risposta alla prima domanda è no, o se la risposta alla seconda è sì, allora dovrete mettere la vostra X nella casella 'vero.' Ma questa analisi è inaccettabile in quanto il ragionamento seguente è un chiaro *non sequitur*: "Credo fermamente che i cinesi si terranno fuori dal conflitto; *dunque* credo che l'enunciato sia vero." La falsità dell'antecedente non è mai una ragione sufficiente per affermare un condizionale, anche se è un condizionale indicativo.

Una seconda risposta è suggerita dai difetti dell'analisi vero-funzionale. La teoria dell'implicazione materiale fallisce, hanno detto i critici, perché

---

il contenuto proposizionale dell'enunciato.

trascura l'idea della *connessione* che è implicita in un enunciato se-allora. Secondo questa linea di pensiero, un condizionale deve essere inteso come un enunciato che afferma che esiste qualche genere di connessione logica o causale tra antecedente e conseguente. Rispondendo al quiz vero-falso, dunque, dovrete guardare non al valore di verità delle due frasi, ma alla relazione tra le proposizioni che esse esprimono. Se esiste la 'connessione,' fate un segno nel quadrato 'vero.' Se non esiste, rispondete 'falso.'

Se la seconda ipotesi venisse accettata, allora ci troveremmo di fronte al compito di chiarire l'idea di 'connessione,' ma ci sono dei controesempi, anche lasciando questa nozione oscura così com'è. Considerate il caso seguente: credete fermamente che l'uso di armi atomiche da parte degli Stati Uniti in questa guerra sia inevitabile a causa dell'arroganza del potere, della bellicosità del nostro presidente, della pressione crescente dei falchi in parlamento, o di altre cause *domestiche*. Non avete alcuna opinione riguardo alle azioni future dei cinesi, ma non pensate che esse faranno grande differenza in un modo o nell'altro per quanto riguarda l'intensificazione nucleare. In questo caso è chiaro che credete che l'enunciato del sondaggio di opinione sia vero benché crediate che l'antecedente e il conseguente siano logicamente e causalmente indipendenti l'uno dall'altro. Pare che la presenza di una 'connessione' non sia una condizione necessaria per la verità di un enunciato se-allora.

La terza risposta che considererò è basata su un suggerimento avanzato tempo fa da F. P. Ramsey.<sup>4</sup> Considerate prima il caso in cui non avete alcuna opinione relativa all'enunciato "I cinesi prenderanno parte al conflitto del Vietnam." Secondo il suggerimento, la vostra riflessione relativa all'enunciato del sondaggio dovrebbe consistere in un semplice esperimento mentale: aggiungete l'antecedente (ipoteticamente) alla vostra collezione di conoscenze (o credenze), e poi considerate se il conseguente è vero oppure no. La vostra credenza relativa al valore di verità del condizionale dovrebbe essere la stessa credenza ipotetica che avete, in queste condizioni, riguardo al valore di verità conseguente.

Cosa accade all'idea di connessione in questa ipotesi? A volte è rilevante per la valutazione del condizionale, e a volte no. Se credete che una connessione logica o causale esista, allora aggiungerete il conseguente alla vostra collezione di credenze insieme all'antecedente, in quanto una persona razionale accetta le conseguenze delle sue credenze. D'altra parte, se credete

---

<sup>4</sup>Ramsey (1950). Il suggerimento viene avanzato a pag. 248. Chisholm (1946), pag. 489, cita il suggerimento e discute i limiti della tesi della 'connessione' che esso mette in evidenza, ma lo sviluppa in modo alquanto diverso.

già che il conseguente sia vero (e se credete anche che sia causalmente indipendente dall'antecedente), allora esso rimarrà parte della vostra collezione di credenze quando aggiungete l'antecedente, dal momento che la persona razionale non cambia le proprie credenze senza ragione. In ambedue i casi, affermerete il condizionale. Quindi questa risposta spiega la rilevanza della 'connessione' quando è rilevante senza renderla una condizione necessaria per la verità del condizionale.

Il suggerimento di Ramsey si applica solo alla situazione in cui non avete alcuna opinione relativa al valore di verità dell'antecedente. Può essere generalizzato? Possiamo naturalmente estenderlo senza problemi al caso in cui credete o sapete che l'antecedente è vero; in questo caso non è necessario introdurre alcun cambiamento nella vostra collezione di credenze. Se credete già che i cinesi prenderanno parte al conflitto del Vietnam, allora la vostra credenza riguardo al valore di verità del condizionale sarà la stessa che avete riguardo al valore di verità dell'enunciato che gli Stati Uniti useranno la bomba.

E il caso in cui credete o sapete che l'antecedente è falso? In questa situazione non potete semplicemente aggiungerlo alla vostra collezione di credenze senza introdurre una contraddizione. Fate degli aggiustamenti cancellando o modificando quelle credenze che sono in conflitto con l'antecedente. Naturalmente, qui iniziano le note difficoltà perché ci sarà più di un modo di introdurre gli aggiustamenti necessari.<sup>5</sup> Queste difficoltà sollevano il problema pragmatico dei controfattuali, ma se le mettiamo da parte per il momento, possiamo vedere una risposta approssimativa ma generale alla domanda che stiamo facendo. Ecco come valutare un condizionale:

Primo, aggiungete l'antecedente (ipoteticamente) alla vostra collezione di credenze; secondo, introducete qualunque aggiustamento sia richiesto per mantenere la coerenza (senza modificare la credenza ipotetica nell'antecedente); infine, considerate se il conseguente è vero o no in questo caso.

Non è particolarmente importante che la nostra risposta sia approssimativa -che aggiri il problema degli aggiustamenti- in quanto la stiamo usando solo come un modo per trovare le condizioni di verità. È cruciale, tuttavia, che la risposta non sia ristretta a qualche particolare contesto di credenza se

---

<sup>5</sup>Rescher (1964), pagg. 11-16, contiene una formulazione e una discussione assai chiare di questo problema, che egli chiama il problema dell'ambiguità delle ipotesi che contravengono alle credenze. Egli sostiene che la risoluzione dell'ambiguità dipende da considerazioni pragmatiche. Vedi anche il problema delle condizioni rilevanti sollevato in Goodman (1955), pagg. 17-24.

deve essere di aiuto nel trovare una definizione della funzione condizionale. Se il condizionale deve essere inteso come una funzione delle proposizioni espresse dagli enunciati che lo compongono, allora il suo valore di verità non dovrebbe dipendere, in generale, dagli atteggiamenti che qualcuno ha verso queste proposizioni.

Ora che abbiamo trovato una risposta alla domanda “come decidiamo se credere oppure no un enunciato condizionale?”, il problema è quello di compiere la transizione dalle condizioni di credenza alle condizioni di verità; cioè, quello di trovare un insieme di condizioni di verità per enunciati di forma condizionale che spieghi perché usiamo il metodo che usiamo per valutarli. Il concetto di *mondo possibile* è esattamente ciò di cui abbiamo bisogno per compiere questa transizione, in quanto un mondo possibile è l’analogo ontologico di una collezione di credenze ipotetiche. L’insieme seguente di condizioni di verità, che utilizza questa nozione, è una prima approssimazione dell’analisi che proporrò:

Considerate un mondo possibile in cui  $A$  è vero, e che altrimenti differisce in modo minimo dal mondo reale. “*Se  $A$ , allora  $B$* ” è vero (falso) esattamente nel caso in cui  $B$  è vero (falso) in quel mondo possibile.

Un’analisi in termini di mondi possibili ha anche il vantaggio di fornire un apparato già pronto su cui costruire una teoria semantica formale. Per rendere precisa questa analisi del condizionale, useremo il sistema semantico della logica modale sviluppato da Saul Kripke.<sup>6</sup> Seguendo Kripke, definiremo per prima cosa una *struttura modello*. Sia  $M$  una tripla ordinata  $(K, R, \lambda)$ .  $K$  deve essere inteso intuitivamente come l’insieme di tutti i mondi possibili;  $R$  è la relazione di possibilità relativa che definisce la struttura. Se  $\alpha$  e  $\beta$  sono mondi possibili (membri di  $K$ ), allora  $\alpha R \beta$  si legge come “ $\beta$  è possibile rispetto ad  $\alpha$ .” Questo vuol dire che, se  $\alpha$  fosse il modo reale,  $\beta$  sarebbe un mondo possibile.  $R$  è una relazione riflessiva; cioè ogni mondo è possibile rispetto a se stesso. Se le vostre intuizioni modali comportano questa inclinazione, potete aggiungere che  $R$  deve essere transitiva, o transitiva e simmetrica.<sup>7</sup> Il solo elemento che non è parte della semantica modale standard è  $\lambda$ , un membro di  $K$  che deve essere inteso come il *mondo assurdo*

<sup>6</sup>Kripke (1963).

<sup>7</sup>Le diverse restrizioni sulla relazione  $R$  forniscono interpretazioni per i diversi sistemi modali. Il sistema che costruiamo è il sistema  $M$  di von Wright. Se aggiungiamo la condizione di transitività, allora la logica modale sottostante al nostro sistema è quella del sistema  $S4$  di Lewis, e se aggiungiamo sia la condizione di transitività che quella di simmetria, allora la logica modale è  $S5$ . Vedi Kripke (1963).

-il mondo in cui le contraddizioni e tutte le loro conseguenze sono vere. È un elemento isolato rispetto ad  $R$ ; cioè, nessun altro mondo è possibile rispetto ad esso, ed esso non è possibile rispetto ad alcun altro mondo. Lo scopo di  $\lambda$  è di permettere un'interpretazione di "Se  $A$ , allora  $B$ " nel caso in cui  $A$  sia impossibile; per questa situazione si deve avere un mondo impossibile.

In aggiunta alla struttura modello, il nostro apparato semantico include una *funzione di selezione*,  $f$ , che prende una proposizione e un mondo possibile come argomenti e un mondo possibile come valore. La funzione di selezione sceglie, per ogni antecedente  $A$ , un mondo possibile particolare in cui  $A$  è vero. L'*asserzione* che fa il condizionale, dunque, è che il conseguente è vero nel mondo selezionato. Un condizionale è vero nel mondo reale se il suo conseguente è vero nel mondo selezionato.

Ora possiamo formulare la regola semantica per il condizionale in modo più formale (usando l'angolo,  $>$ , come connettivo condizionale):

$$\begin{aligned} A > B \text{ è vero in } \alpha \text{ se } B \text{ è vero in } f(A, \alpha); \\ A > B \text{ è falso in } \alpha \text{ se } B \text{ è falso in } f(A, \alpha). \end{aligned}$$

L'interpretazione mostra che la logica dei condizionali è un'estensione della logica modale. La logica modale ci permette di parlare di ciò che è vero nel mondo reale, in tutti i mondi possibili, o almeno in un mondo non specificato. L'aggiunta della funzione di selezione alla semantica e del connettivo condizionale al linguaggio oggetto della logica modale ci permette di parlare anche di ciò che è vero in situazioni possibili non reali *particolari*. Questo è ciò che sono i controfattuali: affermazioni riguardo a particolari mondi controfattuali.

Ma il mondo selezionato non può essere semplicemente qualsiasi mondo. La funzione di selezione deve soddisfare almeno le condizioni seguenti. Userò la terminologia seguente per parlare degli argomenti e dei valori delle funzioni di selezione: se  $f(A, \alpha) = \beta$ , allora  $A$  è l'*antecedente*,  $\alpha$  il *mondo di base*, e  $\beta$  il *mondo selezionato*.

- (7) Per tutti gli antecedenti  $A$  e i mondi di base  $\alpha$ ,  $A$  deve essere vero in  $f(A, \alpha)$ .
- (8) Per tutti gli antecedenti  $A$  e i mondi di base  $\alpha$ ,  $f(A, \alpha) = \lambda$  solo se non c'è alcun mondo possibile rispetto ad  $\alpha$  in cui  $A$  è vero.

La prima condizione richiede che l'antecedente sia vero nel mondo selezionato. Questo garantisce che tutti gli enunciati come "se la neve è bianca, la neve è bianca" sono veri. La seconda condizione richiede che il mondo assurdo sia selezionato soltanto quando l'antecedente è impossibile. Dal mo-

mento che ogni cosa è vera nel mondo assurdo, incluse le contraddizioni, se la funzione di selezione dovesse sceglierlo per l'antecedente  $A$ , allora "Se  $A$ , allora  $B$  e non  $B$ " sarebbe vero. Ma non si può raggiungere legittimamente una conclusione impossibile da una assunzione non contraddittoria.

Le condizioni di verità informali che ho appena proposto richiedono che il mondo selezionato *differisca minimamente* dal mondo reale. Questo implica, primo, che non ci siano differenze tra il mondo reale e quello selezionato eccetto quelle che sono richieste, implicitamente o esplicitamente, dall'antecedente. Inoltre, vuol dire che tra i modi alternativi di fare i cambiamenti richiesti, se ne deve scegliere uno che fa la violenza minore alla corretta descrizione e spiegazione del mondo reale. Queste sono condizioni vaghe che dipendono in larga misura da considerazioni pragmatiche per la loro applicazione. Esse suggeriscono, tuttavia, che la selezione sia basata su un ordinamento dei mondi possibili rispetto alla loro somiglianza al mondo di base. Se questo è corretto, allora ci sono due condizioni formali ulteriori che devono essere imposte sulla funzione di selezione.

- (9) Per tutti i mondi di base  $\alpha$  e gli antecedenti  $A$ , se  $A$  è vero in  $\alpha$ , allora  $f(A, \alpha) = \alpha$ .
- (10) Per tutti i mondi di base  $\alpha$  e gli antecedenti  $B$  e  $B'$ , se  $B$  è vero in  $f(B', \alpha)$  e  $B'$  è vero in  $f(B, \alpha)$ , allora  $f(B, \alpha) = f(B', \alpha)$ .

La terza condizione richiede che il mondo di base venga selezionato se è tra i mondi in cui l'antecedente è vero. Qualunque siano i criteri per valutare la somiglianza tra mondi possibili, ovviamente non c'è alcun mondo possibile altrettanto simile al mondo di base quanto il mondo di base stesso. La quarta condizione assicura che l'ordinamento tra mondi possibili sia consistente nel senso seguente: se qualche selezione stabilisse che  $\beta$  precede  $\beta'$  secondo l'ordinamento (rispetto ad un particolare mondo di base  $\alpha$ ), allora nessun'altra selezione (relativa ad  $\alpha$ ) può stabilire che  $\beta'$  precede  $\beta$ .<sup>8</sup>

Le condizioni (9) e (10) insieme assicurano che la funzione di selezione stabilisca un ordinamento totale di tutti i mondi selezionati rispetto ad ogni mondo possibile, con il mondo di base che precede tutti gli altri nell'ordine.

Queste condizioni sulla selezione sono necessarie affinché questa analisi sia riconoscibile come una teoria esplicativa del condizionale, ma naturalmente esse sono lontane dall'essere sufficienti a determinare la funzione unicamente. Ci possono essere delle condizioni formali ulteriori che, plausibilmente, possono essere imposte sul principio di selezione, ma non dovremmo

---

<sup>8</sup>Se  $f(A, \alpha) = \beta$ , allora viene stabilito che  $\beta$  precede tutti i mondi possibili rispetto ad  $\alpha$  in cui  $A$  è vero.

aspettarci di trovare delle condizioni semantiche sufficienti a garantire che ci sia un'unica funzione di selezione per ogni valutazione delle formule condizionali in una struttura modello. Le domande, “Su quale base selezioniamo una funzione di selezione tra quelle accettabili?” e “Quali sono i criteri per ordinare i mondi possibili?” sono riformulazioni del problema pragmatico dei controfattuali, che è un problema che riguarda l'applicazione della logica condizionale. Le condizioni che ho menzionato sopra, sono sufficienti, tuttavia, per definire le nozioni semantiche di validità e conseguenza per la logica condizionale.

### III. Il sistema formale

La classe delle formule valide della logica condizionale secondo le definizioni delineate nella sezione precedente è coestensiva con la classe dei teoremi di un sistema formale, C2. I connettivi primitivi di C2 sono i soliti  $\supset$  e  $\sim$  (con  $\vee$ ,  $\&$ , e  $\equiv$  definiti nel modo usuale) più un connettivo condizionale,  $>$  (chiamato l'angolo). Altri concetti modali e condizionali possono essere definiti come segue attraverso l'angolo:

$$\begin{aligned}\Box A &=_{DF} \sim A > A \\ \Diamond A &=_{DF} \sim (A > \sim A) \\ A \leq B &=_{DF} (A > B) \& (B > A)\end{aligned}$$

Le regole di inferenza di C2 sono il *modus ponens* (se  $A$  e  $A \supset B$  sono teoremi, allora  $B$  è un teorema) e la regola di necessitazione di Gödel (Se  $A$  è un teorema, allora  $\Box A$  è un teorema). Ci sono sette schemi di assiomi:

- (a1) Ogni fbf (formula ben formata) tautologica è un assioma.
- (a2)  $\Box(A \supset B) \supset (\Box A \supset \Box B)$
- (a3)  $\Box(A \supset B) \supset (A > B)$
- (a4)  $\Diamond A \supset \cdot (A > B) \supset \sim (A \supset \sim B)$
- (a5)  $A > (B \vee C) \supset \cdot (A > B) \vee (A > C)$
- (a6)  $(A > B) \supset (A \supset B)$
- (a7)  $(A \leq B) \supset \cdot (A > C) \supset (B > C)$

Il connettivo condizionale, come caratterizzato da questo sistema formale, è intermedio tra l'implicazione stretta e il condizionale materiale, nel senso che  $\Box(A \supset B)$  implica  $A > B$  per (a3) e  $A > B$  implica  $A \supset B$  per (a6). Non può tuttavia essere analizzato come un operazione modale eseguita su un

condizionale materiale (come l'implicazione causale di Burks, ad esempio).<sup>9</sup> L'angolo è privo di certe proprietà condivise dai due concetti tradizionali di implicazione, e infatti queste differenze aiutano a spiegare certe peculiarità dei controfattuali. Richiamerò l'attenzione su tre caratteristiche insolite del connettivo condizionale.

(1) A differenza sia dell'implicazione materiale che dell'implicazione stretta, l'angolo condizionale è un connettivo non transitivo. Cioè, da  $A > B$  e  $B > C$ , non si può inferire  $A > C$ . Mentre questo può sembrare sorprendente a prima vista, considerate l'esempio seguente: *Premesse*. "Se J. Edgar Hoover fosse un comunista oggi, allora sarebbe un traditore." "Se J. Edgar Hoover fosse nato in Russia, allora sarebbe un comunista oggi." *Conclusione*. "J. Edgar Hoover fosse nato in Russia, sarebbe un traditore." Sembra ragionevole affermare queste premesse e negare la conclusione.

Se questo esempio non è sufficientemente convincente, notate che la regola seguente segue dalla transitività: da  $A > B$  inferire  $(A \& C) > B$ . Ma è ovvio che questa regola non è valida; non possiamo sempre rafforzare l'antecedente di un condizionale vero e far sì che rimanga vero. Considerate "Se questo fiammifero venisse sfregato, si accenderebbe," e "Se questo fiammifero fosse stato a bagno nell'acqua per una notte e venisse sfregato, si accenderebbe."<sup>10</sup>

(2) Secondo il sistema formale, la negazione di un condizionale è equivalente a un condizionale con lo stesso antecedente e conseguente opposto (purché l'antecedente non sia impossibile). Cioè,  $\Diamond A \supset \sim (A > B) \equiv (A > \sim B)$ . Questo spiega il fatto, osservato sia da Goodman che da Chisholm nei loro primi saggi sui controfattuali, che il modo normale di contraddire un controfattuale è di contraddire il conseguente, tenendo lo stesso antecedente. Per negare "Se Kennedy fosse vivo oggi, non saremmo in questo casino del Vietnam," diciamo, "Se Kennedy fosse vivo oggi, saremmo comunque in questo casino del Vietnam."

(3) L'inferenza di contrapposizione, valida sia per il ferro di cavallo vero-funzionale che per l'uncino di implicazione stretta, è invalida per l'angolo condizionale.  $A > B$  può essere vero mentre  $\sim A > \sim B$  è falso. Per un esempio a sostegno di questa conclusione, prendiamo un altro punto del

<sup>9</sup>Burks (1951). Il connettivo di implicazione causale caratterizzato in questo articolo ha la stessa struttura dell'implicazione stretta. Per un'interessante difesa filosofica di questa interpretazione modale dei condizionali, vedi Mayo (1957).

<sup>10</sup>Benché l'inferenza di transitività non riesca, naturalmente è valida un'inferenza collegata a questa. Da  $A > B$ ,  $B > C$ , e  $A$ , si può inferire  $C$ . Inoltre, si noti che il connettivo bicondizionale è transitivo. Da  $A \leq B$  e  $B \leq C$ , si può inferire  $A \leq C$ . Quindi il bicondizionale è una relazione di equivalenza in quanto è anche simmetrica e transitiva.



sondaggio politico: “Se gli stati Uniti fermano i bombardamenti, allora il Vietnam del Nord non accetterà di negoziare.” Una persona riterrebbe vero questo enunciato se pensasse che i nord-vietnamiti avessero deciso di premere per un ritiro completo delle truppe degli Stati Uniti. Ma negherebbe sicuramente l’enunciato contrapposto, “Se il Nord Vietnam accetta di negoziare, allora gli Stati Uniti non avranno fermato i bombardamenti.” Egli crederebbe che, per condurre i nord-vietnamiti al tavolo dei negoziati, fermare i bombardamenti, e molto di più, sia richiesto.<sup>11</sup>

Esempi di queste anomalie sono stati notati dai filosofi in passato. Per esempio, Goodman ha evidenziato che due controfattuali con lo stesso antecedente e conseguenti contraddittori sono “intesi normalmente” come negazioni dirette l’uno dell’altro. Egli ha anche osservato che a volte possiamo asserire un condizionale e rigettare il suo contrapposto. Egli ha spiegato questi fatti sostenendo che i semifattuali -condizionali con falsi antecedenti e conseguenti veri- per la maggior parte non devono essere intesi letteralmente. “In pratica” egli ha scritto “i controfattuali veri e propri affermano, mentre i semifattuali negano, una certa connessione fra l’antecedente e il conseguente... La portata pratica di un semifattuale è quindi diversa dal suo significato letterale.”<sup>12</sup> Anche Chisholm ha suggerito di parafrasare i semifattuali prima di analizzarli. “Anche se tu dovessi dormire tutta la mattina, saresti stanco” deve essere letto come “È falso che se tu dovessi dormire tutta la mattina, non saresti stanco.”<sup>13</sup>

Un’analisi separata e non condizionale dei semifattuali è necessaria per salvare la teoria della ‘connessione’ dei controfattuali in vista delle anomalie che abbiamo discusso, ma è una manovra palesemente *ad hoc*. Qualsiasi analisi può essere salvata parafrasando i controesempi. La teoria presentata nella sezione II evita questa difficoltà negando che si possa dire, in generale, che il condizionale asserisca una connessione di qualche tipo particolare tra l’antecedente e il conseguente. Naturalmente, è la struttura delle relazioni induttive e delle connessioni causali che rende i controfattuali e i semifattuali veri o falsi, ma esse fanno questo determinando delle relazioni tra mondi possibili, che a loro volta determinano i valori di verità dei condizionali. Trattando la relazione tra la connessione e i condizionali come una relazione indiretta in questo modo, la teoria è in grado di dare un’analisi unificata dei condizionali che spiega le variazioni del loro comportamento in contesti diversi.

---

<sup>11</sup>Benché non sia lecita la contrapposizione, il *modus tollens* è valido per il condizionale: da  $A > B$  e  $\sim B$ , si può inferire  $\sim A$ .

<sup>12</sup>Goodman (1955), pagg. 15, 32.

<sup>13</sup>Chisholm (1946), pag. 492.

#### IV. Il problema logico: considerazioni generali

La strategia tradizionale per affrontare un problema come il problema logico dei condizionali è stata di trovare un'*analisi*, di mostrare che si poteva fare a meno delle espressioni poco chiare o discutibili, o rimpiazzarle con qualcosa di chiaro e inoffensivo. L'*analisi* è stata vista da alcuni come uno *spacchettare* -un rendere manifesto ciò che era latente nel concetto; da altri è stata vista come una *sostituzione* di un'idea vaga con una precisa, adeguata agli stessi scopi della vecchia espressione, ma libera di suoi problemi. La teoria semantica dei condizionali può anche essere vista o come la costruzione di un concetto per rimpiazzare una nozione poco chiara del linguaggio ordinario, o come una *spiegazione* di un concetto usato comunemente. Vedo la teoria in quest'ultimo modo: non si intende alcuna raccomandazione o stipulazione. Questo non implica, tuttavia, che la teoria sia intesa come una descrizione dell'uso linguistico. Ciò che viene spiegato non sono le regole che governano l'uso di una parola inglese, ma la struttura di un concetto. I fatti linguistici -ciò che diremmo in questo o quel contesto, e che suona strano al parlante nativo- sono rilevanti come evidenza, in quanto si può presumere che i concetti siano in qualche misura rispecchiati nel linguaggio.

I 'fatti,' considerati singolarmente, non sono necessariamente decisivi. Un controesempio recalcitrante può essere considerato un uso deviante o un senso diverso della parola. Possiamo affermare che una parafrasi è necessaria, o anche che il linguaggio ordinario è sistematicamente in errore riguardo al concetto che stiamo spiegando. Ci sono, naturalmente, sensi e tempi diversi in cui il 'linguaggio ordinario' va fuori strada, ma queste ipotesi e qualificazioni *ad hoc* diminuiscono sia la plausibilità che la forza esplicativa di una teoria. Mentre non siamo irrevocabilmente vincolati ai fatti linguistici, non c'è alcun contesto di uso 'non importante' che non ci riguarda, in quanto ogni contesto può essere rilevante come evidenza in favore o contro un'*analisi*. Un'interpretazione generale che evita di dividere i sensi e le analisi del comportamento di un concetto in molti contesti corrisponde allo schema familiare di spiegazione scientifica in cui numerosi, fenomeni superficiali apparentemente diversi sono derivati da una fonte comune. Per queste ragioni, considero come un importante punto a favore della teoria semantica che tratti i condizionali come un concetto univoco.

#### V. Ambiguità pragmatica

Ho sostenuto che il connettivo condizionale è semanticamente non ambiguo. È ovvio, tuttavia, che il contesto di emissione, lo scopo dell'asserzione,

e le credenze del parlante o della sua comunità possono fare una differenza per l'interpretazione di un controfattuale. Come riconciliamo l'ambiguità degli enunciati condizionali con l'univocità del concetto condizionale? Consideriamo più da vicino la nozione di ambiguità.

Un enunciato è ambiguo se c'è più di una proposizione che può propriamente essere inteso esprimere. L'ambiguità può essere sintattica (se l'enunciato ha più di una struttura grammaticale), semantica (se una delle parole ha più di un significato), o pragmatica (se l'interpretazione dipende direttamente dal contesto di uso). I primi due tipi di ambiguità sono forse più familiari, ma il terzo tipo è probabilmente il più comune nelle lingue naturali. Qualsiasi enunciato che contenga dei pronomi, dei verbi con il tempo verbale, degli articoli o dei quantificatori è pragmaticamente ambiguo. Per esempio, la proposizione espressa da "L'état, c'est moi" dipende da chi lo dice; "Fallo ora" può essere un consiglio buono o cattivo, dipende da quando viene detto; "Cherchez la femme" è ambiguo in quanto contiene una descrizione definita, e le condizioni di verità di "Tutto è bene quel che finisce bene" dipendono dal dominio di discorso. Se la teoria presentata sopra è corretta, allora possiamo aggiungere gli enunciati condizionali a questo elenco. Le condizioni di verità di "Se i desideri fossero cavalli, allora i mendicanti cavalcherebbero" dipende dalla specificazione di una funzione di selezione.<sup>14</sup>

Le ragioni per trattare l'ambiguità degli enunciati condizionali come pragmatica piuttosto che semantica sono identiche alle ragioni per trattare l'ambiguità degli enunciati quantificati come pragmatica: semplicità e coerenza sistematica. Le condizioni di verità per gli enunciati quantificati variano al cambiare del dominio di discorso, ma c'è una singola struttura per queste condizioni di verità che rimane costante per ogni dominio. La semantica per la logica classica dei predicati evidenzia questa struttura comune associando al quantificatore universale un singolo significato e rendendo il dominio un parametro dell'interpretazione. In modo simile, la semantica per la logica condizionale evidenzia la struttura comune delle condizioni di verità per gli enunciati condizionali associando al connettivo un singolo significato e rendendo la funzione di selezione un parametro dell'interpretazione.

Così come possiamo comunicare efficacemente usando gli enunciati quantificati senza specificare esplicitamente un dominio, possiamo comunicare

---

<sup>14</sup>Non desidero fingere che le nozioni necessarie per definire l'ambiguità e per fare la distinzione tra ambiguità pragmatica e semantica (ad esempio, 'proposizione' e 'significato') siano precise. Esse possono essere rese precise solo nel contesto di teorie semantiche e pragmatiche. Ma anche se è poco chiaro, in generale, cos'è l'ambiguità pragmatica, è chiaro, spero, che i miei esempi ne sono un caso.

efficacemente usando gli enunciati condizionali senza specificare esplicitamente una funzione di selezione. Questo suggerisce che ci sono delle regole ulteriori oltre a quelle specificate dalla semantica, che governano l'uso degli enunciati condizionali. Queste regole sono l'oggetto di una *pragmatica* dei condizionali. Si può dire molto poco a questo punto sulle regole pragmatiche per l'uso dei condizionali in quanto la logica non è progredita oltre lo stadio proposizionale, ma farò alcune osservazioni speculative sul tipo di ricerca che può fornire l'ossatura per trattare questo problema, e dei problemi pragmatici connessi in filosofia della scienza.

(1) Se avessimo una logica funzionale con un connettivo condizionale, è probabile che  $(\forall x)(Fx \supset Gx)$  sarebbe un candidato plausibile per la forma delle leggi di natura. Una legge di natura dice, non semplicemente che ogni  $F$  attuale è un  $G$ , ma anche che per ogni  $F$  possibile, se fosse un  $F$ , sarebbe un  $G$ . Se questo è corretto, allora il paradosso della conferma di Hempel non sorge, in quanto “Tutti i corvi sono neri” non è logicamente equivalente a “Tutte le cose non nere sono non-corvi.” Inoltre, la relazione tra controfattuali e leggi diventa chiara: le leggi fanno da supporto ai controfattuali perché li implicano. “Se questa colomba fosse un corvo, sarebbe nera” è semplicemente un'istanziamento di “Tutti i corvi sono neri.”<sup>15</sup>

(2) Goodman ha sostenuto che il problema pragmatico dei controfattuali è parte di un gruppo di problemi strettamente connessi che riguardano l'induzione e la conferma. Egli colloca la fonte di queste difficoltà nel problema generale della proiettabilità, che può essere formulato approssimativamente come segue: un predicato, quando può essere proiettato validamente da un insieme di casi ad altri? oppure, un'ipotesi, quando può essere confermata dai suoi esempi positivi? È necessario qualche modo di distinguere tra i predicati naturali e quelli che sono artificialmente costruiti. Se una teoria della proiezione come quella pensata da Goodman venisse sviluppata, potrebbe trovare un posto naturale in una *pragmatica* dei condizionali. I criteri pragmatici per misurare le proprietà induttive dei predicati potrebbero fornire dei criteri pragmatici per ordinare i mondi possibili.<sup>16</sup>

(3) Ci sono dei parallelismi strutturali sorprendenti tra la logica condizionale e la logica delle funzioni di probabilità condizionale, e questo suggerisce la possibilità di una connessione tra logica induttiva e logica condizionale. Un assegnamento di probabilità e una funzione di selezione sono due modi assai diversi di descrivere le relazioni induttive tra proposizioni; una teo-

<sup>15</sup>Per una discussione della relazione delle leggi con i controfattuali, vedi Nagel (1961), pagg. 47-78. Per una discussione recente dei paradossi della conferma da parte dell'uomo che li ha scoperti, vedi Hempel (1966).

<sup>16</sup>Goodman (1955), specialmente il Cap. 4.

ria che stabilisce una connessione tra loro potrebbe essere illuminante per ambedue.<sup>17</sup>

## VI. Conclusione: empirismo e mondi possibili

Gli autori di opere di finzione e di fantasia suggeriscono a volte che i mondi immaginari hanno una vita propria che va oltre il controllo dei loro creatori. I sei personaggi di Pirandello, ad esempio, si sono ribellati contro il loro autore e hanno preso controllo della storia. Lo scettico può essere incline a pensare che questo suggerimento è esso stesso una fantasia. Egli crede che nulla è parte di un mondo di finzione, o di un mondo possibile, a meno che non sia messo lì per decisione o convenzione; esso è una creatura di invenzione e non di scoperta. Anche l'affabulatore Tolkien ammette che il regno delle fate è una terra “piena di meraviglie ma non di informazioni.”<sup>18</sup>

Per ragioni simili, l'empirista può essere a disagio con una teoria che tratta i controfattuali come affermazioni letterali che riguardano situazioni non reali. I controfattuali sono spesso contingenti, e le affermazioni contingenti devono essere sostenute dall'evidenza. Ma l'evidenza può essere acquisita, almeno da noi, solo in questo universo. Per soddisfare l'empirista, devo mostrare come i mondi possibili, anche se sono il prodotto di una convenzione, possono essere oggetto di indagine empirica.

Non c'è nessun mistero nel fatto che io posso parzialmente definire un mondo possibile in modo tale che ignoro alcune verità determinate in quel mondo. Un modo in cui posso fare questo è attribuire ad esso dei tratti del mondo reale che mi sono sconosciuti. Quindi posso dire, “Sto pensando ad un mondo possibile in cui la popolazione della Cina è esattamente la stessa, ogni giorno, del mondo reale.” *Io sto inventando questo mondo -è un puro prodotto delle mie intenzioni- ma ci sono già delle cose vere in esso che non saprò mai.*

I condizionali fanno implicitamente, e per convenzione, ciò che è fatto esplicitamente in questo esempio. È perché i controfattuali riguardano generalmente dei mondi possibili che sono molto simili al mondo reale, e che vengono definiti nei termini del mondo reale, che l'evidenza è così spesso rilevante per la loro verità. Quando mi chiedo, per esempio, cosa sarebbe successo se ieri avessi chiesto un aumento al mio capo, mi sto interrogando

<sup>17</sup>Diversi filosofi hanno discusso la relazione delle proposizioni condizionali con le probabilità condizionali. Vedi Jeffrey (1964); e Adams (1966). Spero di presentare altrove il mio metodo per stabilire la connessione tra le due nozioni, che differisce da ambedue questi metodi.

<sup>18</sup>Tolkien (1966), pag. 3.

su un mondo possibile che ho già approssimativamente selezionato. Ha la stessa storia, fino a ieri, del mondo reale, lo stesso capo con le stesse inclinazioni e abitudini. La differenza principale è che in quel mondo, ieri, ho chiesto al capo un aumento. Dal momento che non so tutto delle abitudini e delle inclinazioni del capo nel mondo reale, ci sono molte cose che non so su come egli agisce nel mondo possibile che ho scelto, benché io possa scoprirlo guardandolo rispondere ad una richiesta simile da parte di un altro, o chiedendo alla sua segretaria qual era il suo umore ieri. Queste informazioni sul mondo reale non sarebbero decisive, naturalmente, ma sarebbero rilevanti, in quanto mi dicono qualcosa in più riguardo alla situazione non reale che ho selezionato.

Se faccio un'affermazione condizionale -al congiuntivo o altrimenti- e l'antecedente risulta essere vero, allora che lo sappia o no, ho detto qualcosa del mondo attuale, vale a dire che il conseguente è vero in esso. Se l'antecedente è falso, allora ho detto qualcosa di un particolare mondo controfattuale, anche se credo che l'antecedente sia vero. Il condizionale fornisce un insieme di convenzioni per selezionare delle situazioni possibili che hanno una relazione specificata con ciò che accade realmente. Questo rende possibile che enunciati che riguardano possibilità non realizzate ci parlino non solo dell'immaginazione del parlante ma del mondo.

*Yale University*

## Riferimenti

- Ernest W. Adams. Probability and the logic of conditionals. In J. Hintikka and P. Suppes, editors, *Aspects of Inductive Logic*, pages 265–316. Amsterdam, 1966.
- Arthur W. Burks. The logic of causal propositions. *Mind*, 60:363–82, 1951.
- Roderick M. Chisholm. The contrary-to-fact conditional. *Mind*, 55:289–307, 1946. Reprinted in H. Feigl and W. Sellars ed. *Readings in Philosophical Analysis*, New York, 1949, pagg. 482-97.
- Nelson Goodman. *Fact, Fiction and Forecast*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1955.
- Carl G. Hempel. Recent problems of induction. In R. G. Colodny, editor, *Mind and Cosmos*, pages 112–134. Pittsburgh, 1966.

- Richard C. Jeffrey. If. *The Journal of Philosophy*, 61:701–3, 1964.
- Saul A. Kripke. Semantical analysis of modal logic I: Normal modal propositional calculi. *Zeitschrift für Mathematische Logik und Grundlagen der Mathematik*, 9:67–96, 1963.
- Bernard Mayo. Conditional statements. *The Philosophical Review*, 66:291–303, 1957.
- Ernest Nagel. *Structure of Science*. New York, 1961.
- Frank P. Ramsey. General propositions and causality. In *The Foundation of Mathematics and Other Logical Essays*, pages 237–57. New York, 1950.
- Nicholas Rescher. *Hypothetical Reasoning*. Amsterdam, 1964.
- Robert C. Stalnaker and Richmond H. Thomason. A semantic analysis of conditional logic. *Theoria*, 36:23–42, 1970. Manoscritto del 1967.
- John R. Tolkien. On fairy stories. In *The Tolkien Reader*. New York, 1966.





## Parte III

# Verità di finzione



# La verità nella finzione

D. Lewis

Possiamo dire il vero dicendo che Sherlock Holmes viveva in Baker Street, e che amava fare sfoggio dei suoi poteri mentali. Ma non possiamo dire il vero dicendo che egli era un devoto padre di famiglia o che lavorasse in stretta cooperazione con la polizia.

Sarebbe bello se potessimo prendere letteralmente queste descrizioni dei caratteri di finzione, ascrivendo ad esse la stessa forma soggetto-predicato delle descrizioni parallele di caratteri della vita reale. Allora gli enunciati “Holmes indossa un cilindro di seta” e “Nixon indossa un cilindro di seta” sarebbero ambedue falsi perché il riferimento del termine di soggetto -l’Holmes della finzione e il Nixon della vita reale- non hanno la proprietà, espressa dal predicato, di indossare un cilindro di seta. La sola differenza sarebbe che i termini di soggetto “Holmes” e “Nixon” hanno referenti di tipi radicalmente diversi: uno un carattere di finzione, l’altro una persona in carne ed ossa della vita reale.

Non discuto che si potrebbe far funzionare un’analisi che segue queste linee meinonghiane. Terence Parsons l’ha fatto.<sup>1</sup> Ma non è una questione semplice superare le difficoltà che sorgono. Eccone una: non c’è un senso perfettamente accettabile in cui Holmes, come Nixon, è una persona in carne ed ossa della vita reale? Ci sono delle storie che sfruttano super-eroi che vengono da altri pianeti, hobbit, fuochi e tempeste, intelligenze vaporose, e altre non-persone. Ma che errore sarebbe classificare le storie di Holmes con queste! A differenza di Clark Kent *et al.*, Sherlock Holmes è semplicemente

---

Titolo originale: “Truth in Fiction,” pubblicato in *American Philosophical Quarterly*, **15**, 37-46. Ripubblicato in D. Lewis (1983) *Philosophical papers*, Oxford, 261-275. Traduzione di Sandro Zucchi.

<sup>1</sup>In Parsons (1974), e in Parsons (1975).

una persona -una persona in carne ed ossa, un essere esattamente nella stessa categoria di Nixon.

Si consideri inoltre il problema del coro. Possiamo dire il vero dicendo che Sir Joseph Porter, K.C.B., è accudito da un coro di sorelle, cugini e zie. Per rendere vero questo, pare che il dominio dei caratteri di finzione debba contenere non solo lo stesso Sir Joseph, ma anche numerose sorelle, cugini e zie di finzione. Ma quanti -cinque dozzine forse? No, perché non possiamo dire il vero dicendo che il coro consiste esattamente di cinque dozzine di persone. Non possiamo dire in verità alcunché di esatto sulle sue dimensioni. Allora abbiamo forse un coro di finzione, ma non dei membri di finzione di questo coro e dunque nessun numero di membri? No, perché possiamo dire con verità alcune cose circa le sue dimensioni. Ci vien detto che le sorelle e i cugini, anche senza le zie, sono dozzine.

Il meinonghiano non dovrebbe supporre che i quantificatori nelle descrizioni dei caratteri di finzione abbiano come dominio tutte le cose che egli pensa che ci siano, sia di finzione che non di finzione; ma non così facile per lui dire con esattezza come il dominio di quantificazione deve essere ristretto. Si consideri se possiamo dire il vero dicendo che Holmes era più intelligente di chiunque altro, prima o dopo di lui. È certamente appropriato confrontarlo con alcuni caratteri di finzione, come Mycroft e Watson, ma non con altri, come Poirot o “Slipstick” Libby. Può essere appropriato confrontarlo con altri caratteri non di finzione, come Newton e Darwin; ma probabilmente non con altri, come Conan Doyle o Frank Ramsey. “Più intelligente di chiunque altro” significa qualcosa del tipo “Più intelligente di chiunque altro nel mondo di Sherlock Holmes.” Gli abitanti di questo “mondo” sono presi in parte dal lato di finzione del dominio meinonghiano e in parte dal lato non di finzione, senza esaurire né l’uno né l’altro.

Infine, il meinonghiano deve dirci perché le verità relative ai caratteri di finzione sono isolate, a volte ma non sempre, dalle conseguenze che dovrebbero implicare. Possiamo dire il vero dicendo che Holmes viveva al 221B di Baker Street. Mi è stato detto<sup>2</sup> che l’unico edificio al 221B di Baker Street, allora come ora, è una banca. Non ne segue, e certamente non è vero, che Holmes viveva in una banca.

La strada del meinonghiano è difficile, e in questo saggio esplorerò un’alternativa più semplice. Non prendiamo alla lettera le nostre descrizioni dei caratteri di finzione, consideriamole invece come abbreviazioni di enunciati più lunghi che iniziano con un operatore del tipo “nell’opera di finzione tal

<sup>2</sup>Mi è anche stato detto che non c’è mai stato alcun edificio a questo indirizzo. Non importa quale affermazione sia corretta.

dei tali...” Questa espressione è un operatore intensionale che può essere prefissato a un enunciato  $\varphi$  per formare un nuovo enunciato. Ma poi l’operatore prefissato può essere lasciato cadere per abbreviare, lasciandoci con qualcosa che suona come l’enunciato originale  $\varphi$  ma che ha un senso diverso.

Dunque, se dico che Holmes amava mettersi in mostra, assumerete che ho emesso una versione abbreviata dell’enunciato vero “Nelle storie di Sherlock Holmes, Holmes amava mettersi in mostra.” Quanto all’enunciato incassato “Holmes amava mettersi in mostra,” preso da solo, con l’operatore prefissato che non è né presente esplicitamente né inteso tacitamente, possiamo abbandonarlo al destino comune degli enunciati soggetto-predicato con termini di soggetto privi di denotazione: falsità automatica o assenza di valore di verità, secondo i gusti.

Molte cose che potremmo dire di Holmes sono potenzialmente ambigue. Possono essere considerate o meno come abbreviazioni di enunciati con il prefisso “Nelle storie di Sherlock Holmes...” Il contesto, il contenuto e il buon senso solitamente risolveranno l’ambiguità, in pratica. Considerate questi enunciati:

Holmes viveva in Baker Street.

Holmes viveva più vicino a Paddington Station che a Waterloo Station.

Holmes era semplicemente una persona -una persona in carne ed ossa.

Holmes è veramente esistito.

Qualcuno visse per molti anni al 221B di Baker Street.

Il più grande detective di Londra nel 1900 prendeva la cocaina.

Tutti questi enunciati sono falsi se intesi senza prefisso, semplicemente perché Holmes non è esistito nella realtà. (O forse almeno alcuni di essi sono privi di valore di verità.) Sono tutti veri se intesi come abbreviazioni di enunciati prefissati. I primi tre vengono probabilmente intesi in quest’ultimo modo, quindi essi sembrano veri. Gli altri vengono probabilmente intesi nel primo modo, quindi sembrano falsi. L’enunciato:

Nessun detective risolse mai quasi tutti i propri casi

verrebbe probabilmente inteso come non prefissato e quindi vero, ma sarebbe falso se inteso come prefissato. È chiaro che l’enunciato

Holmes e Watson sono identici

viene inteso come prefissato e quindi è falso, ma questa non è una confu-

tazione dei sistemi di logica libera<sup>3</sup> che lo considererebbero come falso se inteso come non prefissato.

(Mi affretto a concedere che alcune verità relative a Holmes non sono abbreviazioni di enunciati prefissati, e inoltre non sono vere perché “Holmes” è privo di denotazione. Per esempio, queste:

Holmes è un carattere di finzione.  
 Holmes venne fatto fuori da Conan Doyle, ma dopo venne risuscitato.  
 Holmes ha acquisito un seguito di culto.  
 Holmes simbolizza l’incessante lotta del genere umano per la verità.  
 Holmes non avrebbe avuto bisogno di registrazioni per ottenere le prove per incriminare Nixon.  
 Holmes avrebbe risolto gli omicidi dell’A.B.C. prima di Poirot.

Qui non avrò nulla da dire sull’analisi appropriata di questi enunciati. Se il meinonghiano ne può render conto senza stratagemmi speciali, questo è un vantaggio del suo sistema sul mio.)

L’ambiguità della prefissazione spiega perché le verità relative ai caratteri di finzione son a volte isolate dalle loro conseguenze apparenti. Supponiamo di avere un argomento (con zero o più premesse) che è valido nel senso modale che è impossibile che tutte le premesse siano vere e la conclusione sia falsa.

$$\frac{\psi_1, \dots, \psi_n}{\therefore \phi}$$

Allora appare chiaro che otteniamo un altro argomento valido se prefissiamo uniformemente l’operatore “Nell’opera di finzione  $f \dots$ ” ad ogni premessa e alla conclusione dell’argomento originale. La verità in un’opera di finzione data è chiusa rispetto all’implicazione.

$$\frac{\text{In } f, \psi_1, \dots, \text{In } f, \psi_n}{\therefore \text{In } f, \phi}$$

Ma se noi prefissiamo l’operatore “Nell’opera di finzione  $f \dots$ ” ad alcune delle premesse originali e non ad altre, oppure intendiamo alcune ma non tutte le premesse come tacitamente prefissate, allora in generale né la conclusione originale  $\phi$  né la conclusione prefissata “Nell’opera di finzione  $f, \phi$ ” seguirà. Nell’inferenza considerata in precedenza c’erano due premesse. La premessa

---

<sup>3</sup>Per esempio il sistema descritto in Scott (1967).

che Holmes viveva al 221B di Baker Street era vera solo se prefissata. La premessa che l'unico edificio al 221B di Baker Street era una banca, d'altra parte, era vera solo se intesa come non prefissata; perché nelle storie non c'era alcuna banca lì ma una casa spaziosa. Intendendo le premesse, come faremmo naturalmente, in modo da renderle vere, non segue nulla: né la conclusione non prefissata che Holmes viveva in una banca né la conclusione prefissata che nelle storie egli viveva in una banca. Intendendo ambedue le premesse come non prefissate, la conclusione non prefissata segue ma la seconda premessa è falsa.<sup>4</sup>

Il compito che rimane è vedere ciò che si può dire relativamente all'analisi degli operatori "Nell'opera di finzione tal dei tali..." Ho già notato che la verità in una data opera di finzione è chiusa rispetto all'implicazione. Questa chiusura è il tratto distintivo di un operatore di necessità relativa, un operatore intensionale che può essere analizzato come un quantificatore universale ristretto su mondi possibili. Dunque potremmo procedere come segue: un enunciato prefissato "Nell'opera di finzione  $f$ ,  $\phi$ " è vero (o, come diremo anche,  $\phi$  è vero nell'opera di finzione  $f$ ) sse  $\phi$  è vero in ogni mondo possibile in un certo insieme, dove questo insieme è determinato in qualche modo dall'opera di finzione  $f$ .

Come prima approssimazione, potremmo considerare esattamente quei mondi in cui la trama dell'opera di finzione è messa in atto, in cui ha luogo un corso di eventi che riflette la storia. Ciò che è vero nelle storie di Sherlock Holmes sarebbe dunque ciò che è vero a tutti i mondi possibili dove ci sono dei caratteri che hanno gli attributi, stanno nelle relazioni, e compiono gli atti che sono attribuiti nelle storie ad Holmes, Watson, e agli altri. (Se, in questo caso, questi caratteri *sarebbero* Holmes, Watson, e gli altri è una questione spinosa che dobbiamo considerare tra poco).

Penso che questa proposta non sia del tutto giusta. Per cominciare, c'è una minaccia di circolarità. Perfino le storie di Holmes, per non parlare di finzioni scritte in stili meno espliciti, non sono scritte affatto in forma di semplici cronache. Un lettore informato e intelligente può certamente scoprire la trama, e potrebbe scriverla nella forma di una cronaca interamente esplicita se volesse. Ma questa estrazione della trama dal testo non è un compito banale o automatico. Forse il lettore lo esegue solo scoprendo ciò che è vero nelle storie -cioè, esercitando la sua padronanza implicita proprio del concetto di verità nell'opera di finzione che stiamo indagando ora. Se le cose stanno così, allora un'analisi che inizia facendo un uso acritico

---

<sup>4</sup>Fin qui, la spiegazione che ho dato segue da vicino quella di Heintz (1979).

del concetto della trama di un'opera di finzione potrebbe essere assai poco informativa, anche se corretta fino a questo punto.

Un secondo problema sorge da un'osservazione di Saul Kripke.<sup>5</sup> Si assuma che Conan Doyle abbia veramente scritto le storie come pura finzione. Le abbia semplicemente inventate. Egli non conosceva affatto qualcuno che aveva compiuto le azioni che aveva attribuito a Holmes, e neppure aveva raccolto qualche confusa informazione causata da una persona del genere. Può darsi nondimeno, per pura coincidenza, che il nostro mondo sia uno dei mondi in cui la trama delle storie viene messa in atto. Forse c'era un uomo di cui Conan Doyle non aveva mai sentito parlare le cui avventure reali per caso corrispondevano alle storie in ogni dettaglio. Forse egli si chiamava anche "Sherlock Holmes." Improbabile, incredibile, ma certamente possibile! Ora si consideri il nome "Sherlock Holmes," *come usato nelle storie*. Il nome, così usato, si riferisce all'uomo di cui Conan Doyle non aveva mai sentito parlare? Certamente no! È irrilevante che un nome omonimo sia usato da alcune persone, che non includono Conan Doyle, per riferirsi a quest'uomo. Dobbiamo distinguere tra gli omonimi, così come distingueremmo il nome di Londra (Inghilterra) dal nome omonimo di Londra (Ontario). È falso nel nostro mondo che il nome, "Sherlock Holmes," come usato nelle storie, si riferisce a qualcuno. Eppure è vero nelle storie che questo nome, come usato nelle storie, si riferisce a qualcuno. Così abbiamo trovato qualcosa che è vero nelle storie ma falso (secondo la nostra improbabile supposizione) in uno dei mondi in cui la trama delle storie viene messa in atto.

Allo scopo di evitare questa difficoltà, sarà utile non pensare alle opere di finzione in astratto, come una sequenza di enunciati o qualcosa di quel genere. Invece, un'opera di finzione è una storia raccontata da un narratore in una particolare occasione. Egli può raccontare le sue leggende intorno al fuoco del campo oppure può scrivere a macchina un manoscritto e mandarlo al suo editore, ma in ambedue i casi c'è un atto di narrazione. Atti di narrazione diversi, finzioni diverse. Quando Pierre Menard ri-racconta il *Don Chisciotte*, quella non è la stessa opera di finzione del *Don Chisciotte* di Cervantes -neppure se sono nella stessa lingua e corrispondono parola per parola.<sup>6</sup> (Ma sarebbe stato diverso se Menard avesse copiato l'opera di

<sup>5</sup>Descritto brevemente nella sua addenda a Kripke (1972); e discusso più estesamente in una lezione non pubblicata tenuta alla University of Western Ontario nel 1973 e in altre occasioni. Le mie opinioni e quelle di Kripke coincidono in qualche misura. Anche lui sottolinea ciò che io ho chiamato l'ambiguità del prefissare e considera il narratore come impegnato a fingere. Le conclusioni che egli trae dall'osservazione in questione, tuttavia, differiscono ampiamente dalle mie.

<sup>6</sup>Borges (1944).



finzione di Cervantes a memoria; quello non sarebbe stato affatto ciò che chiamo un atto di narrazione.) Un atto di narrazione, tuttavia, potrebbe essere l'esposizione di due opere di finzione diverse: una fantasia innocua l'una, raccontata ai bambini e ai censori, e un'allegoria sovversiva l'altra raccontata ai *cognoscenti*.

Narrare è far finta. Il narratore fa mostra di dire la verità su questioni di cui è a conoscenza. Fa mostra di parlare di caratteri che conosce, e ai quali si riferisce, tipicamente, per mezzo dei loro normali nomi propri. Ma se la sua storia è una finzione, non sta facendo davvero queste cose. Solitamente la sua finzione non ha la minima pretesa di ingannare qualcuno, né lui ha la minima pretesa di ingannare. Nondimeno egli interpreta una parte falsa, si comporta come se stesse raccontando un fatto conosciuto mentre non lo sta facendo. Questo è massimamente evidente quando la finzione è narrata in prima persona. Conan Doyle fece finta di essere un dottore chiamato Watson, impegnato a pubblicare delle memorie veritiere di eventi di cui egli stesso era stato testimone. Ma il caso della narrazione in terza persona non è essenzialmente diverso. L'autore fa mostra di dire la verità su questioni che è venuto a sapere, benché come egli sia riuscito ad esserne informato rimane non detto. Questa è la ragione per cui c'è un paradosso pragmatico simile ad una contraddizione in una narrazione che termina con "...e così nessuno rimase per raccontare la storia."

I mondi che dobbiamo considerare, suggerisco, sono i mondi dove l'opera di finzione è narrata, ma come un fatto conosciuto piuttosto che come finzione. L'atto di narrazione occorre, proprio come qui nel nostro mondo; ma lì è ciò che falsamente fa mostra di essere: dire la verità relativamente a questioni di cui il narratore è informato.<sup>7</sup> Il nostro mondo non può essere un mondo del genere: infatti, se è veramente una finzione quella di cui stiamo

---

<sup>7</sup>Ci sono delle eccezioni. A volte il narratore fa mostra di proferire una mescolanza di verità e di menzogna relativamente a questioni di cui è informato, o di vaneggiare producendo una riflessione distorta degli eventi, o qualcosa del genere. Tolkien esplicitamente fa mostra di essere il traduttore e il curatore del Libro Rosso della Marcia ad Occidente, un antico libro che è in qualche modo capitato nelle sue mani e che egli in qualche modo sa essere un resoconto fedele degli eventi. Egli non fa mostra di essere il suo autore, altrimenti non scriverebbe in inglese. (Infatti, la composizione del Libro Rosso da parte di diversi hobbit è riportata nello stesso Libro Rosso.) Direi la stessa cosa di un romanzo storico in prima persona scritto in inglese in cui il narratore è un greco antico. L'autore non fa finta di essere il vero narratore, invece fa finta di essere qualcuno del nostro tempo che in qualche modo ha ottenuto la storia del narratore greco, sa che è vera, e ce la trasmette tradotta. Anche in questi casi eccezionali, la cosa da fare è considerare quei mondi in cui l'atto di narrare è ciò che fa mostra di essere -vaneggiamenti, traduzione affidabile di una fonte affidabile, quel che sia- qui nel nostro mondo. Ometterò ogni riferimento a questi casi eccezionali nella parte rimanente di questo saggio.

trattando, allora l'atto di narrare nel nostro mondo non era ciò che faceva mostra di essere. Non importa se, senza che l'autore lo sappia, il nostro mondo sia uno dei mondi in cui la trama viene messa in atto. Il Sherlock Holmes della vita reale non avrebbe modificato il fatto che Conan Doyle praticava una finzione, se Conan Doyle non ne aveva mai sentito parlare. (Questo Sherlock Holmes della vita reale potrebbe aver avuto il suo Watson della vita reale che raccontava delle storie vere riguardo alle avventure di cui era stato testimone. Ma anche se le sue memorie corrispondessero all'opera di finzione di Conan Doyle parola per parola non sarebbero le stesse storie, così come il *Don Chisciotte* di Cervantes non è la stessa storia di Menard. Dunque il nostro non sarebbe comunque un mondo in cui le storie di Holmes -le *stesse* storie di Holmes che Conan Doyle ha raccontato come finzione- sono state raccontate come un fatto conosciuto.) D'altra parte, ogni mondo in cui la storia è raccontata come un fatto conosciuto invece che come finzione deve essere tra i mondi in cui la trama della storia viene messa in atto. Altrimenti la sua realizzazione non potrebbe né essere nota né essere raccontata con verità.

Mi baso su una nozione di identità delle storie attraverso mondi; questa è in parte una questione di corrispondenza parola per parola e in parte una questione di identità attraverso mondi (o forse una relazione di controparte) di atti di narrazione. Qui nel nostro mondo abbiamo un'opera di finzione  $f$ , proferita in un atto di narrazione  $a$ ; in qualche altro mondo abbiamo un atto  $a'$  di dire la verità riguardo a questioni fattuali; le storie dette in  $a$  e in  $a'$  corrispondono parola per parola, e le parole hanno lo stesso significato. Vuol dire che nell'altro mondo  $f$  viene narrata come fatto conosciuto invece che come finzione? Non necessariamente, come mostra il caso di Menard. È richiesto anche che  $a$  e  $a'$  siano lo stesso atto di narrazione (o almeno controparti). Quanto siamo messi male? Sicuramente vorrete sapere di più riguardo ai criteri di identità attraverso mondi (o alla relazione di controparte) per atti di narrazione, e lo stesso per la verità vale per me. Ma penso che abbiamo un appiglio sufficiente perché valga la pena di procedere. Non vedo nessuna minaccia di circolarità qui, in quanto non vedo alcun modo di usare il concetto di verità nell'opera di finzione per aiutare ad analizzare la nozione di identità attraverso mondi degli atti di narrazione.

Supponiamo che un'opera di finzione utilizzi nomi come "Sherlock Holmes." In quei mondi in cui la stessa storia è narrata come un fatto conosciuto invece che come una finzione, quei nomi sono veramente ciò che fanno mostra di essere: semplici nomi propri di caratteri esistenti noti al narratore. Qui nel nostro mondo, il narratore finge soltanto che "Sherlock Holmes" abbia il carattere semantico di un semplice nome proprio. Non abbiamo alcuna

ragione di supporre che quel nome, come viene usato qui nel nostro mondo, abbia realmente quel carattere. Dato il modo in cui lo usiamo, può essere molto diverso da un semplice nome proprio. Infatti, può avere un senso altamente non rigido, governato in gran parte dalle descrizioni di Holmes e dei suoi atti rinvenuti nelle storie. Questo è ciò che suggerisco: il senso di “Sherlock Holmes,” come noi lo usiamo, è che, per ogni mondo  $w$  in cui le storie di Holmes vengono narrate come un fatto conosciuto invece che come finzione, il nome denota in  $w$  l’abitante di  $w$ , chiunque esso sia, che lì gioca il ruolo di Holmes. Parte di questo ruolo, naturalmente, è il fatto di essere il portatore del semplice nome proprio “Sherlock Holmes.” Ma questo mostra solo che “Sherlock Holmes” è usato in  $w$  come un semplice nome proprio, non che è usato così qui.<sup>8,9</sup>

Suggerisco anche, con meno sicurezza, che ogni volta che un mondo  $w$  non è uno dei mondi appena considerati, il senso di “Sherlock Holmes,” come noi lo usiamo, è tale da non assegnargli alcuna denotazione in  $w$ . È così anche se la trama dell’opera di finzione è messa in atto dagli abitanti di  $w$ . Se abbiamo ragione quando diciamo che Conan Doyle raccontò le storie di Holmes come finzione, allora ne segue che “Sherlock Holmes” è senza denotazione qui nel nostro mondo. Non denota il Sherlock Holmes della vita reale di cui Conan Doyle non sentì mai parlare, se esiste.

Siamo arrivati ad una proposta che chiamerò ANALISI 0: *Un enunciato della forma “Nell’opera di finzione  $f$ ,  $\phi$ ” è vero sse  $\phi$  è vero in ogni mondo in cui  $f$  è narrata come un fatto conosciuto invece che come una finzione.*

È giusto? Ci sono alcuni che non si stancano mai di dirci di non leggere mai nulla in un’opera finzione che non sia lì esplicitamente, e l’Analisi 0 servirà a catturare l’uso di coloro che sono di questa opinione nella sua forma più estrema. Tuttavia, non credo affatto che quest’uso sia comune. La maggior parte di noi si accontenta di leggere un’opera di finzione relativamente

---

<sup>8</sup>Un trattamento assai simile dei nomi di finzione, diverso dal mio in quanto permette al significato attuale e a quello di finzione di “Sherlock Holmes” di essere lo stesso, è dato in Stalnaker (1978).

<sup>9</sup>Molti di noi non hanno mai letto le storie, non potrebbero produrre le descrizioni che governano in larga parte il senso non rigido di “Sherlock Holmes,” tuttavia usano questo nome proprio nello stesso senso del più esperto irregolare di Baker Street. Non c’è alcun problema qui. La descrizione causale di Kripke del propagarsi del significato, Kripke (1972), funzionerà altrettanto bene per i sensi non rigidi come per quelli rigidi. L’ignorante usa “Sherlock Holmes” nel suo senso non rigido standard se ha appreso il nome (nel modo giusto) da qualcuno che conosceva la descrizione che lo governa, o che lo ha appreso da qualcun’altro che conosceva la descrizione che lo governa, o... Le dottrine della rigidità di Kripke non potevano essere difese senza l’aiuto della sua dottrina della propagazione del significato; la propagazione senza rigidità, d’altra parte, appare non problematica.

uno sfondo di fatti noti, “leggendo nell’opera di finzione” un contenuto che non è lì esplicitamente, ma che proviene dal contenuto esplicito unito allo sfondo fattuale. L’Analisi 0 ignora lo sfondo. In questo modo ci porta a considerare troppi mondi possibili, così nell’opera di finzione non risultano vere abbastanza cose.

Per esempio, io sostengo che nelle storie di Holmes, Holmes vive più vicino a Paddington Station che a Waterloo Station. Uno sguardo alla cartina vi mostrerà che il suo indirizzo in Baker Street è molto più vicino a Paddington. Tuttavia, la cartina non è parte delle storie, e per quanto ne so non è mai asserito o implicato nelle storie stesse che Holmes vive più vicino a Paddington. Ci sono mondi possibili in cui le storie di Holmes sono narrate come un fatto conosciuto invece che come finzione che differiscono in ogni sorta di modi dal nostro. Tra questi ci sono mondi in cui Holmes vive in una Londra disposta molto diversamente dalla Londra del nostro mondo, una Londra dove l’indirizzo di Holmes in Baker Street è molto più vicino a Waterloo Station che a Paddington Station.

(Non suppongo che una tale distorsione della geografia debba impedire ai luoghi che negli altri mondi vengono chiamati “Londra,” “Paddington Station,” ... di essere gli stessi, oppure di essere controparti, dei loro omonimi reali. Ma, se mi sbaglio, questo non mette comunque in discussione la mia affermazione che esistono mondi in cui le storie di Holmes sono narrate come un fatto conosciuto ma in cui è vero che Holmes vive più vicino a Waterloo che a Paddington. In quanto è possibile per noi considerare i nomi di luoghi, come sono usati nelle storie, come nomi di finzione con sensi non rigidi come il senso non rigido che ho già attribuito a “Sherlock Holmes.” Questo significherebbe, incidentalmente, che “Paddington Station”, come usato nelle storie, non denota la stazione reale con quel nome.)

Analogamente, sostengo che è vero, benché non esplicito, nelle storie che Holmes non ha una terza narice; che non ha mai avuto un caso in cui l’assassino è risultato essere un gnomo purpureo; che egli ha risolto i suoi casi senza l’aiuto della rivelazione divina; che non ha mai visitato le lune di Saturno; e che indossa le mutande. Ci sono dei mondi bizzarri in cui le storie di Holmes sono narrate come un fatto conosciuto ma in cui tutte queste cose sono false.

In senso stretto, è fallace sostenere delle conclusioni riguardo alla verità nell’opera di finzione sulla base di una mescolanza di verità nei fatti e verità nell’opera di finzione. Da una mescolanza di premesse prefissate e non prefissate non segue nulla. Ma, in pratica, la fallacia spesso non è così male. Le premesse fattuali in ragionamenti mescolati possono essere parte dello sfondo rispetto al quale leggiamo l’opera di finzione. Esse possono continuare a

valere nell'opera di finzione, non perché c'è qualcosa di esplicito nell'opera di finzione che le rende vere, ma piuttosto perché non c'è nulla che le rende false. Non c'è nulla nelle storie di Holmes, ad esempio, che ci dà qualche ragione di sospendere la nostra conoscenza di sfondo dei tratti principali della geografia di Londra. Solo pochi dettagli debbono essere modificati - principalmente dettagli che hanno a che fare con 221B Baker Street. Non c'è alcun bisogno di spostare le stazioni, o anche di considerare le loro posizioni una questione aperta. Ciò che è vero nella realtà riguardo alle loro posizioni è vero anche nelle storie. In questo caso non c'è alcun errore nel sostenere sulla base di questi fatti delle conclusioni circa cos'altro è vero nelle storie.

La storia è nota. Il ragionamento relativo alla verità nell'opera di finzione è molto simile al ragionamento controfattuale. Facciamo una supposizione contraria ai fatti - e se questo fiammifero fosse stato sfregato? Nel ragionare su ciò che sarebbe successo in quella situazione controfattuale, usiamo delle premesse fattuali. Il fiammifero era secco, c'era dell'ossigeno intorno, e così via. Ma non usiamo premesse fattuali in modo completamente libero, perché alcune di esse saranno vittima del cambiamento che ci porta dalla realtà alla situazione controfattuale considerata. Non usiamo la premessa fattuale che il fiammifero era nella scatola di fiammiferi al tempo in questione, o che era a temperatura d'ambiente un secondo più tardi. Ci allontaniamo dalla realtà tanto quanto è necessario per raggiungere un mondo possibile in cui la supposizione controfattuale diventa vera (e questo potrebbe essere assai lontano se la supposizione è fantastica). Ma non introduciamo dei cambiamenti gratuiti. Manteniamo fissi i tratti della realtà che non devono essere modificati come parte del modo meno distruttivo di rendere vera la supposizione. Possiamo ragionare con sicurezza basandoci sulla parte del nostro sfondo fattuale che è così tenuto fisso.

A questo punto, numerosi autori hanno trattato i condizionali controfattuali secondo le indicazioni che abbiamo descritto. Le differenze di dettaglio tra questi trattamenti non sono importanti per i nostri scopi attuali. La mia versione<sup>10</sup> è la seguente. Un controfattuale della forma "Se fosse che  $\phi$ , allora sarebbe che  $\psi$ " è vero in modo non vacuo sse alcuni mondi possibili in cui sia  $\phi$  che  $\psi$  sono veri differiscono meno dal mondo reale, tutto considerato, di ogni mondo in cui  $\phi$  è vero ma  $\psi$  non è vero. È vero in modo vacuo sse  $\phi$  non è vero in alcun mondo possibile. (Ometto restrizioni di accessibilità per semplicità.)

Tornando alla verità nell'opera di finzione, si rammenti che il problema per l'Analisi 0 era che ignorava lo sfondo, e dunque ci portava a considerare

---

<sup>10</sup>Data in Lewis (1973).

mondi bizzarri che differivano gratuitamente dal nostro mondo reale. Un'opera di finzione richiederà generalmente un allontanamento dalla realtà, che sarà maggiore se è un'opera di finzione fantastica. Ma dobbiamo tenere l'allontanamento dalla realtà sotto controllo. È sbagliato, o per lo meno eccentrico, leggere le storie di Holmes come se esse potessero, per quel che ne sappiamo, aver luogo in un mondo in cui degli investigatori trinariciuti vanno alla ricerca di gnomi purpurei. Il rimedio è, grosso modo, analizzare asserzioni di verità nella finzione come controfattuali. Ciò che è vero nelle storie di Sherlock Holmes è ciò che sarebbe vero se quelle storie venissero raccontate come un fatto conosciuto invece che come finzione.

Articolando questa proposta secondo il mio trattamento dei controfattuali, otteniamo l'ANALISI 1: *Un enunciato della forma "Nell'opera di finzione  $f$ ,  $\phi$ " è vero in modo non vacuo sse qualche mondo in cui  $f$  è narrata come un fatto conosciuto e in cui  $\phi$  è vero differisce meno dal mondo reale, tutto considerato, di qualsiasi mondo in cui  $f$  è narrata come un fatto conosciuto e in cui  $\phi$  non è vero. È vero in modo vacuo sse non ci sono mondi possibili in cui  $f$  è narrata come un fatto conosciuto.* (Pospongo la considerazione del caso vacuo.)

A volta parliamo del mondo di un'opera di finzione. Ciò che è vero nelle storie di Holmes è ciò che è vero, così diciamo, "nel mondo di Sherlock Holmes." Il fatto che parliamo in questo modo dovrebbe suggerire che è giusto considerare meno mondi di quelli in cui la trama delle storie è messa in atto, e meno mondi anche di quelli in cui le storie sono narrate come un fatto conosciuto. "Nel mondo di Sherlock Holmes," come nella realtà, Baker Street è più vicina a Paddington Station che a Waterloo Station e non ci sono gnomi purpurei. Ma non funzionerà seguire il linguaggio ordinario fino al punto di supporre che possiamo in qualche modo selezionare uno solo dei mondi in cui le storie sono narrate come un fatto conosciuto. Il mondo di Sherlock Holmes è un mondo in cui Holmes ha un numero pari o dispari di capelli sulla sua testa nel momento in cui incontra Watson per la prima volta? Qual era il gruppo sanguigno dell'ispettore Lestrade? È assurdo supporre che queste domande sul mondo di Sherlock Holmes abbiano delle risposte. La migliore spiegazione è che i mondi di Sherlock Holmes sono diversi, e le domande hanno risposte diverse in mondi diversi. Se possiamo assumere che alcuni dei mondi in cui le storie sono narrate come un fatto conosciuto differiscono minimamente dal nostro mondo, allora questi sono i mondi di Sherlock Holmes. Ciò che è vero in tutti questi mondi è vero nelle storie; ciò che è falso in tutti questi mondi è falso nelle storie; ciò che è vero in alcuni e falso in altri non è né vero né falso nelle storie. Qualsiasi risposta alle sciocche domande appena formulate cadrebbe senza dubbio nell'ultima

categoria. È per la stessa ragione che il coro delle sorelle, dei cugini e delle zie di Sir Joseph Porter non ha una dimensione determinata: ha dimensioni diverse in mondi diversi tra quelli di *H.M.S Pinafore*.<sup>11</sup>

Secondo l'Analisi 1, la verità in un'opera di finzione data dipende da questioni di fatto contingenti. Non sto pensando alla remota possibilità che proprietà accidentali dell'opera di finzione potrebbero avere un ruolo nel determinare quali sono i mondi in cui l'opera di finzione è narrata come fatto conosciuto. Piuttosto, è una questione contingente quali di questi mondi differiscono di più dal nostro e quali meno, e quali (se ci sono) differiscono minimamente. La ragione di questo è che è un fatto contingente -infatti, è *il* fatto contingente dal quale tutti gli altri dipendono- quale mondo possibile è il nostro mondo reale. Nella misura in cui il carattere del nostro mondo si estende anche ai mondi di Sherlock Holmes, ciò che è vero nelle storie dipende da com'è il nostro mondo. Se le stazioni di Londra avessero avuto una posizione differente, potrebbe essere stato vero nelle storie (e non perché le storie potrebbero essere state diverse) che Holmes viveva più vicino a Waterloo Station che a Paddington Station.

Questa contingenza non è problematica quando la verità nell'opera di finzione dipende da fatti contingenti ben noti relativi al nostro mondo, come accade negli esempi che ho fatto fino a questo punto per motivare l'Analisi 1. È più problematica se la verità nell'opera di finzione risulta dipendere da fatti contingenti che non sono ben noti. In un articolo che presenta dei fatti poco noti sul movimento dei serpenti, Carl Gans ha argomentato così:

Nell'“Avventura della fascia maculata” Sherlock Holmes risolve un caso di omicidio mostrando che la vittima è stata uccisa da una vipera di Russell che si è arrampicata sulla corda di un campanello. Ciò di cui Holmes non si era reso conto era che la vipera di Russell non è un costrittore. Questo serpente è pertanto incapace di movimenti a fisarmonica e non poteva essersi arrampicato sulla corda. O il serpente ha raggiunto la sua vittima in qualche altro modo o il caso rimane aperto.<sup>12</sup>

Possiamo ben disapprovare questo modo di ragionare. Ma, se l'Analisi 1 è corretta, lo è anche l'argomento di Gans. La storia non dice mai esplicita-

<sup>11</sup>Heinz (*op. cit.*) dissente; egli suppone che per ogni opera di finzione ci sia un singolo mondo da considerare, ma un mondo che è in indeterminato per alcuni aspetti. Non so come intendere un mondo indeterminato, a meno che non lo consideri come una sovrapposizione di tutti i modi possibili di risolvere l'indeterminatezza -o, in un linguaggio più semplice, come un insieme di mondi determinati che differiscono per gli aspetti in questione.

<sup>12</sup>Gans (1970).

mente che Holmes aveva ragione a sostenere che il serpente si è arrampicato sulla corda. Dunque ci sono dei mondi in cui le storie di Holmes sono narrate come un fatto conosciuto in cui il serpente ha raggiunto la vittima in qualche altro modo, e in cui quindi Holmes ha fatto un pasticcio. Presumibilmente alcuni di questi mondi differiscono meno dal nostro dei loro rivali in cui Holmes aveva ragione e la vipera di Russell è capace di salire su una corda con un movimento a fisarmonica. L'infallibilità di Holmes, naturalmente, non è una somiglianza con la realtà che compensa questa differenza; il nostro mondo non contiene alcun Holmes infallibile.

La psicoanalisi dei caratteri di finzione fornisce un esempio più importante. Il critico usa (ciò che egli crede che siano) dei fatti poco noti della psicologia umana come premesse, e arriva ragionando a conclusioni che sono lungi dall'essere ovvie riguardo all'infanzia o allo stato mentale adulto del carattere di finzione. Secondo l'Analisi 1 la sua procedura è giustificata. A meno che considerazioni che spingono in direzione opposta possano essere scoperte, considerare mondi in cui fatti poco noti della psicologia non valgono sarebbe un allontanamento gratuito dalla realtà.

La psicoanalisi dei caratteri di finzione ha sollevato delle forti obiezioni. Lo stesso varrebbe per l'argomento di Gans, se importasse a qualcuno. Mi manterrò neutrale riguardo a queste dispute, e cercherò di provvedere ai bisogni di tutte e due le parti. L'Analisi 1, o qualcosa di simile ad essa, dovrebbe catturare l'uso di Gans e degli psicoanalisti letterari. Vediamo di trovare un'analisi alternativa che contrasta con questa che catturi l'uso dei loro oppositori. Non cercherò di dire quale uso è di maggiore utilità per apprezzare le opere di finzione e la comprensione critica.

Supponiamo di decidere, *contra* Gans e gli psicoanalisti letterari, che fatti poco noti o sconosciuti relativi al nostro mondo sono irrilevanti per la verità nell'opera di finzione. Ma non ritorniamo all'analisi 0; non è la nostra sola alternativa. Continuiamo a riconoscere che è perfettamente legittimo arrivare ragionando alla verità nell'opera di finzione partendo da uno sfondo di fatti ben noti.

Devono veramente essere fatti? Sembra che, se fatti poco noti o sconosciuti sono irrilevanti, lo stesso vale per errori poco noti o sconosciuti nel *corpus* di opinioni condivise che sono generalmente prese per fatti. Pensiamo di sapere tutti che non ci sono gnomi purpurei, ma e se ce ne sono realmente alcuni, sconosciuti a tutti tranne che a se stessi, che vivono in una capanna isolata vicino al Loch Ness? Una volta che mettiamo da parte l'uso dato dall'Analisi 1, pare chiaro che, per quanto ci possano essere degli gnomi purpurei nascosti in angoli sperduti del nostro mondo reale, continua a non essercene nessuno nei mondi di Sherlock Holmes. Siamo passati



a considerare la verità nell'opera di finzione come il prodotto comune del contenuto esplicito e di uno sfondo di credenze generalmente prevalenti.

Le nostre credenze? Penso di no. Questo significherebbe che ciò che è vero in un'opera di finzione cambia costantemente. Gans potrebbe non ancora aver ragione, ma alla fine finirebbe per aver ragione riguardo all'errore di Holmes se un numero sufficiente di persone leggesse il suo articolo e imparasse che la vipera di Russell non poteva arrampicarsi su una corda. Qualora la geografia della Londra vittoriana venisse infine dimenticata, smetterebbe di essere vero che Holmes viveva più vicino a Paddington che a Waterloo. Strano a dirsi, lo studioso di storia non sarebbe messo meglio di un lettore non specialista ignorante per sapere ciò che è vero nelle opere di finzione del periodo di cui si occupa. Questo non può essere giusto. Ciò che era vero in un'opera di finzione quando è stata narrata per la prima volta è vero in essa per sempre. È la nostra conoscenza di ciò che è vero nell'opera di finzione che può aumentare o diminuire.

Lo sfondo appropriato, dunque, consiste nelle credenze che generalmente prevalevano nella comunità in cui l'opera di finzione ha avuto origine: le credenze dell'autore e del suo pubblico inteso. E infatti le premesse fattuali che ci parevano accettabili nel ragionare su Sherlock Holmes erano generalmente credute nella comunità di origine delle storie. Ognuno sapeva grosso modo dov'erano le principali stazioni di Londra, ognuno credeva che non esistessero gnomi purpurei, e via dicendo.

Un'ultima complicazione. Supponete che Conan Doyle credesse segretamente negli gnomi purpurei; pensando che la sua credenza in loro non fosse condivisa da nessuno, egli la tenne accuratamente per sé per timore di essere ridicolizzato. In particolare, egli non lasciò alcuna traccia di questa credenza nelle sue storie. Supponete inoltre che alcuni dei suoi lettori originali analogamente credessero segretamente negli gnomi purpurei, e che ciascuno di loro pensasse che la propria credenza segreta non fosse condivisa da nessun altro. Allora è chiaro (nella misura in cui qualcosa è chiaro in una situazione così strana) che la credenza negli gnomi purpurei non "prevale generalmente" proprio nel modo corretto, e che continuano a non esserci gnomi purpurei nei mondi di Sherlock Holmes. Diciamo che una credenza è *esplicita* in una comunità in un certo momento se più o meno tutti la condividono, più o meno tutti pensano che più o meno tutti gli altri la condividono, e via dicendo.<sup>13</sup> Lo sfondo appropriato, possiamo concludere,

<sup>13</sup>Una definizione migliore di credenza esplicita, sotto il nome di "conoscenza comune," è rinvenibile in Lewis (1969), pagg. 52-60. Il nome era inadatto, perché non c'è nessuna garanzia che si tratterà di conoscenza, o che sarà vera. Vedi anche la discussione della "conoscenza reciproca\*" in Schiffer (1972).

comprende le credenze che sono esplicite nella comunità di origine dell'opera di finzione.

Si assuma, come idealizzazione, che le credenze esplicite in una comunità siano ciascuna una credenza possibile e unitamente compostibili. Allora possiamo assegnare alla comunità un insieme di mondi possibili, detti i *mondi di credenza collettiva* della comunità, che comprende esattamente quei mondi in cui le credenze esplicite sono tutte vere. Soltanto se la comunità è eccezionalmente fortunata il mondo attuale apparterrà a questo insieme. Infatti, il mondo attuale determina i mondi di credenza collettiva della comunità di origine dell'opera di finzione e poi viene emarginato dall'analisi. (È naturalmente una questione contingente qual è la comunità e cosa si crede esplicitamente in essa.) Restiamo con due insiemi di mondi: i mondi in cui l'opera di finzione è narrata come un fatto conosciuto, e i mondi di credenza collettiva della comunità di origine. Il primo insieme ci dà il contenuto dell'opera di finzione; il secondo ci dà lo sfondo di credenze prevalenti.

Sarebbe un errore considerare semplicemente i mondi che appartengono ad ambedue gli insiemi. Di solito, le opere di finzione contravvengono ad almeno alcune delle credenze esplicite della comunità. Posso certamente raccontare una storia in cui ci sono gnomi purpurei, benché non ce ne siano nei nostri mondi di credenza collettiva. Inoltre, di solito sarà esplicitamente creduto nella comunità di origine dell'opera di finzione che la storia non è narrata come un fatto conosciuto -i narratori raramente ingannano- dunque nessuno dei mondi in cui l'opera di finzione è narrata come un fatto conosciuto può essere un mondo di credenza collettiva della comunità. Anche se i due insiemi si sovrappongono (la finzione è plausibile e l'autore la spaccia per un fatto) i mondi che appartengono ad ambedue gli insiemi sono destinati ad essere speciali in modi che non hanno niente a che fare con ciò che è vero nell'opera di finzione. Supponete che la storia racconti una rapina fallita di recente, e supponete che termini nel momento in cui la polizia arriva sulla scena. Qualsiasi nostro mondo di credenza collettiva in cui la storia è narrata come un fatto conosciuto è un mondo in cui la rapina è stata tenuta nascosta con successo; perché è una credenza esplicita tra noi che nessuna rapina del genere è mai stata riportata dai giornali. Questo non rende vero nella storia che la rapina è stata tenuta nascosta.

Ciò di cui abbiamo bisogno è un'analisi simile a quella in 1, ma applicata dal punto di vista dei mondi di credenza collettiva invece che dal punto di vista del mondo attuale. Ciò che è vero nelle storie di Sherlock Holmes è ciò che sarebbe vero, secondo le credenze esplicite nella comunità di origine, se le storie fossero narrate come un fatto conosciuto invece che come finzione.

Formuliamo esplicitamente questa analisi come ANALISI 2: *Un enunciato*

della forma “Nell’opera di finzione  $f$ ,  $\phi$ ” è vero in modo non vacuo sse, ogni volta che  $w$  è uno dei mondi di credenza collettiva della comunità di origine di  $f$ , allora qualche mondo in cui  $f$  è narrata come un fatto conosciuto e in cui  $\phi$  è vero differisce meno dal mondo reale, tutto considerato, di qualsiasi mondo in cui  $f$  è narrata come un fatto conosciuto e in cui  $\phi$  non è vero. È vero in modo vacuo sse non ci sono mondi possibili in cui  $f$  è narrata come un fatto conosciuto. È l’Analisi 2, o qualcosa di simile, che offro agli oppositori di Gans e degli psicoanalisti letterari.

Considererò brevemente due aree di difficoltà rimanenti e descriverò delle strategie per trattare questi problemi. Non proporrò una versione migliorata dell’analisi, tuttavia; in parte perché non so con sicurezza quali cambiamenti introdurre, in parte perché l’Analisi 2 è già complicata abbastanza.

Ho detto che la verità nell’opera di finzione è il prodotto comune di due fonti: il contenuto esplicito dell’opera di finzione, e uno sfondo che consiste o in fatti relativi al nostro mondo (Analisi 1) o in credenze esplicite nella comunità di origine (Analisi 2). Forse c’è una terza fonte che dà un contributo ulteriore: eredità di altre verità nelle opere di finzione. Ci sono due casi: il caso intra-finzionale e il caso inter-finzionale.

Nell’*Opera da tre soldi*, i caratteri principali sono una cricca infida. Essi tradiscono continuamente l’un l’altro, per guadagno o per sfuggire al pericolo. C’è anche un cantore di strada. Compare, canta la ballata di Mackie Messer, e si fa gli affari suoi senza tradire nessuno. È anche lui un individuo infido? Il contenuto esplicito non lo rende tale. Le persone reali non sono così tanto infide, e anche nella Germania di Weimar non era esplicitamente creduto che lo fossero, dunque neppure lo sfondo lo rende tale. Eppure ci sono delle ragioni abbastanza buone per dire che egli è infido: nell’*Opera da tre soldi* le persone sono così. Nei mondi dell’*Opera da tre soldi*, ogni individuo messo alla prova risulta infido, il cantore di strada è lì con gli altri, dunque senza dubbio anche lui risulterebbe infido se lo vedessimo di più. La sua natura infida è un’eredità intra-finzionale delle nature infide nella storia di Macheath, Polly, Tiger Brown, e del resto.

Supponete che io scriva una storia sul drago Sculch, una bellissima principessa, e un prode cavaliere, e via dicendo. È un esempio perfettamente tipico del suo genere stilistico, eccetto che non dico mai che Sculch vomita fiamme. Vomita fiamme comunque nella mia storia? Forse sì, dal momento che i draghi in questo tipo di storia vomitano fiamme. Ma il contenuto esplicito non lo fa vomitare fiamme. E neppure lo sfondo, dal momento che in realtà e secondo le nostre credenze non esistono animali che vomitano fiamme. (Potrebbe semplicemente essere analitico che non si è un drago senza vomitare fiamme. Ma supponete che non abbiamo mai *chiamato* Sculch

*drago*; gli ho semplicemente fornito tutti gli attributi standard dei draghi eccetto per il vomitare fiamme.) Se Scrulch vomita fiamme nella mia storia, è per un'eredità inter-finzionale di ciò che è vero dei draghi nelle altre storie.

Ho parlato delle storie di Holmes di Conan Doyle; ma molti altri autori hanno scritto delle storie di Holmes. Queste storie avrebbero poco senso senza eredità inter-finzionali. Sicuramente in queste storie satellite molte cose sono vere non a causa del contenuto esplicito della storia satellite stessa, e non perché esse sono parte dello sfondo, ma piuttosto perché esse sono eredità dalle storie di Holmes originali di Conan Doyle. Analogamente, se invece di chiedere ciò che è vero nell'intero *corpus* delle storie di Holmes di Conan Doyle chiediamo ciò che è vero in "Il Mastino dei Baskerville," troveremo senza dubbio molte cose che sono vere nella storia soltanto in virtù di eredità dalle altre storie di Holmes di Conan Doyle.

Veniamo infine alle verità vacue nelle opere di finzione impossibili. Si chiami un'opera di finzione *impossibile* se non c'è un mondo in cui è narrata come un fatto conosciuto invece che come una finzione. Questo potrebbe accadere nell'uno o nell'altro di due modi. Primo, la trama potrebbe essere impossibile. Una trama possibile potrebbe implicare che non possa esserci nessuno in grado di conoscere o narrare gli eventi in questione. Se un'opera di finzione è impossibile nel secondo modo, allora narrarla come un fatto conosciuto vorrebbe dire conoscere la sua verità e narrare con verità qualcosa che implica che la sua verità non possa essere conosciuta; che è impossibile.

Secondo tutte e tre le mie analisi, qualsiasi cosa è vacuamente vera in un'opera di finzione impossibile. Questo sembra del tutto soddisfacente se l'impossibilità è manifesta: se stiamo trattando di una fantasia sui guai di un uomo che ha quadrato il cerchio, o con il tipo peggiore di storia incoerente di un viaggio nel tempo. Non dovremmo aspettarci di avere un concetto di verità non banale nelle opere di finzione manifestamente impossibili, o forse dovremmo aspettarci di averne uno suggerendo -cosa da non prendere troppo seriamente- che ci siano mondi possibili impossibili così come ci sono mondi possibili possibili.

Ma cosa dovremmo fare quando un'opera di finzione non è manifestamente impossibile, ma è impossibile solo perché l'autore è stato sbadato? Ho parlato di verità nelle storie di Sherlock Holmes. In senso stretto, queste (prese tutte insieme) sono un'opera di finzione impossibile. Conan Doyle ha contraddetto se stesso da una storia all'altra circa la posizione della vecchia ferita di guerra di Watson. Eppure, non voglio dire che qualsiasi cosa sia vera nelle storie di Holmes!

Suppongo che potremmo procedere in due passi per dire ciò che è vero in un'opera di finzione venialmente impossibile come le storie di Sherlock

Holmes. In primo luogo, passiamo dall'opera di finzione impossibile originale alle numerosi versioni rivedute possibili che sono più vicine all'originale. Poi diciamo che ciò che è vero nell'originale è ciò che è vero, secondo una delle nostre analisi di ciò che è vero in modo non vacuo nelle opere di finzione, in tutte queste versioni rivedute. Allora nulla di definito sarà vero nelle storie di Holmes circa l'ubicazione della ferita di Watson. Dal momento che Conan Doyle l'ha messa in posti diversi, le diverse versioni rivedute differiranno. Ma almeno sarà vero nelle storie che Watson fu ferito in un punto diverso dal suo alluce sinistro. Conan Doyle ha messo la ferita in posti diversi, ma mai lì. Dunque nessuna versione riveduta metterà la ferita nell'alluce sinistro, perché questo cambierebbe la storia più di quanto è richiesto dalla consistenza.

Le versioni rivedute, come l'opera di finzione originale, saranno associate ad atti di narrazione. Le versioni rivedute, a differenza della versione originale, non saranno narrate nella realtà come finzioni o come fatti conosciuti. Ma ci sono mondi in cui sono narrate come finzioni, e mondi in cui sono narrate come atti conosciuti.

Anche quando l'opera di finzione originale non è del tutto impossibile, ci sono dei casi in cui sarebbe meglio considerare non la verità nell'opera di finzione originale ma invece la verità in tutte le versioni appropriatamente rivedute. Abbiamo un romanzo in tre volumi ambientato nel 1878. Apprendiamo nel primo volume che il nostro eroe ha pranzato a Glasgow un certo giorno. Nel terzo volume risulta che egli è comparso a Londra quello stesso pomeriggio. Quanto al resto questo romanzo non sembra essere una fantasia di transito veloce. L'autore è stato semplicemente inaccurato. Potremmo applicare le nostre analisi al romanzo così come è stato scritto senza rischio di vacuità. Dal momento che i mondi in cui è narrato come un fatto conosciuto sono mondi con mezzi di trasporto stupefacenti, il risultato sorprenderebbe chiunque -come il nostro autore sbadato, per esempio- non si è preoccupato di calcolare con cura gli orari dei movimenti del nostro eroe. Sarebbe più caritatevole applicare le analisi non alla storia originale ma invece alle versioni minimamente rivedute che rendono i movimenti dell'eroe possibili con i mezzi di trasporto che erano disponibili nel 1878. Almeno, questa sarebbe la cosa migliore se ci fossero dei modi di fissare gli orari nel modo giusto senza fare dei cambiamenti fondamentali nella trama. Potrebbero non esserci, e in quel caso forse la verità nella versione originale -per quanto parte di essa possa essere sorprendente- è il meglio che possiamo avere.

## Riferimenti

- Jorge Luis Borges. Pierre Menard, author of the *Quixote*. In *Ficciones*. Buenos Aires, 1944. Traduzione inglese, New York: Grove, 1964.
- Carl Gans. How snakes move. *Scientific American*, 93(222), 1970.
- John Heintz. Reference and inference in fiction. *Poetics*, 8, 1979.
- Saul Kripke. Naming and necessity. In Gilbert Harman and Donald Davidson, editors, *Semantics of Natural Language*, pages 253–355. D. Reidel Publishing Co., Dordrecht, 1972.
- David K. Lewis. *Convention: a Philosophical Study*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1969.
- David K. Lewis. *Counterfactuals*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1973.
- Terence Parsons. A prolegomenon to Meinongian semantics. *Journal of PhiLosophy*, 71:561–80, 1974.
- Terence Parsons. A Meinongian analysis of fictional objects. *GraZER PhiLoSoPhiSche Studien*, 1:73–86, 1975.
- Stephen Schiffer. *Meaning*. Oxford University Press, Oxford, 1972.
- Dana Scott. Existence and description in formal logic. In Ralph Schoenman, editor, *Bertrand Russell: Philosopher of the Century*. Allen & Unwin, London, 1967.
- Robert C. Stalnaker. Assertion. In Peter Cole, editor, *Syntax and Semantics*, volume 9. Academic Press, London, 1978.

# I meccanismi della generazione

K. L. Walton

## 1 I principi della generazione

Come decidiamo cos'è parte della finzione in una data rappresentazione? Come tutti sappiamo, l'interpretazione, anche a questo livello elementare è spesso incerta e soggetta a discussione. È parte della finzione che Amleto soffre di un senso di colpa edipico? È parte della finzione che Macbeth vede veramente un pugnale oppure il pugnale è semplicemente una sua allucinazione? Qual è, dal punto di vista della finzione, l'espressione di Monna Lisa?

Le rappresentazioni generano delle verità di finzione per mezzo dei loro tratti -i segni sulla superficie di un dipinto, le parole di un romanzo, gli avvenimenti su un palcoscenico durante l'esecuzione di un lavoro teatrale- secondo i principi di generazione che si possono applicare. Alcuni dissensi su ciò che è parte della finzione derivano dal fatto che una persona trascura certi tratti cruciali, e a volte questi dissensi vengono risolti se glieli si fa notare. Ma molti dissensi persistono. Non è perché qualcuno ha trascurato alcune parole nella tragedia di Shakespeare che l'edipicità di Amleto è oggetto di discussione. C'è incertezza e disaccordo, in molti casi, su quali principi di generazione sono applicabili a una data opera.

In questo capitolo osserveremo, per quanto ci è possibile, i principi di generazione all'opera in diversi tipi di rappresentazioni. Il mio scopo non è di risolvere delle questioni interpretative particolari; molte di esse non ammettono in ogni caso una risoluzione definitiva. Ma possiamo sperare di

---

Titolo originale: "The Mechanics of Generation," capitolo 4 di K. L. Walton (1990) *Mimesis and Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 138-187. Traduzione di Sandro Zucchi.

migliorare la nostra comprensione delle discussioni chiarendo i principi su cui si basano le asserzioni interpretative in conflitto. Oltre a questo, vogliamo capire come le forme particolari che l'apparato di generazione assume si accordano con la concezione che sto sviluppando della natura complessiva dell'istituzione della rappresentazione. Questo comporterà non solo osservare quali principi di generazione sono all'opera ma anche riflettere sul perché i principi di generazione sono questi e non altri.

I critici e il pubblico raramente hanno in mente dei principi definiti ed espliciti, anche quando sono sicuri di quali verità di finzione genera un'opera; e gli artisti non consultano delle formule per plasmare le loro opere in modo tale da fargli generare le verità di finzione che vogliono che siano generate. Spesso siamo semplicemente colpiti dal fatto che, date le parole in un romanzo o i colori su un pezzo di tela, la cosa tal dei tali è parte dell'opera di finzione. Nella misura in cui abbiamo delle ragioni, ciò da cui siamo guidati consciamente è una collezione variegata di considerazioni particolari che sembrano in qualche modo ragionevoli in questo o quest'altro caso specifico.

Ma le regole possono operare sotto la superficie, e la diversità superficiale a volte nasconde un ordine sottostante. C'è un modo relativamente semplice e sistematico di capire come le verità di finzione vengono generate? C'è un numero limitato di principi assai generali che governano implicitamente la pratica di artisti e critici? Dubito che un critico esperto considererà questa una possibilità concreta. Io non penso che sia una possibilità concreta. Ma alcuni studiosi hanno cercato principi generali di questo genere e hanno tentato di suggerire quali potrebbero essere.<sup>1</sup> (Sullo sfondo ci sono delle preoccupazioni riguardo a come possa esserci perfino l'accordo che c'è. Come potremmo estrarre delle verità di finzione da opere nuove con la confidenza che abbiamo in molti casi, senza che ci sia a qualche livello una relazione ragionevolmente semplice tra i tratti dell'opera e le verità di finzione?). Il nostro esame di questi suggerimenti rinforzerà il sospetto che la ricerca è vana, e genererà un rispetto salutare per la complessità e la sottigliezza dei mezzi con cui le verità di finzione sono generate.

Le osservazioni di questo capitolo non devono essere costruite come contributi per comprendere la natura dell'essere di finzione, per comprendere ciò che è richiesto affinché una proposizione sia di finzione. Abbiamo già trattato questa questione. L'essere di finzione di una proposizione consiste

---

<sup>1</sup> "Quali stati di cose devono essere considerati parte di un'opera d'arte data? ... Nel cercare di trovare una risposta a questa domanda cercherò una regola generale, un principio." Wolterstorff (1980).



nella prescrizione di immaginarla. Il nostro interesse attuale è nei mezzi con cui una tale prescrizione viene effettuata, l'apparato dei vari generi di rappresentazione che ci sono noti per generare verità di finzione. Una cosa è spiegare cosa vuol dire segnalare una svolta a sinistra, una cosa del tutto diversa è osservare come, in un particolare contesto culturale, si giunge a farlo. Il nostro compito attuale è analogo a quest'ultimo. Nella nostra società si può segnalare una svolta a sinistra sia attivando delle luci intermittenti opportunamente posizionate che allungando il braccio sinistro. Potrebbero esserci delle convenzioni per cui i segnali di svolta a sinistra -nello stesso senso- vengono effettuati gettando dei palloncini rossi in strada o abbaiando come un cane. I mezzi contingenti con cui le verità di finzione sono generate in un contesto sociale o nell'altro non comportano alcuna conseguenza per ciò che vuol dire per una proposizione essere di finzione. Sospetto che l'aver mancato di distinguere le due cose con chiarezza abbia incoraggiato la futile speranza che ci sia, che in qualche modo ci debba essere, un modo semplice e sistematico di comprendere i meccanismi della generazione.

Benché la nostra attenzione attuale sia concentrata sulla generazione delle verità di finzione, dobbiamo tenere presente che l'interesse e la significatività delle opere d'arte rappresentazionali non risiede solo in esse. Il critico e il pubblico devono essere sensibile ai tratti di un'opera -all'aspetto di un certo dipinto, al suono di un poema- indipendentemente dal loro contributo alla generazione di verità di finzione. Ci sono anche dei temi generali, delle morali, degli ammonimenti, dei discernimenti, e delle visioni di cui le verità di finzione sono in parte (*solo* in parte) responsabili. Quanta enfasi sia concessa a una verità di finzione o a un'altra è anche questo rilevante, come vedremo, e lo stesso vale per il modo in cui le verità di finzione sono generate, inclusi quali principi di generazione sono operanti in casi particolari. L'apparato della generazione non è semplicemente un mezzo per produrre meccanicamente delle verità di finzione; questo apparato e il suo modo di operare sono aperti all'ispezione del pubblico, e non infrequentemente sono più interessanti delle verità di finzione che producono. Gran parte della maestria dell'opera di un pittore o di un romanziere consiste nei mezzi che egli scopre per generare delle verità di finzione.

## 2 Generazione diretta e indiretta

Le verità di finzione possono essere generate *direttamente* oppure *indirettamente*. Chiamerò quelle generate direttamente *primarie* e quelle generate indirettamente *implicate*. *No se puede mirar* da *I disastri della guerra* di Goya mostra le vittime di una fucilazione legate e le bocche dei fucili pun-

tate verso di loro. Non mostra i soldati che imbracciano i fucili; sono fuori dall'inquadratura dell'immagine. Eppure non c'è alcun dubbio che ci sono dei soldati (o comunque delle persone) che imbracciano i fucili. Sarebbe perverso, una rappresentazione volontariamente errata, sostenere che i fucili sono appesi a mezz'aria. Il fatto che nella finzione i fucili siano puntati sui prigionieri è più di una ragione per credere che sia parte della finzione che i soldati li imbracciano; questo fatto *rende* vero che i soldati li imbracciano. La posizione dei fucili è responsabile della presenza dei soldati nel mondo del dipinto; è parte della finzione che ci sono dei soldati perché è parte della finzione che ci sono dei fucili nella posizione in cui sono. Dunque, la prima verità di finzione dipende, è implicata, dalla seconda; è generata indirettamente.

Alla fine del romanzo di Joseph Conrad *L'agente segreto* la signora Verloc si suicida gettandosi da un traghetto che attraversa la Manica. In nessun punto del romanzo vien detto esplicitamente che fa questo. Ma il suo suicidio è chiaramente indicato dal passaggio seguente, e dal fatto, stabilito in precedenza, che era in viaggio verso il continente:

Ossipon, come se fosse spinto improvvisamente da una forza misteriosa, estrasse un giornale dalla tasca più volte ripiegato. Il professore alzò il capo al fruscio.

“Cosa dice il giornale? C'è qualcosa?”

Ossipon sobbalzò come un sonnambulo spaventato.

“Nulla. Assolutamente nulla. È di dieci giorni fa. Devo averlo dimenticato in tasca.

Ma non gettò via il vecchio giornale. Prima di rimetterselo in tasca gettò uno sguardo alle ultime righe di un paragrafo. Dicevano così: “*Un mistero impenetrabile sembra destinato ad avvolgere per sempre quest'atto di pazzia o disperazione.*”

Queste erano le ultime parole di una notizia dal titolo:

“Suicidio della passeggera di una nave che attraversa la Manica.”

Il compagno Ossipon era abituato al bello stile del giornale.<sup>2</sup>

Il fatto che nella finzione questo titolo appaia su un giornale poco dopo che la signora Verloc si è imbarcata per il continente (insieme ad altre circostanze) rende parte della finzione che la signora Verloc si è suicidata. È parte della

---

<sup>2</sup>*L'agente segreto*, p. 249.

finzione che si è gettata dalla nave perché è parte della finzione che il titolo dice quello che dice;<sup>3</sup> la seconda verità di finzione implica la prima.

Le verità di finzione su cui altre sono basate possono esse stesse dipendere da verità di finzione ancora più basilari. Il fatto che nella finzione il giornale contenga il titolo rivelatore è probabilmente implicato dal fatto che nella finzione il narratore afferma che lo contiene. Che nella finzione ci siano dei fucili puntati sui prigionieri può essere implicato dal fatto che nella finzione *sembra* che ci siano dei fucili così orientati. Può non essere facile trovare esempi incontrovertibili di verità di finzione *primarie*, quelle generate direttamente dai tratti sulla tela o dalle parole sulla carta invece che attraverso la generazione di altre verità. Ma sarà conveniente assumere, temporaneamente (vedi §4), che esistono verità del genere, che ogni rappresentazione genera un nucleo di verità di finzione primarie che non dipendono da altre, e che sono responsabili, indirettamente, di qualsiasi altra verità di finzione che viene generata.<sup>4</sup>

Le verità di finzione figliano come i conigli. La progenie anche di poche verità di finzione può ampiamente arredare un piccolo mondo. Solitamente siamo autorizzati ad assumere che i personaggi abbiano del sangue nelle vene, semplicemente perché sono persone, anche se il loro sangue non viene mai menzionato o descritto o mostrato o ritratto. È parte della finzione in *La Grande Jatte* che la coppia che passeggia nel parco mangi e dorma, lavori e giochi; che essi abbiano degli amici e dei rivali, delle ambizioni, delle soddisfazioni, e delle delusioni; che essi vivano su un pianeta che ruota sul proprio asse e gira intorno al sole, con condizioni del tempo e stagioni, montagne e oceani, pace e guerra, industria e agricoltura, povertà e abbondanza; eccetera eccetera. Tutto questo è implicato, in assenza di indicazioni contrarie, dal fatto che nella finzione essi sono esseri umani.

Molte di queste verità di finzione implicate sono generate più o meno automaticamente, e molte di esse non sono di alcun interesse particolare (benché se fosse parte della finzione che le persone *non* hanno del sangue nelle vene o nascite o ambizioni, questa verità di finzione sarebbe rilevante). Alcune verità di finzione generate indirettamente sono necessarie come sfondo, anche se non ci si deve concentrare su di esse. Abbiamo visto come un romanziere può, con economia e senza enfasi inutile, rendere di finzione che una grande città industriale in una nazione insulare con tradizioni i demo-

---

<sup>3</sup>Questo non vuol dire che nella finzione lei si getta a causa del titolo. Né che il mondo dell'incisione di Goya è un mondo peculiare in cui l'esistenza dei soldati dipende dall'esistenza e dalla posizione dei fucili.

<sup>4</sup>Alcune verità di finzione dipendono in parte da altre verità di finzione e in parte da tratti dell'opera, indipendentemente dal fatto che esse generino altre verità di finzione.

cratiche e imperialiste e così via fornisce l'ambientazione per diversi eventi semplicemente facendo sì che nella finzione essi abbiano luogo a Londra. Quest'ultima verità di finzione implica tutte le altre.

Le verità di finzione implicate, tuttavia, non sono affatto invariabilmente né tipicamente relegate sullo sfondo. Alcune delle verità di finzione più importanti e significative sono generate indirettamente. Poche osservazioni casuali di un personaggio oppure un gesto significativo possono fissare, in modo elegante e preciso, alcune caratteristiche cruciali della sua personalità o delle sue motivazioni. Le verità di finzione di interesse centrale in un ritratto -quelle che riguardano l'umore, la tensione, il riposo, la rassegnazione- possono essere implicate da verità di finzione relative alla topografia della faccia di colui che posa. Infatti, le verità di finzione implicate possono ampiamente mettere in ombra quelle da cui dipendono. Queste ultime a volte hanno scarsa o nessuna importanza se non per ciò che implicano; può accadere che non prestiamo ad esse alcuna attenzione o che non le notiamo neppure mentre osserviamo con meraviglia la loro progenie. I lettori di un romanzo possono essere fortemente colpiti dalla determinazione di un personaggio o dalla sua insicurezza o dal suo ottimismo senza essere in grado di dire, o senza che gli importi, quali verità di finzione che riguardano le sue azioni o le sue parole o i commenti che gli altri fanno su di lui ne sono responsabili. Anche un esame ravvicinato di un dipinto può non rivelare quali verità di finzione che riguardano le fattezze del volto di una persona implicano delle verità di finzione, queste del tutto ovvie, riguardo alla sua espressione o al suo umore -o può perfino non rivelare se queste ultime sono implicate dalle prime in qualche misura piuttosto che generate in qualche altro modo. Chiaramente, è fuorviante dire che, in generale, il pubblico *inferisce* le verità di finzione implicate da quelle su cui sono basate. A volte, proprio il fatto di essere generata indirettamente conferisce importanza ad una verità di finzione, specialmente quando sarebbe facile generarla più direttamente; un po' di ritrosia nel costruire le rappresentazioni, qui come altrove, stuzzica l'appetito e concentra l'attenzione.

L'implicazione è quasi indispensabile per la generazione di certe verità di finzione in certi *media*. Come possono rappresentare il suono i film muti, oppure come possono rappresentare il movimento i dipinti e le fotografie? In *I moli di New York* di Sternberg, l'improvviso alzarsi in volo di uno stormo di uccelli indica che è stato sparato un colpo, senza bisogno della colonna sonora.<sup>5</sup> Può essere parte della finzione in un'immagine che qualcuno sta correndo o saltando perché è parte della finzione che ambedue i piedi sono

---

<sup>5</sup>Arnheim (1966), pag. 107.

simultaneamente a mezz'aria, in una configurazione assai improbabile per qualcuno che non stia correndo o saltando.

Oltre a mettere in guardia dal ritenere che le verità di finzione generate direttamente, in generale, siano più importanti o più ovvie di quelle generate indirettamente, o dal supporre che la loro scoperta sia meno inferenziale, dobbiamo evitare di identificare le verità di finzione primarie con quelle che sono rese "esplicite" nell'opera e di presumere che quelle implicate siano presentate "implicitamente." Come vedremo, il fatto che ciò che un romanzo "dice" esplicitamente o ciò che un'immagine "mostra" esplicitamente sia parte della finzione, se lo è in qualche misura, può infatti dipendere dal fatto che sono parte della finzione delle proposizioni che l'opera esprime solo "implicitamente." (Vedi §4). Per verità di finzione "generate indirettamente" intendo semplicemente quelle che dipendono da altre verità di finzione; quelle "primarie" o "direttamente generate" non dipendono da altre verità di finzione. Non tiriamo conclusioni affrettate su cos'altro si accompagna all'essere primario o implicato.

La nostra indagine sull'apparato attraverso il quale le verità di finzione sono generate dovrà prendere in considerazione due tipi diversi di principi: i principi di generazione diretta, che dicono semplicemente che, se un'opera possiede o contiene certe parole o tratti o altro, le proposizioni così e così saranno parte della finzione, e i principi di implicazione, che specificano quali verità di finzione sono implicate dato il nucleo delle verità primarie. Consideriamo in primo luogo i principi di implicazione.

### 3 Principi di implicazione

Cosa determina quali verità di finzione sono implicate da altre verità di finzione? Dato il nucleo di verità di finzione primarie di una rappresentazione, come decidiamo cos'altro genera? Ci sono dei principi di implicazione semplici e generali a cui attenersi? Due principi di questo genere sono stati proposti (in varie formulazioni) e discussi abbastanza estesamente, specialmente in relazione alle rappresentazioni letterarie: il *Principio di Realtà* e il *Principio di Credenza Condivisa*.<sup>6</sup> Ambedue risulteranno seriamente inadeguati quando si misureranno con le sottigliezze e la complessità delle implicazioni reali. Nondimeno, molte implicazioni si conformano all'uno o

<sup>6</sup>Beardsley (1980) e Woods (1974). Elaborazioni più precise dei due principi sono rinvenibili in Lewis (1978) e in Wolterstorff (1980), benché i loro modi di formulare il problema siano assai diversi dal mio; in particolare, essi non distinguono tra (ciò che chiamo) verità di finzione primarie e verità di finzione secondarie come faccio io. Ryan (1980) discute un principio simile al principio di realtà.

all'altro di questi principi, e varianti riconoscibili di essi sono all'opera in altri casi.

### *Il Principio di Realtà*

Le fiabe...sono...storie della Terra delle Fate, cioè del *Faërie*, il regno o stato in cui esistono le fate. Il *Faërie* contiene molte cose oltre agli elfi e alle incantatrici, oltre ai nani, alle streghe, ai troll, ai giganti, e ai draghi: contiene i mari, il sole, la luna, il cielo; e la terra e tutte le cose contenute in essa: albero e uccello, acqua e pietra, vino e pane, e noi stessi, uomini mortali, quando siamo incantati da qualcosa.

J. R. R. Tolkien, "Sulle Fiabe"

La strategia basilare che il Principio di Realtà tenta di codificare è quella di rendere i mondi di finzione tanto simili a quello reale quanto è consentito dal nucleo di verità di finzione primarie. È perché le persone nel mondo reale hanno del sangue nelle vene, nascono, e hanno un lato posteriore che si assume che i personaggi di finzione hanno questi attributi. Si suppone che premere un tasto del pianoforte abbia, nei mondi di finzione, lo stesso effetto che ha nel mondo reale, a condizione che nulla nelle verità di finzione generate direttamente indichi il contrario. Così quando nel film muto di Eisenstein *La Corazzata Potemkin* è parte della finzione che una persona cammina sui tasti di un pianoforte, è implicato nella finzione che si producono dei suoni di pianoforte. Un corollario probabile del Principio di Realtà è che le implicazioni seguono le linee di quelle che sarebbero inferenze legittime nel mondo reale: se possiamo inferire legittimamente  $q$  da  $p$ , possiamo inferire legittimamente che  $q$  è parte della finzione dal fatto che  $p$  è parte della finzione, in quanto quest'ultima verità di finzione implica la prima.

Ecco una formulazione operativa del Principio di Realtà (PR):

Se  $p_1, \dots, p_n$  sono le proposizioni generate direttamente da una rappresentazione come verità di finzione, un'altra proposizione,  $q$ , è una verità di finzione nella rappresentazione se, e solo se, se fosse il caso che  $p_1, \dots, p_n$ , sarebbe il caso che  $q$ .

L'interprete deve chiedersi come sarebbe il mondo reale se le proposizioni generate direttamente come verità di finzione fossero vere: cos'altro sarebbe vero se esse lo fossero? Le risposte ci danno le proposizioni la cui verità di finzione è implicata dalle verità di finzione primarie. Intendo il controfattuale "Se fosse il caso che  $p_1, \dots, p_n$ , sarebbe il caso che  $q$ " secondo le linee

di Stalnaker-Lewis, con il significato, grosso modo, che un mondo possibile in cui  $p_1, \dots, p_n$  sono veri e anche  $q$  lo è assomiglia di più al mondo reale di ogni mondo possibile in cui  $p_1, \dots, p_n$  sono veri e  $q$  è falso.<sup>7</sup> Da qui il compito del critico di minimizzare le differenze tra i mondi di finzione e quello reale. I lettori che preferiscono intendere i controfattuali in altri modi assumeranno che il Principio di Realtà (chiamiamolo PR), come è stato formulato, renderà valide implicazioni diverse e possono voler introdurre degli aggiustamenti corrispondenti nella sua formulazione.<sup>8</sup> Ma, per i nostri scopi, non sarà necessario specificare più in dettaglio come il Principio di Realtà deve essere inteso esattamente.

È importante notare che ciò che è implicato, secondo PR, dipende dal *corpus* di verità di finzione primarie nella sua totalità, non semplicemente da una o da diversi membri selezionati di questo *corpus*.<sup>9</sup> Così è come dovrebbe andare. Raramente, ammesso che accada, una particolare verità di finzione è sufficiente da sola a determinare la verità di finzione di qualsiasi altra proposizione; le sue implicazioni attese possono essere cancellate o annullate da altre verità di finzione. Di solito, il fatto che un personaggio ha dei genitori umani implica, secondo leggi di natura note, che nella finzione il personaggio è umano e non un ranocchietto o un insetto o un rinoceronte o una zucca. Ma questa implicazione è bloccata in *Rinoceronte* di Ionesco, nella *Metamorfosi* di Kafka, e in molte fiabe. Il testo della *Metamorfosi* indica specificatamente che Gregor è un insetto (dopo la sua trasformazione), benché i suoi genitori siano umani. Sbaglieremmo se, allo scopo di decidere quali verità di finzione sono generate indirettamente, considerassimo delle verità di finzione particolari prese isolatamente e chiedessimo cosa accadrebbe se fossero vere.

Questo significa che il pubblico o il critico debbono iniziare il compito di interpretare compilando un elenco esauriente delle verità primarie dell'opera, e solo allora procedere a rintracciare le loro implicazioni? Ovviamente *non* facciamo questo, e nessuno può aspettarselo. Non c'è alcuna garanzia che le verità di finzione primarie siano in numero finito o specificabili in modo finito, né che esse siano tutte accessibili attraverso un normale esame dell'opera.<sup>10</sup> Inoltre, se una particolare verità di finzione appartenga all'e-

<sup>7</sup>Stalnaker (1968); Lewis (1973).

<sup>8</sup>Alcuni possono pensare che, se una persona camminasse sui tasti di un pianoforte, sarebbe soltanto *plausibile* o *probabile* che vengano emessi dei suoni di pianoforte. Essi potrebbero preservare l'intuizione che è parte della finzione nella *Corazzata Potemkin* che tali suoni *vengano* veramente emessi adottando qualcosa di simile al principio di "Conferma della Probabilità" di Karels (1985), pag. 112.

<sup>9</sup>Vedi Wolterstorff (1980).

<sup>10</sup>Un'immagine può avere delle verità di finzione primarie che solo un'analisi microscopica

lenco di quelle primarie o meno è a volte una questione assai delicata, e può non avere una risposta definitiva.

Solitamente un piccolo sottoinsieme del nucleo primario è particolarmente responsabile di una data implicazione, anche se non è sufficiente di per sé, e quando una verità di finzione dipende da altre verità di finzione generate indirettamente, di solito si basa in modo particolare su una o più di queste verità generate indirettamente (che a loro volta naturalmente dipendono da verità di finzione primarie). Si può dire che l'essere parte della finzione che qualcuno cammina sui tasti di un pianoforte, sia che questo sia primario sia che non lo sia, implica, ad un primo esame, che nella finzione vengono emessi dei suoni di pianoforte. L'implicazione sarebbe annullata se, per esempio, un'inquadratura dell'interno del piano mostrasse che non ci sono le corde, ma in assenza di una tale interferenza, l'implicazione è valida. Benché il fatto che sia parte della finzione che qualcuno cammina sui tasti di un pianoforte non garantisca che sia parte della finzione che vengono emessi dei suoni di pianoforte, questo fatto fa sì che l'onere della prova passi a colui che nega l'implicazione.

Grosso modo, quello che il pubblico e i critici fanno è concentrare l'attenzione su un insieme selezionato di verità di finzione che la rappresentazione sembra generare senza ombra di dubbio, senza preoccuparsi se le genera direttamente o indirettamente e senza assumere che esse esauriscano il nucleo primario, e osservare cosa esse implicino ad un primo esame. Spesso, si può essere ragionevolmente certi che nulla, nel nucleo di verità di finzione primarie, le annulli. Questo richiede una sensibilità all'opera nel suo complesso ma non un inventario completo delle verità di finzione primarie. Ci sono molti dettagli che riguardano gli abiti indossati dai personaggi della *Corazzata Potemkin* che gli spettatori non avranno notato quando concludono che nella finzione vengono emessi dei suoni di pianoforte. Ma essi possono essere ragionevolmente certi che nessuna di queste verità di finzione o di quelle primarie su cui si basano -né alcuna verità di finzione sul colore del pianoforte o sulla forza esatta (oltre un certo minimo) con cui i tasti sono premuti- interferirà con questa implicazione.

Parrebbe dunque che la pratica critica sia guidata primariamente dalla seguente regola intuitiva, sanzionata da PR:

L'essere parte della finzione di  $r_1, \dots, r_n$  (sia che siano generate direttamente o indirettamente) implica ad un primo esame l'es-

---

pica rivelerebbe, e può essere che nulla, a parte una individuazione assolutamente precisa dei suoi tratti, rivelerebbe le sue verità di finzione primarie.



sere parte della finzione di  $q$  se, e solo se, se fosse il caso che  $r_1, \dots, r_n$ , sarebbe il caso che  $q$ .

I suggerimenti basati sul Principio di Realtà sono stati accusati di autorizzare una proliferazione immotivata delle verità di finzione.<sup>11</sup> Esso pare imporci un numero di verità di finzione molto più grande di quello che i critici riconoscono o dovrebbero riconoscere.

Si assume di solito che una contraddizione implichi qualsiasi cosa, e spesso che una proposizione implichi controfattualmente ciò che implica. Ne segue che, secondo PR, se c'è una contraddizione tra le proposizioni che un'opera genera direttamente come parte della finzione, qualsiasi cosa sarà parte della finzione. È difficile evitare la conclusione che qualsiasi cosa sia parte della finzione in un'opera in cui proposizioni contraddittorie sono parte della finzione, siano esse primarie oppure no. Questo lascia perplessi. Benché, presumibilmente, sia parte della finzione in *Falsa Prospettiva* (figura 1) che una donna è e non è vicino all'uomo a cui sta accendendo la pipa, sembra del tutto irragionevole supporre che nella finzione la donna sta gettando contemporaneamente dei coriandoli dalla finestra, o che l'acqua sotto il ponte non è acqua ma sangue, o che ci sono dei goblin su Giove. Inoltre, se qualsiasi cosa è parte della finzione quando lo sono delle contraddizioni, *Falsa Prospettiva* e il romanzo di H. G. Wells *La Macchina del Tempo* conterranno esattamente le stesse verità di finzione. Sono possibili diverse risposte. Potremmo trovare un modo di intendere i controfattuali secondo il quale non tutti i controfattuali con antecedenti contraddittori risultano veri. (Intuitivamente, non è ovvio che "Se una donna è e non è vicino a un uomo, ci sarebbero dei goblin su Giove" dovrebbe essere ritenuto vero.) Potremmo riformulare il Principio di Realtà per bloccare l'implicazione non desiderata.<sup>12</sup> Oppure potremmo imparare a convivere con le conseguenze del principio così com'è.<sup>13</sup> (Dopotutto, non dovremmo aspettarci che i mondi di finzione siano esotici?)

Il pericolo di una proliferazione eccessiva, tuttavia, non è limitato ai mondi di finzione contraddittori. Il mondo reale è un luogo assai grande. Se i mondi di finzione sono simili ad esso quanto è permesso dalle loro verità di finzione primarie, la maggior parte di questi mondi includerà la maggior

<sup>11</sup>Per esempio da Parsons (1980), pagg. 177-78, e da Wolterstorff (1980), pagg. 117-18.

<sup>12</sup>Questa è la strategia di Wolterstorff (1980).

<sup>13</sup>Come propone Lewis (1978). Questo non è difficile come sembra quando ci si rende conto che, delle verità di finzione generate da un'opera data, alcune possono essere più enfatizzate di altre. Tuttavia, tra le verità di finzione dovremo tollerare il fatto che nella finzione in *Falsa Prospettiva* la donna non sta reggendo una candela, così come il fatto che nella finzione lei la sta reggendo.



Figura 1: William Hogarth, *Falsa prospettiva*, incisione (1754). Frontespizio di John Joshua Kirby *Dr. Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy*, London 1754. The Trustees of the British Museum.

parte del mondo reale. Così perfino -o meglio specialmente!- il mondo della storia meno dettagliata risulterà essere enormemente più ricco, enormemente più dettagliato, di quanto chiunque avrebbe potuto immaginare. Sarà parte della finzione in “Boccoli d’Oro e i Tre Orsi” che Tenzing e Hillary hanno raggiunto per la prima volta la cima dell’Everest e che Neil Armstrong è atterrato per primo sulla luna. Ogni dettaglio delle avventure di Marco Polo, del terremoto e dell’incendio di San Francisco, dello scandalo del Watergate, di innumerevoli altri drammi della vita reale di ogni giorno, drammi eccitanti, impressionanti, e tragici, apparterrà al mondo di “Tre Topi Ciechi”.<sup>14</sup>

<sup>14</sup>Prima di celebrare la scoperta di nuove ed eccitanti parti della storia, rendiamoci conto che le avventure di Marco Polo ricorrerebbero ripetitivamente in quasi ogni opera, e che sarebbero sepolte in una vasta collezione di episodi intensamente noiosi anche loro presi a prestito dalla vita reale, come il mio viaggio più recente dal salumiere. Inoltre, non sarebbe merito dell’artista o dell’opera e dunque non ci sarebbe motivo di ammirazione.

Invece di bandire tutto questo ciarpame dai mondi di finzione, propongo di ignorarlo. Dobbiamo riconoscere in ogni caso delle enormi differenze nell'importanza delle varie verità di finzione di un'opera. Alcune sono enfatizzate e poste al centro dell'attenzione; altre rimangono nell'ombra. Ci sono dei caratteri principali e dei caratteri minori, eventi centrali e periferici. È ovvio che ciò che è principale o centrale *in un romanzo* (o in immagine, o in qualcos'altro) non deve necessariamente essere ciò che sarebbe più significativo storicamente se gli eventi del romanzo avessero luogo realmente. Né ho in mente ciò che è ritenuto più o meno significativo *nella finzione*. Nella storia di una famiglia contadina che vive in un grande reame, può essere parte della finzione che il re è, bene o male, una figura centrale dal punto di vista storico, che il destino delle nazioni dipende da lui; può essere parte della finzione che i contadini sono insignificanti in una prospettiva storica. Tuttavia i contadini possono essere centrali nella storia e il re periferico. La storia può riguardare primariamente la famiglia di contadini, con il re che serve solo come parte delle circostanze in cui essi si trovano a vivere. Charles Kinbote è un carattere centrale, il narratore e il protagonista principale di *Fuoco pallido* di Nabokov, ma è parte della finzione che è un buffone insignificante. Le rappresentazioni non ci presentano semplicemente una collezione di verità di finzione; le ordinano e le organizzano per noi, concentrandosi su alcune più di altre. Prestare un'attenzione eccessiva alle seconde a spesa delle prime può dar luogo ad una visione distorta dell'opera comparabile a determinare in modo errato le verità di finzione. (Parte dell'idea di *Rosenkrantz e Guilderstern sono morti* di Tom Stoppard è di capovolgere l'enfasi di *Amleto*, rendendo dei caratteri minori principali e quelli principali minori.)

Così possiamo ammettere senza pericolo Marco Polo, il terremoto di San Francisco, il Watergate, e tutto il resto nel mondo di "Tre Topi Ciechi," purché ammettiamo che questi fatti sono sepolti nello sfondo della storia. Non ci daranno guai se li lasciamo stare. *Falsa Prospettiva* e *La Macchina del Tempo* sono enormemente diversi anche se generano esattamente le stesse verità di finzione; differiscono riguardo alle verità che mettono al centro dell'attenzione.

Alcuni preferiscono inventare un modo di escludere interamente le verità di finzione non importanti invece di dichiararle completamente de-

---

Una concezione dei controfattuali più stretta di quella di Lewis (per cui la loro verità richiede qualche connessione significativa tra l'antecedente e il conseguente) o una riformulazione appropriata di PR potrebbe bloccare questa immigrazione in massa dalla realtà, ma non senza abbandonare l'idea che le somiglianze tra i mondi di finzione e quello reale debbano essere massimizzate.

enfaticizzate.<sup>15</sup> Non ho delle forti obiezioni a questa soluzione, ma preferisco de-enfaticizzare. Secondo il mio suggerimento, non dobbiamo neppure immaginare che in qualche modo ci sia una netta separazione tra quei tratti del mondo reale che hanno una relazione sufficientemente stretta con l'azione di una storia da essere inclusi nel suo mondo di finzione e quelli che non lo sono; e possiamo facilmente riconoscere delle finissime variazioni di grado tra enfasi e de-enfasi. Sarebbe assai più maldestro ritirarsi ad un meta-livello e discutere se sia più o meno plausibile che una verità del mondo reale sia inclusa o meno nel mondo di finzione.

Questa soluzione può evitare qualche imbarazzo al Principio di Realtà. Ma essa pone un'altra domanda oltre a quella relativa a quali verità di finzione genera un'opera: cosa determina quali verità di finzione di un'opera sono importanti e quali no? Senza dubbio si può dire molto su questo punto, ma non mi aspetterei né richiederei una risposta sistematica a questa domanda, non più che alla domanda su come funzionano i meccanismi della generazione.

La proroga per il Principio di Realtà è solo temporanea. Vedremo tra poco che talvolta deve dare la precedenza al Principio di Credenza Condivisa. Ma obiezioni più serie per ambedue i principi aspettano tra le quinte. Ricordiamoci l'ammonimento satirico di James Thurber contro l'applicazione indiscriminata del Principio di Realtà:

“Non credo neppure per un attimo che sia stato Macbeth... non credo neppure per un attimo che abbia ucciso il Re,” lei disse... “Chi sospetti?” chiesi io... “Macduff,” disse lei, prontamente.

“Oh, è stato Macduff di sicuro... Sai chi ha scoperto il corpo di Duncan?... lo ha scoperto Macduff... Poi corre di sotto e grida, ‘La confusione ha scardinato il tempio consacrato del Signore’ e ‘L’assassinio sacrilego ha fatto il proprio capolavoro’ e via dicendo... Tutta questa roba era stata preparata... Se avessi trovato un corpo, tu non diresti cose del genere senza averle preparate, no? Non le diresti! A meno che non ti fossi esercitato prima. ‘Mio dio, c’è un corpo lì dentro!’ è quello che direbbe un innocente.”<sup>16</sup>

<sup>15</sup>Routley opta per includere solo pezzi assai limitati del mondo reale nei mondi di finzione, “abbastanza da comprendere il materiale a cui l'opera allude o su cui si basa... , abbastanza da permettere di comprendere la storia e di evitare certe incomprensioni, e niente di più.” Routley (1980), pag. 542.

<sup>16</sup>Thurber (1962), pagg. 81-2.

*Il Principio di Credenza Condivisa*

Un narratore, in una cultura in cui tutti sono fermamente d'accordo che la terra è piatta e che ad avventurarsi troppo lontano in mare si rischia di cadere giù, inventa una storia di avventure su dei marinai coraggiosi che si avventurano proprio troppo lontano in mare. Nella storia non si fa menzione della forma della terra o del pericolo. Sarebbe superfluo, pensa il narratore, perché lui e il suo pubblico assumono che la terra nella storia ha la stessa forma che essi credono che abbia nella realtà. Tutti assumono che sia implicato che nella finzione c'è, in qualche punto del vasto oceano, un precipizio verso il nulla.

Dobbiamo correggere, in base all'autorità del Principio di Realtà, il modo in cui essi intendono la storia oltre che la loro geografia? Le proposizioni di finzione generate direttamente sono tali (supporrò) che la loro verità non modifica la forma della terra; la terra sarebbe (ancora) più o meno sferica, com'è nella realtà, e non piatta. Dunque, secondo PR, è parte della finzione che la terra è sferica e non c'è pericolo di cadere giù. Ma insistere su questo, sradicare la storia dal suo contesto originale e forzare un'interpretazione che né l'autore né il più attento dei suoi presunti ascoltatori potrebbero aver in mente, parrebbe forzato e inutilmente severo. E far questo rovinerebbe una buona storia di avventure; il racconto (supponiamo) dipende dal pericolo per conseguire il suo effetto drammatico. Meglio assecondare l'idea errata sulla forma della terra al fine di capire ed apprezzare la storia, e ammettere che nella finzione la terra ha un bordo pericoloso.

Facendo dipendere le verità di finzione implicate dai fatti di natura, il Principio di Realtà allenta il controllo dell'artista su di essi. Se accade che egli sia in errore riguardo ai fatti rilevanti, i suoi mondi di finzione non saranno come egli li intende. Questo sarebbe un peccato in molti casi, perché si suppone che gli artisti di cui vale veramente la pena di conoscere le opere sappiano distinguere quali mondi di finzione possono essere interessanti o desiderabili. Perché non dare all'artista mano libera nel costruire i mondi di finzione, invece di permettere al caso, nella forma di fatti di natura sconosciuti, di contribuire a dare forma a questi mondi?

Il fatto che sia poco desiderabile costruire la storia della terra piatta secondo i dettami del Principio di Realtà suggerisce che siano effettivamente all'opera dei principi che danno all'artista un controllo più affidabile del Principio di realtà su ciò che è di finzione. Lewis e Wolterstorff ambedue suggeriscono delle alternative al Principio di Realtà (alle loro versioni di questo principio) con qualcosa del genere in mente. Il secondo principio di Lewis basa le implicazioni su ciò che è "esplicitamente" creduto nella

comunità di origine dell'opera piuttosto che sul mondo reale così com'è in realtà.<sup>17</sup> L'alternativa di Wolterstorff le basa su ciò che l'autore "assume che la maggior parte del suo pubblico inteso" crede riguardo al mondo reale.<sup>18</sup> Ecco un Principio di Credenza Condivisa (PCC) modellato sulla proposta di Lewis:

Se  $p_1, \dots, p_n$  sono le proposizioni generate direttamente da una rappresentazione come verità di finzione, un'altra proposizione,  $q$ , è una verità di finzione nella rappresentazione se, e solo se, è comunemente creduto nella società dell'artista che, se fosse il caso che  $p_1, \dots, p_n$ , sarebbe il caso che  $q$ .

Questo principio induce la propria regola pratica:

L'essere parte della finzione di  $r_1, \dots, r_n$  (sia che siano generate direttamente o indirettamente) implica ad un primo esame l'essere parte della finzione di  $q$  se, e solo se, è comunemente creduto nella società dell'artista che, se fosse il caso che  $r_1, \dots, r_n$ , sarebbe il caso che  $q$ .

(Una cosa è comunemente creduta in una società se, grosso modo, la maggior parte dei membri della società la crede, la maggior parte di loro crede che la maggior parte di loro la crede, la maggior parte crede che la maggior parte crede che la maggior parte la crede, e così via.)<sup>19</sup>

Perché deve essere condivisa la credenza? Perché non richiedere che il controfattuale rilevante sia largamente creduto nella società dell'artista sia che la gente sia consapevole sia che non lo sia che gli altri lo credono, o non richiedere soltanto che l'artista stesso lo creda? L'uno o l'altra di queste opzioni renderebbe i mondi di finzione insufficientemente accessibili al pubblico e darebbe un vantaggio ingiusto ai critici che sanno leggere nella mente. La prima sottrarrebbe inoltre i mondi di finzione al controllo dell'artista, in quanto egli deve indovinare quello che gli altri credono. Da qui il bisogno di credenze di tipo più sociale.

Il PCC ci induce ad estrapolare in modo da massimizzare le somiglianze tra i mondi di finzione e il mondo reale non com'è di fatto ma com'è o era comunemente creduto essere nella società dell'artista.<sup>20</sup> Se nella società

---

<sup>17</sup>Lewis (1978), pag. 273.

<sup>18</sup>Wolterstorff (1980), pagg. 123-4.

<sup>19</sup>Uso l'espressione di Schiffer "credenza condivisa" invece dell'espressione "credenza esplicita" di Lewis. Vedi Lewis (1978), pag. 272; Lewis (1969), pagg. 52-60; Schiffer (1972), pag. 30-42.

<sup>20</sup>Per lo meno, questo è ciò che fa data l'analisi dei controfattuali di Stalnaker-Lewis.

in cui la storia della terra piatta viene narrata e ascoltata è comunemente creduto che la terra sia piatta, la storia implica che nella finzione gli eroi corrono il pericolo di cadere dal bordo, nonostante che la terra in realtà sia sferica. Non è necessario che la nostra conoscenza geografica superiore ci rovinì il divertimento.

Il PCC ha bisogno di essere perfezionato. Nei quadri, le verità di finzione relative alle caratteristiche fisiche dei personaggi implicano delle verità di finzione relative alle loro personalità, ai loro umori, e ad altri stati psicologici. Ma si potrebbe sostenere che nessuno di noi, e quasi nessuno in qualsiasi società di qualsiasi artista, possiede delle *credenze* molto dettagliate relative a quello che la personalità di un individuo o il suo umore sarebbe se avesse una certa espressione facciale. Siamo tuttavia in grado di *riconoscere* delle personalità e degli umori quando percepiamo l'espressione di una persona (benché può accadere che non notiamo i dettagli rilevanti della sua espressione). Il PCC potrebbe essere rivisto, per esempio, per basare alcune implicazioni sulle inclinazioni dei membri della società dell'artista a riconoscere certi umori da certe espressioni facciali invece che sulle loro credenze relative alle connessioni tra questi elementi. Comunque, non cercherò di proporre una nuova formulazione. Possiamo considerare il PCC come qualcosa che sta per una classe di principi plausibili secondo i quali le implicazioni dipendono da uno o dall'altro tratto dello stato cognitivo dei membri della società dell'artista. È un primo tentativo rozzo, ma sarà sufficiente per mettere a confronto principi di questo genere con il Principio di Realtà e con altri.

Il Principio di Credenza Condivisa è un miglioramento rispetto al Principio di Realtà? Certamente i suoi risultati sono più accettabili, in non pochi casi, e la prassi degli interpreti sembra presupporlo in alcuni aspetti significativi. I critici raramente intraprendono delle estese ricerche relative ai fatti di natura a volte esoterici da cui, secondo il PR, molte verità di finzione dipendono, ma essi studiano effettivamente i contesti sociali in cui le opere sono state prodotte, incluse le credenze dell'artista e dei suoi compagni.

Ci sono delle buone ragioni per cui dovremmo aspettarci che le implicazioni siano governate da qualcosa che è più simile al PCC che al PR. Il PCC non solo dà all'artista un maggiore controllo su ciò che è di finzione; in molti casi, dà anche al pubblico un accesso più facile a ciò che è di finzione. Il pubblico può spesso determinare le credenze condivise della società dell'artista meglio di ciò che è vero -specialmente se il pubblico appartiene a quella società. Il risultato è che il PCC si adatta meglio del PR a una concezione delle rappresentazioni come veicoli attraverso i quali l'artista guida l'immaginazione del pubblico, una concezione secondo la quale l'artista fa sì che la

sua opera renda di finzione certe proposizioni allo scopo di incoraggiare il pubblico ad immaginarle, e il pubblico cerca di immaginare ciò che è di finzione allo scopo di farlo come l'artista voleva che lo facesse.<sup>21</sup> Naturalmente, quando ambedue le parti condividono le stesse idee sbagliate sulla realtà,<sup>22</sup> gli artisti possono riuscire perfettamente ad indirizzare l'immaginazione del pubblico anche se il PR è operante. Ciò che il pubblico assume dunque che sia parte della finzione sarà ciò che l'artista pensava che fosse parte della finzione, e immaginandolo il pubblico starà immaginando ciò che l'artista voleva che immaginasse. Ma allora la nozione di ciò che è *in realtà* parte della finzione sembrerebbe irrilevante. Quale sarebbe il senso di insistere da parte del teorico che ciò che l'artista riesce ad indurre il pubblico ad immaginare, ciò che ambedue assumono sia parte della finzione, in realtà non lo è, non è ciò che l'opera richiede al pubblico di immaginare -*se* l'intero scopo dell'operazione è che l'artista riesca a indirizzare l'immaginazione del pubblico?

Nonostante questo, non è assolutamente ovvio che il PCC (o qualche sua variante) abbia sempre o anche solitamente, la precedenza sul PR. Il PCC non è neppure applicabile a rappresentazioni naturali -nuvole, ceppi, disposizioni di stelle. Nel rintracciare le loro implicazioni, dobbiamo, presumibilmente, o attenerci alle credenze condivise della società degli spettatori invece che a quelle della società dell'artista oppure tornare al Principio di Realtà. Le rappresentazioni naturali non sono veicoli attraverso i quali gli artisti cercano di indirizzare l'immaginazione del pubblico.<sup>23</sup> Ma anche per le rappresentazioni che lo sono si può sostenere che a volte esse sono governate dal PR piuttosto che dal PCC. Mi pare inoltre che, a prescindere dalla frequenza con cui dà migliori risultati, il PR gioca un ruolo più fondamentale quando pensiamo alle rappresentazioni.

Trovo particolarmente ragionevole preferire il PR al PCC quando sono in questione delle verità di finzione che hanno a che fare con la moralità. Il suggerimento non è privo di relazione con la tesi di Hume che, benché

<sup>21</sup>Non ci può essere alcun dubbio che questo è uno scopo importante delle rappresentazioni, anche se, come abbiamo visto nel Capitolo 2, non si può spiegare in questi termini cosa sia una rappresentazione, un'opera di finzione.

<sup>22</sup>O se il pubblico sa che ciò che l'artista riteneva che fosse parte della finzione, anche se si rende conto che si sbagliava, e allora cerca di immaginare non ciò che ritiene che sia parte della finzione, ma ciò che ritiene che l'artista pensava che fosse parte della finzione. Anche in questo caso, la nozione di ciò che è realmente parte della finzione sembrerebbe irrilevante.

<sup>23</sup>Possono esserlo quando un artista richiama l'attenzione su di esse e ci chiede di guardarle come rappresentazioni. I teisti potrebbero supporre che una divinità abbia creato gli oggetti naturali allo scopo di guidare l'immaginazione di noi mortali.



nel trattare con un'opera di un'età precedente dovremmo essere tolleranti e ammettere "innocenti peculiarità di modi" e "opinioni speculative" con cui non siamo più d'accordo, e non permettere ad esse svalutare l'opera, non dovremmo tollerare idee di "moralità e decenza" che consideriamo depravate o perverse. "Non posso, né sarebbe appropriato per me, immedesimarmi in tali sentimenti," egli dice, "e per quanto possa giustificare il poeta... non potrò mai godere della sua composizione."<sup>24</sup> Forse dobbiamo attenerci a qualcosa di simile alle credenze condivise della società dell'artista nel rintracciare le implicazioni che riguardano questioni "fattuali" e alla verità per quanto possiamo attingere ad essa quando sono in gioco questioni di moralità. Dobbiamo essere preparati ad assumere che il salasso cura le malattie, che il sole gira intorno alla terra, che le persone pensano col cuore, se questo è creduto comunemente nella società dell'artista e le verità direttamente generate non indicano il contrario, ma non che l'unico indiano buono è quello morto o che la schiavitù è giusta e che la tortura al servizio della tirannia è umana. Certo le cose non sono così semplici, ma mi aspetto che molti di noi simpatizzeranno con questa posizione.

Se, in una storia proveniente da una società fascista in cui è fermamente e comunemente creduto che il mescolarsi delle razze è male e che reprimerlo è una necessità morale, è parte della finzione che persone di razze diverse fanno amicizia e vengono punite dall'autorità per questo, dobbiamo mettere da parte le nostre convinzioni morali contrarie seppure per lo scopo di comprendere e apprezzare la storia? Dobbiamo permettere alla storia di implicare che nella finzione l'amicizia è immorale e la sua oppressione giustificata? Non è per nulla evidente che dobbiamo fare questo.<sup>25</sup> Sicuramente, rifiutare di accettare quest'idea potrebbe rovinarci la storia.<sup>26</sup> Ma possiamo essere del tutto disposti a rovinarcela; possiamo trovare impossibile in ogni caso provare piacere ad accettare questi sentimenti disdicevoli. Si potrebbe sostenere che la storia stessa è così moralmente perversa da distruggersi "esteticamente."

Si tratta semplicemente del fatto che siamo incapaci o poco inclini ad

<sup>24</sup>Hume (1965), pagg. 21-24. Vedi anche Mothersill (1984), pagg. 411-412.

<sup>25</sup>La plausibilità di applicare l'uno o l'altro principio a questa storia può naturalmente dipendere da tratti dell'esempio che non ho specificato. Può fare differenza se l'idea che il mescolarsi delle razze è male è centrale come "morale della storia," oppure se è più un veicolo per lo studio delle personalità e della natura umana, o lo sfondo di un'avventura che comporta il pericolo di una punizione divina.

<sup>26</sup>Ma potrebbe anche non essere così. Il punto della storia potrebbe dipendere dal fatto che sia parte della finzione che alcuni o tutti i personaggi *ritengano* che il mescolarsi delle razze sia un male ma non che sia parte della finzione che essi hanno ragione. Non è necessario esitare ad accettare la prima verità di finzione.

indurre noi stessi ad immaginare proposizioni che consideriamo moralmente perverse, anche se riconosciamo che sono parte della finzione? (Facciamo un confronto con la difficoltà ad indurre se stessi a infilzare degli spilli in una fotografia o in un disegno di una persona che amiamo, nonostante il fatto che si comprenda pienamente che fare questo danneggerà solo la carta.)<sup>27</sup> Si potrebbe tentare di salvare il Principio di Credenza Condivisa sostenendo che è effettivamente una verità di finzione nella storia che l'amicizia è male e la punizione giusta, come decreta il principio, ma che semplicemente non possiamo sopportare di attenerci alla prescrizione di immaginare una cosa simile. (Alcuni potrebbero dire che siamo incapaci o non disposti ad assumere una posizione "puramente estetica" in questo caso.) Ma è altrettanto ragionevole, mi pare, concludere che c'è una "convenzione," radicata forse nella difficoltà ad immaginare che siano vere delle dottrine morali che riteniamo perverse, per cui non siamo obbligati a farlo, una convenzione che rende il PR operante in casi che riguardano la morale. Le questioni interpretative sono indipendenti dalle questioni morali ed è necessario aver cura di non confonderle? Oppure le considerazioni morali talvolta hanno conseguenze interpretative? Non penso che ci siano buone ragioni per decidere in un senso o nell'altro.

Alcuni hanno citato le interpretazioni psicoanalitiche imposte ad opere di ignari artisti prefreudiani come un test per scegliere tra principi come il PR e il PCC.<sup>28</sup> Ma è assai poco chiaro quale principio scegliere in base a queste interpretazioni. Supponiamo che la teoria psicoanalitica sia sostanzialmente corretta e che un comportamento come quello esibito da Amleto giustifichi, nel mondo reale, una diagnosi di grave conflitto edipico. Se qualcuno si comportasse così (e se tutte le proposizioni di finzione che *Amleto* genera direttamente fossero vere), egli avrebbe un complesso edipico. È dunque parte della finzione che Amleto ha un complesso edipico, nonostante il fatto che Shakespeare e i suoi contemporanei elisabettiani fossero beatamente ignari della teoria freudiana? Il PR parrebbe dare una risposta positiva, il PCC invece una negativa.

---

<sup>27</sup> "È necessario soltanto cambiare leggermente idea o sentimento per immedesimarsi nelle opinioni che... prevalevano [negli scritti beneducati di un'altra epoca o paese] e approvare i sentimenti e le conclusioni derivati da queste opinioni. Ma è necessario uno sforzo assai violento per cambiare le nostre opinioni sulle maniere, ed eccitare sentimenti di approvazione o di biasimo, di amore o odio, diversi da quelli a cui la mente è abituata da una lunga consuetudine. E quando un uomo è sicuro della correttezza dello standard morale attraverso il quale giudica, ne è giustamente geloso, e non modificherà i sentimenti del suo cuore per un attimo per compiacere uno scrittore" (Hume (1965), pag. 22).

<sup>28</sup> Lewis (1978), pag. 271. Vedi anche Wolterstorff (1980), pagg. 120-21.

Ma il freudiano convinto risponderà sicuramente che, benché Shakespeare e i suoi accoliti non sapessero nulla di Freud, essi potrebbero o dovrebbero avere inconsciamente compreso la verità di gran parte della teoria freudiana. *Amleto* stesso può essere citato come evidenza che Shakespeare aveva compreso questo. Come potrebbe qualcuno aver scritto quella tragedia senza una consapevolezza intuitiva delle dinamiche edipiche? Il fatto che gli spettatori reagissero favorevolmente alla tragedia può essere ritenuto come un'indicazione che essi comprendevano intuitivamente i principi fondamentali della teoria freudiana. Una volta che ci spingiamo così avanti, non pare improbabile supporre che Shakespeare e i suoi compatrioti avessero compreso, in modo implicito naturalmente, che la loro comprensione dell'edipicità fosse condivisa da altri. Shakespeare deve essersi aspettato che gli spettatori avrebbero reagito positivamente; gli spettatori devono aver compreso che Shakespeare deliberatamente, benché inconsciamente, aveva progettato l'edipicità di Amleto. Presto arriviamo alla credenza condivisa richiesta. Così un sostenitore del PCC potrebbe arrivare ad accettare l'interpretazione freudiana di *Amleto* dopotutto.

La questione interpretativa può ridursi alla questione di come intendere il PCC: se le credenze condivise cosce ed esplicite dovrebbero avere la precedenza su quelle inconscie. Ma sospetto che gran parte della resistenza alle interpretazioni freudiane sia basata sul fatto che si è poco convinti della teoria freudiana -o perché si mette in dubbio la premessa che il comportamento di Amleto indicherebbe, nel mondo reale, l'edipicità, se si accetta il principio di realtà, o perché si mette in dubbio che questa proposizione condizionale fosse comunemente creduta (in modo inconscio) dagli elisabettiani.

Anche se talvolta siamo disposti ad accettare le implicazioni autorizzate dal Principio di Realtà invece di quelle autorizzate dal Principio di Credenza Condivisa, sospetto che è più spesso vero il contrario. Eppure, il PR ha un ruolo più importante nella pratica interpretativa. Come mai?

Spesso non c'è conflitto. Quando le credenze condivise rilevanti sono vere, i due principi hanno le stesse conseguenze. E i critici che condividono queste credenze, vere o no, arriveranno alla stessa conclusione non importa quale principio utilizzino. È probabile che noi condividiamo le credenze condivise della società dell'artista, quando è la nostra. Così è probabile che le nostre interpretazioni di opere della nostra cultura siano le stesse sia che basiamo le estrapolazioni su fatti di natura che sulle credenze condivise.

Di solito in questi casi ci atteniamo ai fatti di natura. Tendiamo ad assumere il PR come guida, in pratica, quando ce lo possiamo permettere, anche se siamo pronti ad optare per qualcosa di più simile al PCC in casi di conflitto. Perché assumiamo che il principe Mishkin e Moll Flanders

hanno del sangue nelle vene? Perché la gente è così - le persone reali e dunque (solitamente) quelle di finzione. Questa è la nostra risposta pronta, anche se possiamo essere indotti a ritenere responsabili dell'implicazione le credenze condivise e non i fatti biologici (in caso ci venisse chiesto se sarebbe ancora parte della finzione che questi personaggi hanno del sangue nelle vene qualora risultasse che ci sbagliamo nel ritenere che questo sia vero della gente reale). Nel consigliare ai pittori come ritrarre i tratti psicologici attraverso quelli fisici, Leonardo descriveva ciò che egli riteneva essere dei fatti relativi alla connessione tra questi tratti, non delle credenze relative ad essi (o delle capacità di riconoscere gli uni dagli altri):

È vero che il volto mostra i segni della natura degli uomini, i loro vizi e i loro temperamenti. I segni che separano le guance dalle labbra, le narici dal naso, e le orbite degli occhi dagli occhi, mostrano chiaramente se gli uomini sono allegri e ridono spesso. Gli uomini che hanno pochi segni del genere sono uomini di pensiero. Gli uomini i cui volti sono profondamente segnati sono fieri e irascibili e irragionevoli. Gli uomini che hanno delle linee orizzontali molto marcate tra le sopracciglia sono anch'essi irascibili. Gli uomini che hanno delle linee orizzontali molto marcate sulla fronte hanno molte pene, segrete o dichiarate.<sup>29</sup>

È solo quando applicando i due principi otterremmo probabilmente risultati diversi, tipicamente quando abbiamo a che fare con culture diverse dalla nostra, che siamo inclini a sentire il bisogno di sostituire il PR con il PCC. Solo allora ci rivolgiamo alle credenze della gente riguardo alla realtà invece che alla realtà stessa nel rintracciare le implicazioni.

Inoltre, il Principio di Realtà rimane in gioco anche in contesti interculturali quando il Principio di Credenza Condivisa guida le nostre estrapolazioni. Il nostro scopo dichiarato nell'appellarci al PCC è probabilmente quello di ricattare un modo di comprendere l'opera che i membri della società dell'artista potrebbero aver raggiunto usando il PR. Vogliamo comprendere Shakespeare da una prospettiva elisabettiana e le rappresentazioni del Wayang Kulit (teatro delle ombre) giavanese da una prospettiva tradizionale giavanese. Non voglio dire che intendiamo duplicare esattamente il (o un) modo in cui delle persone in particolare hanno compreso queste opere. Possiamo, per esempio, sperare di essere più acuti per alcuni aspetti di alcuni o di tutti gli spettatori originali. Ciò a cui aspiriamo è una qualche

---

<sup>29</sup>Nota del traduttore: questo passaggio traduce dall'inglese la citazione di Walton del *Trattato della Pittura* di Leonardo.

idealizzazione del loro modo di intendere l'opera -il modo di intendere a cui, a nostro parere, essi miravano. Ma cerchiamo davvero di metterci nei panni degli elisabettiani o dei giavanesi, di adottare il loro punto di vista in qualche modo, e da *quel* punto di vista cerchiamo di arrivare a comprendere l'opera il meglio possibile. Gli elisabettiani e i giavanesi, alle prese con opere della loro cultura, avranno basato molte delle loro estrapolazioni sulla realtà, facendo del loro meglio, date le limitazioni della loro conoscenza. Allo scopo di ricattare le loro interpretazioni o quelle a cui idealmente potrebbero essere arrivati, dobbiamo appellarci non alla realtà come *noi* crediamo che sia, ma al *loro* modo di concepirla; dobbiamo usare noi stessi qualcosa di simile al PCC. La ragione principale che sta dietro all'uso del Principio di Credenza Condivisa è di riprodurre i risultati che il Principio di Realtà potrebbe aver prodotto, date le credenze condivise nella società dell'artista.

Ma non ci importa solo dei risultati. Anche il processo di usare il Principio di Realtà per ottenerli è importante. Non è che accertiamo freddamente cosa era creduto comunemente allo scopo di scoprire quali proposizioni sono parte della finzione, e poi procediamo ad immaginarle. Immaginiamo di condividere quelle credenze, di credere ciò che era o è creduto nella società dell'artista, e di applicare il PR da quel punto di vista. Poi accettiamo i risultati di questa applicazione immaginata del PR, che coincidono grosso modo con i risultati del PCC; estrapoliamo sulla base del mondo reale come immaginiamo di concepirlo.

Perché questo attaccamento persistente al Principio di Realtà? Basare le proprie estrapolazioni sul PR piuttosto che sul PCC può avere certi vantaggi. Non siamo ancora in grado di apprezzarli pienamente, ma ecco l'idea centrale: il pubblico partecipa a dei giochi di far finta usando le rappresentazioni come sostegni. Una forma di partecipazione pervasiva e particolarmente importante consiste far finta che il fruitore dell'opera, nel suo gioco, indagli la realtà in certi modi. Questo è parte della finzione in virtù del modo in cui egli di fatto indaga il mondo dell'opera. Il processo di scoprire ciò che è parte della finzione nell'opera rende parte della finzione che lui nel gioco scopre la verità. Il PR è particolarmente adatto a questa partecipazione, perché le indagini relative ai mondi di finzione secondo questo principio rispecchiano le indagini relative al mondo reale.

Una rapida illustrazione dovrà bastare per ora. Leggendo una storia, Loretta osserva che è parte della finzione che un personaggio, Andy, si comporta in modo antisociale. Inferisce che è parte della finzione che Andy soffre di un disturbo neurologico ereditario, basando le proprie estrapolazioni sul Principio di Realtà, perché pensa che un comportamento di quel genere in una persona reale indicherebbe la presenza di un tale disturbo. Ma altri

suggeriscono che le azioni del tipo in questione, in circostanze simili, devono piuttosto essere spiegate da esperienze infantili traumatiche, o da uno scompenso chimico nel cervello indotto dall'ingestione di funghi velenosi. Loretta va in biblioteca per fare una ricerca sulla questione. Se ne viene via convinta della giustezza della propria opinione iniziale sulla base neurologica innata del comportamento antisociale della varietà rilevante, e ribadisce la propria interpretazione iniziale della storia.

Leggendo la storia e riflettendo su di essa, Loretta partecipa a un gioco di far finta. È parte della finzione nel suo gioco che lei nota il comportamento antisociale di Andy e inferisce che egli soffre di un disturbo neurologico ereditario. Anche le sue ricerche in biblioteca possono essere facilmente integrate nel gioco, perché ciò che lei fa lì è esattamente quello che farebbe per confermare una diagnosi relativa a una persona reale. Nella finzione consulta le scoperte più recenti pubblicate dai maggiori esperti sui disturbi del comportamento per vedere se esse possono aiutare a far luce sulla condizione di Andy.

Le cose non vanno così lisce quando il Principio di Credenza Condivisa è all'opera. Mabel legge la storia e osserva che è parte della finzione che Andy si comporta in modo antisociale. Usando il PCC, inferisce che è parte della finzione che è posseduto dal demonio, perché assume che sia comunemente creduto nella società dell'autore che un tale comportamento è indice di possessione demoniaca. Per confermare questa inferenza Mabel consulta gli archivi storici appropriati. Se ne viene via convinta che la società dell'autore credeva davvero comunemente quello che lei pensava, e ribadisce la propria interpretazione della storia.

Mabel, come Loretta, partecipa ad un gioco di far finta. Quando stabilisce che nella finzione Andy è posseduto, è parte della finzione nel suo gioco che lei stabilisce questo, e nella finzione è sulla base del comportamento antisociale di Andy che lei pensa che sia posseduto. Ma la sua ricerca storica non si integra facilmente nel gioco. I suoi tentativi di accertare ciò che si credeva nella società dell'artista riguardo alle cause del comportamento antisociale, senza tener conto di quanto a suo parere (quale difensore della scienza moderna che smaschera le vecchie superstizioni) questo fosse sbagliato, fondato su dei pregiudizi e sull'autoinganno, è così diverso dal fare una diagnosi ad una persona reale che sarebbe strano ritenere che la sua indagine sia nella finzione un'indagine delle cause del comportamento di Andy.

Mabel *partecipa* in modo rilevante al suo gioco, tuttavia. In seguito alla sua ricerca di archivio, essa assume che è parte della finzione che ci sia un diavolo che a volte possiede la gente e fa che si comporti in modo antisociale. E capisce che è parte della finzione nel suo gioco che *lei* crede questo.

Immagina di crederlo lei stessa. Quindi immagina se stessa nei panni dei membri della società dell'artista. Gran parte del suo sforzo seguente di decidere, seguendo il PCC, qual è, nella finzione, la causa del comportamento di Andy viene incorporato nel suo gioco. Essa deve decidere qual è il problema di Andy, data l'idea della natura umana che è ora parte della finzione che abbia. Nella finzione, riflette sulle prove alla luce di quell'idea e arriva alla conclusione che Andy è posseduto. Ma le sue convinzioni religiose e le sue credenze scientifiche reali sono state lasciate fuori dal gioco, così come le sue ragioni per avere queste convinzioni e credenze e il processo con cui è arrivata ad esse. Le ricerche storiche sono necessarie per determinare quale visione del mondo deve far finta di accettare, l'aspetto dei panni in cui si deve immaginare. Ma questo processo -la sua indagine sulle credenze, per quanto pazze siano, della società dell'artista- non conta facilmente esso stesso come il processo con cui nella finzione lei giunge ad adottare quella visione del mondo. Loretta può trasferire nel mondo della finzione più verità che la riguardano (e che sa che la riguardano) di quanto possa fare Mabel.

La differenza tra i due principi, dunque, è qualcosa di simile a questo: il Principio di Credenza Condivisa, inteso come ciò che determina quali verità di finzione sono implicate, dà all'artista un controllo maggiore su ciò che è parte della finzione e rende questo maggiormente accessibile al suo pubblico immediato, e facilita maggiormente l'uso di rappresentazioni da parte dell'artista per indirizzare l'immaginazione del pubblico. Il Principio di Realtà, usato dal pubblico per accertare quali verità di finzione sono implicate, permette una partecipazione più ricca e naturale ai suoi giochi di far finta. Non deve sorprendere che ambedue i principi abbiano un ruolo rilevante nella pratica di critici stimati.

Quando ci si può aspettare che l'uso del PR produca gli stessi risultati del PCC, prendiamo due piccioni con una fava. Questo accade, di solito, quando i membri di una cultura cognitivamente omogenea fruiscono di rappresentazioni create da artisti che stanno tra loro.

Alcuni lettori possono essere diventati impazienti con la mia pazienza con il Principio di Realtà e il Principio di Credenza Condivisa, avendo notato dei controesempi ad essi -un gran numero di controesempi, forse. Dobbiamo ricordare che il nostro interesse per i meccanismi dell'implicazione va considerevolmente al di là del determinare la validità di questi principi. Ma è tempo di considerare i controesempi. Ci concentreremo prima sui casi in cui appare evidente che certe verità di finzione sono implicate da certe altre, ma l'implicazione non è autorizzata né dal PR né dal PCC. Nella sezione 5, osserveremo degli esempi di tipo opposto: implicazioni che intuitivamente non valgono, ma che dovrebbero valere secondo il PR o il PCC o secondo

ambedue.

*Altre implicazioni*

L'uomo che sa usare una pistola è, per convenzione filmica,  
l'uomo senza culo.

Pauline Kael, *L'ho persa al cinema*

Ecco alcuni esempi di implicazioni che non sono autorizzate né dal Principio di Realtà né dal Principio di Credenza Condivisa.

(a) Qualsiasi bambino può disegnare una strega. Di solito, basta disegnare una donna con un mantello nero, un cappello a cono, e un lungo naso. Un manico di scopa, un gatto nero, e una luna piena assicurano il risultato. Il fatto che nella finzione c'è una strega è implicato dal fatto che nella finzione c'è una donna con un mantello nero, un cappello a cono, e un lungo naso. Ma non è che, se ci fosse (nel mondo reale) una donna nasuta abbigliata con un mantello nero e un cappello a cono, anche se fosse in compagnia di un manico da scopa e di un gatto nero sotto la luna piena, ci sarebbe una strega. Né questo è comunemente creduto nella società del bambino. È più probabile che una persona del genere sia una casalinga abbigliata per una festa di Halloween, e sappiamo tutti che è così. Anche se consideriamo l'intero corpus di proposizioni che il disegno genera direttamente come parte della finzione, probabilmente non è né vero né creduto comunemente che, se fossero tutte vere, ci sarebbe una strega. Né il Principio di Realtà né il Principio di Credenza Condivisa lasciano passare l'implicazione che nella finzione c'è una strega. Eppure non c'è dubbio che passa. Il disegno, senza possibilità di errore, rappresenta una strega.

(b) Uno schizzo che accompagna la storia di James Thurber "L'unicorno in giardino" ritrae un animale simile a un cavallo con un unico corno in mezzo alla fronte. È ovvio (anche senza l'aiuto della storia o del suo titolo) che, essendo un unicorno, è bianco.<sup>30</sup> Ma gli unicorni sono animali mitici, come sappiamo tutti. Se ci fosse nel mondo reale un animale simile al cavallo con un solo corno, molto probabilmente non sarebbe bianco, e probabilmente nessuno crede altrimenti. (La maggior parte degli animali simili hanno una colorazione più scura). È senza dubbio parte della finzione che l'animale è bianco, ma nessuno dei nostri due principi lascia passare l'implicazione.

(c) Si rammenti il suicidio della signora Verloc durante il suo viaggio verso il continente nell'*Agente segreto* di Conrad. Il titolo di giornale, "Suicidio

<sup>30</sup>Il disegno non ritrae l'animale come bianco in virtù della bianchezza della carta. Vedi Walton (1979).



della passeggera di una nave che attraversa la Manica,” informa il lettore della sua morte. Ma come possiamo saltare in modo così irresponsabile alla conclusione che era lei la vittima? Abbiamo degli indizi ulteriori, è vero. Sappiamo che la signora Verloc era sconvolta dopo aver ucciso il marito, e aveva paura del patibolo. In precedenza aveva contemplato la possibilità di affogarsi nel Tamigi. Ossipon l’aveva abbandonata sul treno e le aveva rubato i soldi. Ma poche o nessuna di queste prove ulteriori sono necessarie per stabilire il fatto che nella finzione è la signora Verloc che si getta dal traghetto. E anche queste prove, nella realtà, avrebbero bisogno di conferma; potrebbe facilmente esserci stata un’altra passeggera suicida che attraversava la Manica quella stessa notte. Nel migliore dei casi, è dubbio che, se un giornale avesse avuto quel titolo in quelle circostanze, sarebbe stata la signora Verloc che si era gettata (o anche che sarebbe stato probabile che fosse lei), ed è altrettanto dubbio che questo controfattuale sarebbe stato una credenza condivisa. Tuttavia, non c’è alcun dubbio che, nella finzione, si tratta del suo suicidio.

(d)

Il Viscigadare è strisciato fuori dal mare,  
Tutti tranne me può afferrare.  
No, non mi puoi afferrare, vecchio Viscigadare,  
Tutti tranne me puoi aff<sup>31</sup>

Il Viscigadare ha certamente afferrato il millantatore, e noi godiamo della sua caduta. Sappiamo che lo ha afferrato perché la millanteria si è fermata improvvisamente a metà parola. Ma che inferenza pazzamente affrettata! Il parlante potrebbe improvvisamente aver ricordato un appuntamento importante oppure versato il caffè o spiacciato una zanzara o potrebbe aver avuto il singhiozzo; perfino un attacco di una tigre scappata dallo zoo sarebbe più probabile di un improvviso annullamento ad opera di un mostro marino chiamato Viscigadare. La spiegazione *più* probabile dell’interruzione, in un caso reale, sarebbe che il parlante sta recitando un poema che finisce a metà di una parola!

(e) I lettori di letteratura fantastica accettano le assurdità più sfrenate in base alla parola dei narratori e di altri personaggi. Quando nell’*Hobbit* diversi personaggi parlano di un anello che rende invisibile colui che lo indossa, senza esitazione, e giustamente, riteniamo che sia parte della finzione che dicono il vero, che c’è un tale anello.

(f) San Sebastiano può essere identificato nell’iconografia medievale e rinascimentale dalle frecce che sporgono dal corpo. Ma migliaia di persone

<sup>31</sup> “Slithergadee,” Silverstein (1964).

anonime sono morte in quel modo. Come possiamo assumere che la vittima raffigurata è Sebastiano? Un'aureola, quando è presente, esclude alcuni candidati -il generale Custer, per esempio- e lo stesso vale per i dettagli che riguardano quello che indossa e l'ambiente circostante. Ma questi suggerimenti non sono affatto necessari. Il fatto che nella finzione qualcuno è trafitto dalle frecce è di per sé quasi sufficiente a stabilire senza ombra di dubbio che nella finzione la persona in questione è san Sebastiano.

(g) Oltre ai suoi noti studi dell'iconografia rinascimentale, Panofsky si è occupato della "iconografia fissa" dei film muti all'inizio del ventesimo secolo che "informava gli spettatori sui fatti fondamentali e sui personaggi":

Ebbero origine, identificabili da aspetto, comportamento e attributi standardizzati, i tipi memorabili della Vamp e della Ragazza Acqua e Sapone... l'Uomo di Famiglia e il Cattivo, quest'ultimo contrassegnato dai baffi neri e da un bastone da passeggio. Le scene notturne venivano stampate su una pellicola blu o verde. Una tovaglia a quadretti significava, una volta per tutte, un ambiente "povero ma onesto;" un matrimonio felice, che presto sarebbe stato messo in pericolo dalle ombre del passato, era simbolizzato dalla giovane moglie che versava il caffè della colazione al marito; il primo bacio era invariabilmente annunciato dal fatto che la donna giocava gentilmente con la cravatta del compagno ed era accompagnato invariabilmente dal suo scalciare col piede sinistro.<sup>32</sup>

Ovviamente, lo scopo di tanti esempi non è semplicemente di dimostrare l'inadeguatezza del PR e del PCC. Ma è chiaro che questi principi lasciano inspiegate delle intere porzioni di pratica critica accettata. Essi non si avvicinano neppure, separatamente o insieme, a fornire una spiegazione sistematica, comprensiva dei meccanismi dell'implicazione. È importante realizzare quanto lontani sono da quel traguardo, e anche come lo sono, quanto numerose e varie sono le implicazioni che non riescono a sistemare. Molte delle forme particolari che assumono le implicazioni ci interesseranno del tutto indipendentemente dalle loro conseguenze per la sorte del PR e del PCC.

Alcuni degli esempi suggeriscono varianti dell'uno o dell'altro principio. Molti si basano su leggende o su miti noti. Benché non sia né vero né comunemente creduto nella società di Thurber che se si incontrasse un animale simile a un cavallo con un unico corno sarebbe un unicorno bianco, c'è una

---

<sup>32</sup>Panofsky (1979).

legghenda comunemente riconosciuta in quella società in cui si può sostenere che questo è parte della finzione. Un principio secondo il quale le legghende comunemente riconosciute prendono il posto della realtà o delle credenze condivise può stare alla base dell'implicazione nel disegno di Thurber.

Ma è dubbio che dei principi modellati direttamente sul PR o sul PCC cattureranno il ruolo che miti e legghende giocano in molte implicazioni. Benché sia parte della finzione in una legghenda comunemente riconosciuta che ci sono delle streghe e che hanno dei lunghi nasi e indossano cappelli a cono, è molto meno chiaro che sia parte della finzione in essa che, se ci fosse una donna che risponde a questa descrizione, sarebbe una strega. È parte della legghenda che non ci sono feste di Halloween, o che le non-streghe non si vestono mai così, oppure che le streghe genuine sono più numerose di quelle false?

Gli esempi (c), (f) e (d) hanno più a che fare con la realtà così com'è o come si credeva che fosse nella società dell'artista che con miti o legghende, ma essi non si accordano né con il PR né con il PCC: il titolo di un giornale che annuncia un suicidio da un traghetto che attraversa la Manica più il fatto che una certa signora Verloc, con un'inclinazione suicida, stava facendo la traversata in quel momento indicherebbe lei, benché questo sarebbe assai lontano dall'essere una prova conclusiva. L'informazione che una certa persona è morta in una cascata di frecce sarebbe nel migliore dei casi una ragione assai debole a sostegno della supposizione che si tratti di san Sebastiano. Fermarsi improvvisamente a metà di una parola rende solo leggermente meno improbabile di quanto sarebbe altrimenti che il parlante sia stato vittima di un mostro venuto dal mare. Queste relazioni di evidenza, o il fatto che si creda comunemente che esse siano tali, chiaramente hanno qualcosa a che fare con il successo delle implicazioni. Ma la *forza* dell'evidenza non pare avere alcuna importanza. Invece, è la sua salienza, il fatto ovvio che sia evidenza, per quanto debole, che permette all'implicazione di passare. Se una persona si vanta di essere salva dal Viscigadare ed è interrotta improvvisamente, il pensiero che è stata afferrata da un tale mostro viene in mente in modo naturale, benché l'interruzione sia una ragione assolutamente insignificante per accettare che questo sia accaduto.

Se anche la relazione di evidenza più trascurabile può stare alla base di una implicazione, purché sia ragionevolmente in vista, ci si dovrebbe aspettare che esistano delle implicazioni che non comportano l'esistenza di alcuna relazione di evidenza (né attuale né creduta), ma semplicemente una connessione sufficientemente saliente o un'associazione di qualche altro tipo. Ci sono dei casi del genere, naturalmente. A volte l'associazione vale solo all'interno di una data tradizione rappresentativa, e a volte è stabilita

dalle rappresentazioni stesse. L'iconografia dei film muti che Panofsky descrive consiste (almeno in parte) in convenzioni specifiche del genere per cui (grosso modo) quando certe proposizioni sono verità di finzione, anche certe altre lo sono. C'è un elaborato insieme di codici nell'Opera di Pechino per cui i costumi e il trucco indicano dei tipi di personaggi; una faccia bianca, per esempio, indica inclinazione infida o astuzia. Tali convenzioni non sono di solito specificate o stabilite esplicitamente, eccetto *a posteriori* da commentatori come Panofsky; esse si sviluppano con la tradizione e vengono imparate dal pubblico sperimentandole. Alcune hanno le loro radici in connessioni più "naturali." È una convenzione del Rinascimento che le frecce in un corpo lo identifichino come il corpo di san Sebastiano. Le implicazioni valgono non tanto perché san Sebastiano morì in un cascata di frecce, o perché si credeva che fosse morto così, quanto perché questo è il modo in cui egli è ritratto tradizionalmente. Ma la connessione è sorta senza dubbio principalmente come risultato dei fatti (o delle credenze condivise) relativi alle circostanze della sua morte. La fonte dell'assunzione che in certi fumetti francesi ritrarre una persona che indossa una bombetta e impugna un ombrello la rende un inglese è probabilmente un mito o una storiella che associa gli inglesi con le bombette e gli ombrelli, o magari una credenza condivisa che le due cose vanno solitamente insieme.

Alcune implicazioni è meno facile considerarle "convenzionali" e dipendono in modo meno ovvio da precedenti, ma comunque esse hanno poco a che fare con relazioni di evidenza (attuali, credute o leggendarie). Come per le metafore, finiamo per capire, per una ragione o un'altra, talvolta senza sapere perché. Mi aspetto che coloro che osservano i ritratti capiscano facilmente che le persone ritratte con dimensioni maggiori di altre devono ritenersi più importanti, anche prima che questo meccanismo sia divenuto convenzionale.<sup>33</sup> Quelli che vanno al cinema riescono a decifrare i meccanismi usati per indicare i sogni, i *flashback*, le anticipazioni -fumo, sfocamento, passaggio al bianco e nero, i personaggi che menzionano eventi precedenti o successivi (come quando in una versione cinematografica di *Anna Karenina* Vronsky dice, "Devo incontrare Anna alla stazione" immediatamente prima che si veda la stazione)- senza basarsi su precedenti specifici in altre opere. Sappiamo ciò che i creatori di rappresentazioni stanno cercando di fare, che una gran parte del loro lavoro consiste nel rendere delle proposizioni parte

---

<sup>33</sup>Probabilmente le dimensioni della porzione di tela utilizzata per rappresentare una persona, così come le dimensioni che le attribuisce il ritratto, incidono su quanto è importante nella finzione. Inoltre, rappresentando qualcuno con grandi dimensioni o impiegando una grande porzione di tela per lui, l'artista può voler dire che egli è davvero importante, oltre a rendere parte della finzione che lo sia.

della finzione. Quando un artista ha fatto sì che un'opera generi delle verità di finzione che in un modo o nell'altro richiamano l'attenzione su una proposizione ulteriore, è spesso evidente che la sua ragione per fare questo era di rendere anche questa proposizione parte della finzione. È probabile che ci sia un'intesa con l'effetto, grosso modo, che quando è chiaro che questo era lo scopo dell'artista, la proposizione saliente diventa parte della finzione, e il suo essere parte della finzione è implicato dalle verità di finzione che richiamano l'attenzione su di essa.

Abbiamo visto in precedenza che il Principio di Credenza Condivisa si accorda meglio del Principio di Realtà con il ruolo delle rappresentazioni come veicoli attraverso i quali gli artisti indirizzano l'immaginazione del pubblico. Il pubblico può riuscire più facilmente ad immaginare ciò che è di finzione, ciò che le rappresentazioni lo inducono ad immaginare, quando il Principio di Credenza Condivisa è all'opera, e facendo questo è più probabile che immagini nel modo in cui intendeva l'artista.

Ma il PCC non è assolutamente il solo mezzo per raggiungere questo scopo; esso può essere raggiunto in modo più diretto e non meno efficacemente in altri modi. Tutto ciò che è necessario è un'intesa chiara tra l'artista e il pubblico riguardo quali verità di finzione siano generate da certi tratti dell'opera (a condizione che i tratti rilevanti siano controllabili dall'artista e accertabili dal pubblico). Non c'è alcuna ragione particolare per cui le credenze di qualcuno relative al mondo reale dovrebbero entrare in gioco. Per quanto riguarda le implicazioni, delle semplici convenzioni per cui ogni volta che le proposizioni tal dei tali sono parte della finzione anche la proposizione così e così ne è parte svolgono egregiamente questa funzione -una decisione riguardante i film degli anni venti, ad esempio, che, se è parte della finzione che una famiglia mangia su una tovaglia a quadretti, è parte della finzione che vive in un ambiente "povero, ma onesto." Se queste intese vengono raggiunte senza deliberazioni esplicite, tanto meglio. Esse possono basarsi su quasi ogni connessione ben in vista tra le verità di finzione implicanti e quelle implicate. Una credenza condivisa saliente per cui, se fosse il caso che così e così, sarebbe anche il caso che questo e quello è semplicemente una di queste connessioni.

Ho menzionato un altro obiettivo significativo che il principio di implicazione può assecondare: quello di incoraggiare e arricchire la partecipazione del pubblico nel suo gioco di far finta. Il PR è specialmente adatto a questo scopo, come abbiamo visto, benché il PCC riesca a ritenere gran parte dei vantaggi del PR a questo riguardo. Questo obiettivo, tuttavia, viene in gran parte abbandonato nella misura in cui le implicazioni sono basate su principi diversi dal PR o dal PCC.

Loretta ritiene che sia parte della finzione che Andy soffre di un disturbo neurologico innato sulla base di verità di finzione relative al suo comportamento antisociale. Quando fa questo, è parte della finzione nel suo gioco che essa ritiene che Andy soffra di questa condizione sulla base del suo comportamento antisociale. Nella finzione, il suo comportamento (e le circostanze concomitanti) costituisce la ragione di Loretta per credere che il suo sistema neurologico funzioni male. Assumendo che Loretta abbia ragione ad usare il PR per interpretare la storia e abbia ragione riguardo alle implicazioni che ci trova, è parte della finzione che la sua ragione è buona, che il comportamento antisociale di Andy è davvero una buona indicazione di un disturbo neurologico.

Questo è vero anche di Mabel. Quando, usando il PCC, assume che le verità di finzione relative al comportamento di Andy e alle circostanze implicano che egli è posseduto dal demonio, è parte della finzione nel suo gioco che lei conclude dal comportamento antisociale di Andy che egli sia posseduto dal demonio (benché essa non trarrebbe mai questa conclusione nella vita reale); nella finzione, la prima assunzione è la sua ragione per fare la seconda assunzione. Se Mabel ha ragione ad usare il PCC e ha ragione riguardo alle implicazioni che trova nella storia, è parte della finzione che la sua è una buona ragione -che il comportamento antisociale di Andy è davvero una buona indicazione di possessione demoniaca.

Ma quando Robert, esaminando un'incisione lignea attribuita a Dürer, osserva che ritrae delle frecce che trafiggono il corpo di un uomo e inferisce (contrariamente sia al PR che al PCC) che nella finzione il corpo è quello di san Sebastiano, non è parte della finzione nel suo gioco che le frecce sono una parte significativa delle sue ragioni per identificare la persona come Sebastiano, né è parte della finzione che esse siano una buona ragione per fare questo; nella finzione esse forniscono solo un'indicazione trascurabile che il corpo è di Sebastiano. Non è parte della finzione che Sebastiano è stato l'unico nella storia (o l'unico santo nella storia) a morire in seguito ad una cascata di frecce. Sosterrei invece che è parte della finzione nel gioco di Robert che egli sa che è il corpo di Sebastiano. Ma probabilmente non c'è risposta alla domanda relativa a come egli, nella finzione, lo abbia identificato o a quali siano le sue ragioni. Il mondo del gioco è incompleto sotto questo aspetto. L'inferenza che egli fa in realtà riguardo a ciò che è parte della finzione e alle sue ragioni per pensare che sia di finzione stanno fuori dal suo gioco; solo la sua conclusione influisce su ciò che è di finzione nel gioco.

In modo analogo, non è di finzione in "Viscigadare" che l'improvvisa interruzione del parlante è di per sé una buona ragione per accettare che

il Viscigadare lo abbia afferrato, né è di finzione nel gioco del lettore che questa è la sua ragione per accettare questa conclusione, anche se è indiscutibilmente parte della finzione che il mostro lo ha afferrato e che il lettore sa (in un modo o nell'altro) che lo ha afferrato.

Il caso della tovaglia a quadretti è meno chiaro. Una convenzione che ogni volta che è parte della finzione che la gente mangia su una tovaglia a quadretti è anche parte della finzione che essi vivono in un ambiente povero ma onesto, può, ma non deve necessariamente, essere accompagnata da un'intesa che, nella finzione, chiunque usi una tovaglia a quadretti vive in un tale ambiente. Non è necessariamente parte della finzione che ci sia qualche connessione nomologica o evidenziale tra tovaglie a quadretti e onesta povertà, e può essere parte della finzione che non ci sia alcuna connessione del genere. Dunque, quando lo spettatore inferisce, del tutto legittimamente, una verità di finzione dall'altra, può benissimo non essere parte della finzione che egli deriva l'ambiente dalla tovaglia.

I meccanismi della generazione indiretta risultano essere -senza sorpresa di alcuno, penserei- assai disordinati. Le implicazioni non sembrano essere governate da alcun principio o insieme di principi semplice e sistematico, ma da una schiera complicata e mutevole di intese, precedenti, convenzioni locali, salienze, spesso in competizione fra loro. Principi nettamente divergenti, che rispondono a bisogni diversi, sono all'opera in casi differenti, e pare improbabile che ci siano dei meta-principi sistematici e assai generali per determinare quale sia applicabile e quando. L'esperienza e la conoscenza delle arti, della società, e del mondo affineranno le abilità del critico. Ma infine egli deve seguire la propria intuizione. La descrizione seguente delle



Figura 2: Pablo Picasso, *Donne che corrono sulla spiaggia*,  $13\frac{3}{8} \times 13\frac{3}{4}$  pollici, olio su compensato (1922). Musée Picasso. Copyright © ARS N.Y. / SPADEM, 1989. Foto © R.M.N.-SPADEM. Usato nel 1924 come sipario per il balletto *Il treno blu*.

*Donne che corrono sulla spiaggia* di Picasso (figura 2) illustra bene la varietà dei meccanismi con cui le verità di finzione possono essere implicate -in questo caso una singola verità di finzione o un insieme di tali verità in una singola opera. L'obiettivo di Picasso, tuttavia, non è semplicemente di

rendere parte della finzione la proposizione che le figure si stanno muovendo (o muovendo rapidamente), ma anche di trasmettere un “senso di movimento.” Egli fa questo ribadendo questa verità di finzione molte volte in modi diversi.

Vediamo che la spinta in avanti delle due figure diventa irresistibile a causa della combinazione di distorsioni calcolate che agiscono in modo concertato. L’indizio è dato da un braccio assai ingrandito che si stende in avanti e che punta nella direzione in cui le ragazze stanno correndo. Questo si accorda con ogni dettaglio dai capelli al vento e agli indumenti, alle nuvole allungate e all’orizzonte vuoto tra spiaggia e cielo contro il quale corrono. Ma il tratto più significativo è la tensione tangibile tra il puntare della mano e il piede molto più piccolo che viene quasi lasciato indietro nella fretta dalla figura principale. Di fatto, siamo di fronte ad un far finta potente, rafforzato da una molteplicità di meccanismi sia plastici che psicologici, come la sembianza di riluttanza nella compagna ad essere condotta ad un tale passo, che fa da contrasto.<sup>34</sup>

#### 4 I meccanismi della generazione diretta

L’apparato della generazione diretta è in qualche misura più ordinato di quello dell’implicazione? In caso qualcuno fosse tentato di supporre che lo sia, che le rappresentazioni stabiliscono le loro verità di finzione primarie in modi relativamente semplici e prevedibili e che le cose diventano confuse solo quando si tratta di estrapolare da esse, consideriamo brevemente alcuni esempi di generazione diretta. Una veloce rassegna sarà sufficiente a questo scopo. Ma avremo occasione più avanti di esaminare alcuni degli esempi più da vicino. Di nuovo, i dettagli dei mezzi con cui le verità di finzione vengono generate in diversi tipi di casi saranno interessanti di per sè.

È evidente che i principi della generazione diretta per le rappresentazioni verbali e pittoriche differiscono molto, ma si potrebbe ricercare la consistenza in ciascuno di questi modi di rappresentazione. Le opere letterarie *dicono* ciò che deve essere reso parte della finzione e quelle pittoriche lo *mostrano*? Questo suggerimento viene facilmente scalzato, anche senza approfittare specialmente della vaghezza di nozioni come dire e mostrare. Scartandolo vedremo perché in §2 ero riluttante ad identificare le verità di finzione direttamente generate con quelle che le opere rendono esplicite.

---

<sup>34</sup>Penrose (1973), pag. 267.



Qualsiasi inclinazione a supporre che le proposizioni che un'opera letteraria genera direttamente come parte della finzione sono semplicemente quelle che le sue parole esprimono, dato il linguaggio in cui è scritta, si dissolve rapidamente.<sup>35</sup> Molte di queste proposizioni non sono affatto parte della finzione, questo appare più chiaro nel caso di opere con narratori "inaffidabili" (come *Il buon soldato* di Ford), e quando sono parte della finzione il loro essere di finzione è spesso implicato piuttosto che primario. In molti casi, è parte della finzione che qualcuno (il narratore) emette le parole del testo e, se il narratore è "affidabile," questo implica che ciò che esprimono le sue parole è parte della finzione. È sempre parte della finzione, almeno, che qualcuno proferisce le parole in questione: è questo che costituisce il nucleo delle verità di finzione primarie? No. A volte è parte della finzione soltanto che qualcuno pensa quelle parole senza proferirle, o che esse esprimono le sue fantasie, i suoi sogni o i suoi desideri. A volte, forse, non c'è narratore e le proposizioni di finzione generate direttamente sono semplicemente ciò che è parte del testo (considerato forse in qualche modo non letterale). Non è infrequente per i lettori essere assai incerti riguardo a quale di queste alternative si realizza.

Di solito, non c'è nulla di analogo ai narratori nei quadri e in altre illustrazioni, e per questo di solito non dobbiamo preoccuparci che non siano degne di fede. Le immagini generano direttamente l'essere di finzione di qualsiasi cosa viene *mostrata* in esse? Possiamo assumere che se viene mostrato un uomo, è una verità di finzione primaria che c'è un uomo, benché sarà probabilmente soltanto implicato che egli abbia del sangue nelle vene o un fratello a Vienna? No. Il dipinto di Rousseau *Il sogno* mostra un elefante, un paio di tigri, e un incantatore di serpenti nella giungla, e la persona che sogna dorme al centro di questa scena. Ma è parte della finzione non che ci sia un elefante e così via, ma semplicemente che colei che sogna sogna che ci sia. E non è parte della finzione né che lei dorme in una giungla né che essa sogna di dormire in una giungla, benché parrebbe che questo stato di cose venga "mostrato." Nella scena della cena in *L'ora del lupo* di Bergman vediamo una cena con degli ospiti attraverso gli occhi di un artista nevrotico, Borg. Le facce dei commensali vengono mostrate mostruosamente distorte, ma è parte della finzione solo che essi appaiono così a Borg, non che essi *sono* mostruosamente distorti. Ciò che viene mostrato in *Rashomon*, nelle diverse descrizioni conflittuali dell'incidente nella foresta, è ciò che è acca-

---

<sup>35</sup> Anche se fosse così, la generazione diretta non sarebbe più semplice né più sistematica delle regole semantiche attraverso le quali queste proposizioni sono determinate. Inoltre, ovviamente non è solo il significato letterale del testo che deve essere preso in considerazione ma anche le metafore, l'ironia, e via dicendo.

duto secondo la testimonianza dei vari testimoni. Le loro testimonianze non possono essere tutte vere. (vedi §7 nel Cap. 8).

La nozione di ciò che “mostra” l’immagine può essere soggetta a manipolazione. Il *Nudo che scende una scala* di Duchamp mostra una serie di signore che seguono l’un l’altra scendendo le scale oppure mostra degli stadi successivi di un’unica signora? La *Danza di Salomè e la decapitazione di Giovanni il Battista* di Benozzo Gozzoli, che ritrae Salomè che danza, la decapitazione di Giovanni, e Salomè che presenta la testa ad Erode, tutto nella stessa inquadratura, mostra che questi eventi occorrono simultaneamente? Potremmo insistere che la risposta è negativa sostenendo che l’ipotesi che quello che viene mostrato è parte della finzione (e che queste verità di finzione sono primarie) deve essere intesa in modo appropriato. Ma questo sposterebbe semplicemente le perplessità relative all’accertamento delle verità di finzione primarie dell’illustrazione alla questione di cosa essa “mostra.” Quali sarebbero le ragioni per negare che il *Nudo che scende* “mostra” una parata, se non che questo non è ciò che rappresenta, che è parte della finzione solo che c’è un’unica donna sulla scala? E allora appellarsi a ciò che l’immagine mostra come potrebbe assisterci nel compito di determinare cosa essa rende di finzione?

Quando in risposta a queste osservazioni negative osserviamo per vedere come funziona davvero il meccanismo della generazione diretta, assistiamo ad un vero e proprio spettacolo di varietà. Gli artisti usano qualsiasi trucco disponibile, e altro ancora. Alcune tecniche sono più o meno tradizionali; altre sono straordinariamente *ad hoc*. (Questo ricorda l’utilizzazione improvvisata di supporti non convenzionali nei giochi infantili.) Alcune, anche tra quelle *ad hoc*, non lasciano alcun dubbio riguardo a ciò che è parte della finzione; altre ci tengono costantemente in dubbio. Alcune richiedono che sia data per scontata una familiarità con il genere, o una familiarità con questo o quell’aspetto del mondo circostante. Gli artisti non sono meno inventivi nell’inventare mezzi per generare le verità di finzione di quanto essi siano nello scegliere quali verità di finzione generare.

C’è una convenzione nel teatro giavanese centrale per cui (nella finzione) la strega Rangda sta volando, quando due inservienti incrociano delle canne di bambù di fronte a lei. È tradizione, in molti fumetti, mettere i pensieri non espressi dei personaggi in nuvolette a puntini. L’uso del corsivo di Manuel Puig per indicare pensieri non espressi in *Tango spezzacuore* non è meno trasparente, ma per quanto ne so non ha precedenti. Grandi lettere, nei fumetti e nei film muti, a volte indicano che un personaggio sta parlando a voce molto alta. I suoni musicali vengono rappresentati facilmente attraverso dei pezzetti di notazione musicale -emesse, ad esempio,

dalla bocca di una tromba. La musica da film e la musica nell'opera e nella danza contribuiscono sottilmente ma efficacemente a generare verità di finzione -aiutando a stabilire, per esempio, che nella finzione un personaggio è nervoso, oppure spavaldo oppure estasiato.<sup>36</sup> A volta la musica rende di finzione che ci sia della musica, che una banda sta suonando, per esempio. Come decidiamo se fa questo oppure no? Se, in un film, la scena descritta visivamente include una banda che pare suonare, la colonna sonora renderà probabilmente parte della finzione che si sente della musica. Se la scena è quella di una squadra di uomini armati dello sceriffo che dà la caccia a dei banditi nel deserto, non lo è.<sup>37</sup> Il buon senso è la nostra guida.

Si potrebbe sostenere in modo credibile che le personalità o le vite personali degli attori cinematografici, o la loro immagine pubblica, influiscono su ciò che è di finzione riguardo ai personaggi che ritraggono; tendiamo a leggere la nostra impressione degli attori nei loro personaggi. Questo può essere inteso come un caso in cui il PR o il PCC è all'opera. Ma è chiaramente illegittimo permettere ad essi di operare in modo analogo nel teatro shakespeariano per esempio. Non dobbiamo attribuire ad Amleto ciò che sappiamo della vita di Laurence Olivier dietro le quinte.

Nel suo film *La Ruota* Abel Gance usa un montaggio accelerato, un'aumento nella percentuale di alternanza tra scene, per indicare l'aumento di velocità della locomotiva.<sup>38</sup> Questo non è un esempio chiaro di generazione diretta, tuttavia. L'accelerazione del montaggio consiste nell'aumentare la frequenza di nette discontinuità in verità di finzione generate successivamente. Così il fatto che nella finzione la locomotiva accelera dipende da altre verità di finzione. Ma non semplicemente da quali altre verità di finzione vengono generate; dipende dall'ordine in cui sono generate. L'ordine delle

---

<sup>36</sup>Queste verità di finzione possono essere generate solo con l'assistenza di verità di finzione relative alle azioni del personaggio e alle circostanze in cui le compie. Nella misura in cui questo è vero, le prime verità di finzione sono implicate. Ma la generazione è probabilmente diretta per quanto riguarda il contributo della musica; cioè, probabilmente non è generando altre verità di finzione che la musica contribuisce alla loro generazione. Potremmo chiamare questa un'"implicazione parziale."

Generare delle verità di finzione non è l'unica funzione della musica in queste arti, e probabilmente non è quella principale. Essa "da il tono" a un'opera o a una scena, e questa non è semplicemente una questione di generare verità di finzione. A volte la musica sottolinea o rinforza delle verità di finzione generate attraverso altri mezzi, e può dare al pubblico delle premonizioni, che possono risultare giuste oppure no, riguardo a quello che sarà reso di finzione più avanti.

<sup>37</sup>In *Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, della musica che dapprima sembra essere un semplice accompagnamento al film è incorporata nel mondo di finzione quando improvvisamente incontriamo una banda nel mezzo del deserto.

<sup>38</sup>Vedi Bazin (1971), I, 25.

immagini del film contribuisce dunque alla generazione di questa verità di finzione direttamente, non in virtù del suo contributo alla generazione di altre verità di finzione. In ogni caso, abbiamo qui un meccanismo per generare verità di finzione che, pur essendo sicuramente sufficientemente ovvie per lo spettatore, non si accorda bene con alcun schema o principio di generazione generale.

È difficile dire, in molti casi più semplici, se una verità di finzione è primaria o implicata. Si potrebbe assumere che un'aureola nel ritratto di un santo rende di finzione che un anello di luce si libra sopra la sua testa, e che questo implica che nella finzione egli è un santo. Ma degli osservatori con un atteggiamento mentale diverso potrebbero non intendere l'aureola letteralmente, e negare che nella finzione ci sia effettivamente un raggio di luce e realizzare che la santità del personaggio è determinata più direttamente dall'ellissi bianca sulla tela. Si noti, tuttavia, che l'ellissi indica la santità solo perché degli osservatori inclini a prendere le cose più alla lettera potrebbero assumere che ritrae un anello di luce.<sup>39</sup>

Le linee di movimento nei fumetti ritraggono l'aria che fluisce intorno e dietro all'oggetto che si muove, implicando così che nella finzione esso si sta muovendo? Oppure rendono semplicemente di finzione che l'oggetto si sta muovendo? Degli archi concentrici intorno a una campana possono servire a rendere di finzione che la campana suona. Fanno questo rendendo di finzione che ci sono delle onde sonore che emanano da essa, o più direttamente? Alcuni artisti distorcono le figure umane per scopi espressivi (che possono, ma non devono necessariamente, comportare la generazione di verità di finzione ulteriori). Potremmo dire o che nella finzione il corpo della persona è distorto nel modo tal dei tali, e che questa verità di finzione ha certe conseguenze espressive, o che lo scopo espressivo è assecondato semplicemente dal fatto che la figura è dipinta *come se* si dovesse rendere di finzione che il corpo è distorto.<sup>40</sup>

In generale, quando è chiaro che la ragione principale della presenza di ciò che pare essere una certa verità di finzione, forse primaria, consiste nella

<sup>39</sup>Questo si potrebbe considerare un esempio di ciò che io chiamerò rappresentazione *ornamentale*. Può essere puramente di finzione che nella finzione c'è un raggio di luce sopra la testa del santo, e questa può essere la ragione per cui egli è un santo. (Vedi Cap. 7. §6.)

<sup>40</sup>"Miró ha prodotto immagini molto potenti di violenza selvaggia, delle quali *La testa di donna*, 1938, è forse la più estrema. Per ottenere questo effetto ha usato dei contrasti di colore, una gamma di proporzioni assolutamente illogica e delle distorsioni arbitrarie della forma umana. Non c'è niente di illusionistico nei suoi metodi; tuttavia ci viene presentata un'immagine di terrore e aggressione, un incubo, infantile e grottesco, del quale vorremmo ridere se la sua forza primitiva non fosse così travolgente." Penrose (1973), pag. 270.

sua implicazione di altre (o, per esempio, nel raggiungere una certa espressività), e quando la stessa verità di finzione implicante è anomala o irrealistica o fuori luogo in un modo o nell'altro, può essere ragionevole pensare ad essa come qualcosa che scompare dopo aver svolto la sua funzione -pensare alle verità di finzione che dipendono da essa come originate semplicemente da ciò che normalmente le avrebbe generate.<sup>41</sup> Questa non è l'unica opzione disponibile tuttavia. Potremmo accettare la verità di finzione anomala implicante ma dichiararla de-enfaticata, qualcosa su cui non soffermarsi. Oppure in alcuni casi potremmo pensare alle verità di finzione implicanti ed implicate come appartenenti a mondi di finzione diversi. Spesso, senza dubbio, non è possibile scegliere tra queste alternative.

Parrebbe dalle osservazioni in questa sezione che gettare le fondamenta dei mondi di finzione non è più ordinato che erigere le loro sovrastrutture; i meccanismi della generazione sono molli fino al nucleo.

A dire il vero, è venuto ora il momento di smascherare la finzione che ci debba necessariamente *essere* un nucleo per sostenere le sovrastrutture. Le diverse verità di finzione generate da un'opera possono essere reciprocamente indipendenti, senza che alcuna di esse sia generata con l'aiuto di altre. È possibile che non ci siano verità di finzione primarie.<sup>42</sup> Come si comincia? Le parole o i motivi colorati dell'opera *suggeriscono* certe verità di finzione, alcune delle quali, in questo status provvisorio, si sostengono a vicenda in modo da rimuovere questa provvisorietà. L'interprete deve andare avanti e indietro tra queste verità di finzione accettabili provvisoriamente finché trova una combinazione convincente.

## 5 Domande sciocche

Chiunque fosse capace di comporre i versi seguenti si qualificherebbe sicuramente come un poeta di prim'ordine:

Fosse piaciuto al cielo

---

<sup>41</sup>Il caso delle linee di movimento è un po' diverso dagli altri. Non c'è anomalia nell'idea che nella finzione ci sia dell'aria che fluisce intorno all'oggetto che si muove. Infatti questo è probabilmente parte della finzione in ogni caso, essendo implicato dal fatto che l'oggetto si sta muovendo rapidamente in un ambiente saturo di aria. Ma se si assume che le linee ritraggano direttamente il movimento dell'aria, ci sarebbe una certa pressione per permettere che sia parte della finzione nel gioco dell'osservatore che egli la *vede*. Un modo per evitare questo è negare che sia in virtù del generare verità di finzione relative al movimento dell'aria che le linee rendono di finzione che l'oggetto è in movimento. Tuttavia, è perché possiamo comprendere come le linee *potrebbero* ritrarre il movimento dell'aria che esse servono in modo così naturale a ritrarre il movimento.

<sup>42</sup>Qui sono in debito con William Taschek.

Di provarmi con la sventura, avesse fatto crescere  
 Ogni sorta di piaghe e di vergogne sul mio nudo capo,  
 Mi avesse sprofondato nella povertà fino alle labbra,  
 Mi avesse ridotto in prigionia con le mie ultime speranze;  
 Avrei trovato in qualche parte della mia anima  
 Una stilla di pazienza. Ma ahimè . . . <sup>43</sup>

Come riuscì Otello, un generale moro e certamente non un intellettuale, a trovare dei versi così superbi sul momento, in un'occasione in cui egli era immensamente sconvolto? A quanto pare, gli deve essere riconosciuta una predisposizione letteraria naturale quasi incredibile; per lo meno questa parrebbe essere una conseguenza sia del Principio di Realtà che del Principio di Credenza Condivisa. E non è curiosamente inappropriato per Otello fare un discorso così magniloquente in circostanze così angosciose? Perché ostenta le sue abilità letterarie così pomposamente? Perché gli altri personaggi non fanno caso al suo strano modo di parlare o al suo stupefacente talento letterario?

Perché tutti e tredici i commensali nell'*Ultima Cena* di Leonardo si allineano in fila sullo stesso lato della tavola? Affinché noi, gli osservatori del dipinto, possiamo vedere tutto delle loro facce, naturalmente. Senza dubbio questa era la ragione di Leonardo per dipingerli così, per rendere di finzione che essi sono disposti nel modo in cui sono. Ma quali sono *nella finzione* le loro ragioni per disporsi così? Non è parte della finzione che essi vogliono assecondare noi o Leonardo, o che essi stanno posando per un ritratto. Dobbiamo sospettare che temano di stare l'uno di fronte all'altro -dei calci sotto la tavola o l'alito cattivo? O è parte della finzione che non c'è nulla di inusuale, nulla di eccezionale o notevole nel loro affollarsi ad un lato della tavola? È costume nella finzione sedersi così ad un pasto comune? Come è sorto questo strano costume? Potrebbe essere parte della finzione che non è loro costume, che i commensali normalmente si siedono ad ambedue i lati della tavola, ma l'essere parte della finzione che il loro deviare dalla norma in questa occasione non è degno di nota non richiede anche questo una spiegazione? Nessuna delle alternative è particolarmente attraente.

È parte della finzione nel dramma di William Luce *La reginetta di Amherst* che Emily Dickinson è una persona straordinariamente timida e riservata.<sup>44</sup> Eppure, lei è sul palcoscenico per tutto il dramma, e parla continuamente. Il suo è l'unico ruolo richiesto dal copione; l'attrice che lo interpreta

<sup>43</sup>Shakespeare, *Otello*, atto 2, scena 2.

<sup>44</sup>Questo è chiaro in base a quello che, nella finzione, Dickinson dice, ed è rafforzato da ciò che sappiamo della sua vita reale.

deve attrarre l'attenzione e l'interesse del pubblico per tutta la durata della rappresentazione mentre impersona un personaggio insolitamente timido e riservato. Come può essere parte della finzione che Dickinson dice tutto quello che dice, tutto quello che Julie Harris dice realmente quando la impersona, ed essere anche parte della finzione che lei non è socievole? È parte della finzione che tutto *quello* non è *molto*? È parte della finzione che Dickinson è socievole e che non lo è? Che è timida e che non lo è?

Queste sono domande sciocche. Sono inutili, inappropriate, fuori luogo. Discuterle o soffermarsi su di esse non solo sarebbe irrilevante per l'apprezzamento o la critica ma anche fuorviante e distruttivo. I paradossi, le anomalie, le contraddizioni apparenti che esse indicano sembrano artificiali, studiate, da non prendere seriamente. Non le prendiamo seriamente. Di solito non le notiamo neppure.

Confrontiamole con mondi di finzione contenenti paradossi che prendiamo seriamente. La *Falsa prospettiva* di Hogarth (figura 1), le stampe di Escher, *Una pinta d'inchiostro irlandese* di Flann O'Brien (vedi §3, Cap. 5, nota 18) evidenziano tutte le proprie anomalie, e il pubblico ne gode. Non è sciocco chiedere come una persona che si sporge da una finestra al secondo piano potrebbe accendere la pipa di un amico su una lontana collina; o come l'acqua nella *Cascata* di Escher può fluire in salita e in discesa simultaneamente, come pare che sia; o come un personaggio potrebbe partorire il figlio del suo autore. Queste domande possono non avere delle buone risposte, ma il punto è proprio questo. Ignorarle vuol dire non capire nulla. Altre opere contengono dei paradossi che sono dolorosi, legittimamente allarmanti, e che costituiscono dei difetti estetici. Gli errori di prospettiva possono essere penosi,<sup>45</sup> e lo stesso vale per un personaggio di un romanzo le cui azioni sono inspiegabilmente in conflitto con la sua personalità (come essa viene determinata da un narratore "onnisciente"). Le domande che sorgono in questi casi possono essere interamente appropriate, non essere affatto sciocche. Possono far apparire sciocca l'opera.

*Otello*, *L'ultima Cena*, e *La reginetta di Amherst* non sono fantascienza o fantasie metafisiche; né sono imperfette, a causa delle anomalie che si possono, se si vuole, estrarre da loro. Come *Otello* potrebbe aver proferito dei versi degni di Shakespeare non è una domanda di interesse centrale, un rompicapo tale da incuriosirci e incantarci, né è un'intrusione irritante nell'esperienza del pubblico, indicativa di un difetto nel dramma. Dal punto di vista del pubblico e della critica, questa è semplicemente una domanda

<sup>45</sup>Gli errori di prospettiva devono essere distinti da tipi alternativi di prospettive, benché la distinzione non sia affatto netta. E gli "errori" variano quanto a gravità.

sciocca.

Ci vengono in mente quei sogni che sono perfettamente normali e ordinari mentre vengono sognati ma diventano dei paradossi manifesti quando colui che li ha sognati tenta di ricostruirli in seguito. Joan sogna fare ripetutamente delle visite ad un uomo che pare a volte essere suo padre e a volte il suo capo (ed è chiaro che suo padre non è il suo capo). Chi è l'uomo nel sogno? Il padre e il capo compaiono alternativamente in esso? Ma può essere parte del sogno che le visite vengono tutte fatte alla *stessa* persona. Quella persona è qualcuno con proprietà (forse incompatibili) di ognuno dei due, senza essere identica a nessuno di loro? Ma Joan sogna proprio di visitare suo padre, non semplicemente qualcuno come lui, e anche di visitare il suo capo. La persona che riceve le sue visite cambia identità periodicamente (qualsiasi cosa questo voglia dire)? La conversazione a colazione parrà sconcertante. Ma l'esperienza del sogno non lo era. I paradossi non si erano messi di mezzo durante il sogno, per quanto inevitabili essi appaiano alla chiara luce del giorno. Soltanto a colazione Joan pensa che ci fosse qualcosa che non andava. Anche a colazione, inoltre, Joan può percepire che le anomalie hanno poco a che fare con il vero carattere del sogno o con ciò che è importante di esso, che soffermarsi su queste anomalie può solo interferire con la sua comprensione.<sup>46</sup> Ci si può appropriare del sogno al fine di trafficare in paradossi, ma far questo vuol dire rifiutare di comprenderlo nei termini che gli sono propri.

Sogni come questo non sono affatto inusuali, e neppure lo sono le rappresentazioni in cui è possibile scoprire degli inutili paradossi facendo delle domande sciocche. In numerosi romanzi scritti in inglese tutti parlano inglese: taxisti francesi, contadini birmani, soldati romani. I dipinti del rinascimento ritraggono personaggi antichi in ambienti ed abiti rinascimentali, e le produzioni teatrali contemporanee a volte abbandonano i costumi dell'epoca in favore dei blue jeans. La gente viaggia sugli autobus nelle storie del teatro Arja balinese ambientate nel tredicesimo secolo. I personaggi dell'opera a volta passano i loro ultimi momenti cantando (che idea!), mentre sono in preda a dolori strazianti e la forza vitale li abbandona -e cantano squisitamente. I travestimenti più elementari, che non ingannerebbero il meno osservatore tra gli spettatori seduto nel posto più lontano, possono però

---

<sup>46</sup>Il fatto che Joan associ il suo capo con suo padre può essere un significato "centrale" del sogno, che potrebbe essere rivelato da domande relative all'identità dell'uomo che visita. Ma questo non significa che il *paradosso*, la difficoltà di trovare una lettura logicamente coerente del mondo del sogno, sia in qualche misura significativa.



trarre in inganno gli altri personaggi.<sup>47</sup> (È parte della finzione che questi personaggi sono ciechi o stupidi?) I narratori nelle opere letterarie -e non solo quelli “onniscienti”- ci raccontano eventi di cui non potrebbero mai essere a conoscenza. (Come sarebbe possibile per qualcuno sapere che “da allora in poi essi vissero felici e contenti”? E perfino un narratore “onnisciente” come potrebbe riportare questo usando il tempo verbale passato?) Lo specchio nel *Bagno di Venere* di Rubens (figura 3) mostra a *noi* ciò che secondo le leggi dell’ottica Venere dovrebbe vedere in esso; eppure è parte della finzione, presumibilmente, che questo è quello che lei vede nello specchio. (Vedi §7, Cap. 8). Poche opere sono al sicuro dal trafficante di paradossi determinato. Con un po’ di faccia tosta e sospensione di benevolenza il critico maligno può trovare quelle che sembrano domande imbarazzanti da fare riguardo anche alle rappresentazioni più posate, comuni, e direttamente “realistiche.” C’è



Figura 3: Peter Paul Rubens *Il bagno di Venere*,  $48\frac{3}{4} \times 38\frac{3}{4}$  pollici, pannello (circa 1613-1615). Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein.

molta varietà qui. Alcune domande sciocche sono più sciocche di altre. Le anomalie artificiali variano sia in artificialità che quanto all’essere paradossali. In alcuni casi si potrebbe sperare di cavarsela osservando semplicemente che il mondo di finzione differisce sorprendentemente da quello reale. Non c’è nulla di *paradossale* in questo, né nell’essere di finzione di proposizioni la

<sup>47</sup>In *La Terribile Verità* (Leo MacCarey, 1937), Irene Dunne si camuffa da sorella di Cary Grant: “Le altre persone al party... non la riconoscono nel suo inconsistente travestimento a causa delle necessità della trama e della forma comica” (Brady (1976), pag. 109).

cui verità sarebbe assolutamente improbabile o perfino impossibile. È parte della finzione che dei contadini birmani parlano l'inglese, che Edipo indossa i blue jeans, che c'erano degli autobus nel tredicesimo secolo; questi mondi di finzione sono dunque diversi da quello reale. E allora? Ma la realtà (o ciò che è comunemente creduto riguardo alla realtà) esercita la sua influenza sui mondi di finzione in modi che si scontrano, se glielo permettiamo, con le verità di finzione riconosciute. È parte della finzione che l'inglese è l'unica lingua del mondo? Di rado possiamo sostenere senza disagio che lo sia, specialmente se è parte della finzione, come può ben darsi anche in un romanzo scritto interamente in inglese, che stranieri e indigeni non riescono a capirsi e che mercanti e diplomatici viaggiano con dei traduttori al seguito. Ma se il birmano è la lingua della Birmania, i contadini birmani privi di istruzione come riescono (nella finzione) ad imparare l'inglese? Gli antichi greci come hanno acquisito la tecnologia per fare i blue jeans? Sicuramente questi indumenti così identici, con un filato così regolare non potrebbero essere stati prodotti manualmente (eccetto che attraverso un'abilità e una concentrazione veramente straordinarie -cosa che richiederebbe essa stessa una spiegazione). Se possedevano questa tecnologia, perché viaggiavano ancora su carrozze e si tiravano delle lance? Quando insistiamo nel fare le domande sbagliate, dalle differenze tra i mondi di finzione e il mondo reale emergono delle tensioni.

Le anomalie consistono in dissonanze tra verità di finzione ciascuna delle quali, considerata separatamente, pare essere generata in modo normale e comune, in virtù di principi che sono indiscutibili in altri contesti. Verità di finzione individualmente innocenti sono spiacevolmente paradossali in combinazione. La fonte delle dissonanze può spesso essere identificata come insita nelle diverse richieste fatte all'artista; i diversi obiettivi che egli può perseguire e le condizioni nelle quali egli sta lavorando possono interferire gli uni con le altre.

A volte il bisogno di rendere un mondo di finzione accessibile al suo pubblico inteso è in conflitto con il desiderio di renderlo ragionevolmente "realistico," ragionevolmente simile al mondo reale. *Una Storia di Due Città* mette delle parole inglesi in bocca a dei personaggi francesi in modo che i lettori inglesi possano capire, benché se non fosse stato per quello ci si sarebbe aspettati che Dickens facesse parlare francese ai suoi personaggi francesi, come fanno i francesi normalmente. Le condizioni inerenti al mezzo rendono a volte difficile generare combinazioni di verità di finzione che potrebbero essere altrimenti desiderabili. Leonardo voleva determinare delle verità di finzione riguardo alle facce di tutti e tredici i commensali dell'Ultima Cena. Forse avrebbe preferito che fosse parte della finzione che circondassero la

tavola come accade normalmente, ma ha sacrificato quest'ultima esigenza per amore della prima. Questo esempio, come quello precedente, comporta il considerare la relazione del pubblico con il mondo di finzione, benché la questione non riguardi l'accessibilità delle verità di finzione. La scelta di Leonardo era dettata, senza dubbio, dal suo desiderio di rendere di finzione nei giochi degli osservatori che essi vedessero i commensali di fronte invece che di spalle. Considerazioni simili sono all'opera nella *Reginetta di Amherst* e nel caso dello specchio otticamente esotico di Rubens. È per amore del pubblico che Emily Dickinson parla tanto; è affinché delle verità di finzione su di lei possano essere generate, in modo che gli spettatori possano, nella finzione, sapere queste cose di lei. Essenzialmente, lo stesso corpus di verità di finzione potrebbe essere generato in altri modi, senza rendere Dickinson così loquace. Qualcun altro potrebbe occupare il palcoscenico al suo posto e fare al pubblico un resoconto dettagliato dei suoi pensieri e delle sue azioni, mentre la stessa Dickinson (nella finzione) rimane immobile sullo sfondo. Senza dubbio Luce aveva delle ragioni per lasciare che Dickinson raccontasse la propria storia. Data quella scelta, il conflitto con la sua timidezza è difficile da evitare. Il linguaggio stranamente elaborato di Otello è richiesto dallo stile in cui il dramma è scritto e dal desiderio di Shakespeare di produrre dei versi superbi per il piacere del suo pubblico, cosa che in questo caso ha avuto al precedenza su considerazioni di "realismo."<sup>48</sup>

Dichiarare sciocca una domanda non è una risposta; è una scusa, per quanto legittima, per non rispondere. Forse le nostre domande sciocche non dovrebbero sorgere nel corso dell'interazione ordinaria con l'opera, ma sono riserva di caccia autorizzata per il teorico, in quanto egli sta in una posizione alquanto diversa dal pubblico e dalla critica e le osserva dall'esterno. In ogni caso, supponiamo che si insista, ostinatamente, a chiedere ragione del talento letterario di Otello, della strana disposizione dei posti a tavola dei discepoli, e della verbosità di Emily Dickinson. Sciocche o no, quali sono le risposte a queste domande?

Molte non hanno risposte definite, e risposte di tipi diversi parranno ragionevoli ad osservatori diversi in casi diversi. Se le domande non hanno grande importanza nell'istituzione della rappresentazione, non saremo sorpresi se quell'istituzione non riesce a fornire delle risposte che possono essere

<sup>48</sup>Qui c'è un conflitto di tipo diverso tra gli obiettivi di un artista: "Nella *Regina Cristina*, nel famoso primo piano finale il vento soffia apparentemente in due direzioni nello stesso tempo, una per far partire la nave e l'altra per disporre i capelli di Garbo nel modo migliore" (Halliwell (1974), alla voce "Boo-Boos," pag. 97.) Questa anomalia disturba lo spettatore e dovrebbe disturbarlo, mi pare, benché sarebbe irragionevole soffermarsi eccessivamente su di essa.

scoperte dall'esterno. Eppure, se si insiste a rispondere a queste domande, come lo si deve fare?

La cosa migliore può essere di disinnescare i paradossi proibendo le verità di finzione che ne sono responsabili. La generazione di verità di finzione in quello che peraltro pare essere un modo perfettamente normale può essere bloccata semplicemente dal fatto che esse si scontrano con altre. Quando Edipo e altri personaggi antichi sono ritratti in abiti contemporanei, possiamo negare che quello che gli attori indossano, nella finzione, è quello che i personaggi indossano, eliminando così alla radice le domande riguardo a come gli antichi sono riusciti a produrre i blue jeans. Possiamo semplicemente rifiutare di considerare l'abbigliamento degli attori come supporto, benché lo stesso abbigliamento sugli stessi attori certamente servirebbe come supporto in un dramma sulle bande di strada di Chicago. Cosa *indossa* Edipo, se non sono i blue jeans? Probabilmente, nessuna verità di finzione particolarmente specifica riguardo al suo abbigliamento viene generata, benché possa essere ragionevole assumere che nella finzione egli si vesta appropriatamente per la sua cultura e la sua posizione sociale. Il mondo dell'esecuzione del dramma è probabilmente incompleto a questo riguardo, così come i disegni in bianco e nero sono incompleti rispetto al colore.

Se la stupidità di una domanda ci convince che la generazione di verità di finzione altrimenti accettabili dovrebbe essere bloccata, può essere poco chiaro in quale punto in una catena di implicazioni il blocco dovrebbe aver luogo. Dato che nella finzione Emily Dickinson dice tutte le cose particolari che essa dice, sembrerebbe essere implicato che nella finzione lei parla abbondantemente in quelle occasioni, che nella finzione di solito o spesso parla molto, e che nella finzione è una persona piuttosto loquace e per nulla timida. Il fatto che è parte della finzione, per altre ragioni, che lei è timida ci dissuaderà dal trarre quest'ultima conclusione e può suggerire che la serie di estrapolazioni dovrebbe essere stata interrotta prima. Ma è incerto dove si dovrebbe tracciare la linea.<sup>49</sup>

<sup>49</sup>Questi blocchi differiscono in modo significativo da quelli menzionati in §3. Il fatto che nella finzione, in un film muto, qualcuno cammina su dei tasti di pianoforte può implicare che nella finzione vengono emessi dei suoni di pianoforte. Ma il fatto che nella finzione il piano non ha corde, generato successivamente da un'inquadratura delle interno del piano, bloccherebbe l'implicazione. Eppure, è parte della finzione che sembrava che dei suoni di pianoforte fossero prodotti quando qualcuno camminava sui tasti, ed era parte della finzione che si sarebbe giustificati nel supporre che essi fossero prodotti. Ma non è neppure parte della finzione che Edipo sembra indossare dei blue jeans quando l'attore che lo interpreta li indossa. È come se il conflitto tra i blue jeans dell'attore e il fatto che nella finzione Edipo viveva nell'antica Grecia cambiasse le regole del gioco, così che l'implicazione non prende neppure quota. Nel caso del pianoforte, potremmo dire che

E Otello? La maggior parte di noi preferirà non concedere che nella finzione Otello è un grande talento letterario, e preferirà perfino affermare che nella finzione non lo è. Ma questo sposta soltanto il paradosso. È parte della finzione che Otello è privo di un talento letterario speciale e tuttavia è in grado di improvvisare dei versi superbi quando è sconvolto? Dovremo negare che nella finzione le parole di Otello “ Fosse piaciuto al cielo\ Di provarmi con la sventura. . . ” sono dei versi superbi, anche se è chiaramente vero che lo sono? O dovremo spingerci così avanti da negare che nella finzione quelle siano le parole di Otello? Forse è parte della finzione, invece, che Otello emette una parafrasi dialettale non specificata delle parole che l'attore di Shakespeare emette. Dovremo dire che non è solitamente parte della finzione nell'Opera che la gente canta, benché gli esecutori interpretino il parlato cantando? È parte della finzione nei romanzi inglesi che i contadini birmani proferiscono delle traduzioni in birmano delle parole inglesi che gli vengono attribuite? C'è qualche ragione per sostenere queste proposte, specialmente rispetto all'opera e ai romanzi in inglese. Ma si creerà una tensione nel rifiutare di concedere che le parole che gli spettatori di *Otello* sentono dalla bocca dell'attore, con le sue inflessioni particolari e le sue enfasi, si debbano immaginare come emesse, esattamente in quel modo, da Otello.

Una strategia alternativa è di dichiarare le verità di finzione problematiche de-enfatizzate, piuttosto di proibirle. (Abbiamo notato che delle differenze di enfasi tra le verità di finzione devono essere riconosciute in ogni caso.) Non si può negare facilmente che, nell'*Ultima cena*, i commensali sono allineati ad un lato della tavola. Ma questa verità di finzione non è importante, è una verità su cui non ci si deve soffermare o anche che non si deve notare particolarmente. Il fatto che sia in ombra può essere considerata un'indicazione che non ha le implicazioni che potremmo aspettarci altrimenti. Forse non dobbiamo inferire da essa né che sia parte della finzione che i commensali sono disposti in modo strano, né che è usuale nella loro cultura sedersi così, né che l'una o l'altra di queste spiegazioni è giusta. Oppure potremmo ammettere alcune di queste verità di finzione implicate ma dichiararle anche de-enfatizzate. In ogni caso, delle domande sulle ragioni dei discepoli per disporsi sullo stesso lato della tavola saranno inappropriate.

A volte può essere meglio accettare ed anche enfatizzare delle verità di finzione che sono in conflitto l'una con l'altra, ma eliminare il conflitto proibendo che sia di finzione la loro congiunzione. Può essere importante nel sogno di Joan che lunedì lei visita un uomo che è suo padre (e che

---

la spiegazione dell'implicazione bloccata sta all'interno del mondo di finzione; nel caso di Edipo, si deve trovare nei principi attraverso i quali il mondo di finzione viene determinato.

non è anche il suo capo), e che visita la stessa persona martedì, e che la persona che visita martedì è il suo capo. Ciascuna di queste tre proposizioni può essere di finzione, e ciascuna può avere un'importanza considerevole nel sogno. Ma questo non impone che la loro congiunzione sia parte della finzione; non è necessario che accettiamo che nella finzione Joan ha visitato un uomo martedì che era e non era identico a qualcuno che ha visitato lunedì. (Né dobbiamo negare che sia parte della finzione che la congiunzione di proposizioni vere sia vera.)

I meccanismi specifici con cui si sceglie di trattare questi esempi non importano. Ho menzionato diverse possibilità principalmente per mostrare che delle opzioni plausibili sono disponibili. Ci sono dei modi ragionevoli per evitare o ammorbidire anomalie come quelle che abbiamo discusso, se qualcuno insiste nel farle venire in superficie mettendo in primo piano delle domande sciocche. Possiamo spiegare perché le anomalie non danno origine, né dovrebbero farlo, a un senso di paradosso. E possiamo comprendere come dei mondi di finzione apparentemente normali possano sembrare così normali nonostante gli (apparenti) paradossi che stanno in agguato al loro interno, perché le opere che li ospitano differiscano così manifestamente dalla *Falsa Prospettiva* di Hogarth e da altre rappresentazioni che, intenzionalmente o no, rendono i paradossi evidenti.

Ho aggiunto alcuni suggerimenti alle mie osservazioni precedenti sui meccanismi delle generazioni. Una è che c'è un principio di carità all'opera. La generazione di verità di finzione è bloccata a volte (se non è semplicemente de-enfatizzata) semplicemente, o principalmente, perché esse causano problemi -perché renderebbero il mondo di finzione spiacevolmente paradossale. Ma di solito qualcosa di più della carità è in gioco. Il riconoscimento della stupidità di una domanda, e dunque di una ragione per proibire o de-enfatizzare le verità di finzione che danno origine ad essa, può dipendere dalla consapevolezza di varie esigenze di cui l'artista deve tenere conto. La decisione di non permettere verità di finzione anomale è particolarmente plausibile quando è evidente che ci sono altre ragioni per la presenza nell'opera dei tratti che sembrano generarle -quando, per esempio, sono necessarie per rendere il mondo di finzione accessibile al pubblico, o per migliorare i giochi di far finta del pubblico. Dal momento che è allo scopo di mantenere vivo l'interesse del pubblico e di generare verità di finzione su Emily Dickinson che Julie Harris parla così incessantemente durante la sua interpretazione della *Reginetta di Amherst*, non è necessario assumere che lo fa per rendere di finzione che Dickinson è loquace. Questo può essere visto come un esempio dell'influenza di ciò che l'artista sembra aver l'intenzione di rendere di finzione su ciò che è di finzione. (Vedi Cap. 4, §3.) Se c'è

un'altra spiegazione pronta per l'inclusione da parte dell'artista di un tratto che sembra generare una data verità di finzione, può non sembrare che egli intendesse generarla in modo particolare. E *questa* può essere una ragione per non riconoscere che sia generata.

## 6 Conseguenze

L'apparato della generazione è fatto con elastici e graffette, ed è messo in moto da qualunque cosa, dagli unicorni sotto forma di tracce a bicarbonato mescolato ad aceto. A volte il meccanismo funziona sorprendentemente "bene" -non infrequentemente attraverso i mezzi più inaspettati- producendo verità di finzione facilmente riconoscibili e assolutamente indiscutibili. Quando si rompe, gli artisti improvvisano delle riparazioni rozze o eleganti o sorprendenti o ingegnose, oppure danno il benvenuto alle ambiguità che ne conseguono e le sfruttano in un modo o nell'altro. Al fine di indovinare le verità di finzione il buon fiuto è insostituibile: una combinazione di immaginazione e buon senso, accresciuta entro certi limiti dalla carità e guidata dalla familiarità con il mezzo, il genere, e la tradizione rappresentativa a cui l'opera in questione appartiene, così come dalla conoscenza del mondo esterno -tutto questo, naturalmente, combinato ad una sensibilità agli aspetti più sottili dell'opera.

Questo è il quadro che emerge anche dagli esempi relativamente semplici trattati in questo capitolo. Un esame accurato delle fatiche dei critici con le rappresentazioni complesse, dei loro tentativi non solo di rispondere a questioni particolari di interpretazione isolatamente ma di costruire una lettura coerente e convincente di un'opera nel suo complesso, ci farebbe solo apprezzare maggiormente i capricci della generazione. Non intraprenderò nessun esame del genere. Ma dovremmo prender nota di una considerazione diversa da quelle menzionate finora -una considerazione che ha conseguenze importanti per la generazione delle verità di finzione.

Accertare le verità di finzione di un'opera è solo una parte del lavoro di un critico, ma è fondamentale. Temi complessivi, "significati," morali, ciò che un'opera ci dice delle nostre vite, dipendono in misura considerevole dalle verità di finzione che genera (benché non dobbiamo dimenticare l'importanza del grado di enfasi assegnato a verità di finzione diverse, i mezzi con cui esse sono generate, e gli aspetti di stile che non sono riducibili a nessuno degli aspetti precedenti). Ma a volte è vero anche l'opposto. Le decisioni su ciò che è parte della finzione devono essere sensibili all'informazione retroattiva che proviene dalla valutazione complessiva che si dà dell'opera. Un modo di sostenere un giudizio sulle azioni o i motivi di un personaggio è di mostrare

che questo giudizio si adatta meglio dei giudizi alternativi ad una “lettura” marxista o psicoanalitica dell’opera nel suo complesso, e che questa lettura è plausibile anche per ragioni indipendenti. (Si confronti: ciò che lo scienziato accetta come dati può dipendere da quale teoria egli trova ragionevole per altri motivi.) Anche questo va nel miscuglio di fattori che determinano ciò che è parte della finzione.

È tempo di affrontare le conseguenze del comportamento disordinato dell’apparato della generazione. Non c’è nulla da temere -nulla, almeno, con cui non dobbiamo convivere comunque, indipendentemente dalle arti rappresentative. Ma certi lettori hanno probabilmente diversi scrupoli, che possono anche incoraggiare la convinzione che in qualche modo ci *debba* essere una maggiore regolarità nel processo di generazione di quella che abbiamo trovato. Alcuni si possono chiedere come potremmo mai riuscire a imparare e ad applicare delle “regole” che sono tanto complesse e non sistematiche come sembrano essere quelle che governano la generazione delle verità di finzione, come potremmo mai pronunciarsi su ciò che è parte della finzione e ciò che non lo è con qualche sicurezza. Alcuni possono temere che non ci sarà alcun giustificazione per ritenere giuste o sbagliate delle attribuzioni di verità di finzione a meno che non si possa mostrare che la loro generazione si fonda su un insieme relativamente semplice di principi. (Coloro che sono scettici in ogni caso riguardo alla verità o alla falsità delle interpretazioni considereranno il caos che abbiamo osservato come una conferma.) Infine, può sembrare che l’essere di finzione non è un “genere naturale” e dunque non è un fondamento appropriato su cui erigere alcuna teoria, ciò che si intende chiamando di finzione una proposizione varierà da caso a caso, se le diverse verità di finzione sono generate in modi così diversi.

Non è necessario che quest’ultima preoccupazione, in particolare, ci trattienga a lungo. L’essere di finzione non è *definito* dai principi della generazione; consiste invece in una prescrizione ad immaginare. La varietà sta nei mezzi con cui tali prescrizioni vengono effettuate. Benché le verità di finzione siano generate in molti modi diversi, il risultato è lo stesso in ogni caso: proposizioni che devono essere immaginate.

Come riusciamo a padroneggiare delle regole così complesse? Un modo di rispondere sarà familiare ai lettori di Wittgenstein. Lo descriverò brevemente a beneficio degli altri. È un fatto indiscutibile che molti concetti vengono applicati senza l’aiuto di regole o formule; altrimenti il linguaggio sarebbe impossibile. Come decidiamo se qualcosa *ha un profumo dolce*, oppure è *rosso*? Annusiamo o guardiamo, e semplicemente pare che lo sia oppure no. Quando effettivamente abbiamo qualcosa di simile a delle regole da seguire (per decidere se qualcosa è *quadrato*, o un *mammifero*, ad esempio), queste



mettono semplicemente il concetto in questione in relazione ad altri. Infine, arriviamo a dei concetti che applichiamo senza regole (“Le mie ragioni cederanno presto. E allora agirò, senza ragioni”).<sup>50</sup> Dunque, non dobbiamo sentirci obbligati a spiegare l’essere di finzione supponendo di conoscere, di avere in qualche modo imparato i principi rilevanti.<sup>51</sup> Semplicemente, ci pare che un’opera generi certe verità di finzione quando la sperimentiamo nel suo contesto (inteso in senso ampio).<sup>52</sup> I principi sono più ricostruzioni dei nostri giudizi riguardo a ciò che è di finzione che guide per arrivare a questi giudizi.

È vero che spesso basiamo i nostri giudizi su considerazioni consce particolari, su fatti relativi all’opera o a quelle precedenti o al mondo esterno che sembrano rilevanti in casi particolari; e frequentemente possiamo dire *qualcosa* sul perché una data verità di finzione è generata e perché la riteniamo tale. (Il riconoscimento di ciò che è di finzione sembra differire dal riconoscimento dei colori e degli odori sotto questo aspetto.) Ma questa non è una ragione per supporre che dobbiamo aver imparato o appreso in qualche altro modo delle regole generali per decidere ciò che è rilevante e come, delle regole che ci guidano in casi particolari (a meno che questo non significhi nient’altro che agiamo in accordo con queste regole).<sup>53</sup> Né dobbiamo supporre che la nostra capacità di riconoscere un particolare meccanismo attraverso il quale delle verità di finzione sono generate dipende dall’aver incontrato lo “stesso” meccanismo, o un meccanismo “simile,” in precedenza. In base a ciò che sappiamo e alle esperienze che abbiamo avuto, “procediamo” semplicemente ad identificare le verità di finzione in nuovi casi. (“Se ho esaurito le giustificazioni, sono arrivato ad uno strato di roccia, e la mia vanga si piega. Allora, tendo a dire: ‘Questo è semplicemente ciò che faccio.’”)<sup>54</sup>

C’è un senso dunque in cui le nostre opinioni su ciò che è parte della finzione in ultima analisi non possono essere giustificate. È questa una ragione per negare che esse possano essere corrette o errate, vere o false?

<sup>50</sup>Wittgenstein (1958), parte 1, §211.

<sup>51</sup>Anche se in qualche modo, o in qualche senso, effettivamente “conosciamo” i principi rilevanti, non è necessario assumere che li abbiamo appresi partendo da zero. Le persone possono avere delle propensioni naturali o innate ad accettare certi principi di generazione, o a fare questo in base ad altre esperienze.

<sup>52</sup>Le nostre impressioni su ciò che è parte della finzione possono essere errate, tuttavia, così come la nostra impressione su ciò che è rosso. Non abbiamo delle formule precostituite per decidere quando è stato commesso un errore, ma esperienze o informazioni ulteriori possono metterci in grado di riconoscere che questo è accaduto.

<sup>53</sup>Su questo punto, vedi Walton (1973).

<sup>54</sup>Wittgenstein (1958), parte 1, §217.

Solo se siamo pronti a negare che *qualsiasi* nostro giudizio possa essere vero o falso, corretto o errato -e io non lo sono. (Concedo che la verità e la falsità possano essere “relative a” un linguaggio o a uno “schema concettuale” o quel che sia. Vedi Cap. 2, §7.)

Queste sono grandi questioni che sono state molto discusse e devono esserlo ancora.<sup>55</sup> Ma le preoccupazioni presenti riguardo ai giudizi su ciò che è di finzione possono essere alleviate da un paragone più specifico -che è rivelatore in qualsiasi caso. Dubito che qualcuno supponga seriamente che ci siano delle “regole” semplici e sistematiche per produrre e interpretare le metafore. Le metafore si avvalgono opportunisticamente di qualsiasi risorsa sembri essere disponibile, di qualsiasi cosa funzioni: tratti contestuali di tipi più disparati, associazioni, miti ed esperienze condivise, inclinazioni naturali, salienze inspiegate, anche degli attributi non semantici del linguaggio utilizzato, i suoni delle parole. (dubito che “cazzi” in “non sono cazzi tuoi” avrebbe assunto il significato “fatti” se non fosse per la somiglianza lessicale). A volte possiamo dire qualcosa su come funzionano delle metafore particolari, perché noi ed altri le intendiamo nel modo in cui le intendiamo. In ogni caso è chiaro che siamo incapaci di specificare delle formule generali per comprenderle, ed è certo che i principi su cui esse si basano sono enormemente complessi, dipendenti dal contesto, e mutevoli. L'apparato della metafora non è più ordinato di quello della generazione.

Ma le metafore *funzionano*. Esse possono, naturalmente, essere assai ambigue, esasperare o deliziare con la loro vaghezza, suggerire direzioni contrastanti. A volte il loro “significato” è quasi interamente quello che uno vuole, e questo può essere intenzionale o desiderabile. Ma in molti casi, le comprendiamo (o comprendiamo ciò che viene detto attraverso di esse) abbastanza bene. Le metafore, incluse quelle assolutamente nuove, possono essere strumenti di comunicazione efficaci e veramente precisi.

Il comportamento sregolato dell'apparato della generazione rende la vita dura ai critici. Ma non è una minaccia per il teorico; offre all'artista delle eccitanti opportunità; ed è una ricca fonte di incanto per il pubblico.

Tuttavia, apprezzare le opere d'arte rappresentazionali comporta molto di più che osservare il modo in cui funziona questo apparato e riflettere sui suoi risultati.

## Riferimenti

Rudolf Arnheim. *Film as Art*. University of California Press, Berkeley, 1966.

<sup>55</sup>Il lettore può voler consultare in particolare Kripke (1982).

- André Bazin. *What is Cinema?* University of California Press, Berkeley, 1971. Tradotto e curato da Hugh Gray.
- Monroe Beardsley. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 2<sup>nd</sup> edition, 1980.
- Leo Braudy. *The World in a Frame*. Anchor, Garden City: N.Y., 1976.
- Leslie Halliwell. *The Filmgoer's Companion*. Avon, New York, 1974.
- David Hume. Of the standard of taste. In John W. Lenz, editor, *Of the Standard of Taste and Other Essays*. Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1965.
- Charles Karelis. The Las Meninas literature-and its lesson. In Raphael Stern, editor, *Creation and Interpretation*. Haven Publications, New York, 1985.
- Saul Kripke. *Wittgenstein on Rules and Private Language: An Elementary Exposition*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1982.
- David K. Lewis. *Convention: a Philosophical Study*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1969.
- David K. Lewis. *Counterfactuals*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1973.
- David K. Lewis. Truth in fiction. *American Philosophical Quarterly*, 15:37–46, 1978. Reprinted in D. K. Lewis, *Philosophical Papers*, Vol. 1, Oxford University Press, 1983.
- Mary Mothersill. *Beauty Restored*. Oxford University Press, Oxford, 1984.
- Erwin Panofsky. Style and medium in the motion pictures. In Gerald Mast and Marshall Cohen, editors, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford University Press, New York, 1979.
- Terence Parsons. *Nonexistent Objects*. Yale University Press, New Haven and London, 1980.
- Roland Penrose. In praise of illusion. In R. L. Gregory and Gombrich E. H., editors, *Illusion in Nature and Art*. Duckworth, London, 1973.
- Richard Routley. *Exploring Meinong's Jungle and Beyond: An Investigation of Noneism and the Theory of Items*. Research School of Social Sciences, Australian National University, Canberra, 1980.

- Marie-Laure Ryan. Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure. *Poetics*, 8:403–22, 1980.
- Stephen Schiffer. *Meaning*. Oxford University Press, Oxford, 1972.
- Shel Silverstein. *Uncle Shelby's Zoo: Don't Bump the Glump*. Simon and Schuster, New York, 1964.
- Robert C. Stalnaker. A theory of conditionals. In Nicholas Rescher, editor, *Studies in Logical Theory*, pages 98–112. Basil Blackwell Publishers, Oxford, 1968.
- James Thurber. The Macbeth murder mystery. In *The Thurber Carnival*. Dell, New York, 1962.
- Kendall L. Walton. Linguistic relativity. In Patrick Glenn Pearce Maynard, editor, *Conceptual Change*. Reidel, Dordrecht, Holland, 1973.
- Kendall L. Walton. Categories of art. In William Kennick, editor, *Art and Philosophy*. St. Martin's, 1979.
- Ludwig Wittgenstein. *Philosophical Investigations*. Macmillan, New York, 3<sup>d</sup> edition, 1958. Translated by G. E. M Anscombe.
- Nicholas Wolterstorff. *Works and Worlds of Art. On the Foundations of the Representational Arts*. Oxford University Press, New York, 1980.
- John Woods. *The Logic of Fiction*. Mouton, The Hague, 1974.

# Entrare nel bosco

U. Eco

Vorrei iniziare ricordando Italo Calvino, che doveva tenere otto anni fa, in questo stesso luogo, le sue sei Norton Lectures, ma fece in tempo a scriverne solo cinque, e ci lasciò prima di poter iniziare il suo soggiorno alla Harvard University. Non ricordo Calvino solo per ragioni d'amicizia, ma perché queste mie conferenze saranno in gran parte dedicate alla situazione del lettore nei testi narrativi, e alla presenza del lettore nella narrazione è dedicato uno dei libri più belli di Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Negli stessi mesi in cui usciva il libro di Calvino, usciva in Italia un mio libro intitolato *Lector in fabula* (solo parzialmente simile alla versione inglese che si intitola *The Role of the Reader*). La differenza tra titolo italiano e titolo inglese è dovuta al fatto che il titolo italiano (o meglio latino), tradotto letteralmente in inglese, suonerebbe "The reader in the fairy tale", e non significherebbe nulla. Invece in italiano si dice "lupus in fabula" come equivalente dell'inglese "speak of the devil", espressione che si usa quando arriva qualcuno di cui si stava parlando. Ma siccome nell'espressione italiana si evoca la figura popolare del lupo, che per definizione appare in tutte le favole, ecco che in italiano potevo rievocare quella citazione per mettere nella favola, ovvero in ogni testo narrativo, il lettore. Infatti, il lupo può non esserci, e vedremo subito che potrebbe esserci al suo posto un orco, ma il lettore c'è sempre, e non solo come componente dell'atto di raccontare storie, ma anche come componente delle storie stesse.

Chi confrontasse oggi il mio *Lector in fabula* con *Se una notte d'inverno* di Calvino, potrebbe pensare che il mio libro sia un commento teorico al

---

Da *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Harvard University, Norton Lectures, Bompiani, Milano, 1994. Pubblicato in origine con il titolo *Six Walks in the Fictional Woods*, 1994.

romanzo di Calvino. Ma i due libri sono usciti quasi contemporaneamente e nessuno di noi due sapeva che cosa l'altro stesse facendo, anche se eravamo evidentemente appassionati entrambi dallo stesso problema. Quando Calvino mi ha inviato il suo libro doveva certamente aver già ricevuto il mio, perché la sua dedica dice: "A Umberto, superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino." La citazione, evidente, è dalla favola di Fedro del lupo e dell'agnello ("Superior stabat lupus, longeque inferior agnus"), e Calvino si stava riferendo al mio *Lector in fabula*. Rimane assai ambiguo quel "longeque inferior" (che può voler dire sia "a valle" sia "di minore importanza"). Se "Lector" dovesse essere inteso *de dicto*, e quindi si riferisse al mio libro, allora dovremmo pensare o a un atto di ironica modestia oppure alla scelta (orgogliosa) di appropriarsi del ruolo dell'agnello, lasciando al teorico quello del Lupo Cattivo. Ma se "Lector" va inteso *de re*, allora si trattava di un'affermazione di poetica e Calvino voleva rendere omaggio al Lettore. Per rendere omaggio a Calvino, prenderò spunto dalla seconda delle Lezioni americane che Calvino aveva scritto per le Norton Lectures, quella dedicata alla rapidità, dove egli si riferisce alla 57a delle Fiabe italiane che egli aveva raccolto:

Un re si ammalò. Vennero i medici e gli dissero: "Senta, maestà, se vuole guarire bisogna che lei prenda una penna dell'Orco. È un rimedio difficile, perché l'Orco tutti i cristiani che vede se li mangia."

Il Re lo disse a tutti ma nessuno d voleva andare. Lo chiese a un suo sottoposto, molto fedele e coraggioso, e questi disse: "Andrò."

Gli insegnarono la strada: "In cima a un monte, ci sono sette buche: in una delle sette, ci sta l'Orco."<sup>1</sup>

Calvino nota che "nulla è detto di quale malattia soffra il re, di come mai un orco possa avere delle penne, di come siano fatte queste buche." E trae da queste osservazioni l'occasione per elogiare la caratteristica della rapidità anche se ricorda che "questa apologia della rapidità non pretende di negare i piaceri dell'indugio".<sup>2</sup> Dedicherò all'indugio, di cui Calvino non ha parlato, la mia terza conferenza. Ora però vorrei dire che ogni finzione narrativa è necessariamente, fatalmente rapida, perché -mentre costruisce un mondo, coi suoi eventi e i suoi personaggi- di questo mondo non può dire tutto. Accenna, e per il resto chiede al lettore di collaborare colmando

<sup>1</sup>Eco (1988), pag. 37.

<sup>2</sup>Eco (1988), pag. 45.

una serie di spazi vuoti. Del resto, come ho già scritto, ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro. Guai se un testo dicesse tutto quello che il suo destinatario dovrebbe capire: non finirebbe più. Se io vi telefono “prendo l’autostrada e arrivo tra un’ora”, è implicito che, insieme all’autostrada, prenderò anche la macchina.

In *Agosto, moglie mia non ti conosco*, del grande scrittore comico Achille Campanile, si trova il seguente dialogo:

Gedeone fece gran gesti di richiamo a una carrozza che stazionava in fondo alla strada. Il vecchio cocchiere scese di serpe a fatica e venne premurosamente, a piedi, verso i nostri amici, dicendo: “In che posso servirli?”

“Ma no,” gridò Gedeone impazientito “io voglio la carrozza!” “Oh,” fece il cocchiere, deluso “credevo che volesse me.”

Tornò indietro, rimontò in serpe e chiese a Gedeone, che aveva preso posto in vettura con Andrea: “Dove andiamo?” “Non glielo posso dire” esclamò Gedeone, che voleva mantenere il segreto sulla spedizione. Il cocchiere, che non era curioso, non insisté. Tutti rimasero per qualche minuto a guardare il panorama, senza muoversi.

Alla fine Gedeone si lasciò sfuggire un: “Al castello di Fiorenzina!”, che fece trasalire il cavallo e indusse il cocchiere a dire: “A quest’ora? S’arriva di notte.”

“È vero,” mormorò Gedeone “ci andremo domattina. Vieni a prenderci alle sette in punto.”

“Con la carrozza?” chiese il cocchiere.

Gedeone rifletté qualche istante. Alla fine disse: “Sì, sarà meglio.”

Mentre si dirigeva alla pensione, si volse di nuovo al cocchiere e gli gridò: “Ohè, mi raccomando; anche col cavallo!”

“Ah, sì?” fece l’altro, sorpreso. “Come vuole, del resto.”<sup>3</sup>

Il brano appare assurdo, perché prima i protagonisti dicono meno di quel che si dovrebbe dire, e alla fine sentono il bisogno di dire (e di sentirsi dire) quello che non era necessario che il testo dicesse.

Talora uno scrittore, per dire troppo, diventa più comico dei suoi personaggi. Era molto popolare in Italia, nel XIX secolo, Carolina Invernizio, che ha fatto sognare intere generazioni di proletari con storie che si intitolavano *Il bacio di una morta*, *La vendetta di una pazza* o *Il cadavere accusatore*.

---

<sup>3</sup>Campanile (1989), pag. 830.

Carolina Invernizio scriveva malissimo e qualcuno ha osservato che aveva avuto il coraggio, o la debolezza, di introdurre nella letteratura il linguaggio della piccola burocrazia del giovane Stato Italiano (a cui apparteneva suo marito, direttore di una panetteria militare). Ed ecco come Carolina inizia il suo romanzo *L'albergo del delitto*:

La sera era splendida, sebbene freddissima. La luna, alta nel cielo, illuminava le vie di Torino come pieno giorno. L'orologio della stazione segnava le sette. Sotto l'ampia tettoia si udiva un rumore assordante perché due treni diretti s'incrociavano: l'uno in partenza, e l'altro in arrivo.<sup>4</sup>

Non dobbiamo essere molto severi con la signora Invernizio. Essa oscuramente intuiva che la rapidità è una grande virtù narrativa, ma non avrebbe potuto iniziare, come Kafka, con "Destandosi un mattino da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò tramutato, nel suo letto, in un enorme insetto."<sup>5</sup>

Subito i suoi lettori le avrebbero chiesto perché e come Gregorio Samsa era diventato un insetto, e che cosa aveva mangiato il giorno prima. D'altra parte Alfred Kazin racconta che una volta Thomas Mann aveva prestato un romanzo di Kafka a Einstein, che glielo aveva restituito dicendo: "Non m'è riuscito di leggerlo: il cervello umano non è complesso fino a questo punto!"<sup>6</sup>

A parte Einstein, che lamentava forse una certa lentezza del racconto (ma loderemo dopo l'arte dell'indugio), non sempre il lettore sa collaborare con la rapidità del testo. In *Reading and Understanding* Roger Schank ci racconta un'altra storia:

Gianni amava Maria ma lei non voleva sposarlo. Un giorno, un drago rapì Maria dal castello. Gianni balzò in groppa al suo cavallo, e uccise il drago. Maria acconsentì a sposarlo. Vissero felici e contenti da allora in poi.

Schank che in questo libro si preoccupa di quel che i bambini capiscono quando leggono -ha posto alcune domande sulla storia a una bambina di tre anni:

- Come mai Gianni ha ucciso il drago?
- Perché era cattivo.
- Cos'era cattivo in lui?
- Lo aveva ferito.

---

<sup>4</sup>Invernizio (1954), pag. 5.

<sup>5</sup>Kafka (1967), pag. 124.

<sup>6</sup>Kazin (1965), pag. 651.



- E come lo aveva ferito?
- Forse gli aveva gettato del fuoco.
- Perché Maria acconsente a sposare Gianni?
- Perché lei lo amava molto e lui voleva molto sposarla.
- Come mai Maria si decide a sposare Gianni quando all’inizio non voleva?
- Questa è una domanda difficile.
- Sì, ma quale pensi che sia la risposta?
- Perché prima lei proprio non lo voleva e poi lui discute molto e parla tanto a lei di sposarla e allora lei diventa interessata a sposare lei, voglio dire lui.<sup>7</sup>

Evidentemente faceva parte della conoscenza del mondo di quella bambina il fatto che i draghi gettino fuoco dalle narici, ma non che si può cedere a un amore non corrisposto solo per riconoscenza, o per ammirazione. Una storia può essere più o meno rapida, ovvero più o meno ellittica, ma la sua ellitticità deve essere valutata rispetto al tipo di lettore a cui si rivolge.

Visto che sto cercando di giustificare tutti i titoli che ho la dannata idea di scegliere, permettetemi di giustificare il titolo che ho scelto per le mie Norton Lectures. Il bosco è una metafora per il testo narrativo; non solo per testi fiabeschi, ma per ogni testo narrativo. Vi sono boschi come Dublino, dove invece di Cappuccetto Rosso si può incontrare Molly Bloom, o come Casablanca, dove si incontrano Ilsa Lund o Rick Blaine.

Un bosco è, per usare una metafora di Borges (altro ospite delle Norton Lectures, il cui spirito sarà presente in queste mie conferenze) un giardino dai sentieri che si biforcano. Anche quando in un bosco non ci sono sentieri tracciati, ciascuno può tracciare il proprio percorso decidendo di procedere a destra o a sinistra di un certo albero e così via, facendo una scelta a ogni albero che si incontra. In un testo narrativo il lettore è costretto a ogni momento a compiere una scelta. Anzi, quest’obbligo della scelta si manifesta persino a livello di qualsiasi enunciato, almeno a ogni occorrenza di un verbo transitivo. Mentre il parlante si accinge a terminare la frase noi, sia pure inconsciamente, facciamo una scommessa, anticipiamo la sua scelta, ‘o ci chiediamo angosciati quale scelta farà (almeno in casi di enunciati drammatici come “ieri notte nel cimitero ho visto...”).

Talora il narratore vuole lasciarci liberi di fare anticipazioni sul seguito della storia. Si veda per esempio il finale di *Gordon Pym* di Poe:

---

<sup>7</sup>Schank (1992), pagg. 29-30.

Ma ecco sorgere sul nostro cammino una figura umana infinitamente più alta di ogni altro abitatore terrestre. Era avvolta in un sudario, e il colore della sua faccia aveva il candore immacolato della neve.<sup>8</sup>

Qui, dove la voce del narratore si arresta, l'autore vuole che noi passiamo la vita a domandarci che cosa sia accaduto, e per tema che noi non siamo ancora divorati dalla passione di sapere quel che non ci verrà mai rivelato, l'autore, non la voce narrante, inserisce dopo la fine una nota in cui ci avverte che, dopo la scomparsa di Mr Pym, "v'è da temere che i pochi capitoli che avrebbero dovuto concludere il suo racconto... si siano irrimediabilmente perduti nell'incidente che ha causato la sua fine."<sup>9</sup> Da quel bosco non usciremo mai più, e non ne sono più usciti Jules Verne, Charles Romyn Dake e H.P. Lovecraft, che hanno deciso di restarci per continuare la storia di Pym.

Ma ci sono casi in cui il narratore ci vuole dimostrare che noi non siamo Stanley, bensì Livingstone, e siamo condannati a perderci nei boschi facendo sempre la scelta sbagliata. Si veda Laurence Sterne, e proprio all'inizio del *Tristram Shandy*:

Avrei desiderato che mio padre o mia madre, o meglio tutti e due, giacché entrambi vi erano egualmente tenuti, avessero badato a quello che facevano, quando mi generarono.

Che cosa avranno fatto i coniugi Shandy in quel delicato momento? Per lasciare al lettore il tempo di fare qualche ragionevole previsione (anche le più sconvenienti), Sterne divaga per un intero paragrafo (dove si vede che faceva bene Calvino a non disprezzare l'arte dell'indugio), e quindi ci rivela quale fu l'errore di quella scena primaria:

*Scusa caro* -disse mia madre sul più bello- *non hai dimenticato di caricare l'orologio?*

*Buon Dio!* -esclamò mio padre, sbottando, ma sforzandosi nello stesso tempo di moderare il tono della voce:- *Ha mai una donna, da Eva in poi, interrotto un uomo con una domanda così sciocca?*<sup>10</sup>

Come vedete, il padre pensa della madre ciò che il lettore sta pensando di Sterne. Ha mai un autore, per quanto maligno, talmente frustrato le previsioni dei suoi lettori?

---

<sup>8</sup>Poe (1957), pag. 199.

<sup>9</sup>Poe (1957), pag. 200.

<sup>10</sup>Sterne (1958), pag. 8.

Certamente, dopo Sterne, la narrativa delle avanguardie ha cercato sovente non solo di mettere in crisi le nostre aspettative di lettori, ma addirittura di creare un lettore che si attende, dal libro che sta leggendo, una totale libertà di scelta. Ma questa libertà viene goduta proprio perché -in forza di una millenaria tradizione, dai miti primitivi alla moderna novella poliziesca- in genere il lettore si dispone a fare le proprie scelte nel bosco narrativo presumendo che alcune siano più ragionevoli di altre.

Ho detto ragionevoli, come se si trattasse di scelte ispirate al senso comune. Ma sarebbe banale presumere che per leggere un libro di finzione si debba procedere secondo il senso comune. Certamente non è quello che ci chiedevano Sterne o Poe e neppure quello che ci chiedeva l'autore, se all'origine ve ne è stato uno, di Cappuccetto Rosso. Infatti il senso comune ci imporrebbe di reagire all'idea che nel bosco ci sia un lupo che parla. Allora, che cosa intendo, quando dico che il lettore deve, nel bosco narrativo, fare delle scelte ragionevoli?

A questo punto debbo richiamarmi a due concetti che ho già discusso nei miei libri precedenti: si tratta della coppia Lettore Modello e Autore Modello.”<sup>11</sup>

Il Lettore Modello di una storia non è il Lettore Empirico. Il lettore empirico siamo noi, io, voi, chiunque altro, quando leggiamo un testo. Il lettore empirico può leggere in molti modi, e non c'è nessuna legge che gli imponga come leggere, perché sovente usa il testo come un contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall'esterno del testo, o che il testo gli può eccitare in maniera casuale.

Se vi è accaduto di vedere un film comico in un momento di profonda tristezza, saprete che difficilmente si riesce a divertirsi; non solo, ma potrebbe accadervi di rivedere lo stesso film anni dopo, e di non riuscire ancora a sorridere, perché ogni immagine vi ricorderà la tristezza di quella prima vostra esperienza. Evidentemente come spettatori empirici stareste “leggendolo” il film in un modo sbagliato. Ma sbagliato rispetto a che cosa? Rispetto al tipo di spettatore a cui il regista aveva pensato, uno spettatore disposto appunto a sorridere, e a seguire una vicenda che non lo coinvolge direttamente. Questo tipo di spettatore (o di lettore di un libro) lo chiamo Lettore Modello -un lettore-tipo che il testo non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare. Se un testo inizia con “C'era una volta”, esso lancia un segnale che immediatamente seleziona il proprio lettore modello, che dovrebbe essere un bambino, o qualcuno che è disposto ad accettare una storia che vada al di là del senso comune.

---

<sup>11</sup>Eco (1979).

Dopo che avevo pubblicato il mio romanzo *Il pendolo di Foucault*, un mio vecchio amico d'infanzia, che non vedevo da anni, mi ha scritto: "Caro Umberto, non mi ricordavo di averti raccontato la patetica storia di mio zio e di mia zia, ma mi pare scorretto che tu l'abbia utilizzata per il tuo romanzo." Ora, nel mio romanzo io racconto alcuni episodi che riguardano un certo zio Carlo e una zia Caterina, che nella storia sono gli zii del protagonista Jacopo Belbo, e in effetti questi personaggi sono esistiti davvero: sia pure con qualche variazione io avevo raccontato una storia della mia infanzia, che riguardava uno zio e una zia che si chiamavano però in modo diverso. Ho risposto a quel mio amico che zio Carlo e zia Caterina erano zii miei, su cui avevo quindi un *copyright*, e non zii suoi, e che ignoravo persino che lui avesse avuto degli zii. L'amico si è scusato: si era talmente immedesimato nella storia che aveva creduto di riconoscere degli avvenimenti che erano accaduti ai suoi zii -il che non è impossibile perché in tempo di guerra (tale era l'epoca a cui risalivano i miei ricordi) a zii diversi accadono cose analoghe.

Che cos'era successo al mio amico? Aveva cercato nel bosco quello che c'era invece nella sua memoria privata. È giusto che io passeggiando in un bosco usi ogni esperienza, ogni scoperta per trarre insegnamenti sulla vita, sul passato e sul futuro. Ma siccome il bosco è stato costruito per tutti, non debbo cercarvi fatti e sentimenti che riguardano solo me. Altrimenti, come ho scritto nei miei due libri recenti, *I limiti dell'interpretazione* e *Interpretation and Overinterpretation*,<sup>12</sup> non sto *interpretando* un testo, bensì *usandolo*. Non è proibito usare un testo per sognare a occhi aperti -e talora lo facciamo tutti. Ma sognare a occhi aperti non è un'attività pubblica. Ci induce a muoverci nel bosco narrativo come se fosse il nostro giardino privato.

Ci sono dunque delle regole del gioco, e il lettore modello è colui che sa stare al gioco. Il mio amico aveva scordato per un momento le regole del gioco e aveva sovrapposto le proprie aspettative di lettore empirico al tipo di aspettative che l'autore pretendeva dal lettore modello.

Certamente l'autore dispone, per dare istruzioni al proprio lettore modello, di particolari segnali di genere. Ma molte volte questi segnali possono essere molto ambigui. *Pinocchio* inizia con:

C'era una volta... Un Re!, diranno subito i miei piccoli lettori.

No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Questo inizio è molto complesso. Al primo colpo Collodi sembra avvertire che sta iniziando una favola. Non appena i lettori si sono convinti che

---

<sup>12</sup>Eco (1990); Eco (1992).

si tratta di una storia per bambini, ecco che vengono messi in scena i bambini, come interlocutori dell'autore, i quali, ragionando da bambini abituati alle favole, fanno una previsione sbagliata. Dunque la storia non è dedicata ai bambini? Ma Collodi si rivolge, per correggere la previsione sbagliata, proprio ai bambini, e cioè ai suoi piccoli lettori. Per cui i bambini potranno continuare a leggere la favola come se fosse rivolta a loro, semplicemente assumendo che non sia la favola di un re ma di un burattino. E arrivati alla fine non saranno delusi. Eppure quell'inizio è una strizzata d'occhi per lettori adulti. Possibile che la favola sia anche per loro? E che loro debbano leggerla in modo diverso, ma che per capire i significati allegorici della fiaba debbano fare finta di essere dei bambini? Un inizio di tal genere è bastato a scatenare una serie di letture psicoanalitiche, antropologiche, satiriche di Pinocchio, e non tutte inverosimili. Forse Collodi voleva fare un doppio gioco, e su questo sospetto si basa gran parte del fascino di questo piccolo grande libro.

Chi è che c'impone queste regole del gioco, e queste costrizioni? In altre parole, chi è che costruisce il lettore modello? L'Autore, diranno subito i miei piccoli lettori.

Ma dopo che abbiamo fatto tanta fatica a distinguere il lettore empirico dal lettore modello, dovremmo pensare all'autore come a un personaggio empirico che scrive la storia e decide, forse per ragioni inconfessabili e note solo al suo psicoanalista, quale lettore modello occorra costruire? Vi dico subito che a me dell'autore empirico di un testo narrativo (in verità, di ogni testo possibile) importa assai poco. So benissimo di dire qualcosa che offenderà molti dei miei ascoltatori, i quali spendono magari molto tempo a leggere biografie di Jane Austen o di Proust, di Dostoevskij o di Salinger, e capisco benissimo che sia bello e appassionante penetrare nella vita privata di persone vere che ormai sentiamo di amare come intimi amici. È stato un grande esempio e un grande conforto per la mia irrequieta gioventù di studioso sapere che Kant aveva scritto il suo capolavoro filosofico solo all'età venerabile di cinquantasette anni -così come sono sempre stato colto da irrefrenabile invidia a sapere che Radiguet aveva scritto *Le diable au corps* a vent'anni.

Ma questi elementi non ci aiutano a decidere se Kant avesse ragione ad aumentare da dieci a dodici il numero delle categorie, né se *Le diable au corps* sia un capolavoro (lo sarebbe anche se Radiguet l'avesse scritto a cinquantasette anni). Il possibile ermafroditismo della Gioconda rappresenta un soggetto interessante per una discussione estetica, ma le abitudini sessuali di Leonardo da Vinci rimangono, per quel che riguarda la mia lettura del suo quadro, puro pettegolezzo.

Anche nelle prossime conferenze io mi riferirò sovente a uno dei libri più belli che siano mai stati scritti, *Sylvie* di Gérard de Nerval. L'ho letto a vent'anni, e da allora non ho cessato di rileggerlo. Vi ho dedicato da giovane un bruttissimo saggio, e dal 1976 in avanti una serie di seminari all'Università di Bologna -come risultato ne sono uscite tre tesi di laurea e nel 1982 un numero speciale della rivista VS.<sup>13</sup> Nel 1984 vi ho dedicato un Graduate Course alla Columbia University, e ne sono usciti molti interessanti *term papers*. Ne conosco ormai ogni virgola, ogni meccanismo segreto. Questa esperienza di rilettura, che mi ha accompagnato per quarant'anni, mi ha provato quanto siano sciocchi coloro che dicono che ad anatomizzare un testo, e a esagerare con il "*close reading*", se ne uccide la magia. Ogni volta che riprendo in mano *Sylvie*, pur conoscendo a fondo la sua anatomia, e forse proprio per questo, me ne innamoro come se lo leggessi per la prima volta. *Sylvie* inizia così:

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant  
scènes en grande tenue de soupirant...

Uscivo da un teatro nel quale ogni sera mi mostravo al proscenio  
in gran tenuta da spasimante...<sup>14</sup>

La lingua inglese non ha l'imperfetto, e per rendere l'imperfetto francese può optare per soluzioni diverse (per esempio una edizione del 1887 dava "I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium..." e una moderna suona "I came out of a theatre where I appeared every night..."). L'imperfetto è un tempo molto interessante, perché è durativo e iterativo. In quanto durativo ci dice che qualcosa stava accadendo nel passato, ma non in un momento preciso, e non si sa quando l'azione sia iniziata e quando finisca. In quanto iterativo ci autorizza a pensare che quella azione si sia ripetuta molte volte. Ma non è mai certo quando sia iterativo, quando sia durativo, e quando sia entrambe le cose. Nell'inizio di *Sylvie*, per esempio, il primo "sortais" è durativo, perché uscire da un teatro è un'azione che comporta un percorso. Ma il secondo imperfetto, "paraissais," oltre che durativo è anche iterativo. È vero che il testo chiarisce che il personaggio a quel teatro andava tutte le sere, ma anche senza questa precisazione l'uso dell'imperfetto suggerirebbe che lo faceva ripetutamente. A causa di questa sua ambiguità temporale l'imperfetto è il tempo in cui si

<sup>13</sup>Eco (1962). *Sur Sylvie*, numero monografico di VS 31/32, 1982, a cura di Patrizia Violi.

<sup>14</sup>Nerval (1853). Le varie traduzioni italiane sono mie. Tra le edizioni italiane disponibili segnalo *Le figlie del fuoco* nelle edizioni BUR e Guanda.

raccontano i sogni, o gli incubi. Ed è il tempo delle fiabe. “Once upon a time” in italiano si dice “c’era una volta”: “una volta” può essere tradotto con “once”, ma è l’imperfetto “c’era” che suggerisce un tempo impreciso, forse ciclico, che l’inglese rende con “upon a time”.

L’inglese può esprimere la iteratività del “paraissais” francese o accontentandosi dell’indicazione testuale “every evening”, o sottolineando l’iteratività attraverso “I used to”. Non si tratta di incidente da poco perché gran parte del fascino di *Sylvie* si basa su una calcolata alternanza di imperfetti e passati remoti, e l’uso intenso dell’imperfetto conferisce a tutta la vicenda un tono onirico, come se stessimo guardando qualcosa con gli occhi semi-chiusi. Il lettore modello a cui pensava Nerval non era anglofono, perché la lingua inglese era troppo precisa per i suoi scopi.

Tornerò agli imperfetti di Nerval nel corso della mia prossima conferenza, ma vedremo subito come il problema sia importante per la discussione sull’Autore, e sulla sua Voce. Consideriamo quel “Je” con cui inizia la storia. I libri scritti in prima persona inducono il lettore ingenuo a pensare che chi dice “io” sia l’autore. Evidentemente no, è il Narratore, ovvero la Voce-che-Narra, e che la voce narrante non sia necessariamente l’autore ce lo dice P.G. Wodehouse, che ha scritto in prima persona le memorie di un cane.

Noi in *Sylvie* abbiamo a che fare con tre entità. La prima è un signore, nato nel 1808 e morto (suicida) nel 1855, che tra l’altro non si chiamava neppure Gérard de Nerval ma Gérard Labrunie -molti, con la Guide Michelin in mano, vanno ancora a cercare a Parigi il Vicolo della Vieille Lanterne, dove si è impiccato; alcuni di costoro non hanno mai capito la bellezza di *Sylvie*.

La seconda entità è colui che dice “io” nel racconto. Questo personaggio non è Gérard Labrunie. Quello che sappiamo di lui è quanto ci dice la storia, e alla fine della storia non si uccide. Più melanconicamente, riflette: “Le illusioni cadono l’una dopo l’altra, come le bucce di un frutto, e il frutto è l’esperienza.”

Con i miei studenti avevamo deciso di chiamarlo “Je-rard”, ma siccome il gioco di parole è possibile solo in francese, lo chiameremo il Narratore. Il narratore non è M. Labrunie, per le stesse ragioni per cui colui che inizia i *Viaggi di Gulliver* dicendo che suo padre era un modesto proprietario del Nottinghamshire e a quattordici anni lo aveva mandato all’Emmanuel College di Cambridge, non è Jonathan Swift, il quale aveva invece studiato al Trinity College di Dublino. Il lettore modello di *Sylvie* è invitato a commuoversi sulle illusioni perdute del narratore, non su quelle di Monsieur Labrunie.

Infine c'è una terza entità, che di solito è difficile individuare, ed è quello che io chiamo, per simmetria con il lettore modello, l'Autore Modello. Labrunie potrebbe essere stato un plagiatore e *Sylvie* potrebbe essere stata scritta dal nonno di Ferdinando Pessoa, ma l'autore modello di *Sylvie* è quella "voce" anonima che inizia il racconto dicendo "Je sortais d'un théâtre" e termina facendo dire a Sylvie "Pauvre Adrienne! Elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832." Di lui non sappiamo altro, ovvero sappiamo quanto questa voce dice tra il capitolo I e il capitolo XIV della storia, che si intitola appunto "Dernier feuillet", ultimo foglio (dopo rimane solo il bosco, e sta a noi entrarvi e percorrerlo). Una volta accettata questa regola del gioco, possiamo persino permetterci di dare un nome a questa voce, un *nom de plume*. Ne avrei trovato uno molto bello, se permettete: Nerval. Nerval non è Labrunie, come non è il narratore. Nerval non è un Lui, così come George Eliot non è una Lei (solo Mary Ann Evans lo era). Nerval sarebbe in tedesco un *Es*, e in inglese può essere un *It* (in italiano, purtroppo, si è obbligati dalla grammatica ad assegnargli un sesso a ogni costo).

Potremmo dire che questo Nerval, che all'inizio della lettura non c'è ancora, se non come un insieme di pallide tracce, quando l'avremo identificato altro non sarà che quello che ogni teoria delle arti e della letteratura chiama "stile". Sì, certamente alla fine l'autore modello sarà riconoscibile anche come uno stile e questo stile sarà talmente evidente, chiaro, inconfondibile, che potremo finalmente capire che è sicuramente la stessa Voce di *Sylvie* quella che, in *Aurélia*, inizia con "Le rêve est une seconde vie".

Mala parola "stile" dice troppo e dice troppo poco. Lascia pensare che l'autore modello, per citare Stephen Dedalus, rimanga nella sua perfezione, come il Dio della creazione, dentro, o dietro, o al di là della sua opera, occupato a curarsi le unghie... Invece l'autore modello è una voce che parla affettuosamente (o imperiosamente, o subdolamente) con noi, che ci vuole al proprio fianco, e questa voce si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo e a cui dobbiamo ubbidire quando decidiamo di comportarci come lettore modello.

Nella vasta letteratura teorica sulla narrativa, sulla estetica della ricezione o sul reader-oriented criticism, appaiono vari personaggi chiamati Lettore Ideale, Lettore Implicito, Lettore Virtuale, Metalettore e così via -ciascuno di essi evocando come propria controparte un Autore Ideale o Implicito o Virtuale.<sup>15</sup> Questi termini non sono sempre sinonimi.

<sup>15</sup>Booth (1961); Barthes (1966); Todorov (1966); Hirsch (1967); Foucault (1969); Riffaterre (1971); Riffaterre (1978); Genette (1972); Iser (1974); Corti (1976); Chatman (1978); Fillmore (1981); Pugliatti (1985); Scholes (1989).



Il mio lettore modello, per esempio, è molto simile al Lettore Implicito di Wolfgang Iser. Tuttavia per Iser il lettore

fa sì che il testo riveli le sue molteplici connessioni potenziali. Queste connessioni sono prodotte dalla mente che elabora la materia prima del testo, ma non sono il testo stesso -perché esso consiste solo di frasi, affermazioni, informazioni, eccetera... Questa interazione non ha luogo nel testo stesso, ma si sviluppa attraverso il processo di lettura... Questo processo formula qualcosa che non era formulato nel testo, e tuttavia di quel testo rappresenta l'intenzione.<sup>16</sup>

Tale processo appare più simile a quello di cui parlavo nel 1962 in *Opera aperta*. Il lettore modello di cui ho parlato in *Lector in fabula* è invece un insieme di istruzioni testuali, che si manifestano sulla superficie del testo, proprio sotto forma di affermazioni o altri segnali. Come ha rilevato Paola Pugliatti,

la prospettiva fenomenologica di Iser assegna al lettore un privilegio che è stato considerato prerogativa dei testi, vale a dire quello di stabilire un "punto di vista", in tal modo determinando il significato del testo. Il lettore Modello di Eco (1979) non figura solo come qualcuno che coopera e interagisce col testo: in misura maggiore -e in un certo senso minore- nasce col testo, rappresenta il nerbo della sua strategia interpretativa. Pertanto la competenza dei Lettori Modello è determinata dal tipo di imprint genetico che il testo ha loro trasmesso... Creati col testo, imprigionati in esso, essi godono tanta libertà quanta il testo loro concede."<sup>17</sup>

È vero che Iser in *The Act of Reading* dice che "il concetto di lettore implicito è quindi una struttura testuale che anticipa la presenza del ricevente", ma subito aggiunge: "senza necessariamente definirlo". Per Iser "il ruolo del lettore non è identico al lettore fittizio ritratto nel testo. Quest'ultimo è soltanto una componente del ruolo del lettore".<sup>18</sup>

Durante queste mie conferenze, pur riconoscendo l'esistenza di quelle altre componenti che Iser ha così brillantemente studiato, punterò principalmente la mia attenzione proprio su quel "lettore fittizio ritratto nel testo", assumendo che il compito principale dell'interpretazione sia quello di

<sup>16</sup>Iser (1974), pagg. 278-287.

<sup>17</sup>Pugliatti (1989), pagg. 5-6.

<sup>18</sup>Iser (1974), pagg. 74-75.

incarnarlo, malgrado la sua esistenza sia fantomatica. Se volete, sono più “tedesco” di Iser, più astratto, o -come direbbero i filosofi non-continentali- più speculativo.

In tal senso parlerò di lettore modello non solo per testi aperti a molteplici punti di vista, ma anche per quelli che prevedono un lettore testardo e obbediente; in altre parole, non esiste solo un lettore modello per il *Finnegans Wake* ma anche per l'orario ferroviario, e il testo si aspetta da ciascuno di costoro un diverso tipo di cooperazione.

Noi possiamo certamente essere più eccitati dalle istruzioni che Joyce provvede a un “lettore ideale affetto da una insonnia ideale”, ma dobbiamo pur prendere in considerazione l'insieme di istruzioni di lettura provviste da un orario ferroviario.

In tal senso anche il mio autore modello non è necessariamente una voce gloriosa, una strategia sublime: l'autore modello agisce e si mostra anche nel più squallido romanzo pornografico, indifferente alle ragioni dell'arte, per dirci che le descrizioni che ci provvede debbono essere stimolo per la nostra immaginazione e per le nostre reazioni fisiche. E per avere un esempio di autore modello che senza pudore si mostra subito, dalla prima pagina, al lettore, prescrivendogli le emozioni che dovrà provare, anche nel caso che il libro non riuscisse a comunicargliele, ecco l'inizio di *My Gun is Quick* di Mickey Spillane:

Quando sedete a casa vostra, sprofondati confortevolmente in una poltrona davanti al camino, vi siete mai domandati che cosa accade fuori? Probabilmente no. Voi prendete un libro, e leggete di questo e di quello, e vi fate eccitare per procura da persone e fatti irreali... Divertente, vero?... Anche gli antichi romani facevano così, davano sapore alla loro vita attraverso delle azioni, quando se ne stavano al Colosseo e si guardavano gli animali feroci che facevano a pezzi degli esseri umani, spassandosela alla vista del sangue e del terrore... Va bene, va bene, è bello fare lo spettatore. La vita attraverso un buco della serratura. Ma ricordatevi: fuori di qui accadono *davvero* delle cose... Non c'è più il Colosseo, ma la città è una arena assai più grande, e c'è posto per tanta più gente. Le zanne affilate non sono più quelle delle belve, ma possono essere ben più affilate e maligne. Dovete essere svelti, e bravi, o sarete divorati... Dovrete essere svelti. E bravi. O vi faranno fuori.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup>Spillane (1950), pag. 5.

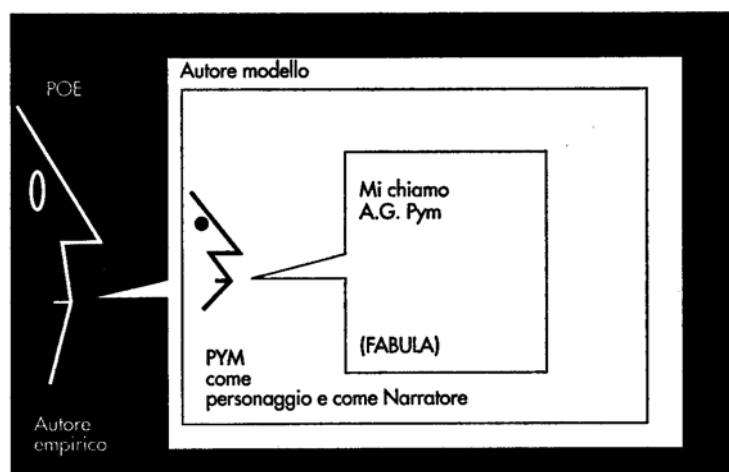


Figura 1:

Qui la presenza dell'autore modello è esplicita e, come si è detto, spudorata. Ci sono stati casi in cui, con maggiore spudoratezza, ma con maggior sottigliezza, autore modello, autore empirico, narratore, e altre più imprecisate entità vengono esibite, messe in scena nel testo narrativo, con l'esplicito proposito di confondere il lettore. Torniamo al *Gordon Pym* di Poe.

Due puntate di quelle avventure erano state pubblicate nel 1837, sul *Southern Literary Messenger*, più o meno nella forma che conosciamo. Il testo iniziava con "Mi chiamo Arthur Gordon Pym" e metteva quindi in scena un narratore in prima persona, ma quel testo appariva sotto il nome di Poe, come autore empirico (Figura 1).

Nel 1838, l'intera storia appariva in volume, ma senza nome dell'autore. Invece appariva una Prefazione firmata A.G. Pym che presentava quelle avventure come storia vera, e si avvertiva che sul *Southern Literary Messenger* esse erano state presentate sotto il nome del signor Poe, perché la vicenda non sarebbe stata creduta da nessuno e dunque tanto valeva presentarla come se fosse una finzione narrativa. Dunque abbiamo un Mr Pym, autore empirico, che è il narratore di una storia vera, il quale scrive una Prefazione che non fa parte del testo narrativo ma del paratesto.<sup>20</sup> Mr Poe scompare

<sup>20</sup>Secondo Gérard Genette (Soglie, Torino, Einaudi, 1987), il paratesto è l'insieme dei messaggi che precedono, accompagnano o seguono un testo, quali gli avvisi pubblicitari, il titolo e i sottotitoli, il retro di copertina, le prefazioni, le recensioni, eccetera.

nel fondo, diventando una sorta di personaggio del paratesto (*Figura 2*). Ma

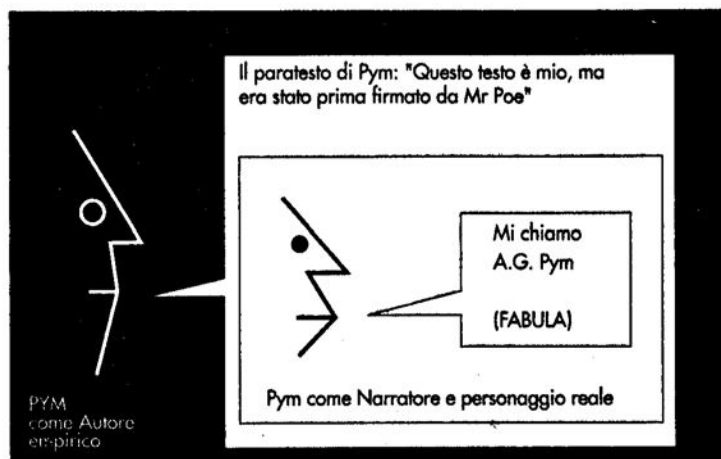


Figura 2:

alla fine della storia, proprio dove essa si interrompe, interviene la nota che spiega come gli ultimi capitoli siano andati perduti in seguito alla "morte recente, improvvisa e tragica del signor Pym", una morte le cui circostanze "sono già ben note al pubblico attraverso la stampa quotidiana". Questa nota, non firmata (e non certamente scritta da Mr Pym, della cui morte parla), non può essere attribuita a Poe, perché in essa si parla di Mr Poe come di un primo curatore, che peraltro viene accusato di non aver saputo cogliere la natura crittografica delle figure che Pym aveva inserito nel testo.

A questo punto il lettore è indotto a ritenere che Pym fosse un personaggio fittizio, il quale come narratore parla non solo all'inizio del primo capitolo, ma all'inizio della Prefazione, la quale diventa parte della storia e non mero paratesto, e che il testo sia dovuto a un terzo, e anonimo, autore empirico (che è l'autore della nota finale -questa, sì, un vero esempio di paratesto), il quale parla di Poe negli stessi termini in cui ne parlava Pym nel suo falso paratesto. E ci si chiede allora se Mr Poe sia una persona reale o un personaggio di due storie diverse, una raccontata dal falso paratesto di Pym, l'altra detta da un signor X, autore di un para. testo autenticamente tale, ma menzognero (*Figura 3*).

Come ultimo enigma, questo misterioso Mr Pym inizia la sua storia con un "Mi chiamo Arthur Gordon Pym", un incipit che non solo anticipa il "Chiamatemi Ismaele" di Melville (il che sarebbe irrilevante), ma sembra anche parodiare un testo in cui Poe, prima di scrivere il Pym, aveva paro-

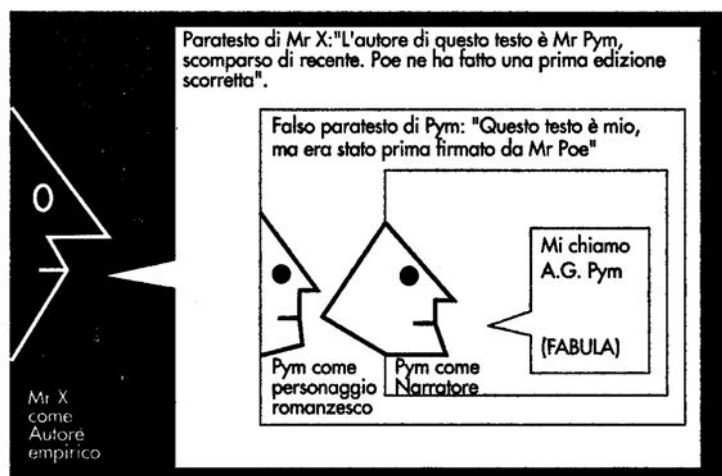


Figura 3:

diato un certo Morris Mattson, il quale aveva iniziato un suo romanzo con "Mi chiamo Paul Ulric".<sup>21</sup>

Dovremmo allora giustificare il lettore che iniziasse a sospettare che l'autore empirico fosse il signor Poe, che aveva inventato un personaggio romanzescamente dato come reale, il signor X, che parla di una persona falsamente reale, il signor Pym, che a propria volta agisce come il narratore di una storia romanzesca. L'unico elemento imbarazzante sarebbe che questo personaggio romanzesco parla del signor Poe (quello reale) come se fosse un abitante del proprio universo fittizio (*Figura 4*).

Chi è in tutto questo intrico testuale l'autore modello? Chiunque sia, è la voce, o la strategia, che confonde i vari supposti autori empirici affinché il lettore modello sia coinvolto in questo teatro catottrico. E ora riprendiamo a rileggere *Sylvie*. Usando un imperfetto all'inizio, la Voce che abbiamo deciso di chiamare Nerval ci dice che noi dobbiamo apprestarci ad ascoltare una rievocazione. Dopo quattro pagine la Voce passa subitamente dall'imperfetto al passato remoto e racconta di una notte passata al club dopo il teatro. Ci fa capire che anche qui ascoltiamo una rievocazione del narratore, ma che ora egli rievoca un momento preciso, il momento in cui, conversando con un amico sull'attrice che egli ama da tempo, senza averla mai avvicinata, si rende conto che ciò che egli ama non è una donna, ma una immagine. Ma poiché ora egli si trova nella realtà fissata puntualmente dal tempo passato,

<sup>21</sup>Beaver (1975), pag. 250.

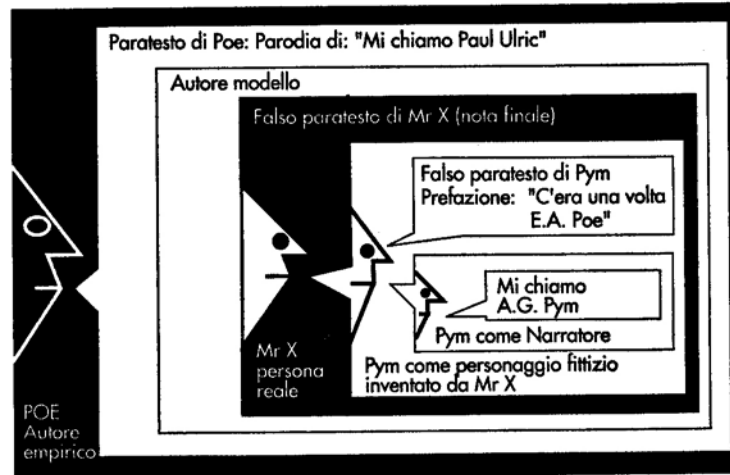


Figura 4:

legge su un giornale che, nella realtà, quella sera a Loisy, luogo della sua infanzia, si sta svolgendo la tradizionale festa dell'arco, a cui partecipava fanciullo, invaghito della bella Sylvie.

Nel secondo capitolo il racconto riprende all'imperfetto. Il narratore passa alcune ore in una semi-sonnolenza in cui rievoca una festa della sua adolescenza. Ricorda la tenera Sylvie, che lo amava, e la bella e superba Adrienne, che quella sera aveva cantato nel prato, apparizione quasi miracolosa, e poi era scomparsa per sempre tra le mura di un convento. . . Tra il sonno e la veglia il narratore si domanda se egli non stia amando sempre, e senza speranza, la stessa immagine -se, cioè, per ragioni misteriose Adrienne e Aurélie, l'attrice, non siano la stessa persona.

Nel terzo capitolo il narratore è colto dal desiderio di raggiungere il luogo delle sue memorie d'infanzia, calcola che potrebbe arrivarvi prima dell'alba, esce, prende una carrozza e, lungo il viaggio, mentre incomincia a scorgere le strade, le colline, i villaggi della sua infanzia, inizia una nuova rievocazione, questa volta di un periodo più vicino, che risale a circa tre anni prima. Ma il lettore viene introdotto a questo nuovo flusso di ricordi da una frase che -se la leggiamo con attenzione- appare stupefacente:

Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent.

E mentre la carrozza sale lungo i pendii, ricomponiamo i ricordi del tempo in cui ci venivo tanto spesso.

Chi è che pronunzia (o scrive) questa frase, chi ci comunica questo avvertimento? Il narratore? Ma il narratore, che sta parlando di un viaggio svoltosi anni prima, quando era salito su quella carrozza, dovrebbe dire qualcosa come “Mentre la carrozza saliva lungo le balze, io ricomposi -o iniziai a ricomporre, o mi dissi ‘Suvvia, ricomponiamo’ -i ricordi del tempo in cui ci venivo tanto spesso.” Chi sono -anzi chi siamo- invece, quei “noi” che, insieme, dobbiamo ricomporre delle memorie, e quindi accingersi a compiere un nuovo viaggio verso il passato? Noi che dobbiamo farlo *ora* (mentre la carrozza sta viaggiando nello stesso momento in cui leggiamo) e non “allora”, quando la carrozza *stava* andando, nel momento passato di cui il narratore ci parla? Questa non è la voce del narratore, è la voce di Nerval, autore modello che per un istante parla in prima persona nella storia e dice, a noi lettori modello: “Mentre lui, il narratore, sta salendo per le colline con la sua carrozza, ricomponiamo (con lui, certo, ma anche io e voi) le memorie del tempo in cui lui veniva così sovente in questi luoghi.” (*Figura 5*).

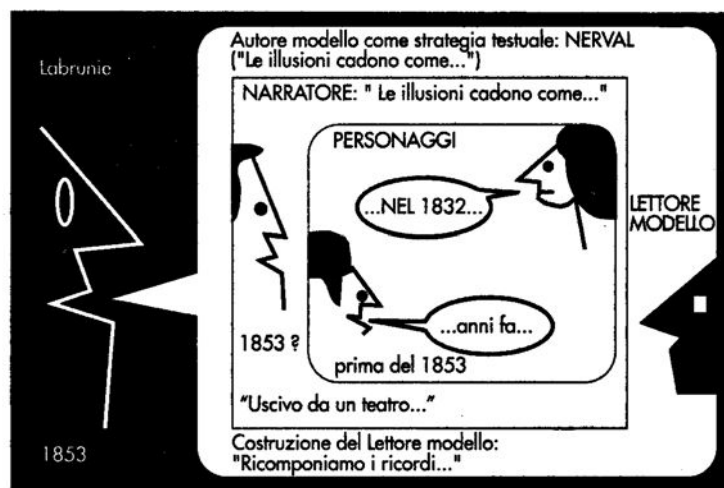


Figura 5:

Questo non è un monologo, è la battuta di un dialogo fra tre persone: Nerval che si inserisce surrettiziamente nel discorso del narratore; noi che siamo chiamati in causa altrettanto surrettiziamente, mentre credevamo di

poter assistere alla vicenda dal di fuori (noi, che credevamo di non essere mai usciti da un teatro); e il narratore, che non viene lasciato fuori, perché è lui che in quei luoghi veniva così spesso (“J’y venais si souvent”).

Si noti inoltre che molte pagine si potrebbero scrivere su quel “j’y”: è un “là”, là dove stava il narratore quella sera? È un “qui” (qui, dove Nerval di colpo ci sta trasportando)?

In questo racconto dove i tempi e gli spazi si con fondono in modo inestricabile, in questo punto sembrano confondersi anche le voci. Ma questa confusione è così mirabilmente orchestrata da risultare impercettibile -o *quasi*, visto che noi la stiamo percependo. Non è confusione, è invece un momento di limpida visione, di epifania della narratività, dove appaiono insieme le tre persone della trinità narrativa: autore modello, narratore e lettore.

Autore e lettore modello sono due immagini che si definiscono reciprocamente solo nel corso e alla fine della lettura. Si costruiscono a vicenda. Credo che questo sia vero non solo per le opere di narrativa ma per ogni tipo di testo.

Nel paragrafo 66 delle *Philosophical Investigations* Wittgenstein scrive:

Considera, ad esempio, i processi che chiamiamo “giochi”. Intendo giochi di scacchiera, giochi di carte, giochi di palla, gare sportive e via discorrendo. Che cosa è comune a tutti questi giochi? -Non dire “*deve* esserci qualcosa di comune a tutti, altrimenti non si chiamerebbero ‘giochi’”- *guarda* se ci sia qualcosa di comune a tutti. -Infatti, se li osservi, non vedrai certamente qualcosa che sia comune a *tutti*, ma vedrai somiglianze, parentele, e anzi ne vedrai tutta una serie.<sup>22</sup>

Tutti i pronomi personali non indicano affatto una persona empirica chiamata Ludwig o un lettore empirico: essi rappresentano pure strategie testuali, che si dispongono in forma di appello, come l’inizio di un dialogo. L’intervento di un soggetto che parla è complementare all’attivazione di un lettore modello che sappia continuare il gioco dell’indagine sui giochi, e il profilo intellettuale di questo lettore, persino la passione che lo spingerà a giocare questo gioco sui giochi, sono determinati solo dal tipo di operazioni interpretative che quella voce gli chiede di compiere: considerare, guardare, vedere, osservare, trovare parentele e somiglianze.

Nello stesso modo l’autore non è altro che una strategia testuale capace di stabilire correlazioni semantiche, e che chiede di essere imitato: quando questa voce dice “Intendo”, vuole stabilire un patto, per cui con il termine

<sup>22</sup>Wittgenstein (1967), pag. 46.



*gioco* si debbono intendere giochi di carte, giochi di scacchiera e così via. Ma questa voce si astiene dal definire il termine *gioco*, e invita noi a definirlo, o a riconoscere che non può essere soddisfacentemente definito se non in termini di “somiglianze di famiglia”. In questo testo Wittgenstein non è altro che uno stile filosofico, e il suo lettore modello non è altro che la capacità e la volontà di adeguarsi a questo stile, cooperando a renderlo possibile.

E così io, voce senza corpo, senza sesso (e senza storia, che non sia quella che inizia con questa prima conferenza e si concluderà con l’ultima), vi invito, Gentili Lettori, a collaborare al mio gioco per i prossimi cinque appuntamenti.

## Riferimenti

Roland Barthes. Introduction à l’analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1966. Traduzione italiana in AAW, *L’analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.

Harold Beaver. *Commento a E.A. Poe, The Narrative of A. G. Pym*. Harmondsworth, Penguin, 1975.

Wayne Booth. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago, 1961.

Achille Campanile. *Opere*. Bompiani, Milano, 1989.

Seymour Chatman. *Story and Discourse*. Cornell University Press, Ithaca, 1978. Traduzione italiana *Storia e discorso*, Parma, Pratiche, 1981.

Maria Corti. *Principi della comunicazione letteraria*. Bompiani, Milano, 1976.

Umberto Eco. Il tempo di sylvie. *Poesia E Critica*, 2:51–65, 1962.

Umberto Eco. *Lector in fabula*. Bompiani, Milano, 1979.

Umberto Eco. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti, Milano, 1988.

Umberto Eco. *I limiti dell’interpretazione*. Bompiani, Milano, 1990.

Umberto Eco. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992. Di prossima pubblicazione presso Bompiani.

- Charles Fillmore. Ideal readers and real readers. Traduzione italiana *Lettori ideali e lettori reali*, Parma, Zara, 1984, 1981.
- Michel Foucault. Qu'est-ce-qu'un auteur? *Bulletin De La Société Française De Philosophie*, 1969. Traduzione italiana in Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Gérard Genette. *Figures III*. Seuil, Paris, 1972. Traduzione italiana *Figure 111*, Torino, Einaudi, 1976.
- E.D. Hirsch. *Validity in Interpretation*. Yale University Press, New Haven, 1967. Traduzione italiana in *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, Mulino, 1967.
- Carolina Invernizio. *L'albergo del delitto*. Quartara, 1954.
- Wolfgang Iser. *The Implied Reader*. Johns Hopkins University Press, (Baltimore, 1974.
- Franz Kafka. La metamorfosi. In *I racconti*. Rizzoli, Milano, 1967.
- Alfred Kazin. *Storia della Letteratura Americana*. Longanesi, Milano, 1965. Traduzione italiana di Margherita Santi Farina.
- Gérard De Nerval. *Sylvie. Souvenirs du Valois. La Revue Des Deux Mondes*, 1853. Seconda edizione riveduta in *Les filles du feu*, Paris, Giraud, 1854.
- Edgar Allan Poe. *Storia di Gordon Pym*. Rizzoli, Milano, 1957.
- Paola Pugliatti. *Lo sguardo nel racconto*. Zanichelli, (Bologna, 1985.
- Paola Pugliatti. Reader's stories revisited. *Vs*, 52-53, 1989. Numero monografico, *Il lettore: modelli, processi ed effetti dell'interpretazione*.
- Michael Riffaterre. *Essais de Stylistique Structurale*. Flammarion, Paris, 1971.
- Michael Riffaterre. *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press, Bloomington, 1978.
- Roger Schank. *Il lettore che capisce*. La Nuova Italia, Firenze, 1992. Traduzione italiana di Dario del Corno.
- Robert Scholes. *Protocols of Reading*. Yale University Press, New Haven, 1989.

Mickey Spillane. *My Gun is Quick*. Dutton, New York, 1950.

Laurence Sterne. *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*. Einaudi, Torino, 1958.

Tzvetan Todorov. Les catégories du récit littéraire. *Communications*, 8, 1966. Traduzione italiana in AAW, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.

Ludwig Wittgenstein. *Ricerche filosofiche*. Einaudi, Torino, 1967.



# La struttura delle storie

G. Currie

Quando *Casa desolata* apparve come libro Dickens aggiunse una prefazione indignata difendendo la realtà di due cose rappresentate nel romanzo: l'inefficienza rovinosa della Corte di Giustizia, e il fenomeno della combustione spontanea. Egli non affermò, naturalmente, la stessa cosa per il caso di Jarndyce e Jarndyce, né per la morte per combustione di Krook. Egli era soddisfatto che queste cose dovessero appartenere alla storia soltanto. Che Krook avesse preso fuoco spontaneamente è una cosa vera nella storia della quale tuttavia non viene affermata la verità. Che queste cose accadono di tanto in tanto è vero nella storia e, così ci assicura Dickens, è vero.

Di fatto, Dickens aveva grosso modo ragione riguardo alla Corte di Giustizia; ma era in errore riguardo alla combustione spontanea. Quest'ultimo fenomeno, come il caso di Jarndyce e dello stesso Krook, esiste nella storia di Dickens ma non nella realtà. Delle proposizioni, sia particolari che generali, possono essere vere in una storia senza essere vere. Esse possono essere vere nella storia e vere, come nel caso della natura rovinosa delle cause nella Corte di Giustizia. Esse possono essere non vere nella storia e vere: non è vero nella storia che Charles Dickens credesse falsamente alla combustione spontanea, ma questo è, di fatto, vero. Essere vero in un'opera di finzione non è dunque una questione di essere vero in un certo luogo, o riguardo ad un certo tema. Le cose che sono vere a Londra o vere dei londinesi sono per questo vere, ma le cose che sono vere nelle opere di finzione non lo sono. La verità nelle opere di finzione è una cosa, la verità un'altra.

---

Titolo originale: "The Structure of Stories," capitolo 2 di G. Currie (1990) *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, pagg. 52-98. Traduzione di Sandro Zucchi.

A volte quando parliamo di verità nelle opere di finzione intendiamo un tipo di verità. Le opere di finzione talvolta esprimono o suggeriscono effettivamente delle verità di un tipo o di un altro, e possono essere valutate perché esprimono o suggeriscono queste verità. Forse *À la Recherche du Temps Perdu* esprime delle importanti verità sull'amore, sul tempo, e sulla memoria. In questo caso, c'è molta verità nei romanzi di Proust, e in questo caso la verità nelle opere di finzione di Proust è verità genuina. Questo senso di "vero in un'opera di finzione," che appare in modo prominente nelle valutazioni letterarie, non è l'oggetto di questo capitolo. Che sia vero in *Casa desolata* che la combustione spontanea occorre e che Krook ne è una vittima; che sia vero in *Otello* che Desdemona viene assassinata; che sia vero nel *Giro di vite* che ci sono dei fantasmi: queste affermazioni esemplificano il tipo di verità nelle opere di finzione che ci riguarda qui.

## 1 La verità nella finzione e i mondi di finzione

La verità e la verità nelle opere di finzione sono distinte, ma forse c'è un modo di collegarle. Diciamo che qualcosa è vero quando è vero nel mondo reale. Ma se ci sono mondi diversi dal mondo reale, presumibilmente ci sono cose vere in questi mondi che non sono vere nel mondo reale. Questi mondi possibili non attuali non sono parti distanti del nostro universo; se lo fossero, ciò che è vero in essi sarebbe vero nel mondo reale, così come ciò che è vero in Alfa Centauri è vero nel mondo reale (o, semplicemente, vero). I mondi possibili sono possibilità alternative, "modi in cui le cose avrebbero potuto essere," e essere vero in un mondo non reale vuol dire essere possibilmente, invece che realmente, vero. Potete trattare i mondi possibili come elementi di una struttura utile ma teoricamente non necessaria per pensare a cose come la necessità e la possibilità, la semantica dei nomi propri e la natura degli attributi. Potete trattarli come rappresentazioni astratte ma non riducibili, non dello stesso ordine di cose del mondo (reale). Potete trattarli come reali nel modo in cui il mondo reale è reale; cioè, potete supporre che sono composti di pianeti, gente, e atomi, o degli strani, ma egualmente reali, tipi di cose di cui il mondo reale potrebbe essere stato composto.<sup>1</sup> Adottando una qualsiasi di queste tre posizioni (invece di dichiarare l'intera idea spazzatura incomprensibile), potete essere tentati di pensare che la verità in un'opera di finzione sia la verità in un mondo possibile. Nel mondo delle opere di finzione di Doyle è vero che Holmes è un fumatore; semplicemente, non è vero nel mondo reale.

---

<sup>1</sup>Per una rassegna delle alternative e una difesa del realismo estremo riguardo ai mondi possibili, vedi Lewis (1986).

L'idea dei "mondi di finzione" o dei "mondi della storia" ha l'attrazione di certe metafore vaghe e confortanti che dissimulano i vuoti nel nostro teorizzare. La maggior parte di noi pensa di comprendere espressioni come "il mondo di Dickens" o "il mondo dei Barchester," ma non potrebbe dare alcuna spiegazione soddisfacente di esse se spinta a farlo. Riguardo ai mondi possibili abbiamo almeno alcuni principi chiari. Se la verità di finzione è la verità in un mondo possibile, i mondi di finzione avranno acquisito un certa rispettabilità. Ma i mondi di finzione, se ce ne sono, non possono essere assimilati ai mondi possibili. I pochi principi chiari che abbiamo per regolare il nostro pensiero riguardo ai mondi possibili non possono applicarsi ai mondi di finzione. I mondi possibili sono *determinati* rispetto alla verità; ogni proposizione è o vera o falsa in un mondo possibile. Essi sono *consistenti*; niente che sia logicamente impossibile è vero in un mondo possibile. Ma i mondi di finzione sono sempre indeterminati e a volte inconsistenti. I mondi di finzione sono indeterminati perché ci sono delle domande riguardo alle opere di finzione che non hanno alcuna risposta determinata. Holmes, al tempo della sua lotta con Moriarty, ha un numero pari di capelli in testa? Il testo non ce lo dice, e dalla conoscenza di sfondo (di cui dirò di più in questo capitolo) non è possibile inferire alcuna risposta. Ma se la risposta non può essere determinata neppure in linea di principio, non c'è risposta. In altre parole, per le opere di finzione vale la regola seguente: se non è possibile per un lettore in possesso di tutte le informazioni rilevanti decidere se  $P$  è vera nell'opera di finzione o se non- $P$  è vera nell'opera di finzione, allora né  $P$  né non- $P$  sono vere nell'opera di finzione. E lo stesso vale per innumerevoli proposizioni che riguardano i personaggi di finzione. Lestrade è sposato? La signora Hudson ha la dentiera? Non ci sono risposte a queste domande.<sup>2</sup> Secondo alcune opere di finzione accade l'impossibile. L'eroe dimostra che Gödel era in errore e che l'aritmetica è completa dopotutto, oppure risulta essere, a causa di un viaggio nel tempo, il proprio padre e la propria madre.<sup>3</sup> Queste cose sono logicamente impossibili. Qualsiasi mondo in cui sono vere non è un mondo possibile.

C'è un'altra ragione per cui non possiamo identificare i mondi di finzione con i mondi possibili. Supponete che ci siano due mondi possibili e che in ambedue le cose vadano esattamente come nella storia di Holmes. (Tratterò le diverse storie come un'unica grande storia). Questi mondi differiscono

---

<sup>2</sup>Almeno, il mio esame non molto diligente del testo di Holmes non ha rivelato alcuna risposta. Se sono in errore riguardo a questi controesempi, inventatene alcuni voi. Più avanti abbandonano questo approccio "o c'è una risposta oppure no" in favore di qualcosa di più sofisticato. Vedi la Sezione 8.

<sup>3</sup>Come in "Tutti voi zombie" di Robert Heinlein.

in altri modi, non connessi al contenuto della storia. Qual'è *il* mondo della storia?<sup>4</sup> Ambedue sono candidati ugualmente buoni e non c'è nulla che ci permetta di scegliere tra loro, così nessuno dei due lo è. Ma nessun altro mondo possibile è un candidato migliore di questi per essere il mondo di Holmes. Dunque, nessun mondo possibile lo è.

L'impossibilità di assimilare i mondi di finzione ai mondi possibili spiega perché non possiamo spiegare la verità nella finzione come la verità in un mondo possibile. Più avanti esamineremo le prospettive di una versione più complessa della stessa idea, una versione secondo la quale la verità in un'opera di finzione è una funzione di ciò che è vero in vari mondi possibili.<sup>5</sup>

Se insisteremo nel parlare di mondi di finzione, dovremo aggiungerli alla nostra ontologia. Ma una tale estensione pare indesiderabile per diverse ragioni. I realisti riguardo ai mondi possibili obietteranno così: i mondi possibili non accrescono il tipo di cose che esistono, infatti un mondo possibile è semplicemente un'altra cosa dello stesso tipo del mondo reale.<sup>6</sup> Ma i mondi di finzione sono un nuovo tipo di cosa; essi non sono cose in abbiamo motivo di credere prima di iniziare la nostra indagine sulle opere di finzione. Dovremmo resistere alla loro introduzione per ragioni di economia ontologica. Naturalmente, delle aggiunte alla nostra ontologia, anche delle aggiunte radicali come i mondi di finzione, possono essere giustificate se risultano avere un alto valore esplicativo. Ma non si può attribuire questa virtù ai mondi di finzione. Si suppone che i mondi di finzione spieghino la verità nelle opere di finzione, e siamo invitati a dire che *P* è vero nella storia di Holmes se e solo se *P* è vero nel mondo di Sherlock Holmes. Ma a cosa ci serve questa spiegazione? Dal momento che ad ogni storia corrisponderebbe esattamente un mondo di finzione, non staremmo spiegando di più con meno. Dal momento che dobbiamo dedurre le caratteristiche dei mondi di finzione dalle caratteristiche delle storie di finzione non c'è alcun senso in cui stiamo spiegando ciò che non è familiare in termini di ciò che è familiare. E dal momento che determiniamo quello che è vero in un mondo di finzione determinando quello che è vero nella storia corrispondente, e non viceversa, questa analisi non getta alcuna luce sull'epistemologia della verità di finzione. L'appello ai mondi di finzione sembra semplicemente gonfiare la nostra ontologia senza produrre alcuna crescita della comprensione.<sup>7</sup>

<sup>4</sup>Possiamo anche chiedere: in quale mondo accade che *Holmes stesso* faccia queste cose? Su questo vedi la sezione 3 del capitolo 4.

<sup>5</sup>Vedi la Sezione 3.

<sup>6</sup>L'argomento è di Lewis. Vedi Lewis (1973), Cap. 4, Sezione 1.

<sup>7</sup>Ci sono stati diversi tentativi di dare un senso ai mondi di finzione. Pavel (1986) è un tentativo recente. Ma i mondi di finzione di Pavel rimangono entità oscure, descritte



## 2 Essere di finzione

Abbandonerò il tentativo di spiegare la verità nelle opere di finzione come un tipo di verità e anche la metafora non illuminante dei mondi di finzione. Dire che  $P$  è vera in un'opera di finzione o che è una verità di finzione non vuol dire attribuire a quella proposizione un tipo speciale di verità, ma equivale invece a dire che è *di finzione* che  $P$ , o che è di finzione che  $P$  è vera. Ciò che è vero in un'opera di finzione è ciò che è di finzione, ciò che è *parte della storia*. Assumo che “è vero nell'opera di finzione che  $P$ ,” “è parte della finzione che  $P$ ,” “è di finzione che  $P$ ” abbiano un significato simile. È vero nell'opera di finzione che Holmes fuma; è parte dell'opera di finzione che egli non è un parlante nativo dell'Hindi; non è di finzione né che egli ha un numero pari di capelli in testa nel momento in cui lotta con Moriarty, né è di finzione che non è così.

L'essere di finzione non è la stessa cosa dell'essere vero, ma come la verità l'essere di finzione è una proprietà delle proposizioni. Almeno per certi scopi è utile pensare alle proprietà come funzioni da oggetti a valori di verità. L'*essere rosso* è una funzione che assegna a tutte le cose rosse il valore vero, e a tutte le cose non rosse il valore falso. Analogamente, l'*essere di finzione* può essere pensato come una funzione (un “operatore proposizionale”) da proposizioni a valori di verità. “Holmes fuma” non esprime una proposizione vera, ma “È di finzione che Holmes fuma” sì, dal momento che l'operatore *essere di finzione* assegna alla proposizione *Holmes fuma* il valore vero.<sup>8</sup> Abbreviamo “È di finzione che  $P$ ” con “ $\mathbf{F}(P)$ .” Naturalmente, l'essere di finzione è sempre relativo ad una certa opera di finzione. In senso stretto, dunque, dovremmo scrivere “ $\mathbf{F}_w(P)$ ,” che vuol dire: è di finzione nell'opera  $W$  che  $P$ . Quando parlo in generale, tralascerò questo indice. Per la maggior parte del tempo userò semplicemente la nostra terminologia originale, familiare e parlerò dell'essere vero nella finzione di  $P$ , o del suo essere vero nella storia. Con questo intenderò semplicemente che  $\mathbf{F}(P)$ .

Niente di tutto questo equivale a una teoria della verità di finzione; è semplicemente una proposta riguardo a come questa teoria potrebbe essere sviluppata. Per arrivare al punto in cui abbiamo di fronte un'analisi concreta dobbiamo esaminare le condizioni di verità di affermazioni della forma “ $\mathbf{F}(P)$ ” -assumendo, per il momento, che questi enunciati sono in grado di essere veri o falsi esattamente nel modo in cui un enunciato come “le ti-

---

in gran parte in termini metaforici. Vedi la mia recensione in Currie (1987a).

<sup>8</sup>In questo caso, seguo Lewis (1978). Per un disaccordo con Lewis riguardo al modo in cui questa teoria deve essere implementata, vedi la Sezione 3.

gri sono carnivore” è vero o falso. La Sezione 1 del Capitolo 3 qualificherà questa assunzione.

L’operatore **F** viene spesso tralasciato nel discorso ordinario se è conoscenza comune tra i compagni di conversazione che il loro oggetto è *ciò che accade nella storia*. L’operatore fa la sua comparsa quando abbiamo bisogno di chiarire di quale opera di finzione stiamo parlando; “Amleto muore in *Amleto*” pare pedante, ma “Flamineo muore nel *Diavolo bianco*” no, per la maggior parte dei lettori. Fa anche la sua comparsa quando la conversazione si sposta sul confronto tra ciò che accade nell’opera di finzione e ciò che accade nel mondo reale, come in “I romani in realtà non avevano orologi, ma in *Giulio Cesare* se ne sente uno battere.” Non c’è dubbio, quindi, che l’operatore **F** corrisponde a qualcosa che fa parte del nostro repertorio linguistico. Ma sono d’accordo con Kendall Walton su una cosa: non tutti i nostri discorsi sui personaggi e gli eventi di finzione possono essere intesi come prefissati dall’operatore **F**.<sup>9</sup> Considerate, ad esempio, le descrizioni che diamo delle nostre reazioni ai personaggi e agli eventi di finzione. Quando dico che temo che Otello ucciderà Desdemona, questo non può essere inteso come un’ellissi per “Temo che **F**(Otello ucciderà Desdemona),” e “**F**(temo che Otello ucciderà Desdemona)” è anch’esso inadeguato. Esamineremo asserzioni di questo genere nel Capitolo 5.

E neppure possiamo utilizzare l’operatore **F** per interpretare le emissioni con cui l’autore crea una finzione. Dovrebbe essere chiaro dai risultati del Capitolo 1 che quando l’autore scrive “Holmes è un fumatore” non deve essere inteso come se dicesse che è vero nella storia che Holmes è un fumatore.<sup>10</sup> L’autore non sta asserendo che **F**(*P*), sta creando la finzione che *P*.

Il ruolo dell’operatore **F** in una teoria delle opere di finzione è limitato. Non ci aiuterà a spiegare tutto quello che si dice dei personaggi di finzione. Ma ha un ruolo vitale. L’operatore è usato da noi implicitamente ogni volta

<sup>9</sup>Vedi Walton (1978a), e Walton (1990), Cap. 5, Sez. 3. Walton esagera un po’ al riguardo. Egli sostiene che un’emissione di “Tom e Becky si erano perduti nella caverna” è improbabile che comporti un uso implicito dell’operatore **F**, perché raramente lasciamo impliciti altri operatori intenzionali come “crede che.” Invece, li omettiamo più spesso di quanto ammetta Walton. È comune per la discussione di un sistema filosofico comportare affermazioni quali “tutte le azioni avvengono per contatto” o “le proprietà secondarie sono nella mente” invece di affermazioni quali “Secondo Descartes, tutte le azioni avvengono per contatto” o “Secondo Locke, le proprietà secondarie sono nella mente.” Per lo meno, è comune abbreviare in questo modo quando è chiaro ai partecipanti quale sistema è in discussione e che lo scopo della discussione è di decidere com’è il sistema invece che di decidere se è vero. Nel discutere le opere di finzione, solo raramente siamo interessati a decidere se ciò che vien detto è vero, così abbiamo poche ragioni di rendere esplicito l’operatore.

<sup>10</sup>*Pace* Wolterstorff (1979).

che leggiamo un'opera di finzione cerchiamo di estrarre una storia dal testo. Decidere se  $P$  appartiene alla storia è decidere se  $\mathbf{F}(P)$  è vero. Mentre la nostra lettura procede, dobbiamo costantemente prendere delle decisioni su ciò che è vero nella storia. A volte la decisione è facile: l'autore scrive che  $P$ , e noi decidiamo che  $P$  è parte della storia. Ma come abbiamo visto nel Capitolo 1, dobbiamo stare all'erta riguardo alla possibilità che un enunciato del testo non sia inteso letteralmente; in questo caso dobbiamo decidere ciò che è inteso e aggiungerlo alla storia. Dobbiamo anche decidere a quale punto la verità di finzione sfuma nell'indeterminatezza, dove i nostri poteri di immaginazione possono assumere il comando. Che aspetto ha il Dott. Watson esattamente? Presumibilmente è vero nelle storie di Doyle che Watson ha un aspetto definito, ma non c'è alcun aspetto definito per cui è vero nelle storie che Watson ha quell'aspetto. Quando arriviamo ai dettagli dell'aspetto di Watson, sta al lettore costruire, se è incline a farlo, un particolare aspetto per lui, a condizione che la costruzione stia nei limiti tracciati dall'opera. Il lettore deve anche determinare uno sfondo appropriato che può non essere esplicito nella storia. È sicuramente vero nella storia di Holmes che Vittoria regna, che la Gran Bretagna è una grande potenza industriale e mercantile, che le persone, incluso Holmes, mangiano, dormono e respirano, che Watson è alto meno di due metri. Ma è probabile che non si possano trovare tutte queste cose asserite esplicitamente in qualche punto delle opere rilevanti.

L'idea che una lettura di un'opera di finzione possa legittimamente essere guidata da uno sfondo appropriato è stata a volte negata dai critici. John Dover Wilson ha sostenuto, notoriamente, che c'è "un equivoco fondamentale" nel trattare un personaggio di finzione "come se fosse una creatura vivente o un personaggio storico, invece che come una figura singola... in una composizione drammatica... Indipendentemente dal lavoro teatrale, dalle sue azioni, da ciò che ci dice di sé e da ciò che gli altri personaggi ci dicono di lui, non c'è alcun Amleto... I critici che speculano su com'è Amleto prima dell'inizio del dramma... stanno solo ritagliando la figura dalla tela e ficcandola in una casa di bambole di loro invenzione."<sup>11</sup>

Se Wilson fosse stato meno provocato dagli eccessi dello studio psicoanalitico di Amleto di Ernest Jones, potrebbe non essersi spinto così in là. C'è molto della vita di Amleto prima che si alzi il sipario che non possiamo sapere, semplicemente perché non c'è nulla da sapere. Forse non c'è nulla da sapere della condizione psicologica di Amleto durante l'infanzia, e forse questo è ciò che è sbagliato nel metodo di Jones.<sup>12</sup> Ma c'è poco da

<sup>11</sup>Wilson (1936).

<sup>12</sup>Per un'ulteriore discussione di questo punto, vedi la sezione 3.

dubitare che ciò che è vero nell'opera teatrale si estende oltre i confini, sia temporali che testuali, del contenuto esplicito dell'opera. Chi dubita che sia vero nell'opera teatrale che Amleto fosse un essere umano vivente, che respirava dieci minuti prima della scena di apertura? Né possiamo evitare di applicare dei concetti psicologici generici, per i quali non troveremo alcun sostegno esplicito nel testo, ad Amleto e agli altri personaggi. Altrimenti non potremmo capire il testo. I grandi problemi delle analisi di *Amleto* -perché la reazione apparentemente eccessiva? perché l'indugio?- semplicemente non possono essere posti e neppure risolti, a meno che non siamo disposti a trattare Amleto come un essere umano con un universo di motivi e reazioni non radicalmente diversi dai nostri. Il comportamento di Amleto è strano esattamente perché deve essere giudicato, grosso modo, secondo le norme di comportamento che applichiamo agli esseri umani in generale.

Come dobbiamo determinare uno sfondo appropriato per *Amleto* o per qualsiasi altra opera è una domanda a cui cercherò di rispondere in questo capitolo. *Amleto* è un caso illuminante e mi riferirò ancora ad esso.

Un'ultima osservazione preliminare. In questo capitolo ignorerò i problemi posti dall'esistenza dei personaggi di finzione, e assumerò che ha perfettamente senso dire cose come "Holmes assume della cocaina," "Holmes è più intelligente di Watson," e anche "Holmes non esiste." Di fatto, questa assunzione è altamente problematica. Una ragione per cui è problematica è che espressioni come "Holmes" e "Watson" sembrano funzionare come nomi propri nella storia. Secondo una certa opinione, la caratteristica che distingue i nomi propri è che il loro contributo alle condizioni di verità degli enunciati in cui occorrono è semplicemente di identificare un individuo di cui viene predicato qualcosa. Il loro ruolo semantico è, per così dire, esaurito dal loro ruolo referenziale. Un nome proprio non referenziale sembrerebbe dunque non avere alcun ruolo semantico. Ma il significato è il ruolo semantico, e quindi un nome proprio non referenziale non ha alcun significato.<sup>13</sup> Dal momento che "Holmes" non identifica alcun individuo, non ha nessun ruolo referenziale, e quindi non gli può essere associato alcun significato. Un enunciato che contiene una espressione senza significato deve essere senza significato, e quindi nessun enunciato che contiene "Holmes" può avere un significato. E se "*P*" non ha significato, allora neppure "*F(P)*" può avere un significato.<sup>14</sup>

Senza dubbio, almeno alcuni dei passaggi di questo argomento sono di-

<sup>13</sup>Discuto questo argomento più in dettaglio nella Sezione 3 del Capitolo 4.

<sup>14</sup>Un'osservazione fatta in questo contesto da Evans (1983), Cap. 10. Vedi anche la Sezione 10 del Capitolo 4.

scutibili, ma esso dovrebbe dissolvere l'assunzione compiaciuta che possiamo evitare di preoccuparci del riferimento introducendo l'operatore **F**, o qualcosa di simile. Non andrà bene dire semplicemente: "‘Sherlock Holmes’ non ha veramente un riferimento, ma è vero nella storia che ce l'ha, perché è vero nella storia che Holmes esiste." Perché la replica sarà: "A meno che ‘Sherlock Holmes’ abbia veramente un riferimento, nessun enunciato in cui questo nome occorre *può* essere vero nella storia, perché nessun enunciato del genere può avere un significato." Se la semantica delle opere di finzione non deve cadere nell'incoerenza, dobbiamo avere una storia convincente sulla semantica dei nomi di finzione. Nel Capitolo 4, affronteremo il problema di petto. Ma per ora assumerò semplicemente che gli enunciati che contengono nomi di finzione hanno un significato. Scelgo quest'ordine perché ciò che decidiamo qui sulle verità di finzione ci permetterà di comprendere più chiaramente ciò che vogliamo da una teoria del riferimento per i nomi di finzione.

### 3 La teoria di Lewis

David Lewis ha proposto un'analisi delle condizioni di verità per enunciati della forma **F**(*P*).<sup>15</sup> L'analisi di Lewis è un paradigma della chiarezza che la filosofia analitica può portare alla discussione di un argomento che altrimenti potrebbe sembrare prestarsi solo ad una discussione vaga e fondata su impressioni. Tuttavia, a mio parere, ci sono dei difetti nella sua teoria. Individuare alcuni di essi motiverà la mia teoria. Lewis ci offre due analisi distinte tra cui scegliere. Per essere comprese esse richiedono che si prepari un po' la scena.

In primo luogo, abbiamo bisogno dell'idea di *un mondo della storia* (un "*S*-mondo," come lo chiamerò, assumendo di avere in mente una storia di finzione particolare *S*). Questo non vuol dire ritornare ai disprezzati mondi di finzione. Un mondo della storia sarà un mondo possibile nel senso della semantica modale, e ci saranno *molte* mondi per una data storia. Quando un mondo è un *S*-mondo? Non possiamo dire semplicemente: quando ogni cosa vera in *S* è vera in quel mondo. Perché questa risposta fa appello proprio alla nozione che stiamo cercando di spiegare: la nozione di verità in un'opera di finzione. Lewis suggerisce invece di pensare ad un *S*-mondo come a un mondo in cui il testo della storia viene emesso come un fatto conosciuto.<sup>16</sup> I mondi della storia di Holmes sono mondi in cui qualcuno conosce le attività di un detective chiamato Holmes e in cui questa conoscenza viene impartita

<sup>15</sup>Lewis (1978).

<sup>16</sup>Vedi Lewis (1978), pag. 265. Vedi anche Kaplan (1973), specialmente pag. 507.

ad altri attraverso un testo lessicalmente identico al testo prodotto da Doyle. Naturalmente, ci saranno molti mondi in cui la stessa storia viene narrata come un fatto conosciuto, e questi mondi possono differire in modo molto radicale l'uno dall'altro su questioni che riguardano la storia, ma riguardo ai quali il testo non dice nulla o non dice nulla di conclusivo. In alcuni di questi mondi ciò che assumiamo essere lo sfondo della storia sarà violato. Supponete che non sia mai reso esplicito nella storia che Holmes è un essere umano invece di un robot travestito o di un bambino marziano sostituito di nascosto ad un bambino umano. Tutti questi mondi hanno in comune che ciò che è esplicito nelle storie viene raccontato, in questi mondi, come un fatto conosciuto. Per questa ragione, non andrà bene dire che ciò che è vero in un'opera di finzione  $S$  è ciò che è vero in tutti gli  $S$ -mondi, in quanto questo ridurrebbe la verità nell'opera di finzione a ciò che è esplicito nel testo.

Per risolvere il problema, Lewis suggerisce di dare un peso diverso agli  $S$ -mondi, secondo quanto sono simili al mondo reale (attuale). (Pensate ai mondi possibili, con il mondo reale tra loro, come distribuiti nello spazio logico, con la loro distanza l'uno dall'altro che rappresenta la misura della loro somiglianza l'uno all'altro). Ora consideriamo la proposizione  $P$  e chiediamoci se è vera nella storia.  $P$  potrebbe essere vera in *tutti* gli  $S$ -mondi; in questo caso la giudicheremmo vera nella storia.  $P$  potrebbe non essere vera in *alcun* mondo; in questo caso la giudicheremmo non vera nella storia. I casi difficili sorgono quando  $P$  è vera in alcuni  $S$ -mondi e non vera in altri. L'idea di Lewis è che in questo caso dovremmo considerare  $P$  vera nella storia se e solo se c'è un  $S$ -mondo in cui  $P$  è vera che è più *vicino* al mondo attuale © di ogni  $S$ -mondo in cui  $P$  è falsa. Adottiamo una formulazione un po' più concisa. Gli  $S$ -mondi in cui una proposizione  $P$  è vera li chiamerò gli  $S_P$ -mondi, e gli  $S$ -mondi in cui  $P$  non è vera li chiamerò gli  $S_{\sim P}$ -mondi. Sia " $\mathbf{F}_S(P)$ " un'abbreviazione di " $P$  è vera nell'opera di finzione  $S$ ." Allora

- (1) " $\mathbf{F}_S(P)$ " è vero sse c'è un  $S_P$ -mondo più vicino a © di ogni  $S_{\sim P}$ -mondo. (pag. 270)

Lewis non ha inventato questa tecnica allo scopo di trattare la verità di finzione. Essa è stata sviluppata per spiegare le condizioni di verità dei controfattuali.<sup>17</sup> In (1), Lewis assimila il ragionamento su ciò che è vero in un'opera di finzione a ciò che è vero controfattualmente. Assumendo che l'analisi di Lewis dei controfattuali in termini di mondi e delle loro relazioni

<sup>17</sup>Vedi Lewis (1973) e Stalnaker (1968).

di somiglianza sia corretta, (1) può essere riformulata nel linguaggio corrente come:

- (1)' "F<sub>S</sub>(P)" è vero sse *P* sarebbe stata vera se *S* fosse stata narrata come un fatto conosciuto.

Considerate la proposizione che Holmes è un marziano travestito -cosa che intuitivamente riteniamo falsa nella storia, ma che, supporremo, il contenuto esplicito del testo lascia indeterminata. Un mondo in cui cose che sembrano essere persone sono, a volte, dei marziani sarebbe molto diverso da ©; ci sarebbero molti mondi più vicini a © di questo. Supponete, per semplificare l'argomento, che *w*<sub>1</sub> sia l'*S*-mondo più vicino a © in cui Holmes è un marziano.<sup>18</sup> Sia *w*<sub>2</sub> un *S*-mondo esattamente come *w*<sub>1</sub> eccetto che non ci sono marziani simili ad esseri umani in *w*<sub>2</sub>.<sup>19</sup> Sicuramente, *w*<sub>2</sub> è più vicino (cioè, più simile) a © di quanto lo sia *w*<sub>1</sub>; *w*<sub>2</sub> è dunque più vicino a © di ogni *S*-mondo in cui ci sono marziani simili ad esseri umani (in quanto *w*<sub>1</sub> è il più vicino). In *w*<sub>2</sub> Holmes non è un marziano, quindi è vero nella storia che Holmes non è un marziano.

Ora prendete un caso che contrasta con questo. Considerate la proposizione che Holmes ha in testa, nel momento in cui lotta con Moriarty alle Cascade Reichenbach, un numero pari di capelli -di nuovo, una proposizione riguardo alla quale il testo non ci dice nulla. Come prima, sia *w*<sub>1</sub> l'*S*-mondo più vicino a © in cui egli ha un numero pari di capelli al momento della lotta con Moriarty. Un mondo che differisce da *w*<sub>1</sub> semplicemente per il fatto che il numero di capelli è dispari è più vicino a © di *w*<sub>1</sub>? Non lo è. Avere in testa un numero pari di capelli non è una deviazione dalla norma di avercene un numero dispari. In questo caso, la proposizione che il numero è dispari non è vera nella storia. Lo stesso argomento, con "pari" e "dispari" scambiati, stabilisce che anche la proposizione che il numero è pari non è vera nella storia. Questa è una delle cose lasciate indeterminate nella storia.

L'analisi (1) rende la verità di finzione il prodotto congiunto del contenuto esplicito della storia e di ciò che è vero nel mondo reale. Come osserva Lewis, l'analisi (1) non accontenterà tutti, dal momento che autorizzerà spiegazioni psicoanalitiche del comportamento di un personaggio, se la psicoanalisi è vera (p. 271). Se la psicoanalisi è vera, può essere che un mondo in cui *Amleto* è narrato come un fatto conosciuto e in cui l'indugiare

<sup>18</sup>Non è necessario che ci sia un unico mondo più vicino di questo genere, neppure che ci sia un mondo tale che nessun'altro mondo è più vicino di lui a ©. Qui trascuro queste complicazioni.

<sup>19</sup>In senso stretto, *w*<sub>2</sub> è un mondo in cui non ci sono marziani simili ad esseri umani che è più vicino, nel suo complesso, a ©; *w*<sub>2</sub> differirà da *w*<sub>1</sub> anche in altri modi.

di Amleto è il risultato della sua nevrosi (come ha sostenuto Ernest Jones) sia più vicino al mondo reale di ogni mondo in cui *Amleto* è narrato come un fatto conosciuto e in cui l'indugiare di Amleto è causato da qualcos'altro.<sup>20</sup> Naturalmente, coloro che accettano simili pratiche interpretative vedranno questo come un vantaggio della teoria. Ma la teoria legittima delle manovre interpretative che nessuno prenderebbe seriamente. Sia  $n$  il numero dei capelli sulla testa di Giulio Cesare al tempo in cui morì. Niente nella storia di Holmes contraddice questo fatto o lo rende meno probabile del contrario. Se la storia di Holmes fosse narrata come un fatto conosciuto, sarebbe ancora vero che ci sarebbero  $n$  capelli sulla testa di Cesare quando morì. Utilizzando (1), dobbiamo concludere che è vero nella storia di Sherlock Holmes che Cesare aveva  $n$  capelli in testa al tempo della sua morte. Questa pare essere una conseguenza intuitivamente non desiderabile. Questo fatto, come innumerevoli fatti simili che saranno veri nella storia di Holmes secondo la teoria di Lewis espressa in (1), è del tutto estraneo alla storia.

Forse tutto ciò che questo dimostra è che la definizione (1) di Lewis introduce informazioni irrilevanti nella storia, e informazioni irrilevanti che non contrastano con la struttura della storia come viene intesa intuitivamente possono non essere dannose. Ma considerate il caso seguente più preoccupante. Supponete che ci sia un romanzo vittoriano in cui Mr. Gladstone figura come un personaggio minore, ma in cui si dice poco della sua personalità o delle sue azioni. Nella società vittoriana, si riteneva che Gladstone fosse una persona esemplare, nessun'altro era altrettanto unanimemente ritenuto tale.<sup>21</sup> Tuttavia, la ricerca storica post-vittoriana ha suggerito che "l'opera di riscatto" di Gladstone tra le prostitute londinesi fosse meno nobilmente motivata di quanto i vittoriani fossero disposti a credere. Supponete che, al contrario di quanto si credeva, Gladstone, per gli aspetti rilevanti, fosse una persona moralmente mostruosa. Ciò che la storia dice esplicitamente

<sup>20</sup>Vedi Jones (1949). Dico "può essere che"; se è così dipenderà da fatti complessi che riguardano la trama di *Amleto* e la disponibilità di spiegazioni alternative del comportamento di Amleto. È concepibile che il comportamento di Amleto non sia conforme ad un modello identificabile di nevrosi freudiana, o che non si conformi sufficientemente bene ad esso da rendere questa la spiegazione più probabile del comportamento di Amleto, anche per un credente convinto nella verità della teoria freudiana. Per amore di discussione assumo qui che la spiegazione migliore del comportamento di qualcuno che si comportasse come Amleto si comporta sarebbe che egli soffre di una nevrosi descrivibile e spiegabile in termini freudiani.

<sup>21</sup>C'erano quelli, apparentemente, che davano credito all'opinione che c'era un lato più oscuro delle attività di Gladstone, ma essi erano chiaramente in minoranza. Assumete, per amore di discussione, che tutti a quel tempo ritenessero Gladstone un paragone di virtù.



di Gladstone è certamente compatibile con questa possibilità. Quindi, se la storia viene narrata come un fatto conosciuto, questo non richiede alcuna revisione della storia del mondo reale rispetto al carattere di Gladstone. Quindi, secondo (1) è vero nella storia che Gladstone è immorale -assumendo che lo fosse effettivamente. Ma questo non è intuitivamente vero nel nostro romanzo vittoriano, che, assumeremo, adotta un atteggiamento compiaciuto della morale del tempo. Il suo tono generale è del tutto in disaccordo con un'opinione cinica di Gladstone.

Ecco un altro caso difficile per (1) -un caso reale questa volta. È stato sostenuto che il racconto di Henry James *Il giro di vite* sia ambiguo tra due interpretazioni assai diverse.<sup>22</sup> Ha ragione la governante a pensare che i fantasmi di Quint e della signorina Jessel minacciano i bambini, o i fantasmi sono semplicemente un parto della sua immaginazione malata? Assumiamo che il mondo reale non contenga fantasmi ma contenga molte persone disturbate. Se il testo è ambiguo tra le due interpretazioni, può essere emesso come un fatto conosciuto senza richiedere alcuna alterazione del mondo reale riguardo alla non esistenza degli spiriti e al prevalere del disordine mentale. Così siamo obbligati a concludere che la governante è pazza e che non ci sono spiriti nella storia. Ma sembra sbagliato far dipendere la nostra interpretazione della storia di James in modo così decisivo da ciò che crediamo riguardo all'esistenza o alla non esistenza degli spiriti. Uno che è scettico riguardo agli spiriti non per questo deve concludere che *Il giro di vite* non è un racconto di spiriti.

Dunque abbiamo delle ragioni per rifiutare (1). Per coloro ai quali non piace la critica psicoanalitica, Lewis offre un'altra definizione: una definizione che eviterà anche le altre difficoltà appena menzionate. L'idea è di rendere la verità nella finzione il prodotto congiunto di ciò che è esplicito nella storia e di ciò che è *creduto apertamente* nella società dell'autore. *P* è creduta apertamente se quasi ognuno crede *P*, se quasi ognuno crede che quasi ogni altro crede *P*, e così via (pag. 272).<sup>23</sup> Chiamiamo la classe dei mondi in cui ciò che è apertamente creduto nella comunità dell'autore è vero la classe dei *mondi di credenza*. Allora abbiamo:

<sup>22</sup>L'argomento è stato sviluppato indipendentemente da Harold Goddard e Edmund Wilson. Si veda Willens (1960).

<sup>23</sup>Questo è ciò che Lewis altrove chiama "conoscenza comune." Vedi Lewis (1969), Cap. 2. Sez. 1.) Come egli ha osservato più tardi, questo termine è un po' inappropriato perché ciò che è conoscenza comune nel suo senso non ha bisogno di essere vero (vedi Lewis (1969), pag. 272, nota). Vedi anche l'analisi della conoscenza reciproca in Schiffer (1972), Cap. II, Sez. 1.

- (2) “ $\mathbf{F}_S(P)$ ” è vero sse per ogni mondo di credenza  $w$  c’è un  $S_P$ -mondo più vicino a  $w$  di ogni  $S_{\sim P}$ -mondo. (pag. 273)

Di nuovo, possiamo intendere il lato destro del bicondizionale in (2) come l’espressione di un certo controfattuale: che  $P$  sarebbe vero se qualche mondo di credenza fosse reale e  $S$  fosse narrato come un fatto conosciuto. Dunque, possiamo interpretare così la seconda analisi di Lewis: qualcosa è vero in un’opera di finzione sse sarebbe stato vero se le credenze esplicite fossero corrette e l’opera di finzione narrata come un fatto conosciuto.

L’analisi (2) va meglio di (1). Si sbarazza di tutti quei fatti estranei (come il numero dei capelli sulla testa di Cesare) che non sono parte di ciò che è apertamente creduto. Mantiene l’integrità di Gladstone nel caso appena descritto, in quanto la maggior parte dei vittoriani credeva che Gladstone fosse moralmente retto. Mantiene l’ambiguità di *Il giro di vite*, perché il sistema vittoriano di credenze esplicite è ragionevolmente tollerante riguardo agli spiriti.<sup>24</sup> Esclude le spiegazioni freudiane del comportamento di Amleto, in quanto la teoria freudiana non era parte del sistema di credenze esplicite della società elisabettiana.

Ma cosa succede alla verità di finzione quando l’opera di finzione è contraddittoria e, di conseguenza, non c’è alcun  $S$ -mondo per la storia (dal momento che non c’è alcun mondo in cui una storia contraddittoria può essere narrata come un fatto conosciuto)? Come dobbiamo determinare la verità in un’opera di finzione contraddittoria? Il suggerimento originale di Lewis era questo: se la contraddittorietà è una svista minore -per esempio, riguardo alla posizione della ferita di guerra di Watson- dobbiamo allora considerare le varie storie possibili che eliminerebbero la contraddittorietà pur rimanendo vicini all’originale in altri rispetti. Diciamo allora che ciò che è vero nell’originale non è tutto ma invece ciò che è vero in tutte queste revisioni (pag. 275). E per le storie in cui la contraddizione non è eliminabile senza distruggere la storia completamente? Lewis ha detto che per storie che riguardano individui che quadrano il cerchio e per “la peggior specie di storie incoerenti di viaggi nel tempo” dovremmo accettare che la nozione di verità di finzione non ha alcuna applicazione interessante (pagg. 274-75). Ma non è facile accettare questo. Allo scopo di determinare se

<sup>24</sup>Questo può essere eccessivamente generoso verso Lewis. Affinché la storia sia ambigua secondo i criteri di Lewis potrebbe dover essere apertamente creduto nella società vittoriana che è altrettanto probabile che gli spiriti esistano quanto che non esistano. Questo probabilmente non è vero, anche se la credenza esplicita è intesa generosamente (com’è nel testo a cui si riferisce la nota 23) in modo tale che qualcosa può essere credenza esplicita anche quando non è creduto proprio da tutti. Vedi la discussione più avanti nella sezione 6.

un'opera di finzione è incoerente talvolta dobbiamo determinare *qual* è la storia dell'opera di finzione. Anche se la storia è selvaggiamente ed evidentemente incoerente -il personaggio principale risulta essere il proprio padre e la propria madre- c'è comunque una storia lì. L'incoerenza di questo tipo può essere un difetto dal punto di vista letterario, ma non ci impedisce di formulare i soliti tipi di giudizi su ciò che è vero nell'opera di finzione. E due storie incoerenti possono essere assai diverse rispetto a ciò che è vero in esse. L'analisi intuitiva di Lewis non è fedele a questi giudizi intuitivi.

Più di recente, Lewis ha suggerito di adottare la strategia generale seguente per le opere di finzione contraddittorie: decomporre la storia originale in segmenti non contraddittori e poi dire che ciò che è vero nella storia è ciò che è vero in uno di questi segmenti. Così possiamo ottenere il risultato che  $P$  è vero in  $S$ ,  $\sim P$  è vero in  $S$ , ma che  $P \& \sim P$  non è vero in  $S$  (perché  $P \& \sim P$  non è vero in alcun segmento non contraddittorio), e neppure che è vera qualunque cosa che segue da  $P \& \sim P$ , cioè ogni cosa.<sup>25</sup> Posso vedere tre obiezioni a questa teoria. Primo, non è chiaro che ogni storia contraddittoria avrà dei segmenti non contraddittori da cui potremmo ottenere una narrazione riconoscibile. Quali sono i segmenti consistenti di una storia sulle fortune di una persona che ha confutato Gödel? In nessun segmento non contraddittorio l'eroe ha veramente confutato Gödel, dal momento che il teorema di Gödel è necessariamente vero. Se la storia ha la confutazione come idea centrale e unificante, non saremo in grado di mettere insieme nulla che corrisponda anche approssimativamente alla storia originale una volta che ci siamo liberati della confutazione. Secondo, il passaggio dalla teoria originale di Lewis a quella nuova (considerare l'unione dei frammenti non contraddittori) è *ad hoc*. La nuova teoria è progettata per risolvere il problema posto dalle storie contraddittorie, ma non chiarisce nessun altro aspetto della verità di finzione. Rappresenta pertanto uno "slittamento degenerativo del problema" nel programma di Lewis. Terzo, la teoria non funziona bene con opere di finzione in cui la contraddittorietà è una chiara svista da parte dell'autore. Se Doyle dice che la ferita di Watson è alla gamba in tutte le occasioni eccetto una in cui la mette sulla spalla, sicuramente vogliamo dire che la ferita è alla gamba e dimenticare il riferimento alla spalla. Lewis potrebbe aggirare la terza obiezione dicendo che per queste opere di finzione contraddittorie dobbiamo tornare in parte alla sua teoria originale: considerare la revisione più vicina alla storia originale e operare con ciò che è vero in quella versione.<sup>26</sup> Ma allora la mia seconda obiezione si applica con

---

<sup>25</sup>Vedi Lewis (1983).

<sup>26</sup>Vedi Lewis (1983), pag. 277.

forza rinnovata: abbiamo una ulteriore mossa *ad hoc* per distinguere opere di finzione che sono contraddittorie in modo superficiale da opere di finzione in cui la contraddittorietà è profonda. Una teoria che trattasse tutti questi casi senza prendere delle misure speciali sarebbe assai raccomandabile. Nelle due prossime sezioni, offrirò una teoria di questo genere. Vedremo anche che essa ha dei vantaggi ulteriori rispetto alla teoria di Lewis.

C'è un'altro problema per l'analisi di Lewis che vale la pena di menzionare. Secondo Lewis, i mondi della storia sono mondi in cui la storia è narrata come un fatto conosciuto. Ma supponete (e questo è, naturalmente, completamente diverso da come la storia è scritta in realtà) che ci sia un tono generale di minimizzazione e di ironia nella scrittura di Doyle, che Holmes venga descritto come se avesse solo un discreto successo nei suoi casi. I mondi della storia sarebbero allora mondi in cui Holmes ha solo un discreto successo nei suoi casi? Non vorremmo contare questi mondi tra quelli della storia, perché realizzeremmo che queste asserzioni sono minimizzazioni; esse non descrivono ciò che è vero nella storia -che Holmes ha successo spettacolare. Ma Lewis come potrebbe evitare questi mondi? Essi sono mondi in cui ciò che è detto nel testo è vero. Per evitarli dovremmo prendere delle decisioni in precedenza su ciò che è vero nella storia allo scopo di capire dove il testo non è affidabile. Ma in questo caso ciò che è vero nella storia sta già giocando un ruolo nel determinare quali mondi sono mondi della storia. Dunque, non possiamo spiegare ciò che è vero nella storia in termini di questi mondi.

#### 4 Ancora sul far finta

Nel cercare un modo per fornire un'analisi migliore di quella di Lewis, la prima cosa su cui mi voglio concentrare è l'idea di far finta introdotta nel capitolo precedente. Inizio con alcune tesi ulteriori sul far finta e sulla sua relazione con la lettura delle opere di finzione.

Le opere di finzione, ho sostenuto nel Capitolo 1, sono il prodotto di un atto comunicativo; un atto che condivide con altri atti comunicativi come asserire o richiedere una struttura intenzionale griceana. Nell'eseguire questo atto comunicativo, l'autore tenta di suscitare una certa reazione nel suo pubblico; la reazione desiderata è che il pubblico faccia finta di credere la storia raccontata dall'autore. Il lettore dell'opera di finzione è invitato dall'autore a impegnarsi in un gioco di far finta, e la struttura del gioco è in parte dettata dal testo dell'opera dell'autore. Ciò che è detto nel testo, insieme a certe assunzioni di sfondo, genera un insieme di verità di finzione: quelle cose che sono vere nell'opera di finzione. Qualsiasi cosa sia vera

nell'opera di finzione è disponibile per il far finta del lettore. Una parte rilevante nel giocare un gioco di far finta con un'opera di finzione consiste nel determinare ciò che è vero nella finzione, e quindi ciò che è appropriato far finta di credere.<sup>27</sup>

Secondo questa teoria, le opere di finzione *generano* giochi di far finta. Ogni opera di finzione genera il proprio gioco, dal momento che opere di finzione diverse differiscono riguardo a ciò che è vero nella finzione, e quindi riguardo a ciò che bisogna far finta di credere. I giochi di far finta basati sulle opere di finzione sono una sottoclasse di una classe più ampia di giochi di finzione che includono i giochi giocati molto spesso dai bambini, ad esempio, torte di fango, pirati e cose del genere. I giochi di far finta differiscono da giochi come gli scacchi che non comportano alcuna simulazione o atteggiamenti di far finta da parte dei partecipanti. E giochi come gli scacchi hanno regole assai precise riguardo, ad esempio, al numero dei giocatori e a come il gioco può essere continuato in ogni momento. Inoltre, questi giochi tipicamente fanno uso di principi che specificano una posizione vincente. Giochi come le torte di fango, i cow-boy e gli indiani hanno una struttura formale assai libera, per la loro continuazione dipendono pesantemente dalle immaginazioni creative dei giocatori, e possono essere giocati senza intenzione di vincere da parte di alcuno. I giochi delle opere di finzione sono di questo secondo tipo. Considerate come si potrebbe giocare il gioco *Anna Karenina*. Il gioco potrebbe essere giocato da un singolo giocatore, leggendo l'opera o semplicemente rammentando il suo racconto. Può essere giocato da molte persone, una che legge o racconta la storia agli altri. Come estensione ulteriore del gioco, i giocatori possono decidere di discutere la storia, sperando che ci sia un accordo tra loro riguardo a come i personaggi e gli eventi devono essere interpretati. In una estensione di questo genere, i giocatori fanno finta di dibattere eventi che sono accaduti e persone che esistono.

Allo scopo di giocare un gioco di finzione, i giocatori non devono stabilire in ogni dettaglio ciò che è vero nella storia. Tipicamente, essi concentrano la loro attenzione sulle cose che sono vere nella storia in modo più saliente o ovvio. Alcune persone sono più brave a fare questo di altre, e hanno una comprensione più veloce e più estesa di ciò che è vero nella storia. Come gli altri giochi, i giochi di finzione possono essere giocati bene o male, meglio o peggio.

Dobbiamo ora distinguere due sensi di "far finta" che sono rilevanti qui. Finora ho parlato di far finta come qualcosa che facciamo. Il "far finta"

---

<sup>27</sup>Sul far finta, vedi Walton (1990).

denota un *atteggiamento* proposizionale: un atteggiamento che assumiamo verso le proposizioni di una storia. Ma parliamo anche di qualcosa che è per finta. Può essere per finta in un gioco di finzione che Emily è un capitano pirata, che la superficie del tappeto è la superficie del mare, che James sta per essere costretto dai pirati a camminare su una tavola che sporge dalle muraie. In modo analogo, può essere per finta in un gioco di finzione che c'è un eroico investigatore e c'è un genio criminale, e che il lettore sta ottenendo delle informazioni riguardo a tutto questo dal testo. In questo senso, far finta è un *operatore* proposizionale (**M**). Scriverò "**M**(*P*)" per "è per finta che *P*," o come dirò a volte, "*P* è vero in un gioco di far finta." (Per essere precisi, dovremmo scrivere "**M**<sub>GW</sub>(*P*)," per indicare che *P* è per finta nel gioco *G* generato dall'opera di finzione *W*.)

Dobbiamo inoltre distinguere tra ciò che è di finzione in un'opera di finzione e ciò che è per finta nel gioco corrispondente. La classe delle **M**-verità e la classe delle **F**-verità (la classe delle verità della forma **M**(*P*) e **F**(*P*), rispettivamente) normalmente si sovrappongono in buona misura; una cosa che è vera nell'opera di finzione può diventare per finta perché il giocatore o i giocatori fanno finta di crederla. Il lettore percepisce che *P* è vera nella finzione (che **F**(*P*)), e giunge a far finta che *P*. Come risultato è allora per finta nel suo gioco che *P* (**M**(*P*)).<sup>28</sup> Ma ci sono cose che sono per finta in giochi di finzione che non sono vere nelle opere di finzione corrispondenti. Può essere per finta in un gioco di finzione che sto leggendo un resoconto di eventi che sono accaduti, ma questo non è parte dell'opera di finzione stessa, in quanto la storia non dice nulla di me.

In questo modo ogni lettura di un lettore genera un gioco di finzione più ampio dell'opera di finzione che viene letta: una finzione in cui il lettore gioca il ruolo di qualcuno in contatto con gli eventi della storia e il cui compito è determinare, in modo approssimato, quali sono questi eventi e su quale sfondo hanno luogo. Quando facciamo finta di credere alla storia facciamo finta che il testo sia un resoconto di eventi che sono realmente accaduti. Ma perché questo sia ciò che facciamo finta di credere dobbiamo vedere il testo come qualcosa che sta in una certa relazione con questi eventi; dobbiamo vederlo come il prodotto di qualcuno che è a conoscenza di questi eventi. Ciò che facciamo finta di credere non è semplicemente che gli eventi descritti nel testo siano accaduti, ma che ci vengano raccontati da qualcuno che ne è a conoscenza. Quindi è parte del far finta che il lettore è in contatto,

<sup>28</sup>Come fa osservare Walton, è possibile che *P* sia per finta in un gioco senza che nessuno faccia finta che *P*. Si può semplicemente essere in errore riguardo a ciò che è per finta. Vedi Walton (1990), Sez. 1.5.

attraverso canali di informazione affidabili, con i personaggi e le loro azioni, che il lettore viene a sapere delle loro attività da una fonte affidabile. Far finta di credere una storia di finzione non è semplicemente far finta che la storia sia vera, ma che sia narrata come un fatto conosciuto.<sup>29</sup>

## 5 Verità nella finzione e credenza

Questa analisi dei giochi di far finta ha delle importanti conseguenze per il concetto di verità di finzione. Sosterrò che le nostre strategie per stabilire ciò che è vero nella storia sono strettamente in relazione con l'idea che ci sia un narratore affidabile che ci permette di accedere agli eventi. Sosterrò che le nostre strategie per stabilire ciò che è vero nella storia sono esattamente le nostre strategie per stabilire ciò che il narratore crede. Naturalmente, tutto questo avviene nell'ambito, per così dire, del nostro far finta. L'autore della storia non ha realmente conoscenza di questi eventi, e noi sappiamo questo se sappiamo che stiamo leggendo un'opera di finzione. Sappiamo che l'autore non crede davvero le cose che dice, o per lo meno sappiamo che non le crede tutte. Nel nostro gioco facciamo finta che ci sia un narratore che crede queste cose e le cui credenze sono affidabili. (Più avanti, sosterrò che il narratore non è l'autore reale, ma un personaggio, una costruzione di finzione all'interno dell'opera stessa.) D'ora in poi, quando è chiaro che stiamo parlando di mosse in un gioco di far finta, dirò che il lettore inferisce ciò che il narratore crede, dando per scontato che l'inferenza è parte del far finta del lettore.

L'idea che ci sia una connessione tra le credenze del narratore e ciò che è vero nella storia è confermata da certe somiglianze strutturali tra il sistema di credenze di una persona e ciò che è vero nella storia. La struttura logica della verità di finzione è molto simile alla struttura logica della credenza. Consideriamo alcune delle somiglianze.

- (A) Le credenze sono “incomplete rispetto alla negazione.” Ci sono delle proposizioni che una persona né crede che siano vere né crede che non lo siano. In modo analogo, abbiamo visto che alcune proposizioni non sono né vere né false in un'opera di finzione.
- (B) Le credenze non sono chiuse sotto deduzione. Le persone non credono tutte le conseguenze delle loro credenze. In particolare, le persone non credono solitamente le contraddizioni, se ce ne sono, che seguono dalle

---

<sup>29</sup>Questo converge su un'idea di Lewis e Kaplan che i mondi della storia siano i mondi in cui essa è narrata come un fatto conosciuto. Vedi il testo che corrisponde alla nota 16 in questo capitolo.

loro credenze. Abbiamo già visto che neppure la verità di finzione in senso intuitivo è chiusa sotto deduzione. Se ciò che è vero nella storia ha delle conseguenze contraddittorie, può ancora essere vero che nulla di contraddittorio è vero nella storia.

- (C) Una persona può avere credenze contraddittorie, credere che  $P$  e credere che non- $P$  (vedremo un esempio di questo nella Sezione 7). E in certe storie sia  $P$  che non- $P$  devono essere trattate come parte della storia. In virtù della proprietà (B), questo può non condurre al disastro. Da una contraddizione segue ogni cosa, ma da una credenza in proposizioni contraddittorie non possiamo inferire che viene creduta ogni cosa.
- (D) Se  $A$  crede che  $P$  o  $Q$ , non segue che  $A$  crede che  $P$  o che  $A$  crede che  $Q$ . Lo stesso vale per le opere di finzione. Potrebbe essere vero nella storia che l'arma dell'omicidio era una pistola o un coltello, ma non è vero nella storia che era una pistola, né è vero nella storia che era un coltello. La storia è indeterminata riguardo a questo punto.
- (E) Qualcuno può avere una credenza che esprimeremmo con una quantificazione esistenziale, senza che egli creda alcuna istanziazione per sostituzione della quantificazione. Qualcuno può credere che ci sia un numero perfetto senza credere che 6 (o qualsiasi altro numero) sia perfetto. In modo analogo, può essere vero nella finzione che Holmes ha un certo numero di denti, ma non vero nella finzione che egli ha  $n$  denti, per qualche  $n$  particolare. Per adottare di nuovo la terminologia del logico, la credenza e la verità di finzione sono " $\omega$ -incomplete."
- (F) Almeno in alcune teorie della credenza c'è una distinzione da farsi tra credenze esplicite e implicite. Alcune credenze possono essere immagazzinate nel cervello, codificate in enunciati del mentalese, mentre altre sono puramente disposizionali. In modo analogo, alcune cose sono esplicitamente vere nella finzione -perché il testo dice che lo sono- mentre ad altre bisogna giungere attraverso dei sottili metodi interpretativi.

Ora può essere che l'approccio di Lewis alla verità di finzione basato sulla verità in un insieme di mondi possa riflettere almeno alcune di queste proprietà. Forse le può riflettere tutte (benché io pensi che lo farà solo attraverso una serie di approssimazioni *ad hoc*).<sup>30</sup> Ma l'approccio basato sulla

---

<sup>30</sup>Lewis e altri tentano di spiegare la credenza stessa in termini di mondi possibili.



verità in un insieme di mondi ci dà i risultati giusti riguardo alla verità di finzione solo nella misura in cui riesce a riflettere le proprietà familiari della credenza che ho appena descritto. Sarebbe molto meglio, allora, derivare la verità di finzione proprio dalla credenza. Questa è la strategia che adotterò.

## 6 Autore di finzione e lettore informato

Il suggerimento è, dunque, che ciò che è vero nell'opera di finzione è ciò che crede il narratore. Ma è importante realizzare che il narratore è lui stesso una costruzione di finzione, non il vero autore in carne ed ossa, le cui credenze, presumibilmente, hanno scarsa relazione con ciò che è vero nell'opera. Numerosi teorici della letteratura hanno suggerito che l'idea di un autore "implicato," "apparente," "presupposto," o "ideale" è importante per la comprensione dei meccanismi con cui funzionano le opere di finzione, e che il carattere di questa figura, da noi delineata mentre leggiamo, ci permette di dare un senso al testo. Jonathan Culler la mette così: "Come oggetto linguistico il testo è strano e ambiguo. Noi riduciamo la sua stranezza leggendolo come le emissioni di un particolare narratore in modo tale che i modelli di atteggiamenti umani plausibili e di personalità coerenti possano diventare operativi."<sup>31</sup> L'autore di finzione (come lo chiamerò) è quel personaggio di finzione costruito all'interno del nostro far finta che assumiamo che ci stia raccontando la storia come un fatto conosciuto. La nostra lettura è dunque un'esplorazione della struttura delle credenze dell'autore di finzione. Via via che leggiamo apprendiamo informazioni ulteriori sulle sue credenze, e possiamo arrivare a cambiare le nostre ipotesi precedenti riguardo a quali sono le sue credenze. Comprendere l'autore di finzione è dunque come comprendere una persona reale; è una questione di capire complessivamente nel miglior modo possibile il suo comportamento (e qui ci limitiamo al solo comporta-

---

Il problema centrale per questo approccio è essenzialmente lo stesso che Lewis incontra nell'analizzare la verità di finzione: il problema di far posto a contraddizioni o a errori di deduzione o all'incompletezza da parte della persona che crede. Recentemente, Stalnaker ha provato a conciliare l'approccio dei mondi possibili con questa difficoltà. Ma rimangono dei problemi. (Vedi Stalnaker (1984) e la mia recensione in Currie (1987b)).

<sup>31</sup>Culler (1975), pag. 146. Alexander Nehamas sostiene una tesi simile: "Si assume che l'autore sia l'agente le cui azioni spiegano le caratteristiche del testo; egli è un personaggio, un'ipotesi, che è accettato provvisoriamente, che guida l'interpretazione e che è a sua volta modificato alla luce di essa. . . . Il fine regolativo è di costruire, per ogni testo, un autore completo, storicamente plausibile -un personaggio che può non coincidere con come lo scrittore reale intende se stesso, frammentario e incompleto come probabilmente è" (Nehamas (1981), pagg. 145 e 147). L'analisi classica dell'autore implicato è quella di Booth (1961). Il concetto di autore di finzione di cui farò uso differisce in vari modi da quello di autore implicato o presupposto usato da Booth, Culler, e Nehamas.

mento verbale). *L'insieme di credenze* dell'autore di finzione -l'insieme di proposizioni che egli crede- è l'insieme delle proposizioni che vanno a comporre la storia. Questo insieme di proposizioni non è letteralmente vero, benché sia, come diciamo, vero nell'opera di finzione. Interpretare le persone reali è una questione di costruire un quadro del loro insieme di credenze. Lo stesso vale anche per l'autore di finzione.

Per rendere plausibile questa tesi dobbiamo fare due cose. Primo, dobbiamo mostrare come sia possibile costruire un insieme di credenze per l'autore di finzione in modo non arbitrario. Secondo, dobbiamo dimostrare che l'insieme di credenze così costruito corrisponde a ciò che intuitivamente consideriamo vero nell'opera di finzione.

Lo strumento primario per costruire questo insieme di credenze è il testo dell'opera. Questa è l'unica evidenza diretta che abbiamo riguardo all'autore di finzione, i tratti del carattere che lo distinguono da altri, e i tratti particolari della sua vita mentale. Infatti, l'autore di finzione non esiste al di fuori dell'opera di finzione. Egli non tiene un diario privato in cui annota le proprie credenze (a meno che non sia parte della storia che lo fa); non ha conoscenze che ci possono parlare di lui; non lascia traccia nel mondo che possiamo sperare di documentare storicamente.

Ma il testo da solo non è sufficiente. Quando tentiamo di costruire un quadro dell'insieme di credenze di qualcuno non procediamo meccanicamente, elencando tutti gli enunciati indicativi che emette, concludendo che le sue credenze sono esattamente le proposizioni espresse da questi enunciati. Questo modo di procedere sarebbe fuorviante per due ragioni. Primo, come abbiamo visto, le persone a volte parlano in modo non letterale. In questo caso, il contenuto delle credenze del parlante e il contenuto dell'enunciato emesso sono diversi. Secondo, non possiamo assumere che una persona esprimerà tutte le proprie credenze verbalmente, anche se la credenza in questione è una credenza rilevante per ciò di cui sta parlando. I parlanti spesso assumono semplicemente che, in un contesto dato, alcune delle loro credenze possono essere dedotte. Quando deduciamo le credenze di una persona da ciò che dice o scrive, lo facciamo relativamente ad uno sfondo di assunzioni che ci aiutano a scegliere tra ipotesi alternative -assunzioni riguardo a ciò che *una persona come quella* probabilmente crederebbe. Quando si tratta di interpretare le credenze dell'autore di finzione, il testo stesso sarà una delle cose che ci daranno degli indizi su che tipo di persona è, e la nostra opinione dell'autore di finzione cambierà e si approfondirà via via che leggiamo. Ma il testo ci dà questi indizi solo relativamente ad uno sfondo di assunzioni che possono non essere garantite dal testo stesso. Considerate di nuovo la storia di Pierre Menard di Borges, la cui utilità non ha fine. Quando leggiamo il

*Don Chisciotte* di Cervantes assumiamo che l'autore di finzione abbia credenze che sono, grosso modo, quelle dell'Europa del diciassettesimo secolo. Il lettore dell'opera di Menard, se è stato opportunamente informato delle sue origini, assumerebbe che in questo caso l'autore di finzione ha un sistema di credenze radicalmente diverso che è il prodotto del nostro tempo. Partendo da queste due assunzioni iniziali assai diverse, l'evidenza scritta, che è la stessa in ambedue i casi, corroborerà ipotesi assai diverse sulle credenze dell'autore di finzione, e quindi ipotesi assai diverse su ciò che è vero nelle storie. Senza qualche assunzione di partenza riguardo all'autore di finzione non possiamo iniziare ad interpretare un testo.

Benché l'autore reale e l'autore di finzione siano distinti, è assai probabile che il tipo di persona che è l'autore di finzione dipenda in un modo o nell'altro dal tipo di persona che è l'autore reale. Quindi l'autore di finzione della storia di Sherlock Holmes non è Doyle, ma pare almeno essere un membro della stessa comunità di Doyle: un tardo-vittoriano come visione generale. Quando leggiamo un'opera prodotta in un certo periodo e in un certo luogo, assumiamo solitamente di avere a che fare con un autore di finzione di quel periodo e di quel luogo.<sup>32</sup> Sarà di aiuto, allora, se il lettore può iniziare la sua esplorazione delle credenze dell'autore di finzione sapendo qualcosa della comunità da cui il testo proviene in realtà. Ma non abbiamo bisogno di iniziare con alcuna assunzione riguardo all'autore di finzione che sia più potente dell'assunzione che egli appartiene a quella comunità. Via via che leggiamo, il testo stesso può suggerire delle ipotesi più specifiche riguardo a dove collocare l'autore di finzione in quella comunità; le cose di cui parla e il modo in cui parla possono rivelare un certo tipo di visione o un certo tipo di conoscenza, e così un certo tipo di posizione in quella comunità.

I lettori delle opere di finzione leggono con vari gradi di intuito e di comprensione. Un lettore di Sherlock Holmes potrebbe sapere poco o nulla dell'Inghilterra vittoriana, e penso che saremo d'accordo che un simile lettore avrà al più una comprensione frammentaria della storia. (Immaginate la nostra condizione se dovessimo interpretare un romanzo marziano senza sapere alcunché della società marziana.) Abbiamo bisogno, quindi, del concetto di lettore *informato*, un lettore che conosce i fatti rilevanti che riguardano la comunità in cui l'opera è stata scritta. Il lettore informato,

---

<sup>32</sup>Un autore moderno che scrive un romanzo ambientato nel medioevo può riuscire a collocare all'interno del romanzo un autore di finzione che ha le credenze che le persone del medioevo tendevano ad avere. In quel caso, ciò che sarà vero nel romanzo rifletterà le credenze medioevali. E assai più probabile che il suo autore di finzione esibisca credenze e atteggiamenti che sono distintamente moderni. In questo caso, ciò che è vero nel romanzo avrà poco a che fare con le credenze manifeste dei tempi medievali.

a differenza dell'autore di finzione, non è un'entità di finzione. Un lettore reale può essere un lettore informato, benché non ogni lettore reale lo sia. Quali sono i fatti rilevanti che il lettore informato conosce?

Ricordate che il compito del lettore è di stabilire ciò che crede l'autore di finzione. Quello che è rilevante per determinare questo è una conoscenza di ciò che le persone in quella comunità tendevano a credere. Dal momento che non identifichiamo l'autore di finzione con alcun membro particolare di quella comunità, non abbiamo bisogno di associare delle credenze a individui particolari; i tipi di credenze nella comunità e nelle sue sottocomunità saranno sufficienti. Inoltre, a rigor di termini, non abbiamo bisogno di sapere ciò che è o era *vero* nella comunità rilevante. Naturalmente, ciò che è vero è spesso una buona guida a ciò che crede la gente, ma se la verità è controversa o oscura può non essere creduta. Nella storia di Sherlock Holmes un certo tipo di moralità è parte dello sfondo appropriato. Ciò che la rende parte di questo sfondo non è il suo essere vera (ammesso che le proposizioni morali possano essere vere) ma il suo essere largamente creduta nella società vittoriana. E nella stessa storia non è che il pianeta Plutone esiste senza essere stato scoperto. Non esiste per nulla, in quando nessuno credeva che esistesse a quel tempo.

Non si dovrebbe concludere da queste osservazioni che il metodo di interpretazione che descrivo condurrà sempre alla conclusione che le credenze dell'autore di finzione sono sempre massimamente convenzionali -il metodo non sarebbe granché utile se facesse questo. Il testo stesso può fornire evidenza che le credenze dell'autore di finzione non sono convenzionali in un modo o nell'altro. La convenzionalità delle credenze è il nostro punto di partenza, dal quale ci spostiamo secondo i dettami del testo. L'unica cosa che il nostro lettore sa in partenza dell'autore di finzione è che appartiene a una certa comunità. La strategia migliore da seguire per lui nel tentare di dedurre le credenze dell'autore di finzione sarà di assumere che le sue credenze sono convenzionali a meno che il testo indichi che non lo sono. I modi in cui le deviazioni dalla convenzionalità devono essere dedotte possono essere assai complicati. Se il testo indica una credenza nei draghi da parte dell'autore di finzione, può essere ragionevole dedurre anche che egli crede negli unicorni, benché non si dica alcunché degli unicorni nel testo. Quindi non funzionerà adottare la strategia semplicissima: assumere che le credenze dell'autore di finzione siano tanto vicine ad essere convenzionali quanto è permesso dal contenuto esplicito del testo. Non ho regole da sostituire a questa, ma assumo che in pratica ci sarebbe un accordo considerevole riguardo a come deduzioni simili a queste dovrebbero procedere. Esamineremo alcune di queste inferenze nella prossima sezione.

Formuliamo ora una proposta per le condizioni di verità di enunciati della forma “ $\mathbf{F}_S(P)$ ,” dove  $S$  è la storia in questione:

- (3) “ $\mathbf{F}_S(P)$ ” è vero sse è ragionevole per il lettore informato dedurre che l'autore di finzione di  $S$  crede che  $P$ .

Come lettori, il nostro far finta è che stiamo leggendo una narrazione scritta da un agente affidabile, storicamente collocato (l'autore di finzione) che vuole impartirci certe informazioni. Storicamente collocato com'è, l'autore di finzione parla a un pubblico del proprio tempo e, molto probabilmente, della propria cultura. Egli non può, naturalmente, dirci ogni cosa che sa essere rilevante per la storia -richiederebbe troppo tempo e farebbe svanire il nostro interesse. Ma egli sa che non ha bisogno di dirci ogni cosa. Egli può fare affidamento su uno sfondo condiviso di assunzioni, dicendoci solo quelle cose che si discostano da questo sfondo o lo integrano, o quelle cose che appartengono allo sfondo e che egli sente il bisogno di enfatizzare. Dal momento che il narratore -l'autore di finzione- è una costruzione di finzione, egli non ha credenze private, credenze che non potrebbero essere ragionevolmente dedotte dal testo più lo sfondo. Le sue credenze non sono scoperte attraverso una lettura (una lettura razionale e informata), ma *costruite* per mezzo di essa.

Questa proposta ha alcune affinità con quella di Lewis in (2). Secondo (2), la verità di finzione è il prodotto di due fattori: ciò che dice il testo, e ciò che è credenza manifesta nella comunità dell'autore. Ma la condizione di credenza manifesta è assai forte. Una cosa è una credenza manifesta se quasi tutti la credono, quasi tutti credono che quasi tutti la credono, e così via. Molte credenze che pensiamo siano importanti o caratteristiche della società vittoriana non conterebbero come credenze manifeste nel senso di Lewis, per esempio, la credenza nello spiritualismo. Ma questa credenza potrebbe benissimo dover essere considerata come parte dello sfondo implicito di una storia vittoriana (benché, naturalmente, non di ogni storia vittoriana). Secondo la mia teoria, il lettore informato deve sapere di più di quello che era conoscenza comune nella comunità; deve sapere quali credenze erano in qualche misura prevalenti, e in qualche misura riconosciute essere prevalenti.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>Ho detto che una lettura competente di un'opera di finzione ci richiede di assumere l'esistenza di un personaggio di finzione (l'autore di finzione) che sta raccontando la storia come un fatto conosciuto. Forse potremmo definire le opere di finzione esattamente come quelle narrazioni che comportano un personaggio del genere. (Un suggerimento proposto in Stern (1965)). Ma benché sia vero che un'opera è di finzione esattamente nel caso in cui comporti un autore di finzione, non possiamo usare questa come definizione di

## 7 Strategie di interpretazione

Per dare sostanza a questa discussione fin qui assai astratta sarà utile vedere come il metodo funziona in pratica. Inizio con un esempio di incertezza, preso dalla vita reale, riguardo al significato di un testo. Quindi metterò alla prova la teoria rispetto ad alcuni casi problematici ipotetici che prendo da David Lewis.<sup>34</sup> Risolvere questi casi problematici ci darà delle ragioni ulteriori per credere che la teoria è sulla strada giusta. E assumiamo, temporaneamente, di trattare con un'opera di finzione che non contiene contraddizioni, nascoste o meno.

Un esempio interessante del modo in cui i giudizi su ciò che era creduto nella comunità dell'autore incidono sui nostri giudizi riguardo a ciò che è vero nell'opera è il dibattito sullo *status* del fantasma in *Amleto*. È parte della storia che il fantasma del padre di Amleto appare, oppure potrebbe darsi che Amleto sia spinto con l'inganno da forze sovranaturali e maligne a commettere un grande torto? Quando Amleto dice

Lo spirito che ho visto  
può essere un diavolo -e un diavolo ha il potere  
di assumere una forma gradita

(2.2.551-53)

questo è un modo di procrastinare oppure un dubbio genuino? Probabilmente, non conosceremo mai le intenzioni di Shakespeare a questo riguardo, né scoprirle ci aiuterebbe a risolvere l'ambiguità (se si tratta di ambiguità piuttosto che di una genuina indeterminatezza della trama).<sup>35</sup> Invece dovremmo guardare, come gli studiosi interessati hanno fatto, allo sfondo di credenze della comunità riguardo alla spiegazione dei fenomeni spiritici. Philip Edward, in un'introduzione recente alla tragedia, riassume lo stato presente del dibattito. Vale la pena di citare il riassunto estesamente per la sua sensibilità alla relazione tra la struttura della tragedia e la forma delle credenze elisabettiane:

---

opera di finzione. Per capire cos'è un'autore di finzione dobbiamo prima capire cosa sono i personaggi di finzione in generale. Per capire i personaggi di finzione dobbiamo prima capire "opera di finzione," esattamente come dobbiamo capire "causa" prima di poter capire "antecedente causale." Riconoscendo questa priorità, i personaggi di finzione dovranno attendere il loro turno nel Capitolo 4.

<sup>34</sup>Di nuovo, i riferimenti del testo in questa sezione sono alla ristampa di Lewis (1978) nei *Philosophical papers*, vol. 1.

<sup>35</sup>Un'ambiguità sorge quando non siamo sicuri se  $P$  è vero nella storia o se lo è  $Q$ . Un'indeterminatezza sorge quando  $P$  o  $Q$  è vero nella storia ma né  $P$  né  $Q$  lo sono.

La conclusione di [John Dover Wilson] che c'erano tre gradi di scetticismo [riguardo ai fantasmi], con i cattolici che erano meno scettici dei protestanti, è risultata essere una semplificazione eccessiva... È impossibile ignorare, nel considerare *Amleto*, la cautela e lo scetticismo profondi con cui i contemporanei di Shakespeare, sia cattolici che protestanti, consideravano i fantasmi e ne riferivano. Essi potevano essere allucinazioni, o angeli, o demoni che cercano di intrappolare l'anima delle persone. Che un fantasma potesse essere l'anima di un defunto che ritornava sulla terra era una possibilità assai remota. L'affermazione iniziale di Amleto che il fantasma era genuino è giunta a sembrare più discutibile dei suoi dubbi successivi, e la sicurezza di generazioni di critici... che la professione di scetticismo di Amleto in 2.2, con il suo piano di mettere alla prova il fantasma, è semplicemente un modo di procrastinare ora sembra avere fondamenta poco sicure. Non molti si spingerebbero così in là come Eleanor Prosser da sostenere che il fantasma *era* un demone. Ma una delle conquiste importanti della critica moderna è di avere dato uno scossone al fantasma e reso impossibile accettare le sue credenziali e la sua autorità come un fatto ovvio e indiscutibile.<sup>36</sup>

La nostra situazione, come la descrive Edwards, è tale per cui la nostra conoscenza di ciò che si credeva nella società elisabettiana ci mette in grado di attribuire all'autore di finzione una credenza disgiuntiva -o il fantasma è genuino oppure è un tentativo demoniaco di fuorviare Amleto riguardo al proprio dovere- ma non ci consente di attribuirgli una credenza in uno o l'altro dei due disgiunti. Dunque siamo in una posizione tale che la nostra conoscenza attuale lascia che la tragedia sia ambigua su questo punto. E, come ci suggerisce Edwards, se ne sapessimo di più delle credenze elisabettiane, o sapessimo delle cose diverse, potremmo essere in grado di attribuirgli una credenza più forte e di disambiguare la tragedia. Vedere *Amleto* come il prodotto di una società incline a considerare i fantasmi come false rappresentazioni invece che come anime dei defunti comporta essere più disponibili verso l'idea che si voleva che le battute citate fossero espressione di un dubbio genuino, e venissero scritte aspettandosi che questi dubbi trovassero una pronta reazione nel pubblico. Non ha importanza se in realtà Shakespeare non aveva alcuna intenzione del genere e non si aspettava alcuna reazione simile (egli potrebbe non essere stato in sintonia con il pensiero dei suoi contemporanei). Ciò che importa è se sia ragionevole, date le credenze della

<sup>36</sup>Introduzione ad *Amleto*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

comunità, vedere in queste battute la prova di questa intenzione. Se è così, esse aggiungono peso all'ipotesi che ci sia per lo meno un'indeterminatezza nella trama riguardo alla vera natura del fantasma.

Ho detto qui che c'è qualcosa di più in un'opera di finzione di quanto è affermato o implicato dal testo. Lewis fa un esempio:

sostengo che nelle storie di Holmes, Holmes vive più vicino a Paddington Station che a Waterloo Station. Uno sguardo alla cartina vi mostrerà che il suo indirizzo in Baker Street è molto più vicino a Paddington. Tuttavia, la cartina non è parte delle storie, e per quanto ne so non è mai asserito o implicato nelle storie stesse che Holmes vive più vicino a Paddington. Ci sono mondi possibili in cui le storie di Holmes sono narrate come un fatto conosciuto invece che come finzione che differiscono in ogni sorta di modi dal nostro. Tra questi ci sono mondi in cui Holmes vive in una Londra disposta molto diversamente dalla Londra del nostro mondo, una Londra dove ... Baker Street è molto più vicina a Waterloo Station che a Paddington Station. ("La verità nella finzione," pag. 268)

Le analisi (1) e (2) di Lewis possono rendere conto di questo; lo stesso vale per la mia teoria. Sostengo che sarebbe ragionevole per il lettore supporre che l'autore di finzione credesse che Baker Street fosse più vicina a Paddington che a Waterloo. La deduzione procederebbe così: egli scrive di eventi di cui è a conoscenza, molti dei quali hanno luogo a Londra e nei quali sono incorporati molti degli edifici reali di Londra e altri punti di riferimento. Uno che sa queste cose saprebbe anche probabilmente le posizioni delle maggiori stazioni ferroviarie. Dunque è ragionevole concludere che egli crede che Baker Street sia più vicina a Paddington che a Waterloo. Dunque, è vero nelle storie che Baker Street è più vicina a Paddington che a Waterloo.

È istruttivo confrontare questo caso con un altro. Supponete che le avventure di Holmes lo abbiano portato per un breve tempo a Minsk, ma che Minsk stessa non sia descritta nelle storie. Diremmo che la posizione dei maggiori edifici di Minsk costituisce parte della storia nello stesso modo in cui la posizione dei maggiori edifici di Londra costituisce ovviamente parte della storia? Penso di no. E la ragione è chiara: non avremmo alcuna sicurezza che l'autore di finzione di questa storia avesse alcuna conoscenza di come Minsk è disposta.

Lewis discute un altro esempio che lo porta da (1) a (2). In "L'avventura della fascia maculata," Holmes risolve il mistero mostrando che la vittima è stata uccisa da una vipera di Russell che era fuggita arrampicandosi sulla



corda di un campanello. Per come stanno i fatti scientifici, un serpente di questo tipo non può arrampicarsi su una corda. La storia non dice esplicitamente che la soluzione di Holmes è quella giusta. Dunque, secondo la definizione (1) Holmes ha pasticciato con il caso (pag. 273). La definizione (3) offre una soluzione soddisfacente. Il lettore può ragionevolmente concludere che l'autore di finzione crede che una vipera di Russell può arrampicarsi su una corda (questo è, dopotutto, quello che dice; e non c'è alcuna indicazione che egli stia parlando in modo non letterale a questo riguardo.) Il lettore può ragionevolmente supporre che, se l'autore di finzione avesse pensato che Holmes aveva pasticciato con il caso, lo avrebbe detto, e se avesse pensato che questo particolare serpente era una stupefacente eccezione alla incapacità generale di arrampicarsi sulle corde esibita dai membri di questa specie, avrebbe detto anche questo. Dunque, è ragionevole attribuirgli la credenza (erronea) che la vipera di Russell è il tipo di serpente che può arrampicarsi su una corda. Dunque, questo è vero nella storia, come dovrebbe essere.

Ora veniamo ad alcuni casi ingegnosi che Lewis presenta come difficoltà sia per (1) che per (2). Penso che la mia teoria dia i risultati giusti in questi casi.

Nell'*Opera da tre soldi*, i caratteri principali sono una cricca infida. ... C'è anche un cantore di strada. Compare, canta la ballata di Mackie Messer, e si fa gli affari suoi senza tradire nessuno. È anche lui un individuo infido? Il contenuto esplicito non lo rende tale. Le persone reali non sono così tanto infide, e anche nella Germania di Weimar non era esplicitamente creduto che lo fossero, dunque neppure lo sfondo lo rende tale. Eppure ci sono delle ragioni abbastanza buone per dire che egli è infido: nell'*Opera da tre soldi* le persone sono così... ogni individuo messo alla prova risulta infido, il cantore di strada è lì con gli altri, dunque senza dubbio anche lui risulterebbe infido se lo vedessimo di più. (pag. 274)

Come dovremmo analizzare il caso nei termini della mia teoria? Abbiamo una storia in cui è chiaro che tutti quelli messi alla prova hanno finito per essere infidi. Dunque, secondo la mia teoria è una storia il cui autore di finzione crede che tutti quelli messi alla prova hanno finito per essere infidi. Quando qualcuno crede che tutti quelli messi alla prova hanno finito per essere infidi, sappiamo che c'è, come la mette Lewis, "una ragione moderatamente buona" per supporre che egli crede che probabilmente quelli che non sono stati ancora messi alla prova siano anche loro infidi, a meno che

non dia qualche indicazione esplicita che non crede questo. In questo caso, l'autore di finzione non dà alcuna indicazione esplicita di questo genere. Possiamo dedurre, dunque, che egli crede che il cantore è infido. Dunque, questo è vero nella storia.

Ecco l'altro esempio di Lewis:

Supponete che io scriva una storia sul drago Sculch, una bellissima principessa, e un prode cavaliere, e via dicendo. È un esempio perfettamente tipico del suo genere stilistico, eccetto che non dico mai che Sculch vomita fiamme. Vomita fiamme comunque nella mia storia? Forse sì, dal momento che i draghi in questo tipo di storia vomitano fiamme. Ma il contenuto esplicito non lo fa vomitare fiamme. E neppure lo sfondo, dal momento che in realtà e secondo le nostre credenze non esistono animali che vomitano fiamme. (Potrebbe semplicemente essere analitico che non si è un drago senza vomitare fiamme. Ma supponete che non abbiamo mai *chiamato* Sculch *drago*; gli ho semplicemente fornito tutti gli attributi standard dei draghi eccetto per il vomitare fiamme.) Se Sculch vomita fuoco nella mia storia, è per un'eredità inter-finzionale di ciò che è vero dei draghi nelle altre storie. (pag. 274; corsivo nell'originale)

Il punto dell'ultima osservazione di Lewis che abbiamo citato riguardo alle eredità inter-finzionali è che a volte ciò che è vero in un'opera di finzione dipende da ciò che è vero in un'opera di finzione assai diversa, invece che da ciò che è vero o effettivamente creduto vero. Penso che ci sia qualcosa del tipo di un'eredità inter-finzionale all'opera in questo caso, e senza dubbio anche in altri, ma penso anche che l'eredità inter-finzionale operi solo attraverso i tipi di deduzioni che ho descritto riguardo alle credenze degli autori di finzione. Molti di noi, suppongo, hanno incontrato persone le cui credenze sembrano essere influenzate da miti e leggende, e spesso una conoscenza operativa dei miti e delle leggende implicati permetterebbe di predire parte di quello che queste persone credono. Se qualcuno mi descrivesse, del tutto seriamente, il suo incontro con una creatura simile a un drago e se, come la mette Lewis, la sua storia fosse "un esempio perfettamente tipico del suo genere stilistico," sarei poco incline a credergli. Ma *sarei* incline ad attribuirgli la credenza che la sua creatura vomitava fiamme. Dunque penso che sia del tutto ragionevole, nel caso che descrive Lewis, dedurre che l'autore di finzione crede che la creatura vomita fiamme, e dunque questo è vero nella storia.

La mia teoria come tratta i vari tipi di opere di finzione impossibili? Supponete che la contraddittorietà sia trascurabile: la posizione della ferita di Watson durante la campagna afgana. Supponete che ci sia un certo numero di casi nel testo in cui si fa riferimento alla ferita; in un caso si dice che è alla spalla, nell'altro che è alla gamba. Il lettore assumerà ragionevolmente che l'autore di finzione crede che sia alla gamba (una svista è più probabile di molte sviste). Questo sarà ciò che è vero nel romanzo. Se i riferimenti alla spalla e alla gamba sono circa uguali in numero e importanza e non c'è nulla nel testo che indichi a quale ipotesi l'autore di finzione credeva effettivamente, non si può trarre alcuna conclusione, è non sarà vero nella storia né che la ferita è alla gamba né che è alla spalla. Sarà vero nella storia, tuttavia, che è in un posto o nell'altro, dal momento che è ragionevole concludere che egli creda che sia in un posto o nell'altro. Questi, mi pare, sono risultati intuitivamente desiderabili.

Supponete che l'opera di finzione riguardi qualcuno che quadra il cerchio o che confuta Gödel, e che sia centrale nella storia che il personaggio principale fa una di queste cose impossibili. L'eliminazione della contraddizione distruggerebbe completamente la storia. Dobbiamo distinguere un caso di questo tipo da un caso del tipo precedente (in cui supponiamo che l'autore di finzione abbia fatto un errore), sulla base del fatto che qui il testo suggerisce che egli crede effettivamente una cosa contraddittoria. Dal momento che la storia è costruita intorno all'idea che qualcuno quadra il cerchio, non è assolutamente plausibile supporre che l'idea è entrata nella narrazione a causa di qualche inattenzione momentanea o confusione da parte dell'autore di finzione. Dunque dobbiamo attribuire all'autore di finzione una credenza nella falsità del teorema di Gödel, o nella possibilità di quadrare il cerchio (o nei viaggi nel tempo incoerenti, o in quello che è). È assai comune per noi attribuire alla gente delle credenze di questo tipo, ma quando lo facciamo non attribuiamo solitamente ad essi una credenza in alcuna delle contraddizioni specifiche che seguono da queste cose. Quando le persone credono nella possibilità di quadrare il cerchio fanno questo in parte perché non riescono a vedere le conseguenze contraddittorie delle loro credenze. Dunque, nulla che sia evidentemente contraddittorio -nessuna proposizione della forma  $P \& \sim P$  sarà vera nella storia. E, certamente, non ogni proposizione sarà vera nella storia.

Ora, una storia può contenere una contraddizione *esplicita* di questo tipo irrimediabile. Una storia di un viaggio nel tempo può richiedere che un certo evento sia accaduto in un certo momento e che non sia accaduto in quel momento, e altri eventi nella storia possono dipendere in modo cruciale

dal fatto che ambedue queste cose sono vere.<sup>37</sup> Leggendo la storia, dedurremo che l'autore di finzione crede che l'evento abbia avuto luogo e che egli crede che non abbia avuto luogo. Concluderemo che egli crede cose contraddittorie. E può accadere che attribuiamo a qualcuno una credenza in una proposizione e una credenza nella sua negazione, benché questo sia inusuale. Perché il sig. Rossi è uscito senza prendere le sue chiavi di casa? Egli è uscito credendo di dover incontrare sua moglie; è uscito senza chiave credendo che sua moglie fosse a casa per farlo entrare. (Mi sono trovato io stesso in situazioni non così diverse da questa.) Pare che dobbiamo attribuire credenze contraddittorie al sig. Rossi. Lo stesso vale per le credenze dell'autore di finzione nel caso della nostra storia del viaggio nel tempo, e accadrà che proposizioni contraddittorie sono vere nella storia. Ma, come prima, non ne segue assolutamente che ogni cosa sia vera nella storia, dal momento che le persone non credono tutte le conseguenze di quello che credono.

Supporre che la verità nell'opera di finzione dipenda dalla credenza fa luce su un fenomeno che sarebbe altrimenti assai difficile da spiegare. In una storia di un viaggio nel tempo del tipo che ho appena descritto, ci viene detto in un punto che l'evento  $E$  è accaduto è in un altro punto che non è accaduto. Ma supponete che ci venga detto, in un singolo enunciato, che  $E$  è accaduto e non è accaduto. Penso che i lettori troveranno molto più difficile digerire questo. Perché? Perché per integrarlo nella storia il lettore dovrà concludere che l'autore di finzione crede una contraddizione evidente, che egli crede qualcosa che egli stesso descrive come  $P \& \sim P$ . Questa volta il lettore non potrà spiegare una tale credenza dicendo che l'ignoranza deduttiva o la compartimentazione psicologica protegge l'autore di finzione dalla natura contraddittoria della sua credenza: credere, come nel caso del nostro confuso sig. Rossi, che  $P$  "in una parte della sua mente" e che non- $P$  in un'altra.<sup>38</sup> Apparentemente, l'autore di finzione ha una singola credenza che è evidentemente contraddittoria, ed è molto difficile dare un senso a questo. Adotteremmo quasi ogni strategia interpretativa invece di concludere che qualcuno crede una cosa del genere -supporremmo che sta equivocando, parlando in modo non letterale o fraintendendo le proprie parole. Che siamo perplessi in modo analogo da un testo che contiene un'affermazione esplicitamente contraddittoria, che proviamo in ogni modo a reinterpretare l'affermazione, va a sostegno dell'idea che esista una forte

<sup>37</sup> "Un rumore di tuono" di Ray Bradbury è una storia di questo tipo. È citata in Heintz (1979). "Progetto Brooklyn" di William Tenn prefigurava il tema di Bradbury, come Charles Pigden mi ha fatto osservare.

<sup>38</sup> Per un'analisi delle credenze contraddittorie che fa uso di questa idea, vedi Stalnaker (1984), Cap. 5.

connessione tra il modo in cui determiniamo le credenze e il modo in cui determiniamo le nostre verità di finzione.

Gli esempi che ho dato sono esempi di procedure assai dirette per stabilire ciò che è vero nelle opere di finzione. Naturalmente ci saranno casi che sono molto più difficili da risolvere. Per esempio, non è sempre chiaro se una certa credenza deve essere considerata come prevalente nella comunità dell'autore oppure no, o in quale misura. E quindi ci saranno casi in cui è poco chiaro in modo corrispondente quale credenza attribuire all'autore di finzione. La nozione di prevalenza che sto utilizzando qui è vaga in modi che sarebbero difficili da correggere. Ma la vaghezza nella nostra spiegazione delle verità di finzione può non essere uno svantaggio, infatti è probabile che il concetto di verità di finzione sia esso stesso vago in modi che rispecchiano la vaghezza inerente in qualsiasi metodo ragionevole di attribuzione di credenza. Come dice Lewis, "Due concetti imprecisi possono essere rigidamente allacciati l'uno all'altro, possono ondeggiare insieme invece che separatamente, e possiamo sperare di essere precisi riguardo alla loro relazione."<sup>39</sup> Questo descrive molto bene la relazione tra la verità di finzione e le credenze del nostro autore di finzione.

## 8 Gradi di finzione?

Presumibilmente, la vaghezza della verità nelle opere di finzione non la distingue dalla verità. Se i confini tra i concetti sono vaghi, le verità generate dall'applicazione di questi concetti sfumano in falsità, con un'area grigia nel mezzo. Ma benché la verità possa essere vaga, non ci sono gradi di verità. Quello che sta nell'area grigia non è vero (o falso) ad un certo grado. E la verosimiglianza non è un grado di verità: è la distanza di una proposizione falsa dalla verità. Fino a questo punto ho assunto che la verità nelle opere di finzione, sotto questo aspetto, sia come la verità, non ammetta gradi. Ma c'è motivo di pensare che li ammetta. Considerate le proposizioni seguenti riguardo a Sherlock Holmes:

Holmes era un investigatore.

Holmes aveva tutte le dita delle mani e dei piedi.

Una volta nei suoi primi anni Holmes ebbe una grave malattia.

Holmes aveva tutti i denti.

Una volta nei suoi primi anni Holmes ebbe la difterite.

Una volta nella sua carriera Holmes visitò Minsk.

---

<sup>39</sup>Lewis (1973). La citazione è a pag. 6 della ristampa.

Holmes aveva una seconda occupazione come scassinatore gentiluomo alla maniera di Raffles.<sup>40</sup>

L'ordine dato qui corrisponde, penso, all'ordine che la maggior parte delle persone darebbe se gli venisse chiesto di disporre queste proposizioni in ordine decrescente di plausibilità, relativamente alla storia. Se mi venisse chiesto semplicemente di distinguere tra quelle che sono vere nella storia e quelle che non lo sono, non so per certo dove metterei la linea di demarcazione. E, se la tracciassi, sospetterei che la linea è arbitraria. (Assumo qui, e credo che questo sia ragionevole, che la mia indecisione, o parte di essa, persisterebbe anche se tutta la vaghezza connessa alle parti rilevanti del testo e alla conoscenza di sfondo rilevante fosse rimossa.) Un ordinamento come quello dato sopra certamente pare un modo più naturale di disporre queste proposizioni in relazione alla storia di quanto farebbe una biforcazione tra vero-nella-storia e non-vero-nella-storia. E anche se pensate che c'è un punto naturale in cui tracciare la linea di demarcazione, potete comunque essere d'accordo che alcune delle proposizioni sopra la linea sono *più* vere nell'opera di finzione di altre; e lo stesso vale per quelle sotto la linea. Questo suggerisce fortemente che la nostra nozione intuitiva di verità nelle opere di finzione è la nozione di qualcosa che ha dei gradi.

Potreste obiettare che, benché l'ordine rifletta una differenza tra queste proposizioni in relazione alla storia di Holmes, è una mera differenza *di evidenza*. Ci sono delle ragioni migliori per pensare che alcune di queste proposizioni siano vere nelle storie che per pensare che altre lo siano. Ma parlare in questo modo vuol dire essere sedotti dall'immagine di una realtà di finzione determinata alla quale abbiamo un maggiore o minore accesso epistemico. Quando si tratta di verità nelle opere di finzione non c'è distinzione tra differenza epistemica e differenza ontologica. Non ha alcun senso suggerire che, benché l'evidenza complessiva possa lasciare la questione indecisa, una proposizione è vera nella storia oppure non lo è.

È un vantaggio della mia teoria quello di potere facilmente far posto all'idea che la verità nella finzione ammetta dei gradi. Il lato destro del bicondizionale nella nostra definizione (3) di verità nell'opera di finzione parla di deduzione ragionevole -una deduzione tratta nell'ambito del far finta che l'autore di finzione dica quello che sa. E quando si tratta di deduzioni che riguardano quello che crede la gente -deduzioni di tipo non dimostrativo- è spesso difficile e in qualche misura arbitrario distinguere ciò che è ragionevole da ciò che non è ragionevole, mentre è più facile e più naturale giudicare una

---

<sup>40</sup>Per la carriera di A. J. Raffles, vedi Hornung (1985).

certa deduzione *più* ragionevole di un'altra (alla luce di un certo *corpus* di evidenza complessiva). Dal momento che la ragionevolezza nel dedurre è una questione di grado, e la verità nelle opere di finzione è definita esattamente in termini di deduzione ragionevole, possiamo aspettarci che anche la verità nelle opere di finzione sia una questione di grado. E questo è, come ho sostenuto, il risultato che vogliamo.

Per indicare che la verità nella finzione ammette un grado possiamo integrare il nostro operatore **F** con un parametro  $r$  che prende come valori numeri reali nell'intervallo unità, e che viene rappresentato con " $\mathbf{F}_{S_r}(P)$ " -da leggersi: " $P$  è vero in  $S$  al grado  $r$ ." Il valore di questo parametro è determinato, in casi particolari, dal valore del parametro corrispondente che occorre implicitamente sul lato destro di (3): il parametro che misura la ragionevolezza della deduzione. Quindi potremmo modificare la definizione (3) nel modo seguente:

- (3\*) " $\mathbf{F}_{S_r}(P)$ " è vero sse è ragionevole al grado  $r$  per il lettore informato dedurre che l'autore di finzione di  $S$  crede che  $P$ .

Non sarebbe facile, d'altra parte, riparare la teoria di Lewis in modo analogo. Rammentate la prima definizione di Lewis:

- (1) " $\mathbf{F}_S(P)$ " è vero sse c'è un  $S_P$ -mondo più vicino a  $\odot$  di ogni  $S_{\sim P}$ -mondo.

Il lato destro specifica una condizione che semplicemente vale o non vale, non una condizione che vale ad un grado minore o maggiore. Non c'è quindi alcuna variabilità quantitativa sul lato destro che potrebbe essere sfruttata per spiegare la variabilità che notiamo in  $\mathbf{F}(P)$  e che il nostro parametro  $r$  rende esplicita.

L'assegnamento di numeri reali come valori a  $r$  non deve essere preso troppo seriamente. Al più essi hanno solo un significato ordinale, e anche in questo caso essi dovranno essere subordinati a considerazioni di vaghezza e indeterminatezza. Ma, di nuovo, la vaghezza e l'indeterminatezza non devono preoccuparci se alla loro occorrenza sul lato sinistro di (3\*) corrisponde la loro occorrenza sul lato destro.

Diciamo che una deduzione è ragionevole quando ha un alto grado di ragionevolezza, irragionevole quando il suo grado di ragionevolezza è molto basso. Continuerò a parlare di proposizioni come vere nelle opere di finzione e false nelle opere di finzione, intendendo che la loro posizione nella scala della verità-nell'opera-di-finzione è, rispettivamente, molto alta o molto bassa.

## 9 Le opere di finzione visive

C'è un problema per la mia teoria delle opere di finzione se si vuole, come io voglio, che sia applicabile alle opere in qualsiasi *medium*. Il problema sorge quando consideriamo dei *media* in cui la storia è presentata in forma visiva piuttosto che, o magari tanto quanto, in forma linguistica. Quando guardiamo un lavoro teatrale, o un film sembra che siamo in contatto diretto, senza mediazioni, con i personaggi e gli eventi. Mentre guardiamo un film, non apprendiamo solo quello che ha fatto Indiana Jones, ma lo guardiamo mentre lo fa. Naturalmente, non lo vediamo davvero, perché Indiana Jones non esiste. Ma sicuramente facciamo finta di vederlo; non facciamo finta che ci venga raccontato di lui. Nei film e nei lavori teatrali, c'è a volte un narratore, ma il narratore non può funzionare come l'autore di finzione nel mio senso. Il narratore in un film o in un lavoro teatrale non può far altro che integrare le immagini e i suoni con dei commenti e delle informazioni ulteriori. Il resto delle informazioni visive e uditive che otteniamo non è derivato da lui.

Penso che questo modello plausibile di finzione nei *media* visivi -chiamiamolo la teoria della presentazione diretta- sia sbagliato. Parte della ragione per cui sono incline a rifiutarlo è, naturalmente, che è incompatibile con la mia teoria delle opere di finzione. Ma ho un'altra ragione, indipendente, per pensare che sia sbagliato. Il modello ha infatti delle conseguenze assai imbarazzanti. È in realtà assolutamente in contrasto con la maggior parte delle nostre esperienze con i *media* visivi che dovremmo far finta di stare guardando gli eventi e i personaggi rappresentati. Questo è particolarmente ovvio nei film, in cui una singola scena può essere suddivisa in molte inquadrature diverse da prospettive diverse. Mentre le inquadrature si succedono l'una all'altra, non abbiamo alcun senso di cambiare la *nostra* prospettiva sull'azione. Coloro che sono familiari con le convenzioni del cinema notano a malapena il taglio mentre la cinepresa si muove da una faccia a un'altra. Molte prospettive della cinepresa sarebbero difficili o del tutto impossibili da ottenere per colui che guarda; guardare la terra dalle profondità dello spazio un momento, pendolare dal soffitto di un soggiorno il momento successivo. In certi film, quello che dovremmo far finta di fare allo scopo di essere osservatori della scena sarebbe irragionevolmente in disaccordo con le convenzioni della storia. Per esempio, in *La signora nel lago*, un film basato sulla storia gialla di Chandler, l'azione è descritta attraverso gli occhi di Philip Marlowe. Se dobbiamo far finta di vedere letteralmente gli eventi attraverso gli occhi di Marlowe, la storia sembrerebbe essere diventata una storia di fantascienza. Questa non è l'impressione creata nella mente di colui



che guarda mentre vede il film.<sup>41</sup>

Si potrebbe suggerire invece che quello che facciamo finta di fare è di guardare una registrazione filmata di eventi che sono accaduti, invece di guardare gli eventi stessi. Mi pare che Kendall Walton prenda questa posizione quando dice, “colui che guarda sembra vedere gli eventi [rappresentati] attraverso il film; quando un’uccisione di finzione viene mostrata sullo schermo sembra “a colui che guarda di vedere un’uccisione reale *attraverso un film fotografico* di essa.”<sup>42</sup> Ma questo non è affatto un miglioramento. Prima di tutto, è assai poco chiaro come dovremmo guardare un film preso dagli occhi di Marlowe, quindi il problema posto da *La signora nel lago* rimane irrisolto. E in generale dovremmo far finta che ci sia una troupe cinematografica che va in giro a seguire i personaggi del film. Ma il solo tipo di film per cui questa è un’assunzione plausibile sarebbe un film in cui è parte della storia che il film stesso è un documentario -come in *This Is Spinal Tap* di Bob Reiner.

È meno facile trovare delle illustrazioni convincenti di questo punto con il teatro, dove la prospettiva visuale è determinata dalla posizione di colui che guarda e non salta qua e là in modo discontinuo. Ma sarebbe strano dire che facciamo finta che in qualche modo siamo testimoni di scene intime tra personaggi la cui forza drammatica dipende dall’assunzione che non ci sia nessuno lì. E quando mi sposto perché l’uomo di fronte mi sta coprendo la vista, è parte di quello che faccio finta di fare che cambio la mia posizione rispetto ad Otello?

Invece di cercare di convivere con queste conseguenze imbarazzanti della teoria della presentazione diretta, suggerisco di rifiutarla e di assumere che i *media* visivi presentino delle finzioni che strutturalmente sono dello stesso tipo dei romanzi e di altri tipi di narrativa. Leggendo il romanzo, facciamo finta che l’autore di finzione ci stia presentando delle informazioni che sa che sono vere. Egli sta presentando queste informazioni verbalmente. E in un lavoro teatrale o in un film si fa finta in modo analogo che l’autore di finzione ci stia presentando delle informazioni che sa che sono vere. La differenza è nel modo di presentazione dell’informazione. Immaginate i modi in cui un narratore potrebbe raccontare la propria storia. Potrebbe descrivere gli eventi a parole. Ma invece (o in aggiunta) potrebbe fare un teatro delle ombre con le mani. Spingendosi oltre, potrebbe usare dei pupazzi e poi delle marionette. Estendendo le sue risorse ulteriormente, potrebbe assicurarsi

---

<sup>41</sup>Devo questo esempio a David Lewis. Ma non so se Lewis sarebbe d’accordo con la mia analisi.

<sup>42</sup>Vedi Walton (1984). La citazione è da pag. 28.

l'aiuto di altri, dicendogli quali movimenti e suoni fare. Da questo alle convenzioni del cinema e del teatro il passo è breve. Attraverso estensioni successive il narratore racconta la sua storia -semplicemente usa dei mezzi sempre più elaborati per raccontarla. Cosa accade quando guardiamo *La signora nel lago*? Facciamo finta non di guardare il mondo attraverso gli occhi di Marlowe, ma di venire informati come le cose appaiono attraverso gli occhi di Marlowe.

Si potrebbe obiettare che questa analisi dell'esperienza teatrale e cinematografica rende difficile spiegare l'intensità che esperienze di questo tipo possono avere, e che sembra avere origine dal far finta che il pubblico è in contatto immediato con i personaggi. Dunque, è sicuramente parte del mio far finta, quando guardo il film, che sto guardando Indiana Jones mentre sta per essere schiacciato da una pietra enorme; non è parte del mio far finta che sto guardando una ricreazione dell'evento. Se questo fosse il contenuto del mio far finta, sarebbe difficile spiegare le sensazioni, le tensioni, e le ansietà causate dalle immagini sullo schermo. Ma la risposta a questo è semplice. Quando leggo un romanzo posso essere intensamente coinvolto con i personaggi, con le cose che fanno e con i pericoli che incontrano. Tuttavia, non adotto come parte del mio far finta l'idea che sono presente all'azione, che sento e vedo i personaggi descritti. Il mio far finta consiste invece nel far finta di leggere un resoconto vero delle loro azioni e delle loro sofferenze. Se l'intensità della nostra esperienza a teatro o al cinema fosse un'obiezione alla mia analisi delle opere di finzione nei *media* visivi, sarebbe anche un'obiezione all'analisi più plausibile del far finta nelle opere di finzione letterarie.

C'è un fenomeno teatrale che pare più facile da spiegare nella teoria della presentazione diretta che nella mia. A volte gli attori parlano direttamente al pubblico; nel teatro non convenzionale essi possono interagire fisicamente con il pubblico. Come può il pubblico comprendere questa interazione se non si suppone che sia parte del suo far finta che esso è realmente presente per partecipare all'interazione? Nel teatro brechtiano, l'interazione non è intesa come parte del far finta ma è utilizzata per scopi didattici o per inhibire il far finta. In altri casi, tuttavia, si suppone che venga incorporata. In questi casi penso che i membri del pubblico finiscano per giocare un doppio ruolo. Essi sono sia spettatori *della* produzione che attori (o a volte semplicemente supporti) *in* essa. Essi interpretano dei personaggi che partecipano all'azione e diventa vero per finta che essi sono quei personaggi. Ma essi sono ancora membri del pubblico, e in quanto tali essi osservano se stessi interpretare questi ruoli. Come membri del pubblico essi devono far finta di prendere parte alla *rappresentazione* di eventi che accadono realmente, non

che essi sono dei partecipanti a questi stessi eventi. Infatti, i casi di interazione attore-pubblico sono piuttosto difficili da spiegare secondo la teoria della presentazione diretta. Perché, se fosse parte del nostro far finta che assistiamo all'azione direttamente, sarebbe del tutto naturale per i personaggi sul palcoscenico, nel contesto di un tale far finta, rivolgerci delle osservazioni o chiamarci in aiuto. Ma non troviamo queste cose per nulla naturali; è perché le troviamo sorprendenti e anche scioccanti che gli scrittori e i registi sono tentati (forse troppo spesso) di utilizzarle.

Ho tentato di spiegare il carattere di finzione dei film, delle fotografie, e dei dipinti in termini di far finta. Possiamo spiegare il loro carattere rappresentazionale nello stesso modo? Possiamo spiegare com'è che il dipinto di Goya rappresenta il duca, o com'è che nel film viene rappresentato un furfante minaccioso, appellandoci a fatti che riguardano ciò che facciamo finta di fare o potremmo far finta di fare quando osserviamo un dipinto o guardiamo un film? Kendall Walton pensa di sì.<sup>43</sup>

Secondo Walton, i dipinti sono dei supporti in giochi di far finta, e quello che rappresentano dipende dal loro ruolo nel gioco. Dunque, un dipinto rappresenta il duca di Wellington se serve come supporto in un gioco in cui osservare il dipinto conta, nel gioco, come osservare il duca. È vero per finta, di una persona che osserva il dipinto, che sta osservando il duca.

Potremmo chiederci se questa analisi rende le qualità rappresentative di un dipinto dipendenti dal pubblico in modo non desiderabile. Se il dipinto di Goya viene usato, come potrebbe essere usato, in un gioco di far finta in cui osservare il dipinto vuol dire osservare Napoleone, questo significa che il dipinto allora rappresenta Napoleone? Questa sarebbe una conseguenza imbarazzante. Potremmo adattare la teoria in modo da renderla dipendente dall'artista invece che dall'osservatore. Potremmo dire che il dipinto rappresenta ciò che l'artista vuole che noi facciamo finta che rappresenti, piuttosto che ciò che siamo inclini a far finta che rappresenti. Questo sarebbe un miglioramento, secondo me.

Si può certamente immaginare che il dipinto di Goya venga usato come supporto in un gioco di far finta, e che si voglia che sia usato così. La questione è se il suo ruolo in questo gioco spieghi le sue qualità rappresentative. Mi pare che sia il contrario. Il dipinto si presterebbe molto bene a questo gioco esattamente perché rappresenta il duca. Un dipinto che rappresentasse un coppa di frutta non si presterebbe altrettanto bene a questo gioco. Il fatto

---

<sup>43</sup>Vedi Walton (1978b), specialmente la sezione 6, "Analysis of P-depiction," e Walton (1990), Cap. 8.

che riconosciamo che rappresenta il duca (o per lo meno che rappresenta un uomo in abiti militari) precede il nostro uso del quadro in un tale gioco.

La tesi di Walton ha lo svantaggio che annulla la distinzione tra rappresentazioni di finzione e non di finzione.<sup>44</sup> I dipinti di finzione sono esattamente quelli che si intende siano usati in giochi di far finta, così come si intende che facciamo finta che ci siano delle creature ibride strane e allarmanti quando osserviamo *Titania e Bottom* di Fuseli.<sup>45</sup> Le carte geografiche (eccetto quelle che accompagnano *Il signore degli anelli*), la maggior parte delle fotografie, e il ritratto del duca di Goya non devono essere ritenute di finzione secondo questo criterio -e questo è giusto. Se tentiamo di spiegare la rappresentazione in termini di far finta, non saremo in grado di fare questa distinzione.

Se questo è giusto, avremo bisogno di un'analisi della rappresentazione che non si appella all'idea di far finta. Lavori recenti suggeriscono che possiamo trovare la risposta in termini di un certo tipo di somiglianza esperita.<sup>46</sup> Ma non dobbiamo intraprendere qui un lavoro che sia parte di questo programma, dal momento che mi occupo solo di problemi che sorgono nel contesto delle opere di finzione. La natura della rappresentazione è un problema che sorge sia per le opere di finzione che per quelle non di finzione.

Riassumo ora ciò che ho affermato riguardo al carattere di finzione delle opere nei *media* visivi. C'è una distinzione, per tutti i tipi di *media* visivi, tra opere che sono di finzione e opere che non lo sono. E alla domanda se un'opera che appartiene a un *medium* visivo sia di finzione o no si deve rispondere esattamente nello stesso modo in cui si deve rispondere nel caso delle opere letterarie. Il tipo di far finta che è appropriato per opere nei *media* visivi è esattamente dello stesso tipo di quello appropriato per la letteratura: facciamo finta che la storia sia narrata come un fatto conosciuto. La differenza tra opere di finzione visive e quelle non visive sta solo nel modo di narrare, in quanto questo modo è determinato dal *medium* stesso. E non possiamo usare l'idea di far finta per spiegare l'idea della rappresentazione nei *media* visivi, in quanto la nozione di rappresentazione precede quella di far finta, e in quanto ogni tentativo di procedere in questo modo distrugge

<sup>44</sup>Walton riconosce che la sua teoria non ammette la possibilità di dipinti non di finzione (vedi Walton (1990), Sez. 8.8).

<sup>45</sup>Si intende che facciamo finta non che la rappresentazione stessa è ciò che viene rappresentato (come sosterebbe Walton), ma che la rappresentazione è una rappresentazione di vere creature ibride.

<sup>46</sup>Per una analisi recente della rappresentazione in questa direzione, vedi Peacocke (1987).

la distinzione tra opere nei *media* visivi che sono di finzione e opere in quegli stessi *media* che non lo sono.

## Riferimenti

- Wayne Booth. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- Jonathan Culler. *Structuralist Poetics*. Cornell University Press, Ithaca, 1975.
- Gregory Currie. Review of Pavel's *Fictional Worlds*. *Philosophy and Literature*, 11:351–52, 1987a.
- Gregory Currie. Review of Stalnaker's *Inquiry*. *Philosophical Quarterly*, 37: 588–90, 1987b.
- Gareth Evans. *Varieties of Reference*. Oxford University Press, Oxford, 1983.
- John Heintz. Reference and inference in fiction. *Poetics*, 8, 1979.
- E. W. Hornung. *The Collected Raffles*. J. M. Dent, London, 1985.
- Ernest Jones. *Hamlet and Oedipus*. Norton, New York, 1949.
- David Kaplan. Bob and carol and ted and alice. In J. Hintikka, editor, *Approaches to Natural Language*. Reidel, Dordrecht, 1973.
- David K. Lewis. *Convention: a Philosophical Study*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1969.
- David K. Lewis. *Counterfactuals*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1973.
- David K. Lewis. Truth in fiction. *American Philosophical Quarterly*, 15:37–46, 1978. Reprinted in D. K. Lewis, *Philosophical Papers*, Vol. 1, Oxford University Press, 1983.
- David K. Lewis. Postscript to “Truth in fiction”. In *Philosophical Papers*, volume 1, pages 276–280. Oxford University Press, Oxford, 1983.
- David K. Lewis. *On the Plurality of Worlds*. Basil Blackwell, Oxford, 1986.

- Alexander Nehamas. The postulated author: Critical monism as a regulative ideal. *Critical Inquiry*, 8, 1981.
- Thomas Pavel. *Fictional Worlds*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1986.
- Christopher Peacocke. Depiction. *Philosophical Review*, 96:383–410, 1987.
- Stephen Schiffer. *Meaning*. Oxford University Press, Oxford, 1972.
- Robert C. Stalnaker. A theory of conditionals. In Nicholas Rescher, editor, *Studies in Logical Theory*, pages 98–112. Basil Blackwell Publishers, Oxford, 1968.
- Robert C. Stalnaker. *Inquiry*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.
- Laurent Stern. Fictional characters, places, and events. *Philosophy and Phenomenological Research*, 26:202–15, 1965.
- Kendall L. Walton. On fearing fictions. *Journal of Philosophy*, 75:5–27, 1978a.
- Kendall L. Walton. Pictures and make-believe. *Philosophical Review*, 82: 283–319, 1978b.
- Kendall L. Walton. Transparent pictures. *Critical Inquiry*, 11:246–77, 1984.
- Kendall L. Walton. *Mimesis as Make-Believe*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1990.
- G. Willens, editor. *A Casebook on Henry James' The Turn of the Screw*, New York, 1960. Crowell.
- John Dover Wilson. Introduction. In *Hamlet*, pages xiv–xvi. Cambridge University Press, Cambridge, 1936.
- Nicholas Wolterstorff. Characters and their names. *Poetics*, 8:101–27, 1979.

# Autore di finzione e narratore

G. Currie

Alcune opere di finzione hanno narratori espliciti, come nel caso di Watson che è il narratore nella storia di Holmes. Watson è un personaggio nominato e descritto nel testo e le sue azioni formano parte del contenuto esplicito della storia. A volte le opere hanno numerosi narratori diversi di questo tipo, come in certi romanzi epistolari. A volte il narratore è qualcuno che è venuto a sapere la storia ma che non prende parte ad essa eccetto nel suo raccontarla. A volte il testo non segnala alcun narratore esplicito e non sembra essere scritto da un particolare punto di vista. In questo caso è soltanto il fatto che la storia viene raccontata che segnala l'esistenza di qualcuno che la racconta. Dobbiamo identificare l'autore di finzione con il narratore esplicito, se ce n'è uno, e assumere l'esistenza di un narratore non invadente se non c'è? Una simile strategia condurrebbe a delle difficoltà. I narratori espliciti sono notoriamente inaffidabili. È vero nella storia di Holmes che Watson è meno intelligente di quanto egli pensa di essere, ma non potremmo stabilire questo deducendo che Watson crede egli stesso di essere meno intelligente di quanto pensa di essere. In *Fuoco pallido* di Nabokov il narratore Kinbote sta mentendo oppure si illude (o ambedue) riguardo alla sua relazione con il poeta John Shade, della cui vita egli fa la cronaca. Dove ci sono numerosi narratori, le loro percezioni dei fatti possono essere in conflitto -un esempio estremo di questo è il film di Kurosawa *Rashomon*, in cui ci vengono presentati quattro resoconti ugualmente credibili di un presunto

---

Titolo originale: "Fictional author and narrator," sezione 7 del capitolo 3 di G. Currie (1990) *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, pagg. 123-126. Traduzione di Sandro Zucchi.

crimine.<sup>1</sup> Alcuni narratori espliciti danno ogni segno di essere affidabili, ma questo non è qualcosa su cui possiamo contare. Ciò che il narratore esplicito crede e ciò che è vero nella storia possono sempre divergere. Il lettore deve decidere, via via che la sua lettura progredisce, se prestare fede al narratore esplicito. Quando decidiamo che non possiamo fidarci del narratore esplicito, ci spostiamo al livello del narratore non invadente che, mettendo le parole in bocca al narratore esplicito in un certo modo, segnala il suo scetticismo riguardo a ciò che il narratore esplicito dice.

Dire che assumiamo l'esistenza di un narratore quando non c'è alcun narratore evidente può sembrare una mossa *ad hoc* in difesa di una teoria che sostiene che ci deve essere un narratore. Invece, non c'è nulla di così implausibile in questo suggerimento. Supponete che l'emissione di *Fuoco pallido* da parte di Nabokov (la sua emissione per fare-finzione) non fosse consistita in un atto di scrivere ma piuttosto in una emissione verbale del testo ad un consesso di suoi ammiratori. Molto probabilmente, il pubblico avrebbe capito che l'esecuzione era in un certo senso *ironica*, che non doveva prendere le emissioni come se nascessero da un'intenzione del parlante che essi facessero finta di credere ciò che veniva emesso letteralmente. Il pubblico, se i suoi membri avessero il tipo giusto di sensibilità, riconoscerebbe l'intenzione che noi facciamo finta che le emissioni sono di qualcuno chiamato "Kinbote" e che queste emissioni non sono sempre conformi a ciò che è vero nella storia. Con il suo modo di emettere, il parlante ci indica che le parole che egli emette sono in realtà quelle di qualcuno la cui immagine di sé e delle sue relazioni con il mondo è distorta. In questo caso, il pubblico vedrebbe il parlante ad una certa distanza dal personaggio Kinbote, anche se le parole di Kinbote provengono dalla bocca del parlante in forma di enunciati in prima persona. Esso capirebbe che la prospettiva del parlante riguardo alla storia è diversa da quella di Kinbote, e capirebbe che la prospettiva del parlante è la guida affidabile a ciò che è vero nella storia. Questo è quello che accade, io sostengo, quando leggiamo la storia di Nabokov.

Si potrebbe sostenere che qui sono caduto in un errore che ho esortato ad evitare: l'errore di identificare l'autore di finzione con l'autore reale, in questo caso Nabokov. È Nabokov, dopotutto, che emette la storia. Ma il narratore della storia, colui che la racconta come fatto conosciuto, non è Nabokov. Il narratore è un personaggio nel gioco di far finta giocato dal pubblico. Nabokov, mentre legge, interpreta la parte del narratore; nel gioco si assume che egli sia qualcuno che racconta la storia come un fatto conosciuto. Qualsiasi cosa i membri del pubblico sappiano delle credenze di

<sup>1</sup>Il film di Martin Ritt *L'oltraggio* è una versione in lingua inglese della stessa storia.



Nabokov non entreranno nei loro calcoli riguardo a ciò che è vero nella storia, in quanto essi sanno che Nabokov non sta raccontando la storia come un fatto conosciuto. Invece, essi immaginano se stessi in presenza di qualcuno che racconta una storia che sa essere vera parlando con la voce di uno dei personaggi (inaffidabili) della storia.

Ho detto che leggere un'opera di finzione comporta sempre l'assunzione che il testo è emesso come un fatto conosciuto da qualcuno che può non comparire come un personaggio nell'opera, e la cui presenza può non essere neppure segnalata dall'uso di "io" o da qualche meccanismo simile. Ma si può ora sollevare un'altra obiezione. Alcune opere di finzione sembrano precludere la possibilità di essere raccontate come un fatto conosciuto. Supponete che ci sia un'opera di finzione secondo la quale non ci sono esseri senzienti. (Chiamerò questo genere di opere "opere di finzione stupide"). Come può essere ragionevole supporre che la storia viene raccontata come un fatto conosciuto, quando è parte della storia che non c'è nessuno lì a raccontarla?

Secondo la mia teoria, le opere di finzione stupide generano un gioco di far finta in cui siamo chiamati a credere cose contraddittorie: che siano raccontate come un fatto conosciuto e che non ci sia nessuno a raccontarle. Questo non significa, naturalmente, che un gioco del genere sia impossibile, o banale, o indistinguibile da ogni altro gioco in cui c'è un conflitto nel nostro far finta. Come abbiamo visto, ci sono storie di viaggi nel tempo che generano giochi di far finta in cui siamo chiamati a far finta che  $P$  e a far finta che non- $P$ . Chiamiamo giochi di far finta con questa proprietà "giochi difettivi." Quelli che affermano che leggere opere di finzione non richiede che il lettore invochi un autore di finzione sosterranno, senza dubbio, che le opere che appartengono al genere delle opere di finzione stupide non generano giochi difettivi, almeno non sempre. Essi sosterranno che le opere di finzione stupide sono un genere altrettanto facile e naturale quanto ogni altro -che è soltanto la mia teoria che assegna alle opere di finzione stupide una struttura problematica.

Credo che si sbagliano. C'è evidenza indipendente -evidenza che viene da considerazioni del tutto indipendenti dall'analisi della verità nelle opere di finzione- per l'idea che leggere opere di finzione ci richiede di assumere l'esistenza di un autore di finzione, anche nel caso delle opere di finzione stupide. L'argomento dipende da certi risultati presentati nel prossimo capitolo. Dunque dobbiamo vedere i risultati prima di vedere l'argomento.<sup>2</sup>

FINE

---

<sup>2</sup>Vedi la sezione 7 del Capitolo 4.