Goodman

Vedere e costruire il mondo

Quadrante

Laterza

Titolo dell'edizione originale
Ways of Worldmaking
Hackett Publishing Company, Indianapolis-Cambridge

Traduzione di Carlo Marletti

Prima edizione 1988

Goodman

Vedere e costruire il mondo

Editori Laterza

Finito di stampare nel gennaio 1988
nello stabilimento d'arti grafiche Gius. Laterza & Figli, Bari
CL 20-3005-5
ISBN 88-420-3005-8

a K. S. G.,
che fabbrica mondi con acquarelli

Prefazione

Questo libro non segue un percorso lineare dall'inizio alla fine. Va in caccia; e nell'andare in caccia talvolta importuna lo stesso procione in alberi differenti, o procioni differenti nello stesso albero, o ancora quel che risulta non essere un procione in un albero o l'altro. Gli capita di sventare più di una volta lo stesso pericolo e di cambiare percorso. Si abbevera spesso alle stesse sorgenti e tentenna di fronte a qualche landa inospitale. E dà importanza, del territorio esplorato, non alle prede ma a ciò che viene appreso.

Per la terza volta nella mia vita, il lavorare a un libro ha trovato impulso nell'invito a tenere una serie di conferenze. Le *Special Lectures* alla University of London hanno avuto come esito *Fact, Fiction, and Forecast* *. Le *John Locke Lectures* alla Oxford University sono diventate *Languages of Art* **. E le prime *Immanuel Kant Lectures* alla Stanford University hanno fornito la spinta maggiore alla stesura di

* Trad. it., *Fatti, ipotesi e previsioni*, Laterza, Roma-Bari 1985 (*N.d.T.*).

** Trad. it., *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976 (*N.d.T.*).

questo libro e la base per i suoi ultimi quattro capitoli, anche se quello finale è per lo più interamente nuovo. Il primo capitolo è stato letto all'Università di Amburgo in occasione del centenario della nascita di Ernst Cassirer; e i primi quattro sono già stati pubblicati separatamente.

L'elenco di quanti mi hanno aiutato è, come al solito, troppo lungo, ma vorrei ugualmente ricordare la Stanford University e il suo Dipartimento di Filosofia, in particolare Patrick Suppes; poi i miei colleghi Israel Scheffler, W. V. Quine e Hilary Putnam; oltre che i miei colleghi al Progetto Zero Paul Kolers e Vernon Howard.

Questi sette capitoli sono stati scritti e riscritti nel corso di circa sette anni, e sono spesso variazioni su temi ricorrenti piuttosto che sviluppi progressivi di un tema, per cui ne risultano inevitabili, e spero scusabili, ripetizioni. L'esperienza che ho di lettori e commentatori non mi ha ancora convinto che sia poco necessario ripetersi. Le incoerenze sono meno perdonabili, e mi auguro non sian troppe. Le inevitabili insufficienze sono a tutto vantaggio dei critici.

Poche etichette filosofiche correnti si adattano a un libro che è altrettanto in disaccordo con razionalismo ed empirismo, con materialismo e idealismo e dualismo, con essenzialismo ed esistenzialismo, con meccanicismo e vitalismo, con misticismo e scientismo, e con la maggior parte delle altre dottrine così ricche di ardore. Quel che ne emerge può forse essere chiamato un relativismo radicale sottomesso a restrizioni rigorose, che si risolve in qualcosa di assai prossimo all'irrealismo.

Ciò non toglie che io pensi a questo libro come inserito in quella corrente principale della filosofia moderna iniziata allorché Kant ha operato il passaggio dalla struttura del mondo a quella della mente, proseguita da C. I. Lewis con il passaggio dalla struttura della mente a quella dei concetti,

e che ora continua col passaggio dalla struttura dei concetti a quella dei diversi sistemi simbolici delle scienze, della filosofia, delle arti, della percezione e del discorso quotidiano. Il movimento è da un'unica verità e da un mondo fisso e dato a una varietà di versioni corrette e anche in conflitto, ossia di mondi in fabbricazione.

N. G.

Harvard University

Vedere e costruire il mondo

Nel corso del libro saranno adottate le abbreviazioni seguenti:

SA per la terza edizione di *The Structure of Appearance*, Reidel 1977 (pubblicato per la prima volta nel 1951) *;

FFF per la terza edizione di *Fact, Fiction, and Forecast*, Hackett 1977 (pubblicato per la prima volta nel 1954);

LA per la seconda edizione di *Languages of Art*, Hackett 1976 (pubblicato per la prima volta nel 1968);

PP per *Problems and Projects* [Problemi e progetti], Hackett 1972.

* Trad. it., *La struttura dell'apparenza*, Il Mulino, Bologna 1985 (*N.d.T.*).

Capitolo primo

Parole, opere, mondi

1. *Questioni.*

Mondi a non finire fabbricati dal nulla con l'uso di simboli — ecco come un umorista potrebbe riassumere alcuni temi centrali dell'opera di Ernst Cassirer. Gli stessi temi — la molteplicità dei mondi, l'apparenza del 'dato', il potere creativo dell'intelligenza, la varietà e la funzione formativa dei simboli — sono parte integrante anche del mio modo di vedere. Di tanto in tanto, tuttavia, dimentico con quanta eloquenza essi sono stati esposti da Cassirer [1], in parte forse perché il suo insistere sul mito, il suo occuparsi di studio comparato delle culture e il suo chiamare in causa lo spirito umano sono stati erroneamente associati con tendenze diffuse verso un oscurantismo misticheggiante, un intuizionismo anti-intellettuale, o un umanismo anti-scientifico. Atteggiamenti del genere sono in realtà estranei a Cassirer almeno quanto lo sono al mio orientamento scettico, analitico e costruzionalista.

Ciò che mi propongo nelle pagine seguenti non è tanto di difendere certe tesi comuni a Cassirer e a chi scrive,

quanto di fissare lo sguardo su alcune domande cruciali cui esse danno origine. In quale esatto senso esistono più mondi? Che cosa distingue i mondi autentici da quelli spuri? Da che cosa sono costituiti i mondi? Come sono fabbricati? Che ruolo giocano i simboli nella loro costruzione? E come è relato il fabbricare mondi al conoscere? Sono domande che devono essere affrontate, anche se risposte piene e definitive sono lontane a venire.

2. *Versioni e visioni.*

Come suggerito dal titolo ambiguo dell'opera *A Pluralistic Universe* di William James, la diatriba tra monismo e pluralismo tende a volatizzarsi se sottoposta ad analisi. Se non c'è che un mondo, esso comprende una molteplicità di aspetti contrastanti; se ci sono più mondi, la loro collezione è una unità. L'unico mondo può essere considerato come molti, o i molti considerati come uno; se come uno o come molti dipende dal modo di considerarli [2].

Perché allora Cassirer mette l'accento sulla molteplicità dei mondi? In che senso importante e spesso trascurato ci sono più mondi? Sia chiaro che la domanda qui non riguarda i mondi possibili che molti dei miei contemporanei, specialmente quelli affezionati a Disneyland, sono affaccendati a costruire e manipolare. Non ci stiamo riferendo a molteplici alternative possibili a un unico mondo reale, ma a molteplici mondi reali. In che modo interpretare espressioni quali ' reale ', ' irreale ', ' fittizio ' e ' possibile ' è un problema ulteriore.

Si considerino, per cominciare, gli enunciati « Il sole è in perpetuo movimento » e « Il sole è sempre immobile », i quali, sebbene entrambi veri, sono in contrasto l'uno con

l'altro. Diremo, dunque, che essi descrivono mondi differenti, e quindi che ci sono tanti mondi differenti quante sono le verità reciprocamente esclusive? Credo, piuttosto, che siamo portati a considerare le due sequenze di parole non come enunciati completi con loro propri valori di verità, ma come enunciati ellittici tipo « Nella struttura di riferimento *A*, il sole è in perpetuo movimento » e « Nella struttura di riferimento *B*, il sole è sempre immobile » — enunciati che possono essere entrambi veri dello stesso mondo.

Le strutture di riferimento, tuttavia, mi sembra che non facciano tanto parte di quel che viene descritto quanto dei sistemi di descrizione: e in ciascuno dei due enunciati quel che viene descritto è messo in relazione con un sistema del genere. Se mi interrogo sul mondo, mi si può rispondere come esso è sulla base di una o più strutture di riferimento; ma se insisto che mi si dica come esso è indipendentemente da tutte queste strutture, che cosa mi si potrà rispondere? Il nostro orizzonte è costituito dai modi di descrivere tutto ciò che viene descritto. Il nostro universo consiste, per così dire, di questi modi piuttosto che di un mondo o di mondi.

Le descrizioni alternative del moto, tutte quante condotte più o meno negli stessi termini e facilmente trasformabili l'una nell'altra, forniscono solo un esempio minore e abbastanza sbiadito di spiegazioni diverse del mondo. Molto più impressionante è l'enorme varietà di versioni e visioni che si hanno nelle diverse scienze, nelle opere di differenti pittori e scrittori, e nelle nostre percezioni in quanto sono influenzate da quelle oltre che dalle circostanze, dalle nostre capacità di osservazione, dai nostri interessi e dalle esperienze passate. Anche se si lasciano cadere tutte le versioni illusorie o sbagliate o dubbie, ciò che resta rivela nuove dimensioni di disparità. Qui non abbiamo un insieme sem-

plice e netto di strutture di riferimento, o regole belle e pronte per trasformare l'una nell'altra la fisica, la biologia e la psicologia, o modi per trasformare qualcuna di esse nella visione di Van Gogh, o quella di Van Gogh in quella del Canaletto. Versioni di questo genere, in quanto raffigurazioni e non descrizioni, non hanno alcun valore di verità in senso letterale, e non si possono combinare a costituire una congiunzione. La differenza tra la giustapposizione e la congiunzione di due enunciati non ha nessun chiaro corrispondente nel caso di due immagini o di un'immagine e un enunciato. Versioni del mondo drammaticamente contrastanti possono ovviamente essere relativizzate: ognuna è corretta in base a un dato sistema — per una data scienza, un certo artista, o per un determinato soggetto di percezione e una situazione. Qui, ancora, passiamo dal descrivere o raffigurare ' il mondo ' a parlare di descrizioni e rappresentazioni, ma ora senza neppure la consolazione della loro intertraducibilità o di una chiara organizzazione dei diversi sistemi che ci si presentano.

Eppure una versione corretta non si distingue da una sbagliata proprio per il fatto di applicarsi al mondo, così che la sua stessa correttezza dipende da e implica un mondo? Sarebbe meglio dire che ' il mondo ' dipende dalla correttezza. Non possiamo mettere alla prova una versione confrontandola con un mondo non descritto, non raffigurato, non percepito, ma solo facendo uso di altri strumenti di cui ci occuperemo più avanti. Mentre si può parlare di determinazione a proposito di quali versioni sono corrette nel senso di ' ciò che si viene a sapere del mondo ', dove ' il mondo ' si suppone sia quel che viene descritto da tutte le versioni corrette, ciò che veniamo a sapere del mondo è interamente contenuto nelle versioni corrette che ne diamo; e mentre il mondo sottostante, spogliato di queste ultime,

non v'è bisogno di portarlo via a quanti lo trovano desiderabile, esso è forse tutto sommato un mondo già perduto. Per determinati scopi è possibile si voglia definire una relazione che distribuisca le versioni in gruppi, così che ogni gruppo costituisca un mondo, e i membri del gruppo siano versioni di questo mondo; ma per molti scopi, le descrizioni, rappresentazioni o percezioni del mondo corrette, i-modi-in-cui-è-il-mondo, versioni in sostanza, si possono considerare come i mondi stessi di cui disponiamo [3].

Siccome è difficilmente discutibile che vi siano molte versioni del mondo diverse, ed è una domanda praticamente a vuoto chiedersi quanti mondi-in-sé vi siano, se pur esistono, in quale senso non banale ci sono, come sostengono Cassirer e i pluralisti dello stesso parere, più mondi? In questo esatto senso, io penso: che molte versioni del mondo diverse sono indipendentemente interessanti e importanti, senza che si debba richiedere o presumere la loro riducibilità ad un'unica base. Il pluralista, ben lontano dall'essere contro la scienza, accetta le scienze nel loro pieno valore. Il suo tipico avversario è il materialista o fisicalista che pretende a un monopolio, col sostenere che un sistema, quello fisico, è preminente e onnicomprensivo, per cui ogni altro sistema deve in ultima istanza essere ridotto ad esso oppure respinto in quanto falso o privo di significato. Se tutte le versioni corrette potessero essere in qualche modo ridotte ad una ed una sola, quest'una potrebbe essere considerata, con qualche parvenza di plausibilità [4], la sola ed unica verità intorno al mondo. Ma l'evidenza a favore di una tale riducibilità è trascurabile, e persino la pretesa è nebulosa, dal momento che la fisica stessa è frammentaria e instabile, e il tipo e le conseguenze della riduzione che si immagina sono troppo vaghi. (Cosa faremo per ridurre alla fisica la visione del mondo di Constable o di James Joyce?). Credo di essere l'ultima persona

al mondo disposta a sottovalutare il lavoro di costruzione e di riduzione [5]. Una riduzione da un sistema ad un altro può dare un autentico contributo alla comprensione delle interrelazioni tra versioni del mondo; ma la riduzione in un senso ragionevolmente stretto non è certo frequente, è al massimo sempre parziale, e ben di rado — per non dire mai — è unica. Richiedere una piena ed esclusiva riducibilità alla fisica o a qualunque altra versione significa privarsi di quasi tutte le altre. Che il pluralista accetti versioni diverse dalla fisica non costituisce una rinuncia al rigore, quanto un riconoscimento del fatto che modelli diversi da quelli applicati nella scienza, ma non per questo meno rigorosi, sono appropriati per valutare quel che viene veicolato in versioni percettive, pittoriche o letterarie.

Fintantoché sono sanzionate versioni corrette ma in conflitto e non tutte riducibili ad una sola, l'unità non deve essere ricercata in un ambiguo o neutrale *qualcosa* che sta al di sotto del complesso di queste versioni, ma in un'organizzazione globale che le abbraccia tutte. Cassirer ne aveva intrapreso la ricerca attraverso un'indagine culturale integrata dello sviluppo del mito, della religione, del linguaggio, dell'arte e della scienza. Il mio approccio consiste piuttosto in un'indagine analitica sui tipi e sulle funzioni dei simboli e dei sistemi simbolici. In nessuno dei due casi ci dovremmo aspettare un risultato univoco; gli universi di mondi, come i mondi stessi, si possono costruire in svariate maniere.

3. *Un fondamento quanto solido?*

Il tema non kantiano della molteplicità dei mondi è strettamente analogo ad un tema, invece, kantiano, la vuotezza della nozione di contenuto puro. Il primo ci nega un mondo

l'unità

tipi e funzioni dei simboli

l'occhio innocente

unico, l'altro la materia comune di cui sono fatti i mondi. Insieme, queste tesi sfidano la nostra richiesta intuitiva di qualcosa di imperturbabile 'che sta sotto', e minacciano di lasciarci senza freni, a consumare le nostre stesse incongruenti fantasie.

Il processo senza appello alla percezione priva di concettualizzazione, al puro dato, all'assoluta immediatezza, all'occhio innocente, alla sostanza come sostrato, è stato intentato in modo così completo e con tanta frequenza — da Berkeley, Kant, Cassirer, Gombrich [6], Bruner [7] e tanti altri — che non vi è alcun bisogno di riaprirlo qui. Parlare di contenuto non strutturato, o di un dato non concettualizzato, o di un sostrato senza proprietà, vuol dire sconfiggersi con le proprie mani; infatti il parlare impone struttura, concettualizza, assegna proprietà. Mentre la concettualizzazione senza percezione è semplicemente *vuota*, la percezione senza concettualizzazione è *cieca* (totalmente inoperante). Predicati, immagini, classificazioni, schemi sopravvivono in assenza di applicazione, ma il contenuto svanisce senza la forma. Possiamo avere parole senza un mondo ma non mondi senza parole o altri simboli.

I diversi materiali — materia, energia, onde, fenomeni — di cui sono composti i mondi sono fabbricati insieme ai mondi. Ma fabbricati a partire da cosa? Non dal nulla, dopo tutto, ma *da altri mondi*. Il fabbricare mondi, come noi lo conosciamo, è sempre partire da mondi già a disposizione; il fare è un rifare. L'antropologia e la psicologia evolutiva sono in grado di studiare storie sociali e individuali di questo costruire-mondi, ma la ricerca di un cominciamento universale o necessario è un compito che è meglio lasciare alla teologia [8]. La mia attenzione è qui rivolta, piuttosto, ai processi che riguardano la costruzione di un mondo a partire da altri mondi.

Con il venir meno della vana speranza di un fondamento solido e con il mondo sostituito da mondi, a loro volta nient'altro che versioni, con la sostanza dissoltasi in funzione e con il ' dato ' tradottosi in ' preso ', ci stanno dinnanzi come problemi i modi in cui sono fabbricati, messi alla prova e conosciuti i mondi.

4. *Modi di fabbricare mondi.*

Senza la pretesa di insegnare a quanti, più o meno bravi, fabbricano mondi, o di cimentarmi in una rassegna esaustiva e sistematica, desidero illustrare e discutere alcuni dei processi che riguardano da vicino il fabbricare mondi. Di fatto sono interessato più a certe relazioni tra mondi che a come, o se, particolari mondi sono fabbricati a partire da altri.

(a) *Composizione e scomposizione.* Fabbricare mondi consiste in gran parte, anche se certo non esclusivamente, in uno smontare e rimettere insieme, spesso combinati tra loro: per un verso, nel dividere interi in parti e operare partizioni di generi in sottospecie, nell'analizzare complessi in componenti, nel tracciare distinzioni; per un altro verso, nel comporre interi e generi da parti, membri e sottoclassi, nel combinare particolari configurazioni a costituire complessi, e nel produrre connessioni. Queste composizioni o scomposizioni vengono normalmente effettuate o facilitate o consolidate applicando etichette: nomi, predicati, gesti, immagini, e via dicendo. Così, ad esempio, eventi temporalmente distinti vengono messi insieme sotto un nome proprio o identificati come ciò che costituisce ' un oggetto ' o ' una persona '; oppure, se prendiamo il vocabolario degli Esquimesi, la neve viene divisa in svariati materiali. Il trasferimento metaforico — ad esempio quando predicati del gusto sono applicati ai suoni — può realizzare una doppia riorganizzazione, sia ri-selezionando il nuovo campo di applicazione che riferendolo al vecchio (*LA*: II).

SMONTARE E RIMETTERE INSIEME

L'identificazione si basa sull'organizzazione in entità e in generi. La risposta alla domanda « Lo stesso o non lo stesso? » deve essere sempre « Lo stesso cosa? » [9]. Differenti così-e-così possono essere lo stesso questo-e-quello: ciò cui ci riferiamo o che indichiamo, verbalmente o in altra maniera, può essere eventi diversi ma lo stesso oggetto, città diverse ma lo stesso stato, membri diversi ma lo stesso club o club diversi ma gli stessi membri, inning diversi ma la stessa partita di baseball. Il ' palla-in-gioco ' di una singola partita può essere costituito dai segmenti temporali di una dozzina o più di palle a base. Quando lo psicologo chiede al bambino di valutare l'invarianza nel caso di un recipiente vuotato in un altro, egli deve aver cura di considerare *qual'è* l'invarianza in questione — se quella di volume, di profondità, di forma, del tipo di materiale, ecc. [10]. L'identità o invarianza di un mondo vuol dire identità rispetto a quel che all'interno di quel mondo vale come organizzato.

Entità eterogenee che si ritagliano reciprocamente in configurazioni complesse possono far benissimo parte dello stesso mondo. Non si fabbrica un nuovo mondo ogni volta che determinate cose vengono smontate e rimontate in un altro modo; ma i mondi possono essere *diversi* in quanto non ogni cosa che fa parte dell'uno fa parte anche dell'altro. Il mondo degli Esquimesi, che non hanno fatto proprio il concetto generale di neve, è diverso non solo dal mondo dei Samoani ma anche da quello della Nuova Inghilterra, dove non sono di casa le distinzioni degli Esquimesi. Ci sono poi casi nei quali i mondi si differenziano in risposta a esigenze più teoriche che pratiche. Un mondo con punti come ele-

L'IDENTIFICAZIONE

menti non può essere il mondo di Whitehead in cui i punti sono classi di volumi inscatolati, o quello in cui sono coppie di rette intersecantisi, o triple di piani intersecantisi. Il fatto che i punti del nostro mondo di ogni giorno siano definibili in altrettanti modi diversi non vuol dire che un punto sia identificabile, in un certo mondo, con un inscatolamento di volumi, con una coppia di rette e con una tripla di piani, dal momento che si tratta di cose ben diverse tra loro. Ancora, il mondo di un sistema in cui si assumano, come costituenti atomici, fenomeni concreti minimali non può ammettere le qualità come parti atomiche dei suoi elementi concreti [11].

Anche la ripetizione, come l'identificazione, è relativa a un'organizzazione. Un mondo può essere talmente eterogeneo da rivelarsi intrattabile, o insopportabilmente noioso, e tutto ciò sulla base del modo in cui gli eventi vi risultano distribuiti in generi. Che un esperimento condotto oggi sia la ripetizione di uno realizzato ieri, per quanto grande possa essere la differenza tra i due eventi, dipende dal fatto che essi mettono alla prova un'ipotesi comune; con le parole di Sir George Thomson:

> C'è sempre qualcosa di diverso... Quel che succede quando dici che ripeti un esperimento è che tu ripeti tutte le configurazioni di un esperimento che una teoria considera rilevanti. In altri termini, ripetendo l'esperimento tu esemplifichi la teoria [12].

Allo stesso modo, due esecuzioni musicali drasticamente differenti non per questo non sono esecuzioni della stessa opera, se sono conformi alla stessa partitura. Il sistema di notazione distingue gli aspetti costitutivi da quelli contingenti, mettendo così in evidenza i generi-esecuzione che valgono come opere (*LA*, pp. 115-30 *). E le cose ' vanno allo stesso modo ', oppure no, in base a quel che si ritiene essere lo stesso modo; ' ora posso andare avanti ' [13], nel senso di Wittgenstein, quando ho trovato un modulo familiare, o una sua variante accettabile, che si adatta ai casi già dati e consente di andare oltre. L'induzione richiede che si assumano come rilevanti certe classi e non altre. Solo così, ad esempio, le nostre osservazioni sugli smeraldi manifestano una regolarità, e confermano che tutti gli smeraldi sono verdi e non che sono tutti blerdi (vale a dire, esaminati prima di una certa data e verdi, oppure non ancora esaminati e blu - *FFF*, pp. 72-80 **). L'uniformità della natura, che tanto meraviglia, o l'incertezza che lamentiamo fanno entrambe parte di un mondo fabbricato da noi stessi.

In questi ultimi casi, i mondi differiscono nei generi rilevanti che contengono. Dico « rilevanti » e non « naturali » per due motivi: primo, « naturale » è un termine inadeguato ad includere non solo le specie biologiche ma anche generi artificiali come opere musicali, esperimenti psicologici e tipi di meccanismi; secondo, « naturale » suggerisce una qualche assoluta priorità categoriale o psicologica, mentre i generi in questione solo al contrario abituali, tradizionali, o elaborati per qualche nuovo scopo.

(b) *Peso e importanza.* Sebbene si possa affermare che, nei casi discussi, generi [14] rilevanti di un mondo non sono presenti in un altro, sarebbe forse preferibile dire che i due mondi contengono esattamente le stesse classi, solo diversamente distribuite in generi rilevanti e irrilevanti. Generi rilevanti dell'un mondo, più che non essere contenuti nel-

* Trad. it., pp. 111-24 (*N.d.T.*).
** Trad. it., pp. 84-93 (*N.d.T.*).

l'altro, vi sono invece presenti come generi irrilevanti; alcuni tipi di diversità tra i mondi non riguardano tanto le entità che essi contengono, quanto differenze di accento o di rilievo, e non si tratta di differenze meno importanti. Proprio come accentare tutte le sillabe equivale a non accentarne nessuna, assumere tutte le classi come generi rilevanti equivale a non renderne rilevante nessuna. In un mondo possono esservi parecchi generi che servono a diversi scopi; ma da scopi opposti possono risultare accenti inconciliabili e mondi in contrasto, e lo stesso da concezioni opposte su quali generi servono a determinati scopi. Blerde [*grue*] * non può essere nello stesso mondo un genere rilevante per l'induzione quanto lo è verde, siccome questo escluderebbe qualcuna delle decisioni, giuste o sbagliate non importa, che vanno a costituire l'inferenza induttiva.

Alcuni dei contrasti più impressionanti di accento si verificano nelle arti. Molte differenze tra ritratti di Daumier, Ingres, Michelangelo, Rouault, dipendono dall'accentuazione di certi aspetti. Ciò che vale come messa in rilievo è, naturalmente, un allontanamento dall'importanza relativa accordata ai singoli aspetti nel mondo usuale del nostro vedere quotidiano. Con il mutare degli interessi e nuovi punti di vista, varia il peso visivo di aspetti quali il volume, il tratto, la positura, o la luce, e il mondo regolato di solo poco tempo prima appare stranamente perverso — un paesaggio realista da calendario di poco tempo fa diventa un'orribile caricatura.

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

Tipico delle opere d'arte, comunque, è esemplificare i generi rilevanti assai più che nominarli o descriverli. Anche là dove i campi di applicazione — le cose descritte o raffigurate — coincidono, gli aspetti o generi esemplificati o espressi possono essere molto diversi. Il tratteggio di un tessuto delicatamente drappeggiato può esemplificare modelli ritmici lineari; e una poesia che non usa il vocabolario della malinconia né ha un protagonista malinconico può, per la qualità del suo linguaggio, avere un tono triste ed esprimere una profonda malinconia. La distinzione tra dire e rappresentare, da una parte, e illustrare o esemplificare, dall'altra, diventa ancora più evidente nel caso della pittura astratta, della musica e della danza, che pur non avendo un soggetto rivelano — esemplificano o esprimono — forme e sentimenti. Esemplificare ed esprimere, sebbene scorrano nella direzione opposta al denotare — cioè, dal simbolo a un suo aspetto letterale o metaforico invece che a qualcosa cui il simbolo si applica —, sono anch'esse funzioni simboliche referenziali e strumenti del fabbricare mondi [15].

Le attribuzioni di rilievo o di peso non si comportano sempre in modo binario come accade a una distribuzione in generi rilevanti e irrilevanti o in aspetti importanti e non importanti. Gli ordini di rilevanza, importanza, utilità, valore, conducono più spesso a gerarchie che a dicotomie. E queste attribuzioni esemplificano anche un determinato tipo di ordinamento.

* È uno dei predicati escogitati da Goodman per il suo famoso argomento critico nei riguardi dell'induzione, *v.* FFF: III. 4. Cfr. anche *infra*, VI: 4 e VII: 4. (*N.d.T.*)

(c) *Ordinamento.* Mondi che non si differenziano per le entità o il rilievo possono differenziarsi nell'ordinamento; ad esempio, i mondi di diversi sistemi costruzionali differiscono per l'ordine di derivazione. Così come nulla è in quiete o in moto indipendentemente da una struttura di riferimento, allo stesso modo niente è primitivo o precede qualcos'altro dal punto di vista derivazionale indipendentemente da un sistema costruzionale. Tuttavia, a differenza del moto, la derivazione è di scarso interesse pratico immediato; e così nel nostro mondo quotidiano, anche se praticamente sempre adottiamo, quantomeno in via provvisoria, una struttura di riferimento, di rado adottiamo una base derivazionale. In precedenza ho affermato che la differenza tra un mondo in cui i punti sono coppie di rette e un mondo in cui le rette sono costituite da punti sta nel fatto che quest'ultimo, ma non il primo, ammette come entità elementi non lineari compresi entro le rette. In alternativa, però, possiamo anche dire che questi mondi si differenziano, nel loro ordinamento derivazionale di rette e punti, dal mondo non derivazionalmente ordinato del discorso quotidiano.

Ordinamenti di un tipo differente permeano la percezione e la conoscenza pratica. L'ordinamento-tipo della luminosità del colore è conforme all'incremento lineare in intensità fisica della luce, ma l'ordinamento-tipo delle tinte curva in un cerchio la retta dell'incremento delle lunghezze d'onda. Un ordine contempla sia periodicità che prossimità; e l'ordinamento-tipo dei toni è per altezza ed ottave. Gli ordinamenti cambiano secondo le circostanze e gli obbiettivi. Molto che riguarda la natura delle figure varia in geometrie differenti, così come variano i moduli percepiti in ordinamenti diversi; i moduli percepiti entro una scala dodecafonica sono completamente diversi da quelli percepiti entro

la tradizionale scala tonale, e i ritmi, ad esempio, dipendono dalla separazione in misure.

Un riordinamento radicale di un altro genere si verifica nella costruzione di un'immagine statica a partire da un input costituita da un'immagine che scorre, o di un'immagine unificata e comprensiva di un oggetto o una città a partire da osservazioni eterogenee dal punto di vista temporale, spaziale e qualitativo, insieme ad altri dati di informazione [16]. Ci sono lettori molto veloci che ricreano l'ordinamento normale delle parole a partire da una serie di focalizzazioni che procedono verso il basso della pagina sinistra e poi verso l'alto di quella destra di un libro [17]. E l'ordine spaziale in una carta o in una partitura viene tradotto nella sequenza temporale di un viaggio o di un'esecuzione.

Ogni misura, inoltre, è basata su un ordine. A dire il vero, solo con classificazioni e ordinamenti opportuni siamo in grado di trattare grandi quantità di materiali in termini percettivi o cognitivi. Gombrich ha discusso la periodizzazione decimale del tempo storico in decenni, secoli e millenni [18]. Il tempo giornaliero è scandito in ventiquattro ore, ognuna delle quali è divisa in sessanta minuti di sessanta secondi ciascuno. Qualunque cosa si possa dire di questi modi di organizzazione, essi non sono stati ' trovati nel mondo ' ma *costruiti entro un mondo.* L'ordinamento, come la composizione e la scomposizione, e il peso dei complessi e dei generi, è parte integrante del fabbricare mondi.

(d) *Eliminazione e integrazione.* Ancora, la costruzione di un mondo a partire da un altro comporta di solito eliminazioni e integrazioni anche notevoli — vere e proprie soppressioni di vecchi materiali e immissioni di nuovi. La capacità che possediamo di ' tralasciare ' elementi è prati-

camente illimitata, e quel che accogliamo consiste, di solito, in frammenti e indizi significanti che richiedono una massiccia integrazione. Gli artisti si servono spesso con molta abilità di questo procedimento: una litografia di Giacometti riesce a rappresentare in pieno un uomo che cammina schizzandone sommariamente solo la testa, le mani e i piedi proprio nelle posizioni e negli atteggiamenti giusti sul solo sfondo di una superficie bianca; e un disegno di Katharine Sturgis delinea un giocatore di hockey in azione con pochi tratti caricati.

Che troviamo quanto siamo preparati a trovare (quel che cerchiamo o che viene decisamente incontro alle nostre attese), e che siamo pressoché ciechi a quanto non aiuta e neppure ostacola ciò che perseguiamo, sono luoghi comuni della vita quotidiana, largamente attestati anche nei laboratori di psicologia [19]. Nell'esperienza poco gradevole del correggere bozze, come in quella più piacevole di tener d'occhio un abile prestigiatore, immancabilmente non afferriamo qualcosa che è lì davanti a noi e vediamo qualcosa che invece non c'è. La memoria è ancora più spietata; a una persona che abbia un'eguale padronanza di due lingue diverse può capitare di ricordare una lista imparata di voci e dimenticare in quale delle due lingue esse fossero elencate [20]. E anche nella percezione e nel ricordo viene tralasciato come illusorio o trascurabile quanto non può adattarsi all'architettura del mondo che andiamo costruendo.

Lo scienziato è altrettanto drastico, là dove, rifiutando o depurando la maggior parte delle entità e degli eventi propri del mondo delle cose d'ogni giorno, opera massicce integrazioni per i suoi diagrammi suggeriti da una scarsa densità di dati, oppure mette in piedi strutture complesse a partire da una quantità esigua di osservazioni. Così facendo egli si adopera a costruire un mondo conforme ai

concetti che si è scelto e sottoposto alle leggi universali che si è dato.

La sostituzione di un sistema analogico con uno digitale, che consiste nell'articolazione in tratti separati, comporta un processo di eliminazione; usare un termometro digitale con letture in decimi di grado, ad esempio, equivale a non riconoscere una temperatura che stia tra i 90 e i 90,1 gradi. Un'analoga eliminazione si verifica nella comune notazione musicale, che non prevede note tra *Do* e *Do*♯ né durate tra un sessantaquattresimo e un centoventottesimo. D'altra parte, si verifica una integrazione quando, ad esempio, uno strumento analogico ne sostituisce uno digitale — diciamo per registrare frequenze o rendicontare un aumento di capitale — oppure un violinista esegue una partitura.

Ma i casi forse più spettacolari di integrazione si verificano nella percezione del moto. Qualche volta il moto nel mondo della nostra percezione risulta da situazioni di confusione e di eccedenza nelle stimolazioni fisiche. Gli psicologi conoscono da tempo il cosiddetto ' fenomeno Φ ': in condizioni accuratamente predisposte, se vengono prodotti due lampi di luce a breve distanza l'uno dall'altro e in rapida successione, normalmente l'osservatore vedrà un solo lampo che si muove in modo lineare e continuo dalla prima posizione alla seconda. La cosa è in se stessa piuttosto sorprendente, in quanto la direzione del moto non può essere stata determinata, naturalmente, prima del secondo lampo di luce. Ma il potere creativo della percezione è ancora maggiore. Paul Kolers ha di recente mostrato [21] che, se il primo stimolo luminoso è circolare e il secondo quadrato, il lampo che l'osservatore vede in movimento si trasforma facilmente, da circolare, in quadrato; e vengono spesso eseguite senza difficoltà trasformazioni da forme bidimensionali a forme tridimensionali e viceversa. Inoltre, se una barriera di luce è

interposta tra i due stimoli luminosi, il lampo in movimento gira intorno alla barriera. I motivi per cui integrazioni del genere si verificano proprio in questo modo costituiscono un tema affascinante per la ricerca (*v.* anche il cap. V *infra*).

(e) *Deformazione.* Infine, alcune variazioni consistono nel dare nuove forme o nel deformare, ciò che in base al mio punto di vista consente di considerarle o correzioni o distorsioni. Il fisico spiana la strada alla curva più semplice che si adatta approssimativamente a tutti i dati di cui dispone. La visione dilata un segmento che termina con punte di freccia rivolte *all'interno* e invece restringe un segmento fisicamente eguale che termina con punte di freccia rivolte *all'esterno*, e tende ad espandere la dimensione di un angolo minore ma più valutabile rispetto a quella di un altro maggiore ma meno valutabile [22]. Chi fa caricature va spesso oltre anche l'accentuazione più spinta fino a una vera e propria distorsione. Picasso partendo da *Las Meninas* di Velasquez, e Brahms muovendo da un tema di Haydn, hanno operato variazioni magiche che equivalgono a vere e proprie rivelazioni.

Tutti questi sono modi in cui vengono fabbricati mondi. Non dico che sono *i* modi. La mia classificazione non vuol proporsi come esauriente, ben definita o ingiuntiva. Non solo i processi illustrati spesso si verificano congiuntamente, ma gli esempi scelti ricadono talvolta altrettanto bene sotto voci diverse; ad esempio, ci sono modifiche che si possono considerare alternativamente redistribuzioni dell'importanza relativa, riordinamenti, produzioni di nuove forme, o tutte queste cose insieme, e ci sono eliminazioni che riguardano anche differenze in fatto di composizione. Non ho fatto altro che cercar di indicare qualcuno dei tanti processi che vengono impiegati costantemente. Certo si potrebbe svilupparne una sistematizzazione più raffinata, ma nessuna che possa essere ultimativa; infatti, come abbiamo già osservato, non esiste un unico mondo di mondi più di quanto non ci sia un unico mondo.

5. *Noie con la verità.*

Con tutta questa libertà di dividere, combinare, accentuare, ordinare, eliminare, inserire e ingrandire, e anche distorcere, quali sono gli obbiettivi e i vincoli? Quali sono i criteri perché il fabbricare un mondo abbia successo?

Finché una versione è verbale e consiste di enunciati, può essere rilevante la verità. Ma la verità non può essere definita o sottoposta ad esame in base all'accordo con ' il mondo '; infatti, non solo ci sono verità diverse per mondi diversi, ma la natura di questo accordo tra una versione e un mondo è, se si prescinde da quest'ultimo, notoriamente nebulosa. Piuttosto — parlando un po' alla buona e senza voler cercare di rispondere al problema di Pilato o a quello di Tarski — una versione la si considera vera quando non infrange nessuna credenza sostanziale e nessuno dei suoi stessi precetti. Tra le credenze sostanziali in un dato momento possono esservi riflessioni di lunga durata sulle leggi della logica, o di breve durata su osservazioni recenti, e esservi altre convinzioni e pregiudizi radicati con gradi variabili di stabilità. Tra i precetti, ad esempio, possono esservi scelte tra strutture alternative di riferimento, considerazioni di importanza e basi derivazionali. Ma la linea di separazione tra credenze e precetti non è né netta né stabile. Le credenze sono strutturate in concetti ispirati da precetti; e se un Boyle fa deviare i suoi dati per avere una curva ben levigata

e uniforme proprio tralasciandoli tutti, si può dire o che il volume e la pressione osservazionali sono proprietà diverse dal volume e dalla pressione della teoria o che le verità relative al volume e alla pressione sono, nei due mondi dell'osservazione e della teoria, differenti. Anche la credenza più incrollabile può ammettere nel tempo delle alternative: « La terra è immobile » è passata dallo statuto di dogma alla dipendenza da un precetto.

Ben lungi dall'essere un padrone grave e severo, la verità è un servitore docile e obbediente. Lo scienziato che suppone di essere dedito unicamente alla ricerca della verità non fa che ingannare se stesso. Egli non ha a che fare con le verità banali che potrebbe macinare a ripetizione quasi senza limite; e guarda ai risultati osservativi variamente sfaccettati e irregolari non molto di più che come a qualcosa in grado di suggerirgli strutture globali e generalizzazioni significative. È in cerca di sistemi, di semplicità, di prospettive; e se per questi riguardi è soddisfatto, confeziona verità che si adattino (*PP*: VII, 6-8). Così come decreta in quanto scopre le leggi che enuncia, altrettanto progetta in quanto discerne le strutture che delinea.

La verità, inoltre, pertiene solo a ciò che viene detto, e quella letterale solo a ciò che è detto in modo letterale. Abbiamo visto, tuttavia, che i mondi non sono costituiti solo da ciò che è detto in modo letterale ma anche da ciò che viene detto in modo metaforico, e ancora non solo da ciò che viene detto in modo letterale o metaforico ma anche da quanto risulta esemplificato ed espresso — da quanto viene mostrato non meno che da tutto quel che viene detto. In un trattato scientifico la verità letterale conta moltissimo; ma in una poesia o in un racconto può aver molta più importanza la verità metaforica o allegorica, infatti anche un enunciato letteralmente falso può essere metaforicamente

vero (*LA*, pp. 51, 68-70 *) e registrare o produrre nuove associazioni e nuove distinzioni, mutamenti di accento, effetti di esclusione e di aggiunta. E gli enunciati, veri o falsi che siano letteralmente o metaforicamente, possono mostrare ciò che non dicono, possono funzionare come manifestazioni letterali o metaforiche incisive di aspetti e sentimenti che direttamente non menzionano. In *The Congo* di Vachel Lindsay, ad esempio, lo sfondo vibrante del ritmo dei tamburi è esibito insistentemente e non descritto.

Infine, per le versioni non verbali e per quelle verbali ma non enunciative, la verità è irrilevante. Corriamo il rischio di una confusione quando parliamo di quadri o di predicati come « veri di » ciò che raffigurano o a cui si applicano; essi non hanno valori di verità, e possono rappresentare o denotare alcune cose e non altre, mentre un enunciato ha un valore di verità ed è vero di ogni cosa se lo è di una qualsiasi [23]. Un quadro non figurativo, ad esempio di Mondrian, non afferma nulla, non denota nulla, non raffigura nulla, e non è né vero né falso, ma ha molto da mostrare. Cionondimeno, mostrare o esemplificare, come denotare, sono funzioni referenziali; e per i quadri valgono più o meno le stesse considerazioni che valgono per i concetti o i predicati di una teoria: la loro rilevanza e ciò che rivelano, la loro forza e adattabilità — insomma, la loro *correttezza*. Piuttosto che parlare di verità o di falsità di quadri, immagini, ecc. sarà meglio parlare di correttezza o non correttezze delle teorie; infatti la verità delle leggi di una teoria non è che un aspetto della teoria ed è spesso, come si è visto, sopravanzato in importanza dalla capacità di persuasione, dalla compattezza e dall'inclusività, nonché dal potere informativo e d'organizzazione dell'intero sistema.

* Trad. it., pp. 49-50 e 63-6 (*N.d.T.*).

« La verità, tutta la verità, e nient'altro che la verità » sarebbe quindi, per un costruttore di mondi, una linea di condotta deviante e paralizzante. Tutta la verità sarebbe decisamente troppo; è troppo vasta, variabile e ingombra di trivi. La sola verità sarebbe troppo poco, infatti ci sono versioni corrette non vere — false o né vere né false — e anche per le versioni vere la correttezza può contare molto di più.

6. *Realtà relativa.*

Non mette a repentaglio la nostra salute mentale e il nostro equilibrio tutto questo folle proliferare di mondi? Non dovremmo farla finita di parlare di versioni corrette come se ognuna fosse, o avesse, il suo proprio mondo, e riconoscerle tutte come versioni di uno stesso mondo neutrale « che sta sotto »? Il mondo così riconquistato, come si diceva, è un mondo senza più generi, ordine, moto, quiete, struttura — un mondo per il quale o contro il quale non val più la pena di darsi da fare.

Potremmo, però, prendere per reale il mondo di qualcuna delle versioni corrette che si fronteggiano (oppure di gruppi di esse tenuti insieme da qualche principio di riducibilità o traducibilità) e considerare tutte le altre, allora, versioni dello stesso mondo che si differenziano per qualche motivo da quella standard. Il fisico considera il suo mondo come quello reale, e attribuisce le eliminazioni, le aggiunte, le irregolarità, le accentuazioni proprie delle altre versioni a imperfezioni di percezione, a necessità pratiche, o a licenze poetiche. Il fenomenista considera fondamentale il mondo della percezione, e le recisioni, le astrazioni, le semplificazioni, le distorsioni proprie delle altre versioni sono per lui

il risultato di interessi scientifici, pratici o artistici. Per l'uomo della strada, la maggior parte delle versioni proprie della scienza, dell'arte e della percezione si distaccano in qualche modo dal servizievole mondo di tutti i giorni, che egli ha costruito a buon mercato a partire da frammenti della tradizione scientifica e artistica e dalla sua stessa lotta per la sopravvivenza. Quest'ultimo mondo, a dire il vero, è quello preso più spesso per reale; infatti la realtà in un mondo, come il realismo in pittura, è largamente una questione di abitudine.

Ironicamente, allora, la nostra passione nei confronti di *un* mondo è soddisfatta, in occasioni e per scopi differenti, in *molti* modi diversi. Non solo il moto, quindi, o la derivazione, o l'importanza, o l'ordine, ma anche la realtà stessa è relativa. Che le versioni corrette e i mondi reali siano molti non cancella la distinzione tra versioni corrette e sbagliate, non conduce ad accettare mondi meramente possibili in risposta alle versioni sbagliate, non implica che tutte le alternative corrette vadano egualmente bene per ogni, e quindi per qualsiasi, scopo. Neanche una mosca prende uno dei suoi battiti d'ali per un punto fisso; noi non abbracciamo volentieri le molecole o i *concreta* come elementi del nostro mondo quotidiano, né combiniamo pomodori, triangoli, macchine da scrivere, tiranni e cicloni a costituire un unico genere; il fisico non annoverera certo nessuna di queste cose tra le sue particelle fondamentali; il pittore che vede le cose così come le vede l'uomo della strada avrà un successo più popolare che artistico. E questo stesso filosofo, che davanti a voi sta contemplando metafilosoficamente un'enorme varietà di mondi, trova che solo le versioni che vanno incontro alle richieste di un nominalismo ostinato e deflazionista sono in accordo con quel che si propone nel costruire sistemi filosofici.

Inoltre, mentre l'esser pronti ad ammettere mondi in alternativa può essere liberante e suggerire nuove e vaste aree di ricerca, l'esser favorevoli ad abbracciare ogni mondo purchessia non ne fa erigere nessuno. Il semplice riconoscere che sono disponibili diverse strutture di riferimento non ci fornisce affatto una mappa dei moti dei corpi celesti; accettare la scelta tra basi alternative non produce teorie scientifiche o sistemi filosofici; né produce quadri la consapevolezza dei vari modi di guardarli. Una mente aperta non può sostituirsi a un lavoro complesso e difficile.

7. *Note sul conoscere.*

Quel che son venuto dicendo è in relazione con la natura della conoscenza. In questi termini, conoscere non può aver a che fare esclusivamente, e neppure principalmente, con la determinazione di ciò che è vero. La scoperta spesso consiste, come quando si sistema un tassello in un gioco di pazienza, non nel pervenire a una proposizione per dichiarare o difendere qualcosa, ma nel trovare un adattamento. Nella conoscenza, molte cose prendono una direzione diversa che non sia quella di stabilire una credenza vera, o anche semplicemente una credenza. È una crescita in acutezza di penetrazione o nella portata complessiva della comprensione, e non tanto un cambiamento in ciò che si crede, che si verifica quando, ad esempio, in una foresta dipinta rintracciamo un volto che già sapevamo esservi, o impariamo a distinguere differenze stilistiche tra opere già classificate da artisti, compositori, scrittori, o studiamo un quadro, o un concerto o un trattato, fino a che vediamo, o possiamo ascoltare o afferrare, aspetti e strutture che prima non avremmo potuto discernere. Un tale accrescimento di conoscenza non avviene

[illegible], [illegible] o arriviamo a credere[24] qualcosa, ma in quanto vi è un progresso nel capire[25].

In più, se i mondi sono tanto costruiti quanto trovati, anche la conoscenza è tanto un ricostruire quanto un riportare. Tutti i processi di costruzione di mondi che ho discusso entrano a far parte della conoscenza. Percepire il moto, lo abbiamo visto, spesso consiste nel produrlo. Scoprire leggi comporta che le si progetti. Riconoscere strutture è in buona parte inventarle e imporle. Comprendere e creare vanno di pari passo.

Ritornerò nei capp. VI e VII su molte delle questioni sollevate in queste pagine. Per il momento vorrei prendere in considerazione due temi più specifici: nel cap. II, un'insidiosa categorizzazione particolarmente significativa per le arti; e nel cap. III seguirò, come un modello, le tracce di una nozione attraverso sistemi e mezzi espressivi diversi.

Note

Note al Capitolo I

[1] Es. in *Language and Mith*, trad. ingl. di Susanne Langer, Harper, 1946 (trad. it., Il Saggiatore, Milano 1968).

[2] Ma cfr. anche *infra* VII: 1.

[3] Cfr. *The Way the World is* (1960), in *PP*, pp. 24-32, e Richard Rorty, *The World Well Lost*, in « Journal of Philosophy », LXIX (1972), pp. 649-65 (trad. it. in R. Rorty, *Conseguenze del Pragmatismo*, Bompiani, Milano 1986).

[4] Non troppa, comunque, non essendoci in effetti un tipo di riducibilità buona per tutti gli usi.

[5] Cfr. *The Revision of Philosophy* (1956), in *PP*, pp. 5-23; *v.* anche *SA*.

[6] In *Art and Illusion*, Pantheon Books, 1960 (trad. it., Einaudi, Torino 1983), E. H. Gombrich presenta molti argomenti contro la nozione di « occhio innocente ».

[7] Si vedano i saggi in Jerome S. Bruner, *Beyond the Information Given* (d'ora in poi indicato con *BI*), a cura di Jeremy M. Anglin, W. W. Norton, 1973, cap. I.

[8] Cfr. *SA*, pp. 127-45; poi *Sense and Certainty* (1952) e *The Epistemological Argument* (1967), in *PP*, pp. 60-75. Si potrebbe intraprendere la costruzione di una storia dello sviluppo successivo dei mondi che contenga l'applicazione di qualcosa di analogo a un principio regolativo kantiano, e così la ricerca di un mondo originario sarebbe fuori luogo quanto la ricerca di un istante originario del tempo.

[9] Questo non richiede, come talvolta si è supposto, una modifica-

zione della legge di identità leibniziana, ma ci ricorda semplicemente che la risposta a una domanda come « Questo e quello sono la stessa cosa? » può dipendere dal fatto che il « questo » e il « quello » in questione si riferiscano a cose o eventi o colori o specie ecc.

[10] *V. BI*, pp. 331-40.

[11] *V.* anche *SA*, pp. 3-22, 132-5, 142-5.

[12] La citazione è da *Some Thoughts on Scientific Method*, in *Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol. 2, Humanities Press, 1965, p. 85.

[13] La discussione su ciò che questo significa occupa diverse sezioni, a partire all'incirca dalla sez. 142, delle *Philosophical Investigations* di Ludwig Wittgenstein, trad. ingl. di G. E. M. Anscombe, Blackwell, Oxford 1953 (trad. it., Einaudi, Torino 1967). Non intendo suggerire che la risposta data sopra sia quella di Wittgenstein.

[14] Parlo liberamente di generi qui. Riguardo ai modi di nominalizzare tali locuzioni, *v. SA*: II e *PP*: IV.

[15] Sull'esemplificazione e l'espressione come relazioni referenziali si veda *LA*, pp. 50-7, 87-95 (trad. it., pp. 51-8 e 77-85).

[16] *V. The Image of the City* di Kevin Lynch, Technology Press, Cambridge 1960 (trad. it., Marsilio, Padova 1983).

[17] *V.* E. Llewellyn Thomas, *Eye Movements in Speed Reading*, in *Speed Reading: Practices and Procedures*, University of Delaware Press, 1962, pp. 104-14.

[18] In *Zeit, Zahl und Zeichen*, presentato per il centenario della nascita di Cassirer ad Amburgo nel 1974.

[19] Cfr. *On Perceptual Readiness* (1957), in *BI*, pp. 7-42.

[20] *V.* Paul Kolers, *Bilinguals and Information Processing*, in « Scientific American », 218 (1968), pp. 78-86.

[21] *Aspects of Motion Perception*, Pergamon Press, 1972, pp. 47 sgg.

[22] *V. Value and Need as Organizing Factors in Perception* (1947), in *BI*, pp. 43-56.

[23] « 2+2=4 », ad esempio, è vero di ogni cosa per il fatto che per ogni *x*, *x* è tale che 2+2=4. Un enunciato *S* non sarà normalmente *vero intorno a x* a meno che *S* non sia intorno a *x* in uno dei sensi di « intorno a » [*about*] definiti in *About* (*PP*, pp. 246-72); ma la definizione di « intorno a » dipende essenzialmente da aspetti degli enunciati cui non corrispondono ragionevolmente degli analoghi nel caso dei quadri. Si veda anche Joseph Ullian e Nelson Goodman, *Truth about Jones*, in « Journal of Philosophy », LXXIV (1977), pp. 317-38; cfr. poi *infra* VII: 5.

[24] Alludo qui all'articolo di Charles S. Peirce, *The Fixation of Belief* (1877), in *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 5, Harvard University Press, Harvard 1934, pp. 223-47 (trad. it. in *Caso amore e logica*, Taylor, Torino 1956, pp. 7-23).

[25] Sulla natura e l'importanza del capire nel senso largo, *v.* M. Polanyi, *Personal Knowledge*, University of Chicago Press, Chicago 1960.

Note al Capitolo II

[1] Ad es., Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge 1957, p. 6, scrive: « Non si pone nemmeno il problema dello stile se il parlante o colui che scrive non ha la possibilità di scegliere tra forme alternative di espressione. La sinonimia, nel senso largo del termine, si trova proprio alla radice dell'intero problema dello stile ». Questo passo è citato, con tono d'approvazione, da E. Gombrich in *Style*, in « International Encyclopedia of the Social Sciences », vol. XV, p. 353.

[2] Per alcuni utili suggerimenti su questo capitolo sono debitore a Howard Gardner, Vernon Howard, David Perkins, Sheldon Sacks e Paolo Valesio.

[3] La citazione di Graham Hough è dal suo mirabile e utilissimo *Style and Stylistics*, London 1969, p. 4. Concordo anche con il suo scetticismo sulla possibilità di riportare in vita la nozione di sinonimia servendosi della linguistica trasformazionale.

[4] E. D. Hirsch Jr., *Stylistics and Synonymity*, in « Critical Inquiry », vol. I (1975), pp. 559-79.

[5] Nelson Goodman, *On Likeness of Meaning* (1949), in *PP*, pp. 231-38.

[6] « Soggetto » è un termine ambiguo, e può essere preso ad indicare, da una parte, l'argomento e, dall'altra, ciò che si dice del dato argomento; qualche breve osservazione più avanti nel testo ha attinenza proprio con la relazione tra questi due sensi. Ma per quel che si propone la nostra discussione in questo capitolo, le differenze tra argomento, soggetto, materia, contenuto, detto, nominato, descritto, raffigurato, hanno solitamente un'importanza minore delle differenze che tutti questi elementi presentano nei confronti degli altri aspetti di cui ci occupiamo.

[7] E in vista di VII: 2 *infra*, questo va proprio bene.

[8] C. Bally, per fare un esempio; *v.* la ricostruzione della sua concezione in Hough, in particolare p. 23.

[9] Tutte e due le opere esprimono, naturalmente, anche molte altre cose.

[10] Anche se un enunciato metaforico può essere letteralmente falso, la verità metaforica si differenzia dalla falsità metaforica quanto la verità letterale si distingue dalla falsità letterale. Questo ed altri temi — che riguardano la metafora, la denotazione, l'esemplificazione e

l'espressione, e poi la simbolizzazione o il riferimento in generale — anche se essenziali possono solo essere appena delineati in questo capitolo, per cui rinviamo al trattamento più esteso che ne è dato in *LA*: II.

[11] Le citazioni sono da Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, London 1969², p. 14.

[12] E solo in quanto tale; non, ad esempio, con il funzionamento simbolico di una poesia o di un messaggio in un codice militare.

Questa sfida alla sinonimia non è stata assolutamente la prima ad esser lanciata, ma (1) si è spinta più avanti delle precedenti per il fatto di evidenziare che, anche in base ad un'analisi dipendente solo dalle estensioni dei termini, due termini qualunque hanno sempre un significato differente, e (2) ha suggerito un criterio per l'identità comparativa di significato, fornendo così una base per la distinzione di stile e contenuto.

[13] Per quanto gli esempi che faccio in questo testo riguardino opere, quel che dico dello stile si applica anche ad esecuzioni. La domanda fin troppo abusata « Che cos'è l'arte? » — cioè in che modo, o meglio, quando qualcosa si caratterizza come un'opera d'arte, riuscita o meno — e i problemi connessi riguardanti l'arte dell'*object trouvé* e l'arte concettuale sono affrontati con maggiore profondità nel cap. IV.

[14] *V.* anche *infra* VII: 6 e 7.

Note al Capitolo III

[1] Nell'analisi della citazione indiretta adotto il trattamento e la terminologia di Israel Scheffler. Si veda il suo *An Inscriptional Approach to Indirect Quotation*, in « Analysis », vol. XIV (1954), pp. 83-90, e *Inscriptionalism and Indirect Quotation*, in « Analysis », vol. XIX (1958), pp. 12-18.

[2] Non dico che queste sono condizioni *sufficienti*; in realtà vedremo più avanti che, così come stanno, non lo sono.

[3] Sulle occorrenze verbali o scritte, e sulle repliche, si veda *SA*: XI, 1 e 2. Sulla nozione generale di identità fonetica o ortografica si veda *LA*: IV, 2.

[4] Sulla nozione di estensioni secondarie si vedano i miei articoli *On Likeness of Meaning* (1949) e *On Some Differences about Meaning* (1953), ora in *PP*: V, 2-3.

[5] La conservazione di *tutte* le estensioni secondarie sarebbe una richiesta troppo forte; cfr. gli articoli citati alla nota precedente.

[6] Riguardo ai sistemi simbolici *singolari, multipli, autografi* e *allografi*, cfr. *LA*: III, 3-4.

[7] Sulle rappresentazioni generali, *v. LA*: I, 5, e la mia risposta a Monroe Beardsley in « Erkenntnis », vol. XII (1978), pp. 169-73.

[8] Mi sono state di grande utilità svariate discussioni che su questo argomento ho avuto con Vernon Howard.

[9] Mi hanno detto che ci sono compositori che hanno usato le virgolette proprio in questo modo, ma non sono in grado di citare un solo esempio.

[10] Vernon Howard ha suggerito, e mi sembra interessante, che se consideriamo la parafrasi come un fatto di conservazione del riferimento in generale, sia a livello di istanziazione che a quello di denotazione, una *variazione* musicale potrebbe forse essere costruita come una parafrasi che preserva il riferimento a livello di istanziazione. *V.* il suo *On Musical Quotation*, in « The Monist », vol. LVIII (1974), pp. 307-18.

[11] *V.* il suo articolo *On Carnap's Analysis of Statements of Assertion and Belief*, in « Analysis », vol. X (1950), pp. 97-99 (trad. it. in *Riferimento e modalità*, a cura di L. Linsky, Bompiani, Milano 1974, pp. 214-17).

Note al Capitolo IV

[1] *Settling the Colonel's Hash*, in « Harper's Magazine », 1954; ripubblicato in *On the Contrary*, Farrar, Straus and Cudahy, 1961, p. 225.

[2] Cfr. anche *On Likeness of Meaning* (1949) e *On Some Differences about Meaning* (1953), in *PP*, pp. 221-38; anche *LA*, pp. 21-26 (trad. it., pp. 24-29).

[3] Il movimento, ad esempio, così come l'emozione può essere espresso in un quadro in bianco e nero; *v.*, ad esempio, le riproduzioni in II: 4 *supra*. Si veda anche la discussione intorno all'espressione in *LA*, pp. 85-95 (trad. it., pp. 77-85).

[4] Per un approfondimento sul tema dell'esemplificazione cfr. *LA*, pp. 52-67 (trad. it., pp. 51-4).

[5] Cfr. *LA*, pp. 252-55 (trad. it., pp. 212-4) e anche i passi precedenti nel testo che si riferiscono a questo tema. Il quinto sintomo è stato aggiunto ora come risultato di alcune discussioni con i colleghi Paul Hernadi e Alan Nagel dell'Università dello Iowa.

[6] Ciò esclude l'ambiguità ordinaria, quella in cui un termine ha due o più denotazioni del tutto indipendenti in tempi e contesti affatto diversi.

[7] Da questo non segue affatto che la poesia, ad esempio, che non è sintatticamente densa, sia arte in misura minore o meno propria della pittura, che presenta tutti e quattro i sintomi. Ci sono simboli estetici che possono presentare meno sintomi di altri simboli non estetici. Si tratta di un punto che viene non di rado frainteso.

[8] Si tratta di un'altra versione dell'adagio per cui il punto di vista del purista è completamente giusto e completamente sbagliato.

[9] Proprio come una cosa che non è rossa può sembrare o essere chiamata rossa *in certi momenti*, allo stesso modo qualcosa che non è arte in certi momenti può funzionare o essere chiamato arte. Che un oggetto funzioni come arte in un dato momento, che abbia lo statuto di un oggetto artistico in quel momento, e che sia arte in quel momento, sono tutte espressioni che hanno lo stesso significato — fino a che supponiamo che nessuna di esse attribuisca all'oggetto uno statuto stabile.

Note al Capitolo V

[1] Pergamon Press, Oxford 1972. Questo libro, d'ora in poi indicato con la sigla *AMP*, è un contributo di notevole valore alla psicologia sperimentale e teorica.

[2] Diciamo 1,4°. Per i limiti e le variazioni relative agli intervalli e alle distanze, e anche per dettagli sull'apparato e sulle procedure sperimentali, si veda *AMP*, cap. 3.

[3] *V. What the Frog's Eye Tells the Brain*, di J. Y. Lettvin, H. K. Maturana, W. S. McCulloch e W. H. Pitts, in « Proceedings of the Institute of Radio Engineers », vol. XLVII (N.Y. 1959), pp. 1940-51. Cfr. *infra* paragrafo 4 e nota 7.

[4] Questo punto è discusso più estesamente nel paragrafo 4 *infra*.

[5] In base ai risultati ottenuti da Kolers, la restrizione a forme bidimensionali risulta a questo proposito del tutto ingiustificata.

[6] E un'unica descrizione generale può valere per un'ampia variazione in fatto di direzione. Ad esempio, quando Kolers qui parla, a proposito delle figure trapezoidali, « della rotazione sui loro assi orizzontali lungo la terza dimensione » senza ulteriore specificazione, la rotazione può presumibilmente verificarsi in direzioni differenti in casi diversi.

[7] Si veda l'esame da parte di Kolers (*AMP*, p. 169) dell'opera importante di diversi ricercatori, ad es. *Neurophysiology of the Anuran Visual System* di O.-J. Grüsser e Ursula Grüsser-Cornhels, in *Frog Neurobiology: A Handbook*, a cura di R. Llinas e W. Fecht, Springer, Berlino-N.Y. 1976, pp. 297-385.

[8] Forse qui ho semplificato eccessivamente; probabilmente la sola differenza sta a questo proposito in ciò che Kolers ed io consideriamo essere una teoria della costruzione retrospettiva. L'argomentazione di Kolers in sintesi suona così: siccome percepire uno stimolo porta via un terzo di secondo mentre l'intervallo tra i due lampi è intorno a un decimo di secondo, il secondo lampo si verifica molto prima che venga percepito il primo; il processo di costruzione del moto apparente può — in quanto il processo di percezione dei lampi deve — cominciare prima che la percezione dei lampi sia avvenuta; così l'integrazione può essere realizzata insieme alla percezione dei lampi di modo che non ha senso chiamare in causa una costruzione retrospettiva. Tuttavia, il processo di integrazione ben difficilmente può iniziare prima che *si verifichi* il secondo lampo; eppure nell'ordinamento percettivo il moto apparente sta tra — e connette — i due lampi. La sequenza iniziale, $lampo_1$-$lampo_2$-integrazione, è alterata in quanto percepita nella sequenza $lampo_1$-integrazione-$lampo_2$. Questo riordinamento percettivo è quel che considero una costruzione retrospettiva.

[9] *V. Position Uncertainty and the Perception of Apparent Movement*, di J. Beck, Ann Elsner e C. Silverstein, in « Perception and Psychophysics », vol. XXI (1977), pp. 33-8.

[10] L'ordinamento standard consiste di una sfera o di un prisma con le tinte in sequenza spettrale intorno all'equatore, dove l'intensità varia con la latitudine, e la purezza con la vicinanza alla superficie. Questo ordinamento ha il pregio importante di essere standard, ma non è affatto detto che sia l'unico o il più importante ordinamento percettivo dei colori. Lo si presuppone comunemente, ma raramente è stato sottoposto a una ricerca teorica e sperimentale complessiva. Cfr. anche *SA*, pp. 268-76.

[11] Cfr. « Science », vol. CLXXXVII (1975), pp. 757-9, e « Vision Research », vol. XVI (1976), pp. 329-35.

[12] *V.* ad es. *SA*, pp. 53 sgg., 199, 260 sgg.

[13] Cioè, la variazione percettiva concomitante alla variazione dello stimolo ricevuto. Questo non implica sempre una corrispondente variazione fisica relativa all'oggetto osservato. Ad esempio, quando passeggio intorno a una piramide la forma percettiva e lo stimolo ricevuto variano in modo concomitante, mentre la forma fisica rimane costante.

[14] Talvolta il sistema percettivo fornisce anche parti mancanti dei contorni. Si vedano per esempio i recenti interessanti contributi di John Kennedy, *Attention, Brightness, and the Constructive Eye*, in *Vision and Artifact*, a cura di M. Henle, Springer, Berlin-N.Y. 1976, pp. 33-47, e di Gaetano Kanisza, *Contours without Gradients or Cognitive Contours?*, in « Italian Journal of Psychology », vol. I (1974), pp. 93-113.

[15] Siccome gli sbalzi di colore sono compatibili con l'identità di un oggetto o di una figura, ci si può chiedere perché, quando un quadrato nero è illuminato due volte contro il bianco senza variazione di posizione o di grandezza, noi lo vediamo come persistente per l'intero periodo e non come nero-poi-bianco-poi-nero. La risposta è ovvia: la persistenza del nero (o di un altro colore che non sia il bianco) è richiesta per la continuità della figura. Uno stadio di bianco farebbe svanire il contorno così che le illuminazioni del quadrato nero sarebbero viste come eventi separati. Gli scarti di colore, normalmente del tutto accettabili, possono essere colmati al fine di preservare il contorno e la continuità.

[16] Altri esempi sorprendenti si possono trovare nella costruzione percettiva dei contorni (*v.* la nota 14 *supra*) e anche del colore, che secondo Edwin H. Land dipende non da una particolare lunghezza d'onda ma piuttosto da « variazioni improvvise di energia » (*v.* il suo articolo, *Our polar partnership with the world around us*, in « Harvard Magazine », vol. LXXX (1978), pp. 23-6, e anche *The retinex Theory of Color Vision*, in « Scientific American », vol. CCXXXVII (1977), pp. 108-28). Per altri esperimenti sulla percezione del moto, cfr. E. Sigman e I. Rock, *Stroboscopic Movement based on Perceptual Intelligence*, in « Perception », vol. III (1974), pp. 9-28.

Note al Capitolo VI

[1] Cfr. *SA*, pp. 26-8; *PP*, pp. 157-61.

[2] E non solo a questo riguardo, in special modo se si considera che la concezione del nominalista richiede un'interpretazione costruzionale di ogni differenza in termini di differenze tra individui, mentre quella del fisicalista è meno esplicita, e spesso richiede solo una connessione non specificata o, nel caso migliore, causale tra differenze fisiche e differenze di altro tipo.

[3] Nello stesso spirito anche in *SA*, dove pure era attivo un deciso impegno nominalista, tanto il criterio adottato per le definizioni costruzionali quanto la misura proposta della semplicità risultavano, a fini di comparazione, abbastanza liberali da potersi applicare anche a sistemi platonisti. D'altra parte, né in quel contesto né in questo viene invece autorizzato che ci si allontani dall'*estensionalismo*.

[4] Woody Allen, *My Philosophy*, in *Getting Even* (1966), cap. IV, sez. 1 (trad. it., *Saperla lunga*, Bompiani, Milano 1966).

[5] In *Patterns of Discovery*, Cambridge University Press, Cambridge 1958, cap. I e *passim* (trad. it., Feltrinelli, Milano 1978).

[6] Cfr. inoltre *SA*: I. Vi sono casi nei quali possono essere appropriati anche criteri più deboli di quello dell'isomorfismo estensionale.

[7] Cfr. anche VII: 2 *infra* sui concetti di convenzione e di contenuto.

[8] Questo modo di parlare così liberamente platonista andrà inteso come una forma dialettale del discorso nominalista che fa invece correttamente appello ai predicati.

[9] Sul tema generale della differenza tra sistemi di simboli linguistici e raffigurativi *v. LA*, in particolare pp. 41-3 e 225-7 (trad. it., pp. 40-2 e 197-200). Per un'analisi della denotazione delle immagini cfr. le mie osservazioni a proposito di uno scritto di Monroe Beardsley, in « Erkenntnis », vol. XII (1978), pp. 169-70.

[10] Sulla verità metaforica, *v.* anche *LA*, pp. 68-70 (trad. it., pp. 71-73). Sulla relazione di significato tra differenti termini fittizi come « Don Chisciotte » e « Don Giovanni », cfr. *PP*, pp. 221-38, e un importante articolo di Israel Scheffler, *Ambiguity: an Inscriptional Approach*, in *Logic and Art*, a cura di R. Rudner e I. Scheffler, Bobbs Merril, 1972, pp. 251-72. Si osservi che siccome « Don Chisciotte » e « Don Giovanni » hanno la stessa estensione letterale (vuota), il modo in cui vanno a specificare persone non può riflettere nessuna specificazione letterale. Come può rientrare il comportamento metaforico di questi termini in una teoria generale della metafora? In due modi strettamente connessi. La specificazione metaforica può riflettere: (1) una differenza sul piano dell'estensione letterale tra composti corrispondenti dei due termini — ad esempio, « termine (o immagine)-Don Chisciotte » e « termine (o immagine)-Don Giovanni » hanno estensioni letterali diverse; o (2) una differenza rispetto ai termini che i due termini denotano o che possono essere da essi esemplificati — ad esempio, « Don Giovanni » è un termine-per-un-impenitente-seduttore mentre « Don Chisciotte » non lo è. Riassumendo, « Don Chisciotte » e « Don Giovanni » sono denotati da termini distinti (ad es., « termine-Don Chisciotte » e « termine-Don Giovanni ») che denotano anche altri termini differenti (ad es., « ingenuo giustiziere » e « impenitente seduttore ») che a loro volta denotano persone diverse. Anche se il tutto suona un po' complicato, i singoli gradini sono però piuttosto semplici; ed evitiamo di stare a trafficare con entità fittizie.

[11] *FFF*, pp. 49-58 (trad. it., pp. 58-66). Non sto affatto abbassando la guardia nei confronti dei mondi meramente possibili, ma solo suggerendo che un certo parlare ' di cose possibili ' può essere felicemente reinterpretato nei termini di un discorso su cose reali.

Note al Capitolo VII

[1] Qualunque trattamento della correttezza può, naturalmente, dare origine a congetture relative a una sua applicazione alla correttezza morale; è però qualcosa che lascio volentieri ad altri. Su un punto si può tuttavia riflettere: nel presente contesto almeno, la relatività della correttezza e l'ammissibilità di modi corretti di resa in conflitto tra di loro non preclude affatto la possibilità di avere criteri rigorosi per distinguere ciò che è corretto e giusto da ciò che è sbagliato.

[2] Dico che un enunciato è vero *in* (o *per*) un dato mondo reale se tale enunciato è vero fintantoché quel solo mondo viene preso in considerazione. Sulle altre locuzioni differenti « vero di » e « vero intorno a [*about*] » *v.* il mio articolo in collaborazione con Joseph Ullian, *Truth About Jones*, in « Journal of Philosophy », vol. LXXIV (1977), pp. 317-38.

[3] Su vari tipi di ambiguità cfr. Israel Scheffler, *Ambiguity: An Inscriptional Approach*, in *Logic and Art* cit., pp. 251-72; e un libro di Scheffler di prossima pubblicazione. [Si tratta di *Beyond the Letter: a Philosophical Inquiry into Ambiguity, Vagueness and Metaphor in Language*, London 1979. *N.d.T.*].

[4] Non sono qui interessato alle dispute intorno alla questione se in qualche senso assoluto la terra è immobile oppure si muove in un modo particolare. Il lettore che non ritiene veri né (1) né (2), o ne ritiene vero uno solo, può sostituire questo esempio con un altro a piacere; ad esempio, sarà forse d'accordo che « La terra ruota in senso orario » e « La terra ruota in senso antiorario » sono entrambi veri, da differenti punti di vista.

[5] Qui sto appositamente semplificando molto, ma senza rischi, in quanto ignoro tutti gli altri moti come le rivoluzioni annuali.

[6] La tentazione è quella di rimpiazzare una frase come « relativa al sole » con qualcosa del tipo di « considerando fisso il sole ». Ma che cosa significa? Forse qualcosa del tipo di « rappresentando il sole come un punto fisso su un foglio di carta »; ma questo significa solo dire « rappresentando il sole come punto fisso relativo al foglio di carta », e si ripresenta il problema di partenza.

[7] Per il momento non considero intenzionalmente la relatività all'osservatore o alla struttura di riferimento della distanza tra oggetti; ma *v.* il paragrafo 2 *infra*.

[8] Si veda la controversia tra Carnap e Quine in *The Philosophy of Rudolph Carnap*, a cura di Schilpp, La Salle 1963, pp. 385-406 e 915-22 (trad. it., Il Saggiatore, Milano 1974, pp. 368-90 e 894-900).

[9] Cfr. *SA*: I. Nel testo uso informalmente termini come « composto di », « combinazione di », « contiene », in quanto indeterminati rispetto alla terminologia degli individui e a quella delle classi.

Naturalmente ci sono numerosissime alternative a (14) e (15) che sono in conflitto con entrambi; i punti possono essere costruiti come composti di diagonali contrarie, o di qualunque coppia o tripla ecc. di linee aventi un'intersezione comune, o variamente costruiti in termini di regioni spaziali.

[10] Né, ancora, possono essere entrambi veri, in un ambito che comprenda tutte le linee e tutte le loro combinazioni, (14) e l'enunciato in conflitto (chiamiamolo « 14*a* ») che asserisca che i punti sono composti di diagonali contrarie. Gli ambiti per (14) e (14*a*) devono essere sottoposti a restrizioni diverse; quello per (14), ad esempio, deve essere ristretto a linee parallele ai confini del campo, e quello per (14*a*) alle diagonali. Oppure si possono anche ammettere tutti questi tipi di linee, ma restringendo poi le combinazioni possibili di linee che si intersecano: nel caso di (14), a incroci orizzontale-verticale, e nel caso di (14*a*) a diagonali contrarie. Tra parentesi, osserviamo che « dominio » [*realm*] non viene usato qui nello speciale senso tecnico che ha in *LA*, p. 72 (trad. it., p. 66).

[11] Nulla in questo paragrafo, o in quelli immediatamente seguenti, è inteso come un riassunto o una caricatura o una difesa o un rifiuto sdegnoso anche solo di una delle concezioni discusse, ma esclusivamente come un modo di far emergere alcuni dei problemi e delle possibilità che si presentano.

[12] La credibilità, per quanto non identica alla fiducia, si ritiene qui che debba essere spiegata in termini di quest'ultima. Possiamo essere abbastanza insicuri di alcuni enunciati che hanno un alto grado di conferma; ma la conferma e la probabilità sono i risultati di sforzi di codificare — e stabilire criteri per — la credenza. Cfr. anche *Sense and Certainty*, in *PP*, pp. 60-88; e poi *FFF*, pp. 62-5 (trad. it., pp. 79-82).

[13] Nelle sue *William James Lectures* a Harvard (1976), che conosco solo per sentito dire, Michael Dummett ha forse adottato un punto di vista in qualche modo analogo. Si veda anche C. S. Peirce, *Fixation of Belief*, in *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge (Mass.) 1931-1958, vol. V, pp. 223-47 (trad. it. in *Caso amore e logica*, Taylor, Torino 1956, pp. 7-23); ma cfr. la discussione di questo articolo condotta in Israel Scheffler, *Four Pragmatists*, London 1974, pp. 60-75.

[14] *V. PP*, pp. 60-8.

[15] Su questo e altri argomenti che saranno discussi in questo paragrafo *v.* anche *FFF*: III e IV. Tra parentesi, sebbene la validità sia identificata sopra con la conformità alle regole di inferenza, talvolta

anche nei miei scritti è identificata piuttosto con la correttezza in generale, che include anche la soddisfazione di altri requisiti.

[16] Un enunciato singolare derivato per esemplificazione da un'ipotesi è un'istanza positiva quando l'esame cui è sottoposto ne determina la verità, e un'istanza negativa quando esso ne determina invece la falsità.

[17] *V. FFF*, p. 97 (trad. it., p. 110); cfr. anche *On Kahane's Confusions*, in « Journal of Philosophy », vol. LXIX (1972), pp. 83-4, e le mie osservazioni su un lavoro di Kutschera, in « Erkenntnis », vol. XII (1978), pp. 282-4.

[18] Ad es. in E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, New York 1960 (trad. it., Einaudi, Torino 1983), *passim*, e in *LA*: I.

[19] *V.* anche la mia nota *On J. J. Gibson's New Perspective*, in « Leonardo », vol. IV (1971), pp. 359-60.

[20] Chi legge le pagine precedenti si renderà conto che nessuna di esse implica che esiste un mondo bello e pronto in attesa di essere descritto o rappresentato, o che tanto le versioni sbagliate quanto quelle corrette fabbricano mondi ai quali si adattano. *V.* anche *infra* il paragrafo 7.

[21] Siccome il termine « proprietà » è d'abitudine strettamente associato a « predicato », io spesso uso il termine « aspetto » [*feature*] nella speranza che possa riuscire a far ricordare che non tutte le etichette sono verbali.

[22] I motivi esemplificati possono variare moltissimo in fatto di specificità, in quanto ad es. a righe, a righe e punti, a righe e punti biancoazzurri di un centimetro, ecc. L'esemplificazione, come la denotazione, può così essere più o meno generale; ma mentre la generalità di un predicato è una questione di ambito di applicazione, la generalità di un campione è una questione di ambito dell'aspetto esemplificato.

[23] I requisiti relativi alla procedura varieranno all'occorrenza secondo i casi: per i campioni di sementi, è la proporzione tra i tipi di sementi che si deve privilegiare rispetto ad altri aspetti quali un calcolo reale; per i ritagli del sarto, il motivo del tessuto potrebbe essere costruito in base a una disposizione standard di iterazioni della pezza di stoffa.

[24] Sui sistemi di simboli articolati o finitamente differenziati, in contrasto a quelli densi, si veda *LA*: IV.

[25] *Art and Illusion* cit., p. 33 e altrove.

[26] Il termine « giudizio » non è usato qui in esclusiva associazione con enunciati; esso include, per esempio, la comprensione dell'aderenza di un disegno, e le decisioni che prende un giocatore di biliardo quando effettua i suoi tiri.

[27] È curioso che osservazioni del genere vengano talvolta addotte per dimostrare che, siccome la scienza progredisce e l'arte no, i giudizi di verità scientifica sono più oggettivi dei giudizi di correttezza artistica. La ragione per cui le teorie precedenti, ma non le opere d'arte del passato, possono essere rese obsolete da quelle successive risiede spesso, io penso, nel fatto che teorie precedenti, nella misura in cui sono valide, vengono assorbite e sono riderivabili dalle successive, mentre le opere d'arte, che hanno una diversa funzionalità simbolica, non possono essere assorbite o derivate da altre opere. Non ho qui la possibilità di soffermarmi in dettaglio su questa spiegazione.

Indice

Nelson Goodman (Somerville, Massachusetts, 1906) è professore emerito di Filosofia alla Harvard University. Delle sue numerose opere ricordiamo: «The Structure of Appearance» (1951), «Problems and Projects» (1972), e, in traduzione italiana, «I linguaggi dell'arte» (Milano 1976), e, per i nostri tipi, «Fatti, ipotesi e previsioni» (1985).

Il grande filosofo di Harvard sostiene in questo libro provocatorio che la ricerca scientifica contribuisce alla conoscenza del mondo non diversamente da quanto accade per le arti, dalla musica alla pittura.

CL 20-3005-5

ISBN 88-420-3005-8

9 788842 030058

Lire 22000