

Numero 0  
Anno 1  
2010

Number 0  
Year 1  
2010

# Rivista Italiana di Filosofia Analitica junior

Peer Review Journal

ISSN: 2037-4445

[www.rifanalitica.it](http://www.rifanalitica.it)

*Il tema*

## Tra linguaggio e pensiero



*Topic*

## Between language and thought

### **L'intervista / Interview**

Prof. Paolo D'Angelo

*di / by*

*Alessandra Galbusera*

### **Reportage**

L'incontro sul tema

«Linguaggio e Cervello»

*Meeting on topic*

«Language and Brain»

*di / by*

*Flavio Basso e  
Giovanni Cinà*

**A cura di / Edited by**

*Ettore Brocca*

*Leonardo Caffo*

*Flavio Basso*

*Gianmarco Bruniati Masera*

*Giovanni Cinà*

*Marco Nicolini*



## Intervista a Paolo D'Angelo

A cura di Alessandra Galbusera

9 maggio 2010

ABSTRACT. Intervista a Paolo D'Angelo professore ordinario di estetica presso l'Università di Roma Tre dal settembre 2001. Ha insegnato come professore associato di Estetica presso l'Università di Messina dal 1992 al 2000. Vicepresidente della Società Italiana di Estetica dalla fondazione di quest'ultima nel 2001. È membro del Comitato Scientifico di *Cultura Tedesca* e della *Rivista di Storia della Filosofia*.

A. G.

Per anni in Italia il panorama dell'estetica ha mostrato una grande lacuna circa una definizione dell'estetica analitica e le problematiche filosofiche che essa comporta tanto che la stesura di un capitolo sull'estetica analitica, nel volume Storia della filosofia analitica a cura di Franca D'Agostini e Nicola Vassallo, venne affidato, contrariamente agli altri capitoli, a uno studioso americano: Jerrold Levinson. Negli ultimi anni si assiste invece ad un risvegliato interesse e Lei Professore rappresenta uno tra i maggior esperti di estetica analitica in Italia; potrebbe quindi definire che cosa l'estetica analitica? Non crede forse che un simile posticipato interesse, quindi la *fioritura* di antologie che spiegano esclusivamente il pensiero dei *padri fondatori* e la diffusione di traduzioni dei testi degli autori anglo-americani possa condurre, come già temeva Shusterman, a creare una sorta di filosofia della critica anglofona? Quindi creare esclusivamente una metacritica dell'estetica analitica nel panorama italiano?

P. D.

Definire l'estetica (e più in generale la filosofia) analitica è diventato piuttosto difficile. All'inizio, cioè negli anni Cinquanta e Sessanta, l'estetica analitica era essenzialmente analisi del linguaggio che usiamo, o meglio che la critica usa, nel parlare di opere d'arte. Oggi le cose sono molto più complicate, perché gli analitici si sono aperti alla filosofia continentale, perché al loro interno sono presenti numerosi orientamenti diversi, perché il loro rapporto con la tradizione fondativa della filosofia analitica (neopositivismo logico, Wittgenstein, ecc.) si è fatto molto più sfumato. Il campo dell'estetica analitica è oggi molto variegato, ed è difficile ricondurlo ad una caratteristica unitaria. La stessa diversità metodologica rispetto alla filosofia continentale si è fatta, come dicevo, assai meno netta rispetto al passato. Tuttavia ancora possibile individuare alcune differenze significative, anche se pi sul piano dello stile' della ricerca che su quello dei contenuti. Tutto sommato, resta valido il detto che, se chiedete a un filosofo continentale di che cosa si sta occupando, risponder con il nome di un autore, mentre se lo chiedete a un analitico risponder indicando un problema. Anche se la storia dell'estetica non è più terra incognita per gli analitici, indubbiamente essa continua ad avere un peso molto inferiore rispetto a quello che occupa nell'estetica che si fa da noi. Lo stile dell'argomentazione tra gli analitici continua ad esigere che i termini siano definiti, che i ragionamenti siano messi per quanto possibile in forma logica, che le obiezioni siano formulate in anticipo, eccetera. Queste caratteristiche ci avviano a rispondere alla seconda parte della domanda. L'estetica analitica non rappresenta a mio parere un'alternativa a quella continentale, e men che meno è lecito aspettarsi risposte più vere dagli analitici che dai continentali. Credo anzi che l'estetica analitica stia attraversando una congiuntura delicata, causata dal fatto che la discussione sui suoi problemi classici (definizione dell'arte, ontologia dell'opera d'arte, predicati estetici) sembra arrivata a un punto morto e come soffocata da un eccesso di sottilizzazioni. Ma l'estetica analitica ha tuttavia qualcosa da insegnarci, perché ha tenuto viva la discussione su molti problemi classici dell'estetica, perché ci raccomanda uno sforzo di chiarezza e di onestà argomentativa che spesso la nostra filosofia ha smarrito, e perché ci induce ad occuparci di problemi circostanziati e circoscritti. Non credo affatto di essere un esperto' di estetica analitica, ma, avendo studiato gli analitici su alcune questioni delimitate, mi sono accorto di quanto fosse sorprendente la nostra ignoranza in proposito. Mancavano del tutto le traduzioni e gli studi, anche su autori di primissimo piano come Goodman, Danto, Wollheim; gli analitici non erano mai citati a proposito anche di problemi di cui si erano occupati a lungo. Tra l'altro, ci rischiava di isolare ancora di più il dibattito italiano da quello internazionale, perché ormai, piaccia o non piaccia, gli analitici sono discussi dappertutto. Ma, ripeto, non si tratta di convertirsi' all'analitica, o di privilegiare la tradizione anglofona

sulle altre. Sarebbe un errore simmetrico e altrettanto pernicioso. Si tratta di aprirsi a un confronto, cercando di arricchire due campi che potrebbero, ciascuno per conto proprio, risultare asfittici.

A. G.

Generalmente l'estetica viene identificata come una filosofia dell'arte e, gli autori dell'estetica analitica, pur riconoscendo l'anti-essenzialità del concetto stesso di arte, sia da un punto di vista concettuale che da un punto di vista storico, dirigono le proprie riflessioni filosofiche al concetto di arte: essi analizzano la cognizione di chi crea e di chi fruisce arte, quindi la percezione e la rappresentazione ad essa correlata, definiscono l'oggetto d'arte come oggetto materiale o come oggetto mentale, riconoscono o non riconoscono il valore dell'arte, sostengono la possibilità di un giudizio o la non possibilità di un giudizio sull'arte; stabiliscono determinate proprietà affinché un'opera d'arte sia tale o le negano del tutto; tematiche precedute quindi dalle riflessioni degli autori continentali ai quali spesso si fa riferimento. È allora vana la pretesa di un allontanamento definitivo dagli autori continentali? È solo una differenza stilistica o addirittura geografica quella che distingue l'estetica analitica dall'estetica continentale? Quali sono le reali differenze tra le due correnti?

P. D.


In parte credo di aver già risposto con le cose che ho detto a proposito della prima domanda. Ma posso meglio precisare. Indubbiamente, e questo rappresenta a mio parere un punto di forza dell'estetica analitica, molte delle questioni analizzate dagli analitici sono questioni classiche dell'estetica. E molte delle soluzioni prese in esame, sia pure con quel caratteristico orientamento sul problema piuttosto che su un autore, hanno un nome e un cognome precisi. Kant e Hume, per esempio, sono molto presenti nella discussione analitica (e, sorprendentemente per noi, lo è ancora Croce, di cui da noi nessuno parla, almeno in estetica). Danto ha utilizzato a piene mani Hegel, Scruton è pieno di riferimenti alla filosofia del passato, e potremmo continuare. Ci conferma quello che dicevamo: è del tutto vano porre il rapporto estetica analitica/estetica continentale in termini di esclusione reciproca. Quel che è auspicabile, e che sta di fatto succedendo, è anzi una sempre maggiore interazione tra le due tradizioni. Ormai in Francia e in Germania gli autori dell'estetica analitica sono continuamente discussi. Ma, appunto, si tratta non di fare giocare gli uni contro gli altri, ma di comprendere, e se possibile integrare, quel che di buono c'è nelle due tradizioni. Gli analitici ci possono insegnare l'attenzione paziente, l'amore per il vaglio delle ipotesi, la diffidenza verso le argomentazioni incontrollate. Ma la tradizione continentale ha moltissimo da insegnarci: la profondità di vedute, l'inventività delle soluzioni proposte, il coraggio di rovesciare il senso comune. A volte, gli analitici peccano per una diligenza eccessiva, che si traduce in una certa piattezza: l'ultimo libro di Carroll sulla critica (*On Criticism*, 2009), mi sembra un buon esempio di questi limiti. Bisogna poi dire che l'estetica analitica appare negli ultimi anni meno dinamica della filosofia analitica in genere: quest'ultima di fatto ha superato gli steccati tradizionali, come l'evoluzione di un autore quel Putnam dimostra chiaramente. Nell'estetica analitica, non sono molti gli autori di cui possiamo dire l'analogo. Il solo che mi viene in mente, al momento, forse proprio Shusterman. Bisogna considerare che in Gran Bretagna e Stati Uniti accanto alla estetica analitica molti temi estetici sono trattati nell'ambito dei Cultural Studies. Ebbene, questi due filoni di ricerca comunicano pochissimo, e credo che l'estetica analitica avrebbe invece un buon campo su cui esercitare la propria critica se seguisse questi dibattiti.

## **A proposito degli autori**

### **Indirizzo di contatto**

Alessandra Galbusera [alessandra.galbusera@libero.it](mailto:alessandra.galbusera@libero.it).

## **Copyright**

 2010 Alessandra Galbusera. Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati.



## Strutture, Logiche e Pensiero

Tommaso Moraschini

4 maggio 2010

**ABSTRACT.** L'articolo si pone l'obiettivo di studiare un metodo per categorizzare la realtà che ci circonda e analizzarne le relazioni con il linguaggio in cui intendiamo parlarne. Vengono poi discussi i problemi filosofici che la formalizzazione comporta e le loro relazioni con il nostro processo di chiarificazione e conoscenza del mondo. Dopo aver mostrato come tutto ci si risolve nello studio dei rapporti che intercorrono tra la nozione di realtà, quella di linguaggio e quella di logica vengono presentate alcune possibili interpretazioni filosofiche, alcune confutate altre accettate, di questi rapporti. Infine si cerca di caratterizzare brevemente la relazione che il nostro pensiero deve instaurare con il linguaggio formale nel corso dei suoi processi deduttivi cercando così di legare questa nozione a quelle precedentemente introdotte.

*Primi per figuras animalium  
 Aegyptii sensus mentis effingebant  
 - ea antiquissima monimenta  
 memoriae humanae impressa  
 saxis cernuntur. Tacitus (1992)*

## 1 Strutture della realtà

Ogni realtà<sup>1</sup>, ovvero ogni gruppo di oggetti, può essere classificata e organizzata in vari modi. Fornire una classificazione significa compiere una scelta circa le divisioni interne alla realtà in questione: dire che cosa importante e che cosa trascurabile, dividendo il tutto uniforme della realtà in insiemi. L'organizzazione della realtà il passo successivo: data la classificazione in insiemi studiamo ora le relazioni fra essi. È evidente che questi due processi non sono affatto indipendenti: spesso il desiderio di organizzare la realtà in un certo modo ci far aggiungere o eliminare qualche insieme alla classificazione o la convinzione che una classificazione sia proprio quella giusta ci porterà a rifiutare le organizzazioni a prima vista più intuitive.

Cerchiamo di chiarire l'idea tramite un esempio: se apriamo il cassetto di un tavolo e vi troviamo due matite  $m_1$  e  $m_2$  una biro  $b$  e una gomma  $g$  possiamo pensare di classificare questi oggetti in base al loro colore ottenendo così

$$\text{Verde} = \{g\} \quad \text{Blu} = \{m_1, b\} \quad \text{Rosso} = \{m_2\}$$

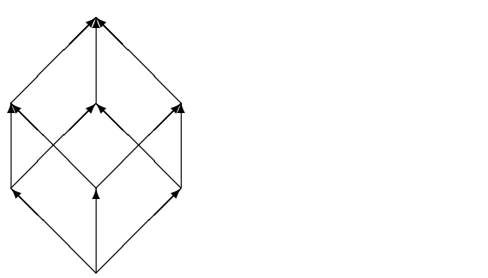
Oppure possiamo classificarli in base al numero di lettere del loro nome, per esempio

$$\text{Almeno 4} = \{b, g, m_1, m_2\}$$

$$\text{Almeno 5} = \{g, m_1, m_2\} \quad \text{Almeno 6} = \{m_1, m_2\}$$

e così via. Passiamo ora all'organizzazione di questa realtà. Proviamo ad applicare gli stessi criteri alla prima e alla seconda classificazione e confrontiamo i risultati. Vogliamo organizzare le classificazioni in modo che sia possibile, presa una coppia di insiemi, ricavare quello costituito dagli oggetti che hanno almeno una delle caratteristiche tipiche dei due insiemi e quella degli oggetti che le hanno entrambe. Nel primo caso ci significa, ad esempio, dati gli insiemi *Verde* e *Blu* poter ricavare quello delle cose verdi e blu e quella delle cose verdi o blu. Questo insieme non esiste nella nostra classificazione e quindi, se vogliamo restare fedeli al nostro criterio di organizzazione, dovremo aggiungerlo. Proseguendo in questo modo siamo in grado di ottenere una nuova classificazione su cui sono definite due operazioni: l'unione e l'intersezione insiemistiche.

Rappresentiamo qua sotto il risultato del processo di organizzazione sulle due classificazioni:



I punti raffigurano gli insiemi e le frecce indicano la relazione di inclusione insiemistica. Possiamo pensare ai due processi di classificazione e organizzazione come ad un processo sintetico di disgregazione in parti della realtà ed uno analitico di unificazione in un tutto sistematico, come ha scritto Ernst Cassirer (1992).

È evidente che sia la classificazione, sia l'organizzazione intervengono in ugual modo nel determinare la struttura che la realtà di partenza finirà per assumere. Grazie a loro la realtà cessa di essere un'amorfa elencazione di oggetti, ma prende forma in un sistema ben preciso le cui componenti sono legate fra loro da leggi matematiche che ne riassumono l'essenza. Chiamiamo il risultato di questo processo struttura della realtà.

## 2 Linguaggi e Logiche

Una domanda sorge spontanea: che cosa qualifica come più valida una certa struttura rispetto ad un'altra, fissata la realtà di partenza? Il problema non di poco conto, ma se ammettiamo con Stephan Körner<sup>2</sup> che il linguaggio sia un buono strumento per capire che cosa esiste e quali sono le distinzioni da assumere all'interno della realtà, allora possiamo viceversa dire che scegliamo una certa struttura in base al tipo di discorso che intendiamo condurre circa la realtà<sup>3</sup>: riprendendo l'esempio precedente, sceglieremo la prima struttura se nel discorso che intendiamo condurre i colori hanno un ruolo fondamentale, la seconda se questo ruolo svolto dalla lunghezza delle parole.

Se siamo finalmente riusciti a stabilire quale struttura descrive meglio la realtà in questione, siamo riusciti a trasformare degli oggetti concreti in oggetti matematici<sup>4</sup>. Possiamo allora chiederci che cosa si può dire di questi oggetti che sia vero solo in virtù della sua forma. Assegnamo in questo modo una logica<sup>5</sup> a ogni struttura che riassume la forma matematica che abbiamo scelto di assumere per il nostro discorso. Possiamo vedere la struttura come la matematizzazione della realtà di cui vogliamo parlare e la logica come la matematizzazione del discorso che vogliamo compiere su di essa.

Se consideriamo le strutture precedenti ci rendiamo facilmente conto che la loro logica non può essere la stessa perché nella prima valgono sia il principio del terzo escluso, sia il principio di contraddizione, nel secondo caso invece siamo costretti a rifiutare una dei due a seconda di come definiamo il complemento<sup>6</sup>. Questo fatto sottolinea per l'ennesima volta come il processo di organizzazione da solo non basti a generare una struttura univoca.

Grazie a questa formalizzazione siamo in grado di dire a che caratteristica di una certa struttura corrisponda una condizione linguistica e viceversa e dunque analizzare in maniera rigorosa le relazioni tra linguaggio e realtà, nel nostro caso ad esempio a che condizione topologica su una struttura corrisponda la validità di un principio linguistico.

Ma come dobbiamo interpretare il fatto che siamo in grado di formalizzare in vari modi lo stesso discorso e di strutturare diversamente la stessa realtà? Davanti a noi si aprono due vie: affermare l'esistenza della giusta struttura e della giusta logica oppure accettare che queste nozioni abbiano senso solamente subordinate ad una scelta di metodo. La storia della filosofia è piena di esempi del primo tipo, come scrive Körner:

*"If [...] there is only one true categorial framework and if, moreover, this framework can be established only by a specifically philosophical method, then philosophy becomes the ultimate court of appeal in judging the adequacy of all thinking in so far as it depends on its categorial framework."*

Purtroppo, o per fortuna, tutti i tentativi di edificare un sistema metafisico di validità asso-



luta sono crollati inesorabilmente. È quindi nostro parere che sia più ragionevole accettare la seconda ipotesi e dire che si può parlare di maggiore correttezza di una certa sistemazione del linguaggio e del reale solo in riferimento a certi presupposti arbitrariamente postulati (ad esempio il desiderio di condurre un discorso sui colori piuttosto che su qualcos'altro).

### 3 Rifiutare un Asserto

A volte capita che la struttura, che avevamo assunto come descrizione di una certa realtà, si riveli inadatta. Ci possono essere tante motivazioni per questo: ad esempio la scoperta che abbiamo attribuito ad un oggetto una caratteristica che non gli propria<sup>7</sup>. Quando ci si verifica siamo nella condizione di dire cose scorrette perché parliamo correttamente di una struttura che descrive in modo scorretto la realtà<sup>8</sup>. È necessario allora disporre di un sistema per rifiutare gli asserti resi problematici dalle nuove scoperte. I metodi che Körner individua sono principalmente due: quello di proporre una nuova struttura per gli oggetti con cui abbiamo a che fare, che per lasci intatta la logica di fondo, oppure la scelta di una nuova struttura che differisca anche sul piano logico da quella precedente. Le due soluzioni sono molto diverse perché nel primo caso rifiutiamo solo un enunciato interpretato, nel secondo caso invece rifiutiamo la forma logica di questo enunciato. Ci sarebbe poi una terza possibilità: quella in cui si attua un cambio di logica senza per rifiutare la forma logica dell'enunciato problematico, anche se una soluzione così drastica come l'abbandono della logica sottostante a una certa realtà senza l'esplicito fine di invalidare una forma linguistica ci sembra eccessivo (ma in ogni caso praticabile).

Ma in che modo dobbiamo scegliere fra queste tre possibilità? Il nostro parere è che si debba procedere in accordo con i presupposti che ci avevano portato a ritenere migliore la struttura di partenza. Se poi anche questi sono cambiati per una qualche motivazione<sup>9</sup> e siamo intenzionati a condurre un discorso di altro tipo, allora si può procedere alla sostituzione dei presupposti metodologici e attuare la scelta in accordo con i nuovi principi. È chiaro che da un punto di vista puramente formale non c'è nessuna buona motivazione per preferire una soluzione rispetto ad un'altra, tutto sta nelle nostre arbitrarie assunzioni iniziali<sup>10</sup>.

### 4 Pensiero

A questo punto potremmo chiederci se tutto questo discorso ha in qualche modo a che fare con il pensiero o meno. La risposta abbastanza evidente, quantomeno se il tipo di pensiero in questione quello discorsivo e non quello della contemplazione o di altre pratiche del genere, sempre ammesso che in casi del genere il termine "pensiero" non sia fuori luogo. Il pensiero discorsivo e deduttivo invece agisce di necessità attraverso delle forme rigorose che sono in qualche modo sentite come corrette. Il problema dove e come rintracciare questi schemi di ragionamento che utilizziamo di continuo. Aristotele Aristotle (1993) scrive a questo proposito che

*Now spoken sounds are symbols of affections in the soul [...]*

Senza perderci nell'esegesi del testo aristotelico, tutt'altro che chiaro<sup>11</sup>, ma cerchiamo piuttosto di vedere che cosa ci suggerisce quest'affermazione.

Se interpretiamo le "affections in the soul" come i pensieri, allora l'idea di questo tipo: il linguaggio ricalca il procedere dei nostri ragionamenti. È questo il paradigma che vorremmo proporre alla fine di questo breve articolo: i vari sistemi di logiche non sarebbe altro che varie possibili formalizzazioni del tipo di inferenze che siamo disposti a fare in alcuni ambiti piut-

tosto che in altri. Allora possiamo concludere che il pensiero<sup>12</sup> la capacità di passare la una logica all'altra, da uno schema deduttivo ad un altro e che non può essere ridotto a nessuno di essi e nemmeno alla loro totalità. Se la logica ci fornisce la struttura di un certo tipo di ragionamento, solo il pensiero che ci potrà invitare ad assumere quella forma in un certo contesto. Ancora, se la realtà ci fornisce gli oggetti e la logica a le condizioni che questi oggetti dovranno rispettare, il pensiero ci conduce di volta in volta a porre condizioni differenti e ad intraprendere discorsi differenti in contesti differenti<sup>13</sup>.

## Note

<sup>1</sup>ad eccezione di casi limite poco significativi come la realtà costituita da un solo oggetto

<sup>2</sup>*"[...since that which can be talked about in a language includes what is believed by its speakers to exist, the grammar and semantics of a language are useful in discovering the ontological assumption of its speakers."* K'Orner (1970)

<sup>3</sup>È evidente che lo stesso discorso può essere interpretato in modi differenti, per esempio se ne può ritenere più importante un aspetto o un altro, ma a nostro parere queste diverse interpretazioni possono essere trattate come discorsi distinti facendo ricadere la responsabilità dell'ambiguità sul linguaggio naturale.

<sup>4</sup>in questo caso insieme.

<sup>5</sup>che nella maggior parte dei casi sar una logica intermedia.

<sup>6</sup>rifiutiamo il terzo escluso se diamo una definizione intuizionista di complemento:  $\neg x = \bigvee y_i | y_i \wedge x = 0$ . Rifiutiamo il principio di contraddizione se diamo una definizione co-intuizionista del complemento:  $\neg x = \bigwedge y_i | y_i \vee x = 1$

<sup>7</sup>Potremmo ad esempio scoprire che il nostro tavolo bianco e non arancione come ci era parso a causa della luce che una lampada colorata proiettava nella stanza e così via

<sup>8</sup>Si noti che il termine "scorretto" da intendersi nello spirito di quanto detto finora, ovvero non in senso assoluto, ma relativamente alla scelta di alcuni criteri arbitrari precedentemente enunciati.

<sup>9</sup>una rivoluzione paradigmatica o situazioni analoghe.

<sup>10</sup>Ci non significa ammettere un relativismo di fondo, ma più semplicemente affermare che qualsiasi discorso si deve in ultima analisi fondare su dei presupposti che non possono essere dimostrati ma sono accettati per ipotesi.

<sup>11</sup>*What precisely are "affections in the soul"?* si domanda infatti Ackrill nel suo commento.

<sup>12</sup>ovviamente questo tipo di pensiero, non ogni forma possibile di attività mentale.

<sup>13</sup>Abbiamo detto che l'ossatura formale del linguaggio ci conduce alla scelta di una descrizione dell'essere piuttosto che ad un'altra, possiamo ora dire che il pensiero che ci porta alla scelta di un certo tipo di discorso tracciando così un ponte tra pensiero e realtà.

## **Riferimenti bibliografici**

Aristotles (1993). *Categories*. Oxford: A cura di J.L. Ackrill. Oxford University Press. 8

Cassirer, E. (1992). *Sostanza e Funzioni*. Firenze: La Nuova Italia. 7

Körner, S. (1970). *Categorical frameworks*. Virginia: Barnes & Nobles. 10

Tacitus (1992). *Annali. Libro II*. Milano: Mursia. 6


## **A proposito degli autori**

### **Indirizzo di contatto**

Tommaso Moraschini: [tommaso.moraschini@studenti.unimi.it](mailto:tommaso.moraschini@studenti.unimi.it).

.

## **Copyright**

 2010 Tommaso Moraschini. Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati.



## Il problema dei futuri contingenti e la semantica relativista degli enunciati al futuro

Diana Mazzearella

12 maggio 2010

**ABSTRACT.** L'articolo si propone tre obiettivi. In primo luogo, introdurre al problema dei futuri contingenti, evidenziando i limiti di un'analisi semantica standard degli enunciati al futuro. In secondo luogo, presentare le strategie di implementazione della semantica standard finalizzate ad un approccio semantico di tipo relativistico, distinguendo tra relativismo moderato e relativismo radicale. In terzo luogo, presentare il tentativo di risoluzione del problema in questione attraverso l'adozione di una prospettiva semantica relativista, con esplicito riferimento alle riflessioni di MacFarlane.

# 1 Introduzione

La semantica standard del tempo verbale basata sulla teoria dei modelli rende conto delle nozioni temporali di passato, presente, futuro mediante operatori enunciativi **P** e **F**. Tali operatori sono enunciativi, in quanto si applicano ad interi enunciati, ed intensionali in quanto comportano uno slittamento delle condizioni di verità da un tempo  $t$  ad un tempo  $t' \neq t$ . Un enunciato del tipo

(1) Ha piovuto

potrà dunque essere tradotto in termini del tutto equivalenti in

(1') **P**(Piove)

e, analogamente, un enunciato del tipo

(2) Pioverà

sarà da considerarsi equivalente a

(2') **F**(Piove)

Dato un modello temporale  $M = (T, <, I)$  (dove  $T$  è l'insieme non vuoto di istanti temporali,  $<$  è la relazione di precedenza temporale e  $I$  la funzione di interpretazione), è possibile formulare le condizioni di verità di enunciati del tipo **PA** e **FA** nel modo seguente:

$M, t \models \mathbf{PA}$  se e solo se esiste un istante  $t'$  tale che  $t' < t$  e  $M, t' \models A$

$M, t \models \mathbf{FA}$  se e solo se esiste un istante  $t'$  tale che  $t < t'$  e  $M, t' \models A$ <sup>1</sup>

Le condizioni di verità di enunciati temporalizzati al passato **PA** sono dunque speculari alle condizioni di verità di enunciati temporalizzati al futuro **FA**. La simmetria tra passato e futuro, tratto caratteristico della semantica standard, sembra suggerire una rappresentazione del tempo nei termini di una retta orientata i cui punti raffigurino gli istanti che si susseguono.

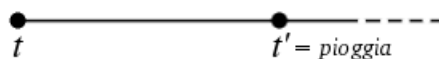
## 2 Il problema dei futuri contingenti

Consideriamo un enunciato del tipo **FA** emesso all'istante  $t$

(3) Fra ventiquattro ore pioverà

e supponiamo che all'istante  $t'$ , che segue l'istante  $t$  di ventiquattro ore, effettivamente cominci a piovere<sup>2</sup>. Il fatto espresso da (3) sembra essere del tutto contingente: intuitivamente diremmo che anche nel caso in cui all'istante  $t'$  dovesse effettivamente piovere, le cose avrebbero potuto andare diversamente e a  $t'$  avrebbe potuto splendere il sole. La nostra semantica dovrebbe essere in grado di rendere dunque conto dell'intuizione relativa alla contingenza del fatto descritto da (3). Come è possibile dimostrare, una trattazione semantica standard degli enunciati al futuro del tipo di (3) può condurre ad esiti del tutto in contrasto con le nostre intuizioni preteoriche.

Illustriamo graficamente la situazione descritta dall'esempio:



L'enunciato (3) "Fra ventiquattro ore pioverà" (**FA**) è vero a  $t$  se e solo se esiste un istante  $t'$  tale che  $t < t'$  ( $t$  precede di ventiquattro ore  $t'$ ) in cui è vero che piove ( $A$ ). Dal momento che, nella situazione precedentemente descritta, è vero che piove a  $t'$ , allora l'enunciato (3), emesso a  $t$ , risulterà essere vero. Una tale attribuzione di valore di verità all'enunciato (3) risulta

problematica sulla base della seguente considerazione: se è già vero all'istante  $t$  che piovierà all'istante  $t'$ , allora il fatto che a  $t'$  piova non solo si realizza, ma si realizza inevitabilmente. Da un punto di vista più strettamente tecnico, ciò equivale a considerare la formula

$$p \rightarrow \neg \mathbf{P} \neg \mathbf{F} p$$

che asserisce la persistenza delle verità future procedendo verso il passato, alla stregua di una formula valida.<sup>3</sup> Considerazioni di carattere eminentemente semantico non dovrebbero tuttavia condurre alla scelta obbligata di un'opzione filosoficamente impegnativa quale il determinismo. La scelta tra determinismo e antideterminismo è un problema di natura filosofica dal quale la semantica dovrebbe rimanere immune.

### 3 La ramificazione della linea temporale

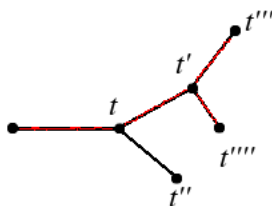
Al fine di rendere conto, da un punto di vista formale, della possibilità di un indeterminismo oggettivo è necessario includere, all'interno della rappresentazione del tempo adottata, corsi di eventi possibili alternativi, intesi alla stregua di possibilità oggettive e non esclusivamente epistemiche:

*Che il mondo sia oggettivamente indeterminato in questo senso è sicuramente una questione di carattere scientifico (se non metafisico). Io non presuppongo qui una risposta affermativa ad una tale questione. Tutto ciò che presuppongo è che discorrere del futuro in un mondo oggettivamente indeterminato non sia incoerente. È possibile che il determinismo sia vero, ma non spetta ai semanticisti asserirlo.<sup>4</sup> Introduciamo dunque la nozione di storia  $h$  (history) a rappresentare un decorso possibile. Una storia è definibile come una catena (un insieme ordinato linearmente) massimale di istanti.<sup>5</sup>*

Diremo che un istante  $t$  è contenuto in una storia  $h$  o, in altri termini, che una storia  $h$  passa attraverso un istante  $t$ , e scriveremo  $t/h$ .

L'idea che sta alla base di una rappresentazione ramificata del tempo, alternativa alla rappresentazione standard di carattere lineare, è che a partire da un qualsiasi istante  $t$  si diramino più decorsi possibili verso il futuro ed un unico decorso verso il passato. L'unicità del passato si contrappone alla molteplicità di futuri (oggettivamente) possibili.

Consideriamo il diagramma seguente:



A partire dall'istante  $t'$  si diramano due possibili decorsi futuri, ai quali appartengono rispettivamente l'istante  $t'''$  e l'istante  $t''''$ , ma un unico passato.

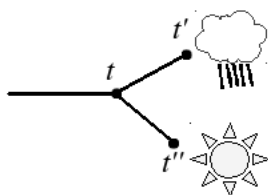
Una rappresentazione di questo tipo sembra essere potenzialmente in grado di rendere conto del carattere contingente del fatto espresso dall'enunciato

(3) Fra ventiquattro ore piovierà

emesso all'istante  $t$ . Nonostante all'istante  $t'$  effettivamente piova, le cose avrebbero potuto



andare diversamente. In un decorso alternativo, non realizzato, all'istante  $t''$ , successivo a  $t'$  di ventiquattro ore, splende il sole.



L'adozione di una rappresentazione ramificata del tempo non falsifica il principio  $p \rightarrow \neg\mathbf{P}\neg\mathbf{F}p$ , ma si limita a neutralizzarne gli effetti filosoficamente indesiderabili. La verità di  $p \rightarrow \neg\mathbf{P}\neg\mathbf{F}p$  non comporta che il verificarsi di  $p$  sia necessario.<sup>6</sup>

## 4 L'analisi di MacFarlane e il relativismo semantico

Le riflessioni di MacFarlane (2003) relative al problema dei futuri contingenti prendono le mosse dalla considerazione che le nostre attribuzioni spontanee di valori di verità a enunciati della forma  $\mathbf{F}A$  sembrano supportate da due intuizioni ugualmente forti ma, almeno *prima facie*, contrastanti:

- un'intuizione di *indeterminatezza*, la quale ci spinge a ritenere che l'enunciato (3) non sia né vero né falso fino a quando, a seguito del verificarsi o meno dell'evento-pioggia ventiquattro ore dopo il momento del proferimento, può essere soggetto all'attribuzione di un valore di verità determinato.
- un'intuizione di *determinatezza*, la quale, una volta che l'evento-pioggia (non) si sia verificato, ci spinge a ritenere che l'enunciato (3) fosse vero (o falso).<sup>7</sup>

Il valore di verità di un enunciato del tipo (3) sembra dunque dipendere dal momento in cui valutiamo l'enunciato stesso. Tali considerazioni sembrano suggerire l'esistenza di un parametro-extra, rappresentato dal contesto di valutazione dell'enunciato (3), che intervenga nel meccanismo di attribuzione di valore di verità all'enunciato in esame.

Il riferimento ad un parametro-extra nella valutazione delle condizioni di verità di una classe di enunciati può condurre all'adozione di una prospettiva relativista.

Seguendo Kölbel (2008) possiamo definire il relativismo nei termini di una prospettiva semantica che renda conto della dipendenza del valore di verità di una proposizione (o di un enunciato)<sup>8</sup> da un parametro aggiuntivo rispetto alla semantica standard, introducendolo alla stregua di un *parametro-extra di valutazione*.<sup>9</sup>

La semantica standard, o *double-index semantic*, consente di attribuire un valore di verità alla proposizione espressa da un enunciato  $s$  mediante un processo a due stadi:

- determinazione del contenuto (proposizione  $P$ ) espresso dall'enunciato  $s$  in un contesto  $c$ , attraverso l'applicazione della funzione pragmatica, esprimente il valore semantico di  $s$ , al contesto d'uso  $c$ ;<sup>10</sup>
- determinazione del valore di verità della proposizione  $P$  relativamente alle circostanze di valutazione considerate.

Le circostanze di valutazione, nell'apparato semantico standard, sono costituite esclusivamente da un mondo possibile. Il valore di verità di una proposizione è dunque relativo ad un mondo possibile: una proposizione è caratterizzata dal disporre di un valore di verità attuale (relativo al mondo considerato) fissato in termini assoluti.

Per rendere conto della dipendenza del valore di verità di una proposizione da un parametro aggiuntivo è possibile adottare due strategie alternative: considerare tale parametro alla stregua di un *parametro contestuale*, attribuendogli così un ruolo all'interno del primo stadio del processo di determinazione del valore di verità di una proposizione, ovvero nella determinazione del contenuto espresso da un enunciato  $s$  in un contesto  $c$ , o alla stregua di un *parametro di valutazione*, facendo in modo che esso intervenga entro il secondo stadio del processo descritto, ovvero nella determinazione del valore di verità della proposizione relativamente alle circostanze di valutazione considerate.

La prima strategia, o *strategia contestualista*, ci consente di preservare l'assolutezza del valore di verità (attuale) di una proposizione: la variazione del parametro contestuale introdotto comporta esclusivamente la determinazione di contenuti differenti in riferimento al medesimo enunciato  $s$ , collocato in contesti  $c$  differenti. Tuttavia ogni proposizione (la proposizione  $P$  espressa da  $s$  in  $c$ , la proposizione  $P'$  espressa da  $s$  in  $c'$ , ...) è caratterizzata da un valore di verità che (in un mondo) è fissato una volta per tutte.

La seconda strategia, o *strategia relativista*, conduce invece ad una relativizzazione del valore di verità di una proposizione rispetto al parametro di valutazione introdotto. La medesima proposizione  $P$  potrà risultare vera se valutata in riferimento ad un certo valore del parametro di valutazione introdotto, falsa se valutata in riferimento a valori differenti dello stesso parametro.

È importante sottolineare come la scelta tra una delle due strategie alternative proposte non riguardi il tipo di parametro-extra del cui intervento si intende rendere conto.<sup>11</sup> Il medesimo parametro può essere interpretato alla stregua di un parametro contestuale piuttosto che alla stregua di un parametro di valutazione. La funzione assegnata al parametro considerato riflette tuttavia una profonda differenza nella considerazione di quale sia il contenuto espresso dall'enunciato in esame (all'interno di un contesto).

L'adozione di un approccio contestualista richiede l'individuazione di un elemento, all'interno dell'enunciato considerato, che manifesti una forma di dipendenza contestuale del tutto analoga a quella manifestata dai termini indicali.

Consideriamo il seguente esempio che coinvolge un enunciato di gusto:

(4) Quello è un ottimo libro.

La forma linguistica dell'enunciato è caratterizzata dalla presenza del dimostrativo genuino quello, che rende il contenuto espresso dall'enunciato dipendente dal contesto di proferimento. In un contesto  $c$  in cui il parlante proferisce l'enunciato indicando il *Candide* di Voltaire, il dimostrativo genuino si riferirà al *Candide* di Voltaire, in un contesto  $c'$  in cui il parlante proferisce l'enunciato indicando *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, quello avrà come referente *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, e così via.

Supponiamo ora di adottare un approccio contestualista rispetto alla questione se il valore di verità della proposizione espressa dall'enunciato (4) dipenda da un qualche parametro di gusto.<sup>12</sup> Conseguentemente l'enunciato (4) sarà considerato proposizionalmente equivalente<sup>13</sup> all'enunciato:

(4') Sulla base dei miei standard di gusto, quello è un ottimo libro.

L'espressione "sulla base dei miei standard di gusto" è un'espressione indicale, il cui referente dipende dal contesto e coincide con gli standard di gusto del parlante del contesto stesso. Da un punto di vista formale, sarà necessario includere all'interno del pacchetto di parametri

rappresentante il contesto d'uso il parametro-extra "standard di gusto del parlante", il cui valore sarà da considerarsi variabile a seconda del contesto dato.

Ciò che è rilevante per i nostri scopi è sottolineare come l'adozione di un approccio contestualista conduca all'adozione della tesi secondo la quale il contenuto, o la proposizione, espresso dall'enunciato (4), essendo (4) proposizionalmente equivalente a (4'), contiene un riferimento ai particolari standard di gusto del parlante del contesto. Un riferimento che l'approccio relativista all'analisi semantica del medesimo enunciato escluderebbe: per il relativista, (4) esprime una proposizione che nulla ha a che fare con gli standard di gusto del parlante. Essi, interpretati alla stregua di parametri di valutazione, incidono esclusivamente nell'attribuzione del valore di verità vero/falso alla proposizione espressa da (4) in un dato contesto.

## 5 Il relativismo radicale

L'approccio relativista può essere condotto agli esiti più estremi, passando così da un relativismo *moderato* ad un relativismo *radicale*, se la relativizzazione introdotta coinvolge il valore di verità dell'occorrenza dell'enunciato  $s$  nel contesto  $c$  e non della proposizione espressa dall'enunciato  $s$  nel contesto  $c$ .<sup>14</sup>

Per comprendere la distinzione introdotta, presentiamo la definizione della nozione semantica di verità dell'occorrenza di un enunciato  $s$  in un contesto  $c$ :

( $V_C$ ) L'occorrenza di un enunciato  $s$  in un contesto  $c$  è vera se e solo se la proposizione espressa da  $s$  nel contesto  $c$  è vera relativamente alle circostanze del contesto  $c$ .

In base a ( $V_C$ ), se le circostanze di valutazione sono rappresentate esclusivamente dal parametro mondo  $w$  (semantica standard), allora l'occorrenza di  $s$  nel contesto  $c$  è vera se e solo se la proposizione espressa da  $s$  in  $c$  è vera relativamente al mondo del contesto  $w_c$ . Analogamente, se le circostanze di valutazione sono rappresentate non solo dal parametro  $w$  ma anche dal parametro-extra  $e$  (semantica relativista), allora l'occorrenza di  $s$  nel contesto  $c$  è vera se e solo se la proposizione espressa da  $s$  in  $c$  è vera relativamente al mondo del contesto  $w_c$  e al valore  $e_c$  del parametro-extra nel contesto  $c$ .

In entrambi i casi dunque, dato un enunciato  $s$  e un'occorrenza di  $s$  in un contesto  $c$ , il valore di verità dell'occorrenza di  $s$  in  $c$  è fissato una volta per tutte.

Il relativismo radicale si contrappone dunque al relativismo moderato, o *non-indexical-contextualism*, in quanto rende il valore di verità non solo della proposizione  $\mathbf{P}$  espressa dall'enunciato  $s$  nel contesto  $c$ , ma anche dell'occorrenza di  $s$  in  $c$  variabile in relazione al parametro-extra introdotto.

## 6 Il relativismo di MacFarlane applicato al problema dei futuri contingenti

La risoluzione proposta da MacFarlane (2003, 2007) del problema dei futuri contingenti si colloca nel quadro di un'impostazione semantica relativista radicale.

Il parametro-extra introdotto è rappresentato dal contesto di valutazione (*context of assessment*)  $c_a$ . La verità dell'occorrenza di un enunciato  $s$ , della forma  $\mathbf{FA}$ , in un contesto  $c$  è relativizzata al contesto di valutazione  $c_a$  in cui essa è valutata:

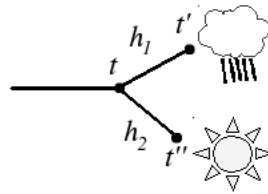
( $V_{CR}$ ) L'occorrenza di un enunciato  $\mathbf{FA}$  in un contesto  $c$  è vera relativamente al contesto di valutazione  $c_a$  se e solo se è vera la proposizione espressa da  $\mathbf{FA}$  in ogni punto di valutazione  $t/h$  tale che  
 $t$  = l'istante di  $c$ ;  
 $h$  passa attraverso  $t$  e (se  $t < t_a$ , ovvero se  $t$  precede temporalmente l'istante  $t_a$  di  $c_a$ ) attraverso  $t_a$ .<sup>15</sup>

La definizione proposta sembra esser in grado di conciliare le intuizioni di determinatezza e di indeterminatezza che caratterizzano le nostre suggestioni prefilosofiche relative al significato di enunciati al futuro.

Consideriamo nuovamente l'enunciato emesso all'istante  $t$ :

(3) Fra ventiquattro ore pioverà

e valutiamone il valore di verità relativamente a contesti di valutazione differente.



L'enunciato (3) proferito a  $t$  (nel contesto di *utterance*  $t$ ) relativamente al contesto di *assessment*  $t$  non è né vero né falso ((3) è vero relativamente al punto di valutazione  $t/h_1$  ma falso relativamente al punto di valutazione  $t/h_2$ ). In questo modo rendiamo conto dell'intuizione di indeterminatezza, ovvero dell'intuizione che al momento del proferimento il valore di verità dell'enunciato risulti essere indeterminato.

Analogamente, è possibile dare una giustificazione formale dell'intuizione di determinatezza dal momento che l'enunciato (3) proferito a  $t$  (nel contesto di *utterance*  $t$ ) relativamente al contesto di *assessment*  $t'$  è vero ((3) è vero rispetto al punto di valutazione  $t/h_1$ ).

Infine, l'enunciato (3) proferito a  $t$  (nel contesto di *utterance*  $t$ ) relativamente al contesto di *assessment*  $t''$  è falso ((3) è falso rispetto al punto di valutazione  $t/h_2$ ).

Dalle considerazioni svolte risulta evidente come la distinzione tra contesto di proferimento (*utterance*) e contesto di valutazione (*assessment*) sia una distinzione che riguarda il ruolo, non il tipo, di contesto. È chiaro infatti come uno stesso contesto possa svolgere allo stesso tempo sia il ruolo di contesto di proferimento sia il ruolo di contesto di valutazione.

## 7 Conclusioni

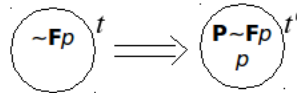
L'analisi semantica relativista dei futuri contingenti si rivela in grado di coniugare due intuizioni apparentemente inconciliabili: l'intuizione di indeterminatezza e l'intuizione di determinatezza. Nel quadro di una semantica standard, l'inconciliabilità delle intuizioni in esame si fonda sul riconoscimento dell'*absoluteness of utterance truth*, ovvero del carattere stabile, assoluto del valore di verità delle occorrenze di enunciati in un contesto.<sup>16</sup> MacFarlane introduce un nuovo tipo di dipendenza contestuale, la dipendenza dal contesto di valutazione, o *a-contextuality*, per mettere in discussione un tale presupposto, la cui rinuncia sembra tuttavia aprire la strada ad un efficace tentativo di risoluzione di un problema, il problema dei futuri contingenti, che mette in discussione la forza esplicativa della semantica tradizionale.

## Note

<sup>1</sup>Dal momento che un enunciato al presente  $p$  non si traduce formalmente mediante il ricorso ad alcun operatore intensionale, il suo valore di verità al tempo  $t$  dipende unicamente dal valore di verità che la funzione di interpretazione  $I$  associa alla lettera enunciativa “ $p$ ” al tempo  $t$ . Se  $p =$  Piove allora  $M, t \models (\text{Piove})$  sse  $I((\text{Piove}), t) = \mathbf{V}$ . Come risulta evidente la struttura  $(T, <)$  interviene esclusivamente nella valutazione degli enunciati temporalizzati.

<sup>2</sup>Bonomi and Zucchi (cfr. 2001, pp. 8-16)

<sup>3</sup>Palladino and Palladino (cfr. 2007, pp. 86-87). È possibile dimostrare la validità della formula  $p \rightarrow \neg P\neg\mathbf{F}p$  mediante un procedimento per assurdo. Dimostriamo quindi che negando la formula in questione ad un generico istante  $t$  del modello  $M$  otteniamo una contraddizione: tale principio è interpretabile come avente esiti deterministici:



La contraddizione sussiste tra  $\neg\mathbf{F}p$  a  $t$  e  $p$  a  $t'$ .

<sup>4</sup>«Whether the world is objectively indeterministic in this sense is, of course, a substantive scientific (and perhaps metaphysical) question. I do not presuppose an affirmative answer to this question. All I am presupposing is that talk about the future would not be incoherent in an objectively indeterministic world. Determinism may be true, but it is not for the semanticist to say so». MacFarlane (2003, p. 323)

<sup>5</sup>Bonomi and Zucchi (2001, p. 13)

<sup>6</sup>*Ibid.*

<sup>7</sup>MacFarlane (cfr. 2003, pp. 321-322)

<sup>8</sup>L'attribuzione di variabilità al valore di verità di una proposizione piuttosto che dell'occorrenza di un enunciato segna il discrimine tra una posizione relativista moderata e una posizione relativista radicale. A proposito di tale distinzione si veda quanto segue nel testo.

<sup>9</sup>Kölbel (cfr. 2007, pp. 3-4)

<sup>10</sup>Cfr. Bar-Hillel (1954, p. 457). Si noti che la funzione pragmatica individuata da Bar-Hillel corrisponde alla funzione denominata carattere descritta in Kaplan (1989).

<sup>11</sup>Kölbel (2004, p. 306)

<sup>12</sup>Trascuriamo l'analisi delle ragioni che possono supportare una scelta di questo tipo in quanto marginale per i nostri scopi. Ci limiteremo ad esaminare la questione relativa alle differenti implicazioni che un approccio contestualista ed un approccio relativista, in riferimento agli enunciati di gusto, comportano relativamente alla questione del contenuto espresso in un dato contesto dagli enunciati in questione.

<sup>13</sup>Kölbel (2004, p. 301)

<sup>14</sup>Kölbel (cfr. 2007, p. 4)

<sup>15</sup>MacFarlane (cfr. 2003, p. 331)

<sup>16</sup>*Ivi*, p. 322

## Riferimenti bibliografici

- Bar-Hillel, Y. (1954). Indexical expression. *Mind* 63, 359–379. Trad. it. a cura di Volli, U. (1973) *Espressioni Indicali*. In *La Struttura Logica del Linguaggio*. A cura di Bonomi, A. Bompiani, Milano. 20
- Bonomi, A. and A. Zucchi (2001). *Tempo e Linguaggio*. Milano: Bruno Mondadori. 20
- Kaplan, D. (1989). Demonstratives. An Essay on the Semantics, Logic, Metaphysics, and Epistemology of Demonstratives and Other Indexicals. In J. Almong, J. Perry, and H. Wettstein (Eds.), *Themes from Kaplan*, pp. 481–566. Oxford: Oxford University Press. Trad it. a cura di Leila Madia, A. (2006) *I dimostrativi. Saggio sulla semantica, logica, metafisica ed epistemologia dei dimostrativi e di altri indicali*. In *Tu, io, qui, ora*. A cura di Raynaud, S. Guerini, Milano. 20
- Kölbel, M. (2004). Indexical relativism versus genuine relativism. *International Journal of Philosophical Studies* 12(3), 297–313. 20
- Kölbel, M. (2007). Introduction: Motivation for relativism. In M. García-Carpintero and M. Kölbel (Eds.), *Relative Truth*. Oxford: Oxford University Press. 20
- MacFarlane, J. (2003). Future contingents and relative truth. *The Philosophical Quarterly* 53(212), 321–336. 15, 17, 20
- MacFarlane, J. (2007). Truth in the garden of forking paths. In M. García-Carpintero and M. Kölbel (Eds.), *Relative Truth*. Oxford: Oxford University Press. 17
- Palladino, D. and C. Palladino (2007). *Logiche non classiche*. Roma: Carocci. 20

## **A proposito degli autori**

### **Indirizzo di contatto**

Diana Mazzearella: [diana.mazzearella@studenti.unimi.it](mailto:diana.mazzearella@studenti.unimi.it).

## **Copyright**

© © © © 2010 Diana Mazzearella. Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati.





## Vedere il pensiero

Alessandra Galbusera

5 maggio 2010

ABSTRACT. Il presente articolo si pone l'obiettivo di definire l'esperienza estetica nell'arte di René Magritte da un punto di vista analitico, ossia di comprendere il funzionamento del pensiero che, attivato dalla fruizione di un'opera d'arte, si trova del tutto svincolato dall'ordinario rapporto segno-significato per elevarsi oltre le logiche abitudini della cognizione stessa.

*“Pensare ad un’immagine significa Vedere un’immagine. Il quadro presenta un’immagine sensibile al senso della vista. Il senso della vista registra senza Vedere, rovesciata, secondo le leggi dell’ottica e come un apparecchio fotografico l’immagine presentata dal quadro. Nel pensiero, tale immagine diventa un’immagine morale, ossia un’immagine che ha un valore spirituale. È il pensiero che assegna tale valore”<sup>1</sup>*

René Magritte fu uno dei più grandi esponenti della corrente artistica del Surrealismo in Belgio e uno dei più originali interpreti del movimento in Europa. Dopo i primi anni di interesse al Futurismo e al Dadaismo si avvicina alla Metafisica di De Chirico<sup>2</sup> per darne una personale interpretazione al fine di rappresentare la vita onirica che fa risalire a coscienza il Mistero dell’universo. L’artista belga viene, infatti, definito “l’artista dei sogni” in quanto la sua arte assolve il compito di interrogare l’inconscio per svelarne l’enigma, quindi il Mistero e giungere ad una più profonda comprensione dell’inconscio stesso; l’accostamento dissociativo di oggetti del quotidiano, la creazione di oggetti irreali, la rappresentazione di visioni oniriche, la denominazione erronea hanno lo scopo di disorientare lo spettatore per guidarlo ad una visione al di fuori dell’ordinario in cui si può cogliere il vero senso della mente. Nell’arte di Magritte il pensiero onirico ed irrazionale diventa quindi tangibile sulla tela e, attraverso un’accurata tecnica raffigurativa basata sul *trompe l’oeil*<sup>3</sup>, egli gioca sullo spostamento di senso tra segno e significato per rappresentare realtà di per sé assurde, irreali, di sogno, che insinuano dubbi nello spettatore circa il reale stesso, ma che comunicano il vero senso dell’universo.

Magritte mette quindi in atto la crisi delle certezze del linguaggio e del pensiero, crisi che già veniva annunciata nei trattati filosofici di de Saussure e profetizzata nelle poesie di Rimbaud, per giungere a rappresentare sulla tela la rottura tra realtà e linguaggio, tra significato e denominazione; sono, infatti, numerose le opere magrittiane che mettono in scena questa inevitabile frattura: *La trahison des images*<sup>1</sup> l’opera sicuramente più famosa, o *La clef des songes*<sup>2</sup>, rappresentano oggetti comuni, addirittura “banali”, ma del tutto svincolati dalle scritte che li denominano come se venisse a mancare il rapporto che intercorre tra la somiglianza e l’affermazione. “I titoli dei quadri non sono spiegazioni dei titoli e i quadri non sono illustrazioni dei titoli (1946)”<sup>4</sup> perché a parlare nei quadri non sono le scritte delle opere, ma ciò che viene rappresentato e le opere magrittiane rappresentano un linguaggio nuovo, un linguaggio che incarna la propria crisi in quanto autonomo rispetto alla funzione denominativa e libero dal segno pittorico stesso.

La non corrispondenza tra gli oggetti rappresentati (un uovo, una scarpa, un cappello, una candela, un bicchiere, un martello) e le scritte (*l’Acacia, la Lune, la Neige, le Plafond, l’Orage, le Désert*) de *La clef des songes* o la negazione della corrispondenza stessa tra l’oggetto rappresentato (una pipa) e la scritta sottostante (“*Ceci n’est pas une pipe*”) de *La trahison des images* guida lo spettatore ad una visione che si slega dall’ordinario rapporto segno-significato per elevarsi oltre il legame stesso e mostrare le infinite possibilità del pensiero. L’opera d’arte è una lucida rappresentazione della crisi del linguaggio in quanto tra segno ed oggetto non esiste più alcuna corrispondenza diretta, il linguaggio nelle opere di Magritte si trova del tutto svuotato dalla propria funzione interpretativo-denominativa per liberarsi in una nuova autonomia; la denominazione, per esempio, “*la Neige*” di un cappello o la dichiarazione linguistica “*Ceci n’est pas une pipe*” in riferimento a una pipa, se inizialmente può risultare errata, fa

leva in realtà sull'errata pretesa dell'arte di voler far corrispondere un'immagine all'oggetto che essa rappresenta; per Magritte tra l'oggetto rappresentato sulla tela e l'oggetto reale non vi è alcuna corrispondenza perché la rappresentazione-di-un-cappello o la rappresentazione-di-una-pipa non possiede nessuna caratteristica dell'oggetto-cappello o dell'oggetto-pipa: l'essere di stoffa, l'essere tridimensionale, l'essere indossato o l'essere di legno, l'essere usata per fumare. Le immagini in arte ingannano, tradiscono e l'artista per Magritte deve usare questo inganno a proprio vantaggio per produrre un "choc emotivo" nello spettatore e successivamente per guidarlo ad una più profonda comprensione del reale stesso; è la realtà ad essere enigmatica, misteriosa e l'arte di Magritte indaga con uno stile realistico il reale per comprenderne il Mistero.



Figura 1: R. Magritte, *La trahison des images*, 1929, olio su tela, 60 x 81 cm, Los Angeles Country Museum of Art, acquisto Mr & Mrs Preston Harrison.

“Gli oggetti [devono quindi essere] rappresentati con l'apparenza che hanno nella realtà, in modo abbastanza obbiettivo [affinché] l'effetto sconvolgente che essi avrebbero potuto provocare grazie all'uso di certi mezzi si trovasse nel mondo reale da cui tali oggetti erano tratti, in virtù di uno scambio del tutto naturale”.<sup>5</sup>

“Present[o] nei miei quadri” afferma Magritte “oggetti situati in luoghi in cui non li troviamo mai”<sup>6</sup> per comunicare qualcos'altro oltre il reale stesso e, “la creazione di nuovi oggetti; la trasformazione di oggetti noti, il mutamento di materia per certi oggetti [. . .]; l'uso delle parole associate alle immagini; la denominazione erronea di un'immagine; [. . .] la rappresentazione di certe visioni del dormiveglia [sono] a grandi linee i mezzi da me usati per costringere gli oggetti a diventare infine sensazionali”.<sup>7</sup>

La visione di oggetti svincolati dal rapporto ordinario segno-significato e collocati in contesti metafisici e irreali conduce quindi lo spettatore ad un nuovo vedere e a un nuovo pensare perché, “essere surrealista, significa bandire dalla mente il 'già visto' e ricercare il non visto (1947)”<sup>8</sup> e il denominare in modo errato gli oggetti rappresentati testimonia una capacità percettiva e cognitiva in grado di andare oltre l'apparenza stessa per cogliere il Mistero del-

l'universo. L'immagine rappresentata spezza definitivamente il senso della comunicazione ordinaria ed è nella rappresentazione stessa di un oggetto familiare che si manifesta il Mistero degli esseri perché, come afferma Michel Drauget, direttore dei *Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique* in occasione della rassegna monografica Magritte, il mistero della natura curata da Charly Herschovici, presidente della *Fondation René Magritte*, Claudia Beltrami Ceppi e Paolo Vedovi e allestita al Palazzo Reale di Milano nel Novembre del 2008, è "il Mistero lo strumento più idoneo per distruggere le abitudini visive e la logica dei luoghi comuni". La peculiarità dell'arte di Magritte è quindi la rappresentazione di concetti estetici che non sono affatto governati da condizioni nominaliste ovvero, non aderiscono a nessuna regola linguistica e questa "non corrispondenza" comporta la definitiva rottura dell'accordo tra l'esperienza percettiva e l'esperienza linguistica perché percepire, e di conseguenza tradurre questa percezione emotiva in un'affermazione del genere "X è così e così", comporta una relazione percettivo-linguistica che nelle opere di Magritte viene del tutto a mancare al fine di condurre il pensiero oltre l'ordinario: il cappello è denominato "La neve" e le pipe non sono più pipe.



Figura 2: R. Magritte, *La clef des songes*, 1935, olio su tela, 41 x 27 cm, collezione privata.

L'arte di Magritte "è una completa rottura con le abitudini mentali degli artisti prigionieri del talento, del virtuosismo e di tutte le specialità estetiche. È una nuova visione, nella quale lo spettatore ritrova il suo isolamento e intende il silenzio del mondo"<sup>9</sup> ; l'arte di Magritte stimola "l'intelligenza degli occhi" e, mantenendo il legame con la dimensione onirica, diventa il fondale di teatro su cui il sipario si apre mostrando un nuovo modo di vedere e di pensare. "Con Magritte arriviamo dunque al punto di rottura più radicale della storia della mimesi [...] perché negare le immagini è un modo di negare finalmente l'oggettività del mondo"<sup>10</sup> e, volendo egli estendere il senso mimetico della pittura, definisce l'arte come vera occasione di riflessione circa il senso di vedere e di pensare il mondo per guidare la visione, quindi la riflessione, verso l'interno di chi osserva. Egli, indagando nelle proprie visioni di sogno, nell'irrazionalità del pensiero, mostra allo spettatore una nuova dimensione del vedere, una

dimensione che, spezzando l'equivalenza stessa tra l'immagine e la sua reale funzione, si apre alle infinite ed imprevedute possibilità del pensiero. Sembra quindi che Magritte incarni una sorta di via anticartesiana: i suoi quadri negando la corrispondenza tra segno linguistico e segno rappresentativo espongono la possibilità di un continuum tra la percezione, la cognizione e la reificazione pittorica di questi dati sensoriali; Magritte va oltre la problematicità cartesiana circa l'inganno dei sensi perché dona al pensiero, in tutte le sue manifestazioni, da quelle immaginative a quelle oniriche, una consistenza visiva sulla tela stessa. L'ineffabile della coscienza in Magritte acquista quindi il senso dell'esistenza nelle sue opere, egli dipinge ciò che "già abbiamo nella testa" per enfatizzare il senso che si cela dietro agli oggetti del quotidiano.

Ciò a cui mira Magritte non è la ricerca di una spiegazione della realtà, ma il mostrarla nei suoi tratti enigmatici, nel suo essere il Mistero; le immagini nelle sue opere devono quindi essere viste quali sono, "l'arte pittorica – che merita veramente di chiamarsi l'arte della somiglianza - permette di descrivere, attraverso la pittura, un pensiero suscettibile di diventare apparente. Questo pensiero comprende esclusivamente le figure che il mondo visibile offre: persone, astri, mobili, armi, solidi, scritte ecc. [...] Non ci sono modi diversi di rappresentare il pensiero ispirato che assomiglia al mondo apparente. Il 'come dipingere' la somiglianza deve limitarsi a distendere dei colori su una superficie, in modo che il loro aspetto effettivo svanisca e lasci apparire un'immagine della somiglianza".<sup>11</sup> I segni in arte sono, infatti, la manifestazione del linguaggio artistico che esprimono l'intenzionalità stessa dell'artista al fine di comunicare il Mistero delle cose. "L'opera compiuta", come già affermava Merleau-Ponty in *Segni* (1960), "non è dunque quella che esiste in sé come una cosa, ma quella che raggiunge il suo spettatore e lo invita a riprendere il gesto che l'ha creata per congiungersi con il mondo silenzioso del pittore".<sup>12</sup> L'opera d'arte è il "dialogo silenzioso" tra l'artista, il Mistero e lo spettatore, perché non è più immagine mimetica del mondo, ma immagine espressiva che "porta fuori" il Mistero del mondo. L'artista, Magritte, è quindi colui che si sforza di guardare oltre il visibile per cogliere il Mistero dell'universo e comunicarlo a colui che osserva; egli, attraverso l'atto del dipingere, converte il reale in arte creando una comunicazione simbolica in cui l'essenza stessa del mondo si manifesta a livello cognitivo ed emotivo. L'arte deve essere medium tra due dimensioni umane, quella creativa e quella ricettiva; il mezzo che permette lo scambio comunicativo di idee, ma soprattutto di emozioni e, la creazione di questa rete comunicativa ed emozionale avviene attraverso una sorta di "intelligenza dell'occhio": un organo sensoriale in grado di cogliere la profondità psichica ed emotiva dell'arte. Perché arte è il "venir fuori" dell'intenzione dell'artista e solo un occhio che vede nel dipinto potrà farsi tutt'uno con esso per carpirne l'aspetto espressivo ed emozionale.

Un esempio eclatante che mostra questo stimolo magrittiano di estendere lo sguardo dello spettatore oltre il "già visto" è l'opera *La page blanche*<sup>3</sup>: "anche a me piace vedere le foglie che nascondono la luna, ma se dietro di esse si riuscisse a vedere la luna, sarebbe inaudito, la vita avrebbe finalmente un senso (1967)".<sup>13</sup> Con questa affermazione Magritte rompe definitivamente i canoni dei luoghi comuni del vedere e guida lo spettatore ad un nuovo modo di pensare il vedere che anticipa la riflessione di Wollheim circa il *seeing-in*.

Come Wollheim invita, qualche anno più tardi, ne *Introduzione all'estetica* (1968) ad osservare il modo in cui una macchia blu "sta" dietro ad una tela bianca, quindi definisce il nuovo paradigma percettivo *seeing-in*<sup>14</sup>, lo stesso invito viene fatto da Magritte attraverso la creazione de *La page blanche*. L'opera sollecita, infatti, lo spettatore a vedere le foglie dietro alla luna e per guidare questo nuovo modo di vedere rappresentativo dipinge sulla tela stessa una luna che "sta davanti" a delle foglie; ovviamente nella realtà questa visione sarebbe impossi-



Figura 3: R. Magritte, *La page blanche*, 1967, olio su tela, 64 x 56 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

bile, non c'è nulla che possa stare dietro alla luna, se non un cielo stellato. La luna è, e sarà sempre, lo sfondo di qualsiasi visione, ma Magritte si spinge oltre e, come vero promotore del motto surrealista "L'immaginazione al potere", dimostra che non ci sono limiti al pensiero perché la vera arte pittorica "ha lo scopo di rendere perfetto il funzionamento dello sguardo, grazie a una percezione visiva pura del mondo esterno attraverso il solo senso della vista. Un quadro concepito con questo obiettivo è un mezzo per sostituire gli spettacoli della natura, i quali provocano generalmente solo un funzionamento meccanico degli occhi a causa dell'abitudine che vela questi spettacoli naturali sempre simili o sempre visti in anticipo".<sup>15</sup>

Magritte spezza quindi il funzionamento meccanico del vedere e del pensare per risvegliare "l'intelligenza degli occhi", egli va alla ricerca di qualcosa che provochi "uno choc emotivo" nello spettatore per insegnargli a vedere il pensiero. L'arte di Magritte consiglia quindi ad abbandonare definitivamente il rapporto segno-significato per rompere le abitudini logiche del vedere e del pensare: "essere in grado di rispondere alla domanda: Che cos'è il significato di queste immagini, corrisponderebbe a rendere il Significato, l'Impossibile, simile a un'idea possibile"<sup>16</sup>, le immagini invece devono essere viste quali sono, perché è il pensiero stesso ad attribuire un valore "morale, spirituale" e ciò avviene solo se l'artista è in grado di manifestare sulla tela la propria intenzione e se lo spettatore "tenta, similmente all'autore [...], di pensare il Significato [ossia] l'Impossibile".<sup>17</sup> "Il significato figurativo, e il significato pittorico in generale, dipende [...], non dall'intenzione in quanto tale, ma da un'intenzione riempita. E l'intenzione è riempita quando il quadro riesce a causare, in un osservatore adeguato, un'esperienza che combacia con l'intenzione"<sup>18</sup> e solo attraverso "un'intelligenza degli occhi"<sup>19</sup> è possibile vedere nel dipinto per carpirne l'aspetto espressivo ed emozionale.

Il fulcro delle riflessioni magrittiane risulta quindi fondato su criteri elaborati anche dalla corrente di estetica analitica, corrente filosofica che reinventa l'estetica in quanto, interrogandosi circa l'essenza dell'arte, rifugge dall'identificarla con un determinato oggetto fisico o mentale e, allo stesso modo Magritte, non indagando un'arte che si definisce concettualmente

e linguisticamente, rifugge dall'identificazione segno-significato per spostare l'analisi del gesto creativo alla funzione del pensiero e al corrispettivo atto percettivo ad esso correlato. Per Magritte ciò che conta è la corrispondenza cognitiva a livello emotivo tra l'artista e lo spettatore, se, infatti, pensare un'immagine vuol dire vedere un'immagine, vedere un'immagine significa vedere il pensiero stesso di chi l'ha creata. Magritte dimostra come ciò che si vede altro non sia ciò che si vuole vedere; ed è per questo motivo che l'artista belga fa dei *trompe l'oeil* la prerogativa della propria arte perché, solo attraverso un'arte che illude, che spinge all'illusione ottica, è possibile mostrare come sia sottile il legame tra il pensiero e la percezione. Le opere di Magritte stimolano quindi "l'intelligenza dell'occhio" per cogliere ciò che nella natura si cela: tutto è Mistero, tutto evoca; ma è lo spettatore a voler cercare questo senso enigmatico del reale, a lasciarsi guidare dall'artista ad una visione oltre l'ordinario. "Le mie investigazioni" afferma l'artista belga "assomigli[ano] alla ricerca della soluzione di un problema di cui [ho] tre dati: l'oggetto, la cosa ad esso associata nell'ombra della mia coscienza e la luce a cui questa cosa d[ev]e pervenire".<sup>20</sup> Nelle sue opere l'ombra e la luce compaiono in contemporanea per testimoniare la compresenza dell'atto cosciente e dell'atto incosciente del pensiero. Lo spettatore si trova quindi sospeso a metà tra la dimensione della veglia e la dimensione del sogno, a metà tra l'osservazione della realtà ordinaria e il disvelamento del Mistero.

L'artista belga testimonia il potere della cognizione che, resa manifesta, rappresentata in un'opera d'arte, guida l'occhio dello spettatore alla giusta visione del reale; egli non cerca un senso metafisico dietro il reale, solleva semplicemente le "maschere" della realtà come se non fosse che un "sipario davanti agli occhi" per condurre il pensiero oltre le abitudini mentali del vedere.

Magritte è l'artista che pensa vedendo, come in sogno egli guida i propri pensieri sognanti e, attraverso l'arte, le opere d'arte, egli trasporta sulla tela le immagini di sogno rendendo palpabile la dimensione onirica e donando allo spettatore la possibilità di un vedere immaginativo imprevedibile: la luna davanti alle foglie.

"E solo così la vita ha un senso".

## Note

<sup>1</sup>Magritte (2003a, p. 379)

<sup>2</sup>Alla conferenza tenuta nel 1938 al *Musée Royal des Beaux-Arts* di Anversa, “Dipingere enigmi per capire la vita”, Magritte racconta il proprio percorso artistico e riconosce in De Chirico il maestro che lo condusse ad interessarsi alla rappresentazione pittorica dell'inconscio; ben nota è, infatti, l'affermazione di Magritte che segna la svolta surrealista del proprio stile fatta dopo aver visto l'opera d'arte *Le chant d'amour* di de Chirico: “è stato uno dei momenti più emozionanti della mia vita: i miei occhi hanno visto il pensiero per la prima volta”.

<sup>3</sup>A questo proposito è lecito ricordare Gombrich che, in “Arte e illusione. Studio psicologico della rappresentazione”, definisce una teoria dell'illusione fondata sul *trompe l'oeil*; egli riconosce, infatti, nell'osservazione di un'opera d'arte la creazione di una vera e propria “illusione consapevole”, ossia la consapevolezza che, mentre si osserva l'oggetto rappresentato nell'opera d'arte, colui che osserva ha l'illusione di essere al cospetto dell'oggetto come se fosse realmente presente. Questa teoria ebbe grande eco nell'estetica analitica in quanto apriva definitivamente l'estetica ad un'analisi del funzionamento del pensiero fondata su esperimenti di tipo psicologico; nella teoria di Gombrich ha, infatti, fondamentale importanza l'aspetto psichico di chi osserva e, analizzando da un punto di vista psicologico l'atto percettivo conduce a definire ciò che viene visto come ciò che viene precedentemente pensato. Vedere è “credere di vedere”, afferma Gombrich, e questa sovrapposizione tra l'atto del vedere e l'atto del credere porta lo spettatore all'illusione stessa in quanto è lo spettatore stesso a decidere, a voler dirigersi verso l'illusione. Lo storico d'arte attraverso l'analisi dell'osservazione di numerosi dipinti, dimostra come gli oggetti rappresentati vengano percepiti nella loro interezza poiché è lo spettatore stesso a riempire con il proprio pensiero ciò che sulla tela manca, e di conseguenza vedere, ciò che nel quadro non viene rappresentato. L'arte sembra quindi per Gombrich totalmente fondata su questo vedere illusionista: l'arte è mimesi nel senso di finzione perché essa crea un vincolo psichico tra l'oggetto rappresentato e la mente dello spettatore, un legame che conduce all'illusione che ciò che viene raffigurato sia realmente e totalmente presente prima nella mente, poi nella vista, quindi sulla tela.

<sup>4</sup>In riferimento a *Rassegna monografica Magritte, il mistero della natura* a cura di C. Beltrami Ceppi, M. Drauget, C. Herschovici e P. Vedovi, Novembre 2008, Palazzo Reale di Milano.

<sup>5</sup>Cortenova (1991, p. 167)

<sup>6</sup>*Ivi.*

<sup>7</sup>Cortenova (1991, p. 32)

<sup>8</sup>Cfr. *Rassegna monografica Magritte, il mistero della natura* a cura di C. Beltrami Ceppi, M. Drauget, C. Herschovici e P. Vedovi, Novembre 2008, Palazzo Reale di Milano.

<sup>9</sup>Cortenova (1991, cfr.)

<sup>10</sup>Bonazzoli (2008, cfr.)

<sup>11</sup>Magritte (cfr. 2003b, pp. 158-159)

<sup>12</sup>Merleau-Ponty (1967, p. 77)

<sup>13</sup>Cfr. *Rassegna monografica Magritte, il mistero della natura* a cura di C. Beltrami Ceppi, M. Drauget, C. Herschovici e P. Vedovi, Novembre 2008, Palazzo Reale di Milano.

<sup>14</sup>Invito di Wollheim serve a definire il vedere da un punto di vista “fenomenologico”, il filosofo stesso definisce, infatti, l'esperienza della percezione un'esperienza di tipo fenomenologico: lo sguardo di chi osserva non è passivo di fronte all'opera d'arte, al contrario è protagonista nel riconoscere in macchie di colori delle figure e delle forme al fine di cogliere l'intenzione che l'artista ha espresso nell'opera d'arte (*Art and Its Objects. With Six Supplementary Essays*). Per Wollheim vedere altro non è che vedere-in, *seeing-in*, e la definizione di un nuovo paradigma percettivo, prendendo spunto dal vedere-come di Wittgenstein e superando del tutto la problematicità wittgensteiniana di definire il vedere un vedere ad aspetti, giunge a riconoscere l'autonomia cognitiva del vedere fondata nella duplicità dell'oggetto d'arte stesso. Colui che osserva è quindi doppiamente cosciente dell'aspetto materiale e dell'aspetto figurale dell'opera d'arte e, come la fenomenologia ha il compito di descrivere il darsi dei fenomeni ad un soggetto percipiente e cosciente, la stessa compenetrazione e duplicità o, meglio bipolarità, *twofoldness*, del soggetto e dell'oggetto è descritta nell'estetica di Wollheim attraverso la definizione del paradigma percettivo *seeing-in*. La definizione del vedere da un punto di vista fenomenologico apre quindi l'estetica wollheimiana al cognitivismo in quanto per il filosofo inglese percepire è vedere nell'opera d'arte con il pensiero per riconoscere in essa una determinata rappresentazione e per cogliere a livello cognitivo l'intenzione che l'artista ha voluto trasmettervi (*Painting as an Art*).

<sup>15</sup>Magritte (2003b, p. 277)

<sup>16</sup>N. (cfr. 1993, p. 49)

<sup>17</sup>*Ibidem.*

<sup>18</sup>Kobau et al. (cfr. 2007, p. 276)

<sup>19</sup>Anche in questo caso è possibile riconoscere “un'affinità” tra il pensiero di Magritte e il pensiero di Wollheim, in quanto entrambi parlano di “intelligenza degli occhi”, ossia estendono il vedere in arte oltre la propria dimensione al fine di cogliere la dimensione dell'interiorità sia da parte di chi crea arte sia da parte di chi fruisce arte: l'artista



sollecita alla visione immaginativa ed emotiva e lo spettatore si lascia guidare da esso per comprenderne l'intenzione e, ciò è possibile solo grazie a un *eye's mind*, come viene definito da Wollheim in *Painting as an Art*.

<sup>20</sup>Rossi (1999, p. 168)

## Riferimenti bibliografici

- Bonazzoli, F. (2008). *Le nuvole dell'illusione. così un grande occhio mette in crisi il mondo*. 30
- Cortenova, G. (1991). *Magritte. Art Dossier*. Firenze: Giunti. 30
- Kobau, P., G. Matteucci, and S. Vellotti (2007). *Estetica e filosofia analitica*. Bologna: Il Mulino. 30
- Magritte, R. (2003a). *Scritti. Volume primo*. Milano: Abscondita. 30
- Magritte, R. (2003b). *Scritti. Volume secondo*. Milano: Abscondita. 30
- Merleau-Ponty, M. (1967). *Segni*. Milano: Il Saggiatore. 30
- N., B. (1993). *Magritte*. Milano: Alauda. 30
- Rossi, G. (1999). *L'emozione dello sguardo. Antologia del gusto e della critica d'arte*. Firenze: D'Anna. 31

## **A proposito degli autori**

### **Indirizzo di contatto**

Alessandra Galbusera: [alessandra.galbusera@libero.it](mailto:alessandra.galbusera@libero.it).

## **Copyright**

© © © © 2010 Alessandra Galbusera. Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati.

Recensione di: A. Paternoster, *Il filosofo e i sensi. Introduzione alla filosofia della percezione*. Carocci, Roma 2007.

Recensione di Leonardo Caffo

5 maggio 2010

Il fenomeno della percezione appartiene alla scienza e va considerato nel complesso delle sue articolazioni disciplinari. Per esempio possiamo definire la scienza della visione come lo studio dei meccanismi tramite cui gli esseri umani acquisiscono conoscenza di eventi ed oggetti del mondo esterno a partire dall'energia luminosa catturata dai fotorecettori della retina. La psicologia accompagna la scienza nello studio della percezione, sin dalle correnti gestaltiche e della fenomenologia sperimentale fino agli studi meglio conosciuti in Italia come quelli di Kanizsa (1980) o di Massironi (1998).

In questo panorama esiste qualcosa riguardante la percezione che possa essere indagato dal pensiero filosofico? La domanda filosofica tradizionalmente suscitata dai fenomeni percettivi è se e quanto della percezione ci si possa fidare. La ricerca neurofisiologica contemporanea ha smorzato gradualmente l'enfasi di questa domanda che si basava, essenzialmente, sul mistero delle illusioni percettive che, ai nostri giorni, sono ben analizzate ed è ormai chiaro quali siano cause e circostanze in cui tali illusioni si producano. Domande però apparentemente banali restano ancora irrisolte e conservano il loro fascino proprio se osservate sotto una "luce filosofica". Che cosa percepiamo? Ovvero, quali sono gli oggetti della percezione? Le risposte a queste domande sembrano costituire il mestiere del filosofo della percezione che dovrebbe, infatti, proporre un insieme di criteri per riconoscere un evento percettivo. Oggi i problemi filosofici della percezione sono classificati sotto quattro categorie: questioni metafisiche; questioni semantiche; questioni epistemologiche; questioni esplicative.

Problemi metafisici e semantici sono spesso intrecciati e, infatti, i filosofi considerano anche una quinta categoria *metafisico-semantic*a come osserva Bonomi (1983). Nel suo libro, *Il Filosofo e i sensi*, Alfredo Paternoster, professore di Filosofia e Teoria dei linguaggi presso l'Università di Sassari, introduce il lettore alle principali questioni della filosofia della percezione. I problemi riguardanti lo studio dei sensi sono da sempre un tema privilegiato della ricerca filosofica che, nonostante il progresso scientifico nello studio della percezione, non ha abbandonato questo settore della conoscenza, dietro il quale, dice Paternoster, "si celano spinosi problemi che hanno fatto la storia della filosofia ma che nutrono tuttora la ricerca empirica ed epistemologica". Il testo costituisce la prima introduzione sistematica in lingua italiana alla filosofia analitica della percezione (del 2009 è, infatti, l'altro testo di Calabi (2009) dedicato allo studio della percezione di stampo analitico, in cui il lettore viene guidato

nello studio dei problemi riguardanti percezione (e visione) a cui diverse teorie filosofiche e psicologiche cercano di dare risposta. Paternoster dedica un'attenzione particolare all'intreccio tra riflessione a priori e ricerca empirica caratterizzando, infatti, il suo manuale come un intreccio tra filosofia e scienza fedele ad uno stile naturalistico che contraddistingue molta filosofia analitica (specie d'oltreoceano) ed effettuando numerose incursioni nel campo delle neuroscienze, delle scienze cognitive e della psicologia sperimentale. L'autore, attraverso un percorso che mira ad un quadro unitario (così infatti, si chiama l'ultimo capitolo del testo), ripercorre i risultati fondamentali nello studio della percezione costruendo un quadro storico che ha alcuni dei suoi capi saldi in Armstrong (1961) e in Fodor (1983); questo lavoro non ha la pretesa di fornire nuove soluzioni allo studio della percezione ma di convincere riguardo la fecondità del metodo analitico che fa interagire, volutamente, analisi filosofica e risultati della scienza empirica. In questo modo il libro di Paternoster svolge una duplice funzione, una più esplicita che è quella appunto di introdurre allo studio filosofico dei sensi e, l'altra, che è quella di mostrare attraverso dati ed argomenti quanto sia più efficace indagare i problemi riguardanti la percezione attraverso il metodo analitico che non come aveva fatto un'altro tipo di filosofia. È necessario evidenziare che testi come questo possono cercare di sopperire alla mancanza di materiale in italiano su argomenti specialistici ma, tuttavia, non riescono mai del tutto nel loro compito. La ricerca (e dunque la produzione letteraria) in filosofia della percezione è in continua evoluzione; di recente è un testo fondamentale sull'argomento Fish (2009).

La situazione è questa: chiunque abbia interessi filosofici specialistici vicini alla scienza e non ha gli strumenti per aver accesso alla letteratura in lingua inglese rimarrà sempre completamente bloccato rispetto ad un paradigma in continua evoluzione. I nuovi testi sono raramente tradotti e, affinché questo succeda, bisogna aspettare che il libro diventi un classico. Il lavoro di Paternoster (così come di recente il già citato della Calabi) rappresenta un buon testo introduttivo ma, se pur recente, non basta a chiunque voglia farsi un'idea della ricerca contemporanea in filosofia della percezione che rappresenta uno dei terreni filosofici in costante sviluppo.

## Riferimenti bibliografici


- Armstrong, D. (1961). *Perception and the physical world: International library of philosophy and scientific method*. Michigan: Humanities Press. 24
- Bonomi, A. (1983). *Eventi mentali*. Milano: Il Saggiatore. 23
- Calabi, C. (2009). *Filosofia della percezione*. Roma: Laterza. 23
- Fish, W. (2009). *Perception, Hallucination, and Illusion*. Notre Dame: University of Notre Dame Press. 24
- Fodor, J. (1983). *The modularity of mind: an essay on faculty psychology*. Boston: MIT Press. 24
- Kanizsa, G. (1980). *Grammatica del vedere: saggi su percezione e gestalt*. Milano: Il Mulino. 23
- Massironi, M. (1998). *Fenomenologia della percezione visiva: Aspetti della psicologia*. Milano: Il Mulino. 23

## **A proposito degli autori**

### **Indirizzo di contatto**

Leonardo Caffo [leonardocaffo@gmail.com](mailto:leonardocaffo@gmail.com).

## **Copyright**

 2010 Leonardo Caffo. Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati.

Recensione di: D.J. Linden, *The Accidental Mind: How Brain Evolution has Given us Love, Memory, Dreams and God.*  
Harvard University Press, Boston 2007.

Recensione di Marco Nicolini

5 maggio 2010

Il cervello come opera d'arte che interpreta il reale, il cervello come grande progetto ingegneristico, il cervello come eccezionale elaboratore, il cervello come risposta alla domanda "Chi siamo?". *The Accidental Mind* spiega come ognuna di queste considerazioni possa essere banalizzata e considerata bizzarra. Il libro attraversa con estrema destrezza una vivace miscela di scienza "solida", teoria e casistica sperimentale senza costringere il lettore ad una feroce preparazione neuroscientifica. David J. Linden, neuroscenziato della Johns Hopkins School of Medicine, offre un libro *easy to read* focalizzato sulle funzioni del cervello spiegate attraverso la "biologia reale" prima di affrontare grandi questioni come: "Perché le persone diventano religiose?", "Come si costruisce la nostra memoria?", "A che cosa serve il sonno?", ecc.

Le prospettive evolutive e psicologiche forniscono, secondo Linden, comprensioni occasionali circa il funzionamento della mente, ma è principalmente il cervello l'organo capace di evocare la sua stessa esistenza. Diversamente da quanto si immagina troppo spesso, il cervello non è altro che un confuso e glorioso prodotto mutevole dell'evoluzione.

Per cominciare definiamo il connessionismo come un modello interpretativo delle scienze utilizzato per spiegare il funzionamento della struttura celebrale in quanto costituito da una miriade di reti neurali. David Linden nel suo libro sembra rievocare, adattandole al progresso scientifico tecnologico attuale, le teorie connessioniste proposte sin dai primi lavori di Hebb (1975). Linden pone diverse volte l'accento su quanto il cervello non possa essere considerato una "macchina perfetta"; così facendo, allontana con veemenza l'idea simbolista che vede il cervello come una sorta di "Macchina di Turing" vincolata ad una specifica interpretazione di regole sintattico-semantiche. Linden non permette di pensare all'attività mentale come a una manipolazione di simboli, come per esempio avviene nella teoria del linguaggio del pensiero presentata in Fodor (1983), ma come un modello mentale decisamente povero e semplificato.

L'autore definisce il cervello con un'unica parola, che in sé racchiude e riassume la sua teoria riguardante il processo evolutivo cerebrale: "Kludge", termine preso a prestito dalla storia militare il cui significato richiama ad un "insieme di parti mal assortite tra loro, formanti un insieme poco organizzato".



Ogni aspetto antievoluzionista contrastante la teoria di Linden, che oserei definire connessionista-evoluzionista, viene affrontata con un criterio di scientificità tale da rendere il più possibile evidente la pregnanza della tesi che definisce ancora una volta il cervello come un “agglomerato di soluzioni *ad hoc*” prodotte dalla storia dell’evoluzione.

Per Linden in sostanza, non esiste un “disegno intelligente” del nostro cervello, non siamo creati ad immagine e somiglianza di nessuno; “l’evoluzione non è un ingegnere, ma un pensatore”.

Utilizzando un’analogia proposta dall’autore, si potrebbe dire che: i cervelli umani si sono evoluti non tramite l’aggiunta di nuovi cucchiari da gelato ad un vecchio cono, ma tramite la modifica di cucchiari da gelato pre-esistenti. Questa simpatica analogia (artificio retorico molto utilizzato dalla letteratura scientifica anglossassone e dall’autore stesso nel corso di tutto il libro), sostiene chiaramente la tesi di Linden riguardante la conformità dei cervelli ai vincoli storici dell’evoluzione. Risulta però più difficile mostrare che l’uso di parti preesistenti impone vincoli funzionali ed un cattivo design. Linden espone un’ottima idea riguardante il “come” un cervello si evolve, ma ha forse ecceduto nel teorizzare un design altamente disorganizzato. Generalmente in biologia cerebrale, neurofisiologia e neuropsicologia la posizione universalmente accettata è che a tutt’oggi si conosca ancora troppo poco riguardo i funzionamenti interni del cervello per poter giudicare come esso funziona.

Il succo del discorso affrontato da Linden, in ogni caso, è che i nostri cervelli non sono dispositivi idraulici (come Cartesio aveva già sostenuto in passato), nemmeno supercomputer o macchine di Turing, sono solamente semplici prodotti dell’evoluzione.

## **Riferimenti bibliografici**

Fodor, J. (1983). *The modularity of mind: an essay on faculty psychology*. Boston: MIT Press.  
26

Hebb, D. (1975). *L'organizzazione del comportamento. Una teoria neuropsicologica*. Roma:  
Franco Angeli. 26

## **A proposito degli autori**

### **Indirizzo di contatto**

Marco Nicolini marco.nicolini@studenti.unimi.it.

## **Copyright**

© © © © 2010 Marco Nicolini. Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati.



**Rassegna Individuo e Società**  
*Università Vita-Salute S. Raffele & Teatro Parenti di Milano*

Flavio Basso e Giovanni Cinà

5 maggio 2010

*Linguaggio e Cervello*

Intervento di:

Michele Di Francesco

Andrea Moro

Nell'ambito della rassegna individuo e Società, organizzata dall'Università San Raffaele in collaborazione col Teatro Franco Parenti, si è svolto il 26 Marzo l'incontro dal titolo Linguaggio e cervello. Ospiti dell'incontro erano Andrea Moro, docente ordinario di Linguistica generale al San Raffaele, e Michele Di Francesco, filosofo della mente e preside della Facoltà di Filosofia del San Raffaele. Il tema della discussione, moderata da Riccardo Chiaberge, verteva sulle neuroscienze, in particolare sui progressi compiuti nell'ambito linguistico con l'ausilio di esperimenti neuroscientifici.

Dopo una breve introduzione al tema del dottor Chiaberge la parola è passata ad Andrea Moro per il primo dei due contributi. Nel suo intervento il professore ha iniziato tematizzando l'interdisciplinarietà di un ambito come quello del linguaggio, sottolineando come la linguistica debba rapportarsi con le neuroscienze in un'ottica di collaborazione. Il professore è passato poi alla narrazione di due esperimenti sull'uomo che hanno gettato una nuova luce su alcune questioni fondamentali nel rapporto linguaggio-cervello.

Il primo di questi intendeva verificare la plausibilità della distinzione chomskyana fra regole possibili ed impossibili, ricercandone un eventuale riscontro biologico. A questo scopo è stata inventata una lingua dotata di regole impossibili (regole cioè che non esistono in nessuna lingua del mondo e, secondo Chomsky, mai potranno esistervi) e di parole senza significato. Dato che l'esperimento voleva essere condotto esclusivamente sul piano sintattico, quest'ultimo accorgimento doveva servire ad evitare possibili interferenze con la semantica delle parole usate. Si sono dunque misurate attraverso risonanze magnetiche le reazioni dei soggetti a determinate frasi, prima con regole possibili e poi con regole impossibili. Si è appurato che le regole impossibili venivano smistate dal cervello su reti neurali diverse da quelle usualmente dedicate alla sintassi, avvalorando l'ipotesi che vi sia una base biologica non convenzionale per le regole grammaticali.

Il secondo esperimento di cui Moro ha parlato riguardava i neuroni specchio, neuroni in grado di attivarsi sia quando il soggetto compie un'azione con uno scopo sia quando vede compiere tale azione da un suo simile.

Cercando una possibile connessione fra i neuroni specchio e l'attività linguistica, si è monitorata l'attività cerebrale di soggetti che vedevano un'azione e che sentivano una frase descrittiva tale azione. Si è così scoperto che in entrambi i casi, sia vedendo che interpretando la frase, vi è un'attivazione corticale degli stessi neuroni specchio. Volendo approfondire questa possibile connessione fra linguaggio e realtà percepita, si è ripetuto l'esperimento sottoponendo ai soggetti frasi affermative e negazioni di tali frasi. In questo modo si voleva indagare l'effetto di un fatto esclusivamente linguistico come la negazione sull'attività neurale. Il risultato fu che quando interpretavano queste frasi negative nei soggetti si verificava una parziale inibizione del sistema motorio corrispondente alla frase affermativa. Con tutte le cautele del caso, ha chiosato il professore, si può dire che questi dati siano un punto a favore di chi sostiene l'ipotesi secondo cui il linguaggio influisce sulla nostra rappresentazione della realtà.

In chiusura Moro ha ripreso il tema dei rapporti fra linguistica e neuroscienze, aggiungendo che i linguisti non devono pensare di consegnare una mappa della lingua ai neuroscienziati, ma devono mettere in comune le loro conoscenze. Chissà che questo, ha concluso il professore, non porti poi ad una riforma di entrambe le discipline.

La parola è stata dunque ceduta a Michele Di Francesco, il cui intervento si proponeva di discutere due questioni: la prima, in relazione alla chiusa di Moro, riguardante il rapporto linguaggio e pensiero; la seconda, in relazione all'intermezzo del dottor Chiaberge, a proposito della misura entro la quale i risultati delle neuroscienze vadano considerati un contributo conoscitivo: da una parte, infatti, riconoscere l'importanza delle neuroscienze può essere fatto senza farsi prendere da arroganti smanie riduzioniste dal sapore scienziato; dall'altra, del resto, non bisogna dimenticarsi che l'atteggiamento di umiltà è certamente altrettanto consono alla filosofia, la quale è rispetto alla scienza più slegata da agganci sperimentali circa questioni così intrattabili dal punto di vista concettuale come appunto i rapporti mente-linguaggio-mondo o biologia-cultura.

A questo proposito, gli esperimenti esposti da Andrea Moro rappresentano interessanti casi per lo studio del difficile passaggio dalla teoria all'indagine empirica, dove il primo polo è in questo caso rappresentato dal lascito di riflessioni teoriche circa la negazione, un'operazione linguistica che costituì un vero cruccio per gli stessi padri della logica moderna, impegnati nella costruzione di un sistema raffigurativo-corrispondentista. Fu questo sintomo, ha spiegato il professore, dell'insufficienza di un'analisi puramente logica del linguaggio, che tentava di attribuire proprietà designativo-referenziali a parole come non se e, insufficienza che portò come esito teorico la negazione dell'esistenza di oggetti logici. Tornando ad oggi, grazie alle evidenze sperimentali che ci consegnano le neuroscienze, è possibile apprezzare il ruolo chiave che la negazione linguistica svolge per gli esseri umani attraverso la loro possibilità di intrattenere una particolare relazione con l'azione: quella dell'inibizione consapevole.

D'altro canto, ha argomentato il professor Di Francesco passando al secondo punto, l'interrogativo a monte è: fino a che punto possiamo aspettarci che la conoscenza della nostra struttura ed attività neuronale risolverà i nostri problemi di comprensione di una realtà come quella linguistica? C'è innanzitutto il dato quantitativo della straordinaria complessità strutturale del cervello, ma anche il dato qualitativo della straordinaria poliedricità del linguaggio: ricercare i correlati neurali di attività linguistiche che si debbano riferire automaticamente al mondo è un'operazione semplificatoria, che non deve dimenticare la molteplicità di atteggiamenti che possono essere veicolati dal linguaggio.

Come lo stesso filosofo della mente ha esplicitato, il discorso arriva qui a vertere su un dato in una certa misura anche politico. Infatti, alla luce di quanto detto, e tanto più che la scienza gode di una capacità persuasiva straordinaria, si richiede alle neuroscienze e alle annesse letture filosofiche delle stesse un'importante assunzione di responsabilità, specie per quanto riguarda i loro approdi al mondo della persona e del sociale: non impoverire la ricchezza di millenni di altri tipi di speculazione, non necessariamente meno informativi, meno esplicitivi.

Si tratta cioè di evitare gli effetti banalizzanti tipici di aspirazioni riduzioniste mal fondate, forse ancor più marcati nelle loro versioni neurologiche odierne rispetto quelle formaliste di ieri: nel caso degli empiristi logici, la matrice essenzialmente formale del loro linguaggio garantiva un ancoraggio al mondo, nella misura in cui la matematica può essere considerata una disciplina almeno in parte connessa alla realtà; viceversa, il rischio odierno è di gettarsi alla ricerca di osservazioni senza disporre preliminarmente di un quadro teorico adeguato. La conclusione dell'intervento, pertanto, è stata che, sebbene sia lecito aspettarsi in futuro la

maturazione di questo quadro (non dimentichiamoci che ci si avvale delle tecniche di neuroimaging in maniera significativa da circa vent'anni), tuttavia, allo stato attuale, esiste ancora un livello nello studio del linguaggio che deve essere affrontato "coi suoi propri principi".

Poco si può aggiungere a questi interventi, che per esigenze di sintesi e fruibilità sono stati qui riportati in una loro versione riassuntiva, adattando l'esposizione orale ad una trattazione scritta. Ci limiteremo dunque a due ordini di considerazioni, uno riguardante l'aspetto divulgativo e l'altro concernente gli sviluppi dei temi trattati.

Questa conferenza non costituisce un evento isolato, ma si situa in un contesto di generale interesse per le neuroscienze. Oggi più che mai il grande pubblico si interessa a questi temi, invitando il mondo accademico a divulgare, a rendere partecipi i profani delle nuove scoperte e delle riflessioni che ne conseguono. Il Festival della Filosofia e il Festival della Mente costituiscono un esempio di questo nuovo modo di diffondere la conoscenza. Occorre tuttavia accompagnare queste nuove iniziative con una riflessione sulle modalità di tale divulgazione. Seguendo una linea indicata dal magistrale "Trattato dell'Argomentazione" di Perelman-Tyteca, bisognerà adattare il discorso specialistico, che può essere efficace in un consesso di esperti, ad un uditorio dalle competenze variegato desideroso di ascoltare una sintesi al tempo stesso interessante ed accessibile. Ma come fare per certi temi complessi in cui sono necessarie delle conoscenze di base anche solo per comprendere i termini del discorso?

È possibile una semplificazione che renda un argomento commestibile all'uomo medio senza al tempo stesso sfigurare i contenuti? Notiamo en passant che da questo problema non è al sicuro neanche la lezione universitaria, nell'era dell'università di massa. Possiamo dire fin d'ora che, a parte rari casi di estrema fruibilità, il discorso specialistico apparirà sempre al non esperto come parzialmente inafferrabile. Nonostante però questa difficoltà sia in linea di principio ineliminabile, si possono operare diverse scelte per minimizzare questa porzione inafferrabile. La cosa più semplice da fare è circoscrivere l'ambito del discorso: più esso sarà ristretto più sarà possibile una trattazione esaustiva, più esso sarà vasto più sarà necessario compiere una veloce rassegna di temi senza approfondirli. Un altro utile accorgimento è l'attenzione ai prerequisiti. Di fronte al moltiplicarsi delle tipologie di uditori, a nostro avviso non è sbagliato per l'oratore esplicitare quali conoscenze sarebbe meglio avere per comprendere appieno il proprio intervento. Vale sempre la pena rinfrescare un po' le idee sui concetti base, se si vuole essere sicuri di evitare all'uditorio possibili oscurità o fraintendimenti.

Questi rilievi trovano nelle neuroscienze una declinazione particolare. Maturate in seno alle scienze cognitive (e mostrando con esse come la selezione dei tratti più utili per lo studio di una materia può trascendere i confini tradizionali entro cui sono ricondotte le varie scienze), hanno da queste ultime ricevuto in eredità il loro carattere tipicamente interdisciplinare. E l'incontro Linguaggio e Cervello qui recensito ci mostra tutta l'ampiezza delle tematiche in gioco: dalla logica (cosa sono i connettivi e perché sono diversi dalle costanti e dalle variabili di un alfabeto logico), alla linguistica (cos'è una grammatica, cos'è una regola possibile o impossibile), all'anatomia (cos'è un neurone e come è fatto, cos'è un circuito neuronale), alla diagnostica (cosa sono e come funzionano le tecniche di neuroimaging), per citare le più importanti. Ora, se è vero che questo in teoria gonfia l'insieme ideale di preconoscenze richieste, in maniera apparentemente paradossale è forse anche vero che l'impostare la ricerca in questi termini ha parallelamente reso più fluida la trasformazione divulgativa del suo discorso.

Ed è probabilmente grazie allo sfruttamento di questo fattore che da subito in questo campo ci si è serviti anche di pubblicazioni informali, del tipo reso celebre dalle opere di Dennet e Hofstader, rimaste impresse nello stesso pubblico presente alla conferenza, ma allo stesso tempo citate non di rado in pubblicazioni di tutt'altro ordine scientifico. Sembra quasi che ponendo questa materia su un terreno ugualmente di tutti e di nessuno essa si riesca a trattare efficacemente non configurata in ottemperanza a forme specifiche e specialistiche, ma sfruttando mezzi preteorici di espressione.

E in tal senso ci si è mossi nell'ambito di questa iniziativa: si è infatti tenuta l'esposizione ad un livello di comprensibilità intermedio fra il tecnico e il facile, facendo dialogare fra loro le nozioni introdotte e costruendo man mano riflessioni più complesse. Si è riusciti inoltre a combinare efficacemente l'esposizione dei risultati ottenuti sperimentalmente con una riflessione atta ad inquadrarli e a renderli problematici.

Il pubblico ha infatti gradito, impiegando le proprie domande nella richiesta di approfondimenti e sviluppi. Unendoci al coro, ci permettiamo di aggiungere due considerazioni. La prima di queste è uno spunto sul tema dello statuto dei connettivi all'interno del problematico rapporto linguaggio-mondo. Se infatti va rifiutata l'idea di una funzione che associa parole a oggetti, va anche buttata l'intuizione di un morfismo fra il linguaggio e il mondo, ossia di una funzione che conservi la struttura? Nell'analogia strutturale fra domini, invece che nella corrispondenza fra oggetti, potrebbero forse trovarsi gli strumenti concettuali capaci di catturare alcuni dei rapporti fra cervello e linguaggio.

In secondo luogo, vorremmo spendere qualche parola sul tema del riduzionismo. In un ambito come quello del linguaggio, che, come Moro ha premesso nel suo intervento, non è proprio di nessuna disciplina particolare, la questione si fa cruciale. Dato che ognuna offre a suo modo un contributo conoscitivo su questo fenomeno, tutto sta appunto nel considerare come questi contributi si relazionino tra loro, come si illuminino od oscurino a vicenda, quale ne sia la possibile integrazione, che è invero il tema maggiormente calcato nel corso della conferenza, in quanto la denuncia collettiva è stata evidentemente che troppo spesso l'unico modo di concepire questo rapporto è nei termini di un riduzionismo neurologico.

A tal proposito, vorremmo limitarci ad una considerazione di natura epistemologica. La riduzione non è, noi pensiamo, un male in se. Può anzi costituire una mossa ontologica di estrema convenienza ed utilità quando la teorizzazione può fare a meno di certe entità senza perdere in potere esplicativo; si tratta, in breve, di un'operazione in fondo implicita nel principio di economia tipico della scienza. Il fatto che una teoria o disciplina venga ricondotta ad un'altra non suscita cioè alcun problema se non si perdono capacità descrittive o predittive. Esattamente come la legge di gravitazione newtoniana si afferma accanto le altre leggi non ridotta, la storia della scienza ci consegna parimenti anche casi di riduzione riuscita, si pensi all'alchimia con la chimica. Naturalmente le teorie scientifiche non galleggiano nel vuoto, ma sono parte della cultura umana, che con esse e su di esse costruisce tanti altri ambiti: giuridico, artistico, morale, etc. Bisogna dunque scindere due aspetti. Da una parte l'effettiva riduzione di una teoria ad un'altra deve essere indagata in sede teorica, confrontando le teorie all'interno di un paradigma comune, e in sede sperimentale, testando le previsioni con misurazioni adeguate. Dall'altra bisogna riconsiderare seriamente le sovrastrutture concettuali che certi risultati sperimentali mettono in discussione, senza farsi trascinare da radicalismi eccessivi o arroccarsi in difesa delle tradizioni.

Come spesso capita, quando le domande sono di questa caratura, il tentativo di formulare una risposta potrebbe portare una riformulazione della domanda iniziale; potremmo anche



scoprire che quella domanda era mal posta, o inconsistente; potremmo cioè dover rivedere i nostri assunti. Che la sintassi sia riducibile alla neurologia, pertanto, ci sembra sia una faccenda che dovrà essere decisa a posteriori: se le neuroscienze saranno la nuova rivoluzione copernicana, che l'uomo si prepari a cambiare posto nella sua propria visione del mondo.

Ringraziamo i professori Moro e Di Francesco per la loro disponibilità e gentilezza e l'Università Vita – Salute San Raffaele per aver organizzato questi incontri, sperando di aver compilato un resoconto fedele e di aver contribuito in qualche modo al dibattito odierno sulle neuroscienze.

## **A proposito degli autori**

### **Indirizzo di contatto**

Flavio Basso: flavio.basso@studenti.unimi.it.

Giovanni Cinà: giovanni.cina@studenti.unimi.it.

## **Copyright**

© © © © 2010 Flavio Basso & Giovanni Cinà. Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati.



## Comandano loro

Discorso sulle lingue inventate  
pronunciato a Udine il 20 ottobre 2007

Paolo Nori

5 maggio 2010

**ABSTRACT.** Il presente articolo stato concesso alla redazione della Rivista Italiana di Filosofia Analitica Junior direttamente dall'autore su richiesta esplicita della redazione che ha ritenuto opportuna questa riproposizione perché crede che una visione letteraria possa, talvolta, cogliere nella loro profondità argomenti complessi come, in questo caso, quello sulle lingue artificiali. Scegliendo di parlare "subliminalmente" di un libro di Alessandro Bausani sulle lingue inventate, l'autore offre suggestioni sullo stesso tema divagando sulla bibliografia della sua tesi di laurea. L'articolo recensisce la produzione riguardante i linguaggi artificiali per quanto concerne il panorama dell'editoria italiana, opponendole in chiusura tre brevi poesie di Raffaello Baldini (non estranee alla questione).

Avrei forse dovuto parlare di un libro di Alessandro Bausani, *Le lingue inventate*, che è uno dei libri che ho letto quando ho fatto la tesi.

Quando fai la tesi è un periodo che leggi dei libri che non avresti mai letto, se non facevi la tesi.

Io, per esempio, ho letto dei libri di psicologia della fine dell'ottocento di ambiente anglosassone, *A New Era of Thought*, di James Howard Hinton, un libro che è una specie di manuale con degli esercizi che, secondo Hinton, se li avessero fatti fin da piccoli i bambini si sarebbero accorti che il mondo non è, come pensavano i loro genitori, tridimensionale, è tetradimensionale, ha quattro dimensioni, un libro che Hinton appena finito di scriverlo era dovuto scappare dall'Inghilterra, una fuga misteriosa, che ha fatto scrivere a Borges che si era forse suicidato, invece Hinton era fuggito da una condanna per bigamia e era finito prima a Singapore, se non ricordo male, e poi negli Stati Uniti, dove aveva inventato una macchina per allenare i battitori di baseball, una specie di cannone che sparava le palle fortissimo, e dove poi era morto ad un pranzo dopo aver fatto un brindisi al genere femminile e io mentre facevo la tesi, che era una tesi che si intitolava *La lingua nella quarta dimensione*, ho letto tutti i suoi libri, di Hinton.

E ho letto anche il libro di Alessandro Bausani, *Le lingue inventate*, e anche *The Cosmic Consciousness*, di Raymond Maurice Bucke, presidente dell'associazione degli analisti nordamericani, morto in Canada davanti a casa sua una notte che ghiacciava scivolando sulla veranda e picchiando la testa, un libro che diceva che era imminente la comparsa dell'uomo cosmico, che era già apparso sporadicamente nel corso dei secoli precedenti.

Buddah, Cristo, Maometto, San Paolo, Dante, Balzac, Whitman, secondo Bucke sono tutte persone che nel corso della loro vita avevano avuto momenti in cui erano stati degli uomini cosmici, che si erano resi conto della vera natura del mondo, e nel ventesimo secolo era evidente, secondo Bucke, che la maggior parte degli esseri umani sarebbero stati Uomini cosmici, Bucke nei primissimi anni del novecento prevedeva per il futuro imminente un mondo fatto tutto di Buddah, di Cristi, di Maometti, di San Paoli, di Danti, di Balzacs e di Whitmans, il superuomo di massa ma vero, non come quello che descriverà poi Umberto Eco.

Il quale Umberto Eco, ma dopo, alla fine del ventesimo secolo scriverà un libro *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, che egli stesso dichiara essere ispirato dal libro *Le lingue inventate*, di Alessandro Bausani, libro che anch'io ho letto quando ho fatto la tesi e del quale avrei dovuto forse parlare stasera, solo che ormai anche in pubblico ho detto che parlerò di una cosa diversa, allora niente.

Dico solo che Bucke, nel suo libro *The Cosmic Consciousness*, che ebbe all'inizio del secolo scorso una vasta eco non solo anglosassone, nel suo libro *The Cosmic Consciousness* Bucke scrive che il segno del passaggio da una coscienza normale a una coscienza cosmica sarà un cambiamento nella lingua, e che bisogna guardare con molta attenzione all'arte perché gli artisti sono all'avanguardia dello sviluppo psichico dell'uomo e pochi anni dopo, nel 1913, nella Russia zarista un poeta, Aleksej Kručënych, uno dei principali esponenti del movimento conosciuto col nome di futurismo russo, Il più selvaggio, si definisce lui, nel 1913 pubblica una raccolta di poesie che si intitola *Pomada* (Rossetto) nella quale c'è una poesia che fa così:

dyr bul ščil  
ubeščur  
skum  
vy so bu  
r l èz.

I suoni di questa poesia sono simili ai suoni della lingua russa, ma in realtà non significano niente, neanche in russo. Kručënych pretende che la poesia sia scritta in un linguaggio a lui proprio, che differisce dagli altri, e le cui parole non hanno un significato preciso, ma che significano comunque qualcosa, e, citando Bucke, dice che lui, Kručënych, si è impadronito di quel significato perché è all'avanguardia nell'evoluzione psichica dell'uomo.

In Slovo kak takovoe (La parola come tale), pubblicato insieme a Chlebnikov, Kručënych dirà che dyr bul ščil è più russa di tutte le opere di Puškin e che la chiarezza la purezza l'onestà e la gradevolezza, che in passato erano qualità che si richiedevano alla parola, sono caratteristiche che ormai si addicono più a una donna che alla lingua.

In un'opera del 1915, Taynye poroki akademikov (I vizi segreti degli accademici), Kručënych riporta il conto della lavanderia di un certo signor Jušinkij: 1 lenzuolo 5 copeche; 2 camicie 20 copeche; 5 colletti 30 copeche; 2 paia di polsini 20 copeche; 3 federe 9 copeche; 1 berretto 5 copeche. E sostiene che se si paragonano queste strofe con le ottave dell'Onegin Nella tristezza dei rimpianti insensati e così via, è evidente che lo stile del conto della lavanderia è superiore.

Dopo poi, in realtà, quell'idea lì, di una lingua zaumnyj, transmentale, probabilmente Kručënych l'ha presa da Chlebnikov, che di versi transmentali ne aveva già scritti, fin dal 1908, o 1909, e che qualche anno più tardi chiamerà Kručënych Monello londinese col berretto, se non ricordo male, e scriverà di lui che Kručënych è uno che porta le idee degli altri all'estremo, facendole morire.

All'inizio de Il conteggio di Amburgo Viktor Šklovskij dice che il conteggio di Amburgo è un concetto molto importante. I lottatori, quando combattono, barano tutti, seguono le indicazioni del manager, fanno vincere chi vuole lui. Ma una volta all'anno si trovano in una trattoria di Amburgo, e combattono con le porte chiuse e le finestre sbarrate. A lungo, senza andare per il sottile, giocano duro. Qui, dice Šklovskij, salta fuori la vera classe dei lottatori. Il conteggio di Amburgo, dice, è indispensabile in letteratura. Al conteggio di Amburgo, scrive Šklovskij, Serafimovič e Veresaev non esistono. Non arrivano neanche in città. Ad Amburgo Bulgakov va al tappeto. Babel' è un peso leggero. Gorkij è discutibile, spesso non è in forma. Chlebnikov, dice Šklovskij, è il campione.

Velimir Chlebnikov, figlio di un ornitologo di Astrachan, pensava che la lingua avesse una saggezza sua, interiore, e che l'effetto sulla coscienza dei versi transmentali, puro suono apparentemente privo di significato, fosse una delle spie di questo valore ontologico, se capisco bene quel che vuol dire ontologico, io con certe parole, io fino a poche settimane fa pensavo che oligofrenico fosse uno che aveva pochi freni, Chlebnikov pensava che l'effetto prodotto dalle parole transmentali come bobeòbi, che sarebbe una canzone che si cantavano le labbra, Bobeòbi si cantavano le labbra / Veeòmi si cantavano gli sguardi / Pieéo si cantavano le ciglia / Gsì gsì gséo si cantava la catena. / Così, sulla tela di qualche corrispondenza / Fuori della continuità viveva il Volto, scrive Chlebnikov nel 1908, o 1909, non si sa di preciso, Chlebnikov

pensava che l'effetto prodotto dalle parole transmentali come bobéobi fosse una delle spie del valore ontologico della lingua, se capisco bene cosa vuol dire ontologico, ma la lingua transmentale, per Chlebnikov, è solo un seme, il segno di una lingua universale che può unire, mentre le lingue mentali, o intelligenti, separano.

Queste cose Chlebnikov le scrive in un articolo del 1919 intitolato *Il nostro fondamento*, articolo nel quale si occupa anche di *slovotvorčestvo*, o logopoiesi, o creazione verbale, della quale inevitabilmente avrei parlato oggi se avessi parlato delle *Lingue inventate*, di Alessandro Bausani.

La creazione verbale, secondo Chlebnikov, è l'esplosione del silenzio linguistico, degli strati sordomuti della lingua. Sostituendo all'interno di una vecchia parola un suono con un altro, scrive Chlebnikov, noi creiamo una via da una collina della lingua all'altra, come ingegneri ferroviari apriamo vie di comunicazione nel paese delle parole sopra le gole del silenzio linguistico. La parola, secondo Chlebnikov, si può suddividere in pura e ordinaria, e si può credere che in essa sia celato l'intelletto notturno stellare e diurno solare. Questo succede, scrive Chlebnikov, perché uno dei significati della parola copre tutti i suoi rimanenti significati, esattamente come di giorno spariscono tutti i corpi celesti della notte stellare. Ma per il duca del cielo, scrive Chlebnikov, il sole è un semplice granello di polvere, come tutte le altre stelle. E è semplice consuetudine, è un caso, che noi ci troviamo proprio intorno al sole in questione.

Tempo fa, scrive Chlebnikov, le lingue univano gli uomini. Trasferiamoci all'età della pietra, scrive. Notte, fuochi accesi, lavoro di neri martelli di pietra. All'improvviso dei passi, tutti si precipitano alla armi e si pietrificano in pose minacciose. Ma ecco che dall'oscurità emerge un nome noto, e di colpo diventa chiaro: arrivano i nostri. Nostri!, arriva dall'oscurità con ogni parola dalla lingua comune. Proprio così univa la lingua, come una voce conosciuta, scrive Chlebnikov nel 1919 in *Naša Osnova* e sarebbe stato interessante parlarne, se avessi deciso di cominciare dalle *Lingue inventate*, di Alessandro Bausani. Solo che ormai anche in pubblico ho detto che parlerò di una cosa diversa, allora niente.

Tra l'altro Umberto Eco, nel suo libro *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, proprio nella prima pagina, se non ricordo male, dice che in quel libro lì non si occuperà della lingua di Chlebnikov perché è una lingua pensata per soli fini poetici, che io all'epoca quando l'ho letto ho pensato Ma cosa dici, Umberto Eco? Poi subito dopo ho pensato Vacca, ne so più io di Umberto Eco, su Chlebnikov, cosa che mi ha confermato nel mio pensiero che siamo tutti dei semicolti, anche Eco.

Ogni tanto c'è della gente, mi permetto una piccola parentesi personale, ogni tanto c'è della gente che quando escono i miei libri scrive che io sono una persona coltissima che fa finta di esser un semicolto, si sbagliano. Io non sono affatto coltissimo. E a parte me, che non c'entro niente e non capisco perché mi sono tirato in ballo, nessuno, oggi, è coltissimo. Uno poteva esser coltissimo nel millesettecento, nel duemilaesette non è possibile, essere coltissimi, e neanche colti, è possibile essere, è possibile al massimo portare pazienza. Chiusa la parentesi. Veniamo al tema dell'odierno discorso.

Vi leggo l'inizio di un romanzo italiano:

Per quasi un'ora, trascorso il tramonto, il mondo di piante e acqua e ogni cosa aveva regnato sotto un celeste regno in cui il profilo della luna, ancora pallida nel contrasto, bianca e tardiva, non appieno si lasciava distinguere.

Lungo l'orizzonte si riflettevano, immense e remote, vivide lingue d'incendio che pure, in quell'aereo fuoco, parevano conferire pace e misura al dileguare del sole dietro le colline; così che in tanta quiete era come se ogni litigio di voce umana avesse chinato docile il capo, lasciandosi condurre per mano, smorendo pian piano la luce, fin dentro il cuore fresco e ristoratore della sera. Adesso, suonata la mezzanotte, il mite grecale che ci avvolgeva appena scostando piano, a tratti, i rossi bordi delle tovagliette dai tavoli all'aperto del caffè Moldavia, aveva preso a soffiare. Vibrava e produceva il suo suono, la sua voce, fra i rami e le foglie a milioni che, specie in estate, a ora tarda, potevano trasformare la tua sosta d'avventore in qualcosa di solitario e verde, preparatorio all'imminente riposo.

Sembra Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, 1840, è Silvia Ballestra, *Il compagno di mezzanotte*, 2002.

Io questo libro l'ho comprato che ero appena tornato dalla Russia, il giorno stesso che ero tornato, ero stato in libreria, avevo visto un libro della Ballestra, avevo sentito parlare, della Ballestra un'innovatrice, una sperimentatrice, avevo letto anche già qualcosa, di suo, La guerra degli Antò, spetta che vediamo da che parte è andata la Ballestra, avevo pensato, e avevo preso il libro al volo, l'avevo pagato, come ero stato fuori dalla libreria l'avevo aperto, avevo letto le prime righe, l'avevo richiuso, avevo guardato la copertina, l'avevo riaperto, avevo riletto le prime righe, l'avevo richiuso, mi ero guardato intorno per veder se era vero davvero, il mondo c'era intorno.

Vi leggo un pezzo di un altro romanzo italiano:

L'altro giorno, mentre stavo guidando a gran velocità per presentarmi in perfetto orario all'istituto Don Ercole Magnani di Sassuolo, luogo nel quale avrei dovuto fare la mia prima supplenza vera e propria, a un certo punto, proprio mentre pensavo a com'è doloroso alzarsi alle sette di mattina, passando in una mezza curva ben precisa seguita da un semaforo, mi è venuta addosso una grande allegria. Allora ho pensato che tante volte sotto quel semaforo dell'incrocio per Corlo io sono stato contentissimo. Immediatamente mi sono chiesto come mai accada così spesso che nella mia vita esista questo sentimento di affetto così intenso per delle curve e dei semafori. Quasi sempre, quando sono stato in macchina con una ragazza che mi piaceva molto, se era una ragazza che mi piaceva veramente non ho potuto fare a meno di dirle che stavamo passando in una curva che amavo moltissimo, e ho cercato sempre di fargliela apprezzare perché se non avessi detto niente mi sarei sentito uno che nasconde qualcosa. Mi ricordo che un giorno stavo andando per la prima volta a prendere una mia amica, una donna di una bellezza straordinaria, e per una fortunata circostanza del caso sono passato in una grande curva in pendenza, di quelle da fare ai centodieci all'ora, una curva che non avevo dimenticato più, e in cui ero già stato in una bella sera di giugno. Quella curva l'avevo cercata per cinque o sei anni senza mai trovarla perché confondevo una pedemontana con un fondovalle, e mi ostinavo a sbagliare sempre. Appena ho visto quella donna le ho detto subito che avevo ritrovato una curva che avevo cercato per degli anni, gliel'ho descritta, e ci siamo andati immediatamente perché anche lei mi ha detto che quel posto le piaceva moltissimo.

Questo è l'inizio del capitolo 12 di un romanzo di Ugo Cornia, romanzo che in origine si intitolava *Tra poco saremo tutti morti*, titolo che a me piaceva moltissimo, e mi aveva fatto pensare a una cosa che prima di leggere quel titolo lì non ci avevo mai pensato, che tra poco, tra novant'anni al massimo, anche noi che siamo seduti qui oggi saremo tutti morti, solo che quel titolo lì non è piaciuto all'editore di Cornia, Sellerio, dove sembra che i redattori, prima dell'uscita, non nominassero mai il titolo del libro di Ugo. Hai letto quel romanzo là di Cornia? si chiedevan tra loro, e quando poi il libro è uscito, alla fine del 99, non si intitolava più *Tra poco saremo tutti morti*, si intitolava *Sulla felicità a oltranza*.

E dopo poi, non c'entra molto ma ormai che ci sono lo dico, quando qualche anno dopo con

Ugo abbiamo partecipato a un'antologia sulla morte, pubblicata con l'editore Marcos y Marcos, con dei racconti a tema tutti sulla morte, per vincere il taboo della morte così diffuso nel mondo occidentale, quell'antologia lì avrebbe dovuto intitolarsi Tra poco saremo tutti morti, invece alla fine quando è uscito si è intitolato Racconti di un giorno che sai. Che io poi, alla presentazione dell'antologia, sono andato su ho letto il mio pezzo poi gli ho detto, agli editori, che loro eran stati bravi, a fare un libro per vincere il taboo così diffuso nel mondo occidentale sulla morte, ma intanto che c'erano il libro potevano anche sforzarsi di vincere un taboo dell'editoria e chiamarlo Tra poco saremo tutti morti, non Racconti di un giorno che sai. Che se uscissero oggi, avevo detto, Morte a Venezia e La morte di Ivan Il'ič si chiamerebbero Un giorno che sai a Venezia o Un giorno che sai di Ivan Il'ič e non mi sembrava un gran progresso, e così facendo ho inavvertitamente introdotto un'altra parentesi personale della quale mi scuso torniamo pure al nostro discorso.

Ecco allora il pezzo della Ballestra, uno lo legge pensa Caspita, com'è scritto bene. Senti che parole che usa, il mite grecale. Questa è proprio una che ha studiato. Solo che a leggerlo, non ti salta addosso nessuna immagine. Usa una lingua, la Ballestra, in questo inizio, che l'unica reazione che produce è il fatto che uno dice Accidenti, senti che roba, sembra un libro stampato. Difatti è un libro stampato.

Il pezzo del libro di Ugo, viceversa, Ugo Cornia lo chiamo Ugo perché è un mio amico, una volta l'ho presentato lo chiamavo Cornia lui è andato avanti un anno a prendermi in giro, il libro di Ugo uno non fa in tempo a pensare se è scritto bene o se è scritto male, perché viene assalito dalla curva.

In quell'inizio della Balestra succede una cosa simile a quel che dice Chlebnikov, i significati delle parole coprono le cose, esattamente come di giorno spariscono tutti i corpi celesti della notte stellare.

Nel libro di Ugo, succede il contrario. Una curva, dopo aver letto quel pezzo lì di Ugo, assume tutto un altro significato, quel pezzo lì di Ugo illumina tutte le curve che un lettore vedrà poi nella sua via, quello di Ugo è un pezzo illuminante sull'ontologia della curva, ammesso che ontologia voglia dire quello che penso io, io dopo aver letto quel pezzo lì di Ugo, è come se nella mia testa la curva aveva cambiato mestiere.

Uno dice Ma te quel pezzo lì di Ugo ti piace perché lui è un tuo amico, no, a me quel pezzo lì di Ugo mi piace per via che ho le orecchie. Basta avere le orecchie, per capire quel pezzo di Ugo. E basta avere le orecchie per sentire che la Ballestra va da una parte tutta diversa, che è la parte dove van la maggior parte di quelli che scrivono oggi, non verso la creazione di immagini, ma verso il riconoscimento, il riconoscimento della letterarietà di un testo, intesa come appartenenza alla letteratura. Sembra che la Ballestra si preoccupi che sia subito chiaro, a tutti, che quello che stanno leggendo è un romanzo, un'opera letteraria con un alto tasso di letterarietà.

Faccio un altro esempio.

Una volta a Torino alla fiera del libro, avevo del tempo, ho provato a sfogliare un po' di libri italiani contemporanei una cosa che mi ha colpito, nelle pagine che ho letto alla fiera del libro a Torino, che loro anche nelle cose minime gli scrittori che ho letto a me mi è sembra-



to scegliessero un surrealismo che per me era difficilissimo, da capire il motivo, che nei loro romanzi per esempio quando un personaggio diceva qualcosa dopo c'è da stare sicuri che poi dopo non diceva più niente, quel personaggio lì, e anche gli altri che ci sono dentro il romanzo dopo che uno dice qualcosa gli altri c'è da stare sicuri che nessun altro non dice più niente.

Cioè, un fatto comunissimo nella realtà il fatto che uno dice una cosa poi dice un'altra cosa poi un altro subito dopo dice un'altra cosa, nei romanzi italiani contemporanei che ho sfogliato alla fiera del libro a Torino io guai al mondo se ce la trovo per forza non ce la trovo, non c'è.

Che se per caso in uno di quei romanzi lì a un personaggio gli scappa di dire qualcosa, poi dopo quel personaggio lì e gli altri personaggi dentro il romanzo non dicono niente almeno per tre quattro pagine.

Ribattono, chiedono, rispondono, sussurrano, aggiungono, concedono, suggeriscono, esclamano, continuano, apostrofano, proseguono, ricordano, argomentano, divagano, asseriscono, contestano, pretendono, protestano, replicano, insinuano, riprendono, sbottano, negano, intimano, incalzano, concordano, sospirano, confabulano, ammiccano, fanno, confermano, concludono, spifferano, magari, ma dire qualcosa se qualcuno ha appena detto qualcosa c'è da stare sicuri che poi per tre quattro pagine non dice più niente nessuno, nei romanzi italiani contemporanei che ho letto alla fiera del libro a Torino.

Facciamo un altro esempio. Una volta ho fatto un seminario di letteratura, dove leggevo dei libri come quello di Ugo che andavano in una direzione che a me sembrava che valesse la pena andarci, non verso il riconoscimento letterario, verso la creazione di immagini, e che usavano una lingua concreta, non un italiano standard medio o alto che è un'astrazione che assomiglia a un fantasma, mica a una lingua, secondo me. Una delle persone che era a questo seminario mi ha detto che anche Ammaniti, per esempio, usava una lingua del genere, e allora, eravamo in una biblioteca, abbiamo preso un libro di Ammaniti, Io non ho paura, l'abbiamo aperto a caso abbiamo letto:

– Che facciamo? – mi ha chiesto Salvatore.

Eravamo seduti sulla panchina e tiravamo i sassi contro uno scaldabagno buttato nel grano. Chi lo colpiva faceva punto. Gli altri, in fondo alla strada, giocavano a nascondino.

La giornata era stata ventosa, ma ora, al crepuscolo, l'aria si era fermata, c'era afa, e dietro i campi si era appoggiata una striscia di nuvole livide e stanche.

Ho lanciato troppo lontano. – Non lo so. In bicicletta non ci posso andare, mi fa male il culo. Mia madre mi ha picchiato.

– Perché?

– Perché torno a casa tardi. A te, tua madre ti picchia?

L'io narrante di questo libro, quello che racconta, è un bambino di undici anni che vive in un paese del sud nel 1978 in una famiglia povera e in ambiente sociale, come si dice, degradato, coi genitori che organizzano un sequestro di persona, per tirare avanti, sequestrano un bambino, come si sa.

Bene, questo bambino di undici anni, in un paese del sud, nel 1978, in un ambiente degradato, scrive: La giornata era stata ventosa, ma ora, al crepuscolo, l'aria si era fermata, c'era afa, e dietro il campo si era appoggiata una striscia di nuvole livide e stanche.

Adesso, mi sembra evidente che questo, dal punto di vista della polivocità, della diversità

delle voci dentro un romanzo, è un marone grande come una casa. Ma perché Ammanniti, che è un autore capace e consapevole, fa questo marone?

Forse lo fa perché altrimenti non saprebbe come dire al lettore Guardate che state leggendo un romanzo. Guardate che questa è un'opera letteraria, è un romanzo, è scritto bene, è scritto da della gente che sa scrivere, è un posto dove dietro i campi si appoggiano strisce di nuvole livide e stanche.

Perché per noi, per noi italiani, quelli che scrivono i libri stampati, nella nostra educazione, sono gente che ha studiato, e che a scuola andava bene, otto in italiano, anche nove e anche dieci, certuni.

La singolarità della situazione italiana salta fuori benissimo a guardar le traduzioni.

Questo è una cosa che ultimamente leggo sempre, l'ho anche letta qualche giorno fa a Urbino, a un seminario di traduttori dove ho anche detto che il venti ottobre sarei poi stato a Udine a parlare delle lingue inventate e ho anche detto di che argomento in particolare avrei parlato, cosa che mi ha impedito di parlare oggi del libro *Le lingue inventate*, di Alessandro Bausani, e comunque il libro *Le lingue inventate*, di Alessandro Bausani, se lo trovate vi consiglio di leggerlo che è un libro bellissimo, secondo me.

C'è un mio amico di Reggio Emilia che ha tradotto Beckett in dialetto reggiano. Ha tradotto un racconto che cominciava con l'espressione *I was feeling awfull*. Che ritradotto in italiano dalla traduzione che ne ha fatto quel mio amico in dialetto reggiano suona così: *Stavo male*. Be', c'è un traduttore italiano, che ha tradotto Beckett in italiano, quell'inizio lì, *I was feeling awfull*, l'ha tradotto così: *Avevo una tarantola di inquietudini in petto*.

Ecco, io mi chiedo, Cosa avrà pensato, quel traduttore lì? Beckett ha preso il Nobel, deve aver pensato, non può mica scrivere *Stavo male*. *Stavo male* son capace tutti, di scriverlo. Beckett gli han dato anche il Nobel. Non può mica scrivere una cosa del genere. Ha preso anche il Nobel.

Facciamo un ultimo esempio e poi concludiamo. È appena uscito un libro, per la collana bianca di Einaudi, in cui sono raccolte le poesie di Nino Perdetti, poesie nel dialetto di Santarcangelo di Romagna, che dev'esser un paese, Guerra, Baldini, Perdetti, son dei poeti, non so, ne leggo una, in una traduzione un po' rimaneggiata:

Quando muoriamo noi  
È come se muore il gatto.  
Ci portan via col buio,  
intanto che tutti dormono.  
Ma quest'anno li frego, vedrai,  
divento socialista,  
voglio morire anch'io  
con la banda e le bandiere.

Ecco io questa traduzione qua l'ho rimaneggiata perché le traduzioni che ha fatto la curatrice, immagino, son una cosa tutta diversa dall'originale. Per esempio c'è una poesia che si intitola *L'orgasmo* che comincia così: *Adès i cièva tutt*, che si può tradurre con: *Adesso chiavano tutti*. *O Adesso scopano tutti*, *o Adesso guzzano tutti*, *Adesso fiondano tutti*, ci son tante possibilità. Be', la traduzione del libro di Einaudi è: *Adesso fan tutti sesso*. Che è un'altra cosa, è una cosa da tema in classe.

Allora io alla fine, prima di concludere con tre brevi poesie di un altro grande di Santarcangelo, Raffaello Baldini, e le leggo nelle traduzioni che ha fatto lui stesso, Baldini, e ne leggo tre una si intitola Coglioni, una Tom e una Coglioni (2), io alla fine quello che volevo dire è che la vera lingua inventata, è l'italiano letterario, che è un posto stranissimo, un posto dove non si scopia, si fa sesso, un posto dove non tira il vento, si alza un mite grecale, un posto dove la gente non parla, argomenta, un posto dove la morte è un giorno che sai, un posto dove gli undicenni del sud figli di gente povera e anche un po' delinquente nel 1978 parlavano come dei professori, e mi viene da chiedervi Vi piace, a voi, un posto così?

#### Coglioni

Si dice bene i coglioni, ma loro, io ne conosco più d'uno, si credono d'essere, non lo sanno che sono dei coglioni, e si sposano, hanno figli, e i figli sono figli di coglioni, che io non dico mica, il babbo è il babbo, tu non abbia da voler bene al tuo babbo, portargli rispetto, però questi figli, non lo so, io, non se n'accorgono? Quando parlano con il loro babbo, non lo vedono, non lo sentono? O sono coglioni anche loro? Che allora lì è fatica, fra coglioni, ecco, s'è, no, c'è delle volte che gli scappa detto: il mio babbo è un coglione, ma in un altro senso, nel senso che è buono, che è un galantuomo, che questo però è un discorso, come sarebbe allora? i galantuomini sono dei poveri coglioni? Intendiamoci, può essere che un coglione sia un galantuomo, può essere che sia buono, ma può essere anche cattivo, ci sono i buoni e i cattivi anche tra i coglioni, coglione non vuol mica dire, uno è un coglione, ma può andare vestito bene, portare gli occhiali, può essere anche, guarda io quello che ti dico, può essere anche intelligente, e nello stesso tempo coglione, che è un caso eccezionale, ma succede, essere coglione è una cosa, può essere tutto un coglione, può essere anche istruito, può essere perfino laureato, certo che se è ignorante, i coglioni ignoranti, quelli sono una disgrazia, non si ragiona, è come parlare al muro, e prepotenti, che uno, io capisco, quando dico che un coglione può essere tutto, uno può rimanere disorientato, gli viene da dire: allora se uno è un coglione, in cosa si distingue? Insomma, cosa vuol dire essere un coglione? cos'è la coglionaggine? Eh, questa è una domanda, è fatica, come si può dire? Fammi pensare, non c'è un esempio? ecco, i coglioni fanno le cose alla rovescia, e tu li vedi che sbagliano, tu lo sai come andrebbero fatte, provi a dirglielo, anche con le buone maniere, ma loro niente, tirano dritto, tu cerchi di dargli una mano, di metterli sulla buona strada, loro ti guardano con un'aria: adesso cosa vuole questa testa di cazzo? e allora va a finire che t'arrabbi: Sono dei coglioni! Ti sfoghi in piazza, e in piazza c'è anche qualcuno che ti ascolta: Hai ragione, sono coglioni, però. Però? Cosa si può fare? sono tanti, comandano loro.

#### Tom

Quanto abbiamo giocato con Tom, quel che mi sono divertito, ma intelligente, era il cane di mio zio, più intelligente di lui.

#### Coglioni (2)

Dunque, no, fammi capire, i coglioni tu vedi che sbagliano, gli vorresti dare una mano, metterli sulla buona strada, ma siccome sono coglioni non ti stanno a sentire, e tu ti arrabbi, ho capito bene? solo che, secondo me, che sbaglierò, però, da quello che vedo, non ti stanno a sentire perché la buona strada, ce n'è tanti che l'hanno già trovata, sono pieni di soldi, case macchine, tutto, che noi, io e te, sono cose che non le abbiamo, e magari neanche le vogliamo, però loro le hanno, e se le tengono, e io, capisco anch'io quello che vuoi dire, loro danno valore a delle cose che non ce l'hanno, seguono le mode, che noi, se avessimo noi i loro soldi, solo che non li abbiamo, non abbiamo una lira, e io, adesso non arrabbiarti anche con me, ma delle volte, non sarà, mi viene da pensare, che i coglioni siamo noi? Siamo io e te?

## A proposito degli autori

### Indirizzo di contatto

Paolo Nori: paolo.nori@gmail.com.

BIO: Dopo il diploma in ragioneria ha lavorato in Algeria, Iraq e Francia. Tornato in Italia ha conseguito la laurea in Lingua e Letteratura Russa presso l'Università di Parma, con una tesi sulla poesia di Velimir Chlebnikov. Ha quindi esercitato per un certo tempo l'attività di traduttore di manuali tecnici dal russo part time. Alla redazione de *Il Semplice* conosce Ermanno Cavazzoni, Gianni Celati, Ugo Cornia, Daniele Benati, con i quali collabora per anni, cominciando a pubblicare i suoi scritti fortemente influenzati dalle avanguardie russe ed emiliane. È fondatore e redattore della rivista *L'Accalappiacani*, edita da DeriveApprodi.

Alcuni scritti:

*Bassotuba non c'è* (DeriveApprodi, 1999)

*Spinoza* (Einaudi, 2000)

*Pubblici discorsi* (su cui è stato riproposto questo pezzo per la prima volta. Quodlibet, 2008)

## Copyright

© 2010 Paolo Nori

Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati.