



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo

Tesi di Laurea

Verso l'Alto, ma non verso il Nord.

Esperimenti mentali e mondi possibili

Relatore: Prof. Nicola Ferrari

Correlatore: Prof. Carlo Penco

Candidato: Dafne Trento

Anno Accademico 2022/2023

Indice

1. <i>Introduzione</i>	1
2. <i>Che cos'è un esperimento mentale?</i>	2
2.1 <i>Esperimento</i>	2
2.2 <i>Mentale</i>	2
2.3 <i>Definizioni, usi, classificazioni</i>	3
2.4 <i>Distruttivi vs costruttivi</i>	4
2.5 <i>Teorie e set up</i>	5
2.6 <i>Filosofici vs scientifici?</i>	6
2.7 <i>Animali piatti</i>	7
3. <i>Violinisti, camere segrete, pozzanghere e colori ...</i>	9
3.1 <i>Aborti</i>	9
3.2 <i>Beneficenze</i>	12
3.3 <i>Menti</i>	14
3.4 <i>Conoscenze</i>	17
4. <i>... e un cavallo parlante</i>	20
4.1 <i>Il mondo visto da un cavallo</i>	20
4.2 <i>Arte e procedimento</i>	21
4.3 <i>Automatismo</i>	22
4.4 <i>Un mondo straniato da un cavallo</i>	23
4.5 <i>Punti di vista sulla proprietà</i>	25
5. <i>Mondi possibili</i>	29
5.1 <i>Letteratura e mondi possibili</i>	29

5.2 <i>Semantica funzionale</i>	30
5.3 <i>Estensione/ intensione</i>	32
5.4 <i>Esistenza funzionale</i>	32
5.5 <i>Autenticazione</i>	32
5.6 <i>Mondi (im)possibili</i>	33
5.7 <i>Incompletezza</i>	34
5.8 <i>Doležel e lo straniamento</i>	36
6. <i>Esperimenti mentali e straniamento</i>	37
6.1 <i>Il cavallo</i>	37
6.2 <i>Il violinista</i>	40
6.3 <i>Il bambino</i>	42
6.4 <i>Il traduttore</i>	44
6.5 <i>La scienziata</i>	46
7. <i>La letteratura come esperimento mentale</i>	49
7.1 <i>Narrazione sperimentale</i>	49
7.2 <i>Questo mondo</i>	49
7.3 <i>Altri mondi</i>	50
7.4 <i>Quante dimensioni</i>	53
7.5 <i>Narrazioni e teorie</i>	55
7.6 <i>Straniamento, narrazione e teorie</i>	56
7.7 <i>Gulliver e la bellezza</i>	59
7.8 <i>Menard e la traduzione</i>	63
8. <i>Bibliografia</i>	66

1. Introduzione

Una caverna su cui vi sono proiettate delle ombre, un genio maligno che inganna i sensi degli uomini, uno scienziato pazzo che asporta i cervelli e li immerge in una vasca, un esploratore che vede un coniglio e sente esclamare «*Gavagai*» da un indigeno, un famoso violinista a cui ci si ritrova attaccati, un bambino che sta affogando in uno stagno, un gatto che contemporaneamente è vivo e morto, Galileo che lancia dei pesi dalla torre di Pisa, Einstein che cavalca un raggio di luce, una stanza da cui una scienziata non può uscire e una stanza...*cinese*. Nonostante abbiano protagonisti, ambiti, contenuti e argomenti diversi, e nonostante il fatto che la loro produzione sia avvenuta in contesti storici/spaziotemporali diversi, rientrano tutti nella grande ed eterogenea categoria di *esperimenti mentali*. Cosa sono gli esperimenti mentali? Proprio in virtù del fatto che sono utilizzati da sempre e in ambiti molto diversi tra loro un'unica definizione risulta di fatto impossibile: in pratica, sotto l'ombrello di esperimento mentale si sono riparati, in tempi e luoghi diversi, tutti gli ambiti del sapere; ma ciò non contribuisce alla definizione di *ombrello*.

Lavorare per differenze in un contesto così vasto risulta inutile; perché, allora, non farlo per somiglianze?

Alcuni esperimenti mentali hanno in comune l'utilizzo di una forma narrativa particolare, che sfrutta la creazione di mondi possibili finzionali che, a loro volta, intrattengono una relazione straniante con il mondo attuale.

Un cuoco presenterebbe il piatto dicendo è stato cucinato con vari passaggi, il primo è quello di aver preso tutte le infinite definizioni di esperimento mentale, poi quelle di mondi possibili finzionali e quella di straniamento. I tre ingredienti sono stati utilizzati come base per comporre gli strati (due dal sapore etico e due dal sapore gnoseologico) di questo fuori menù. A fine cottura l'intero piatto viene capovolto: se gli esperimenti mentali possono essere considerati narrazioni, è possibile (reciprocamente) analizzare alcune narrazioni come esperimenti mentali? E altri tre strati (*Flatlandia*, *Gulliver* e *Pierre Menard*) sono usati a sostegno e riempimento. Questa è una narrazione straniante. In pratica, alcuni esperimenti mentali funzionano così.

2. Che cos'è un esperimento mentale?

2.1 Esperimento

È necessario innanzitutto definire il concetto di esperimento. Nel metodo scientifico l'esperimento è solo una delle cinque fasi che, dall'osservazione di un qualche fenomeno, permettono di giungere ad una conclusione. La prima fase del metodo sperimentale è, appunto, *l'osservazione attenta del fenomeno*: prevede l'uso di tutti i sensi e tutti gli strumenti a disposizione della scienza per effettuare un'osservazione precisa e completa, raccogliendo ogni osservazione utile. Al termine dell'osservazione segue la seconda fase, *la formulazione dell'ipotesi*, cioè una spiegazione possibile (basandosi su conoscenze ed esperienze) su quanto osservato. La terza fase, per verificare l'ipotesi, prevede l'*esperimento* che viene effettuato più volte per ottenere una risposta affidabile e precisa. I risultati degli esperimenti vengono poi raccolti, analizzati e confrontati nella quarta fase: *l'analisi dei dati*. Infine si raggiunge la *conclusione*: se i dati raccolti confermano l'ipotesi è possibile formulare una legge, cioè una regola in grado di spiegare il fenomeno osservato. Se invece i dati non confermano l'ipotesi iniziale, non sarà possibile arrivare ad una conclusione e bisognerà allora formulare una nuova ipotesi e ripetere i passaggi. Anche quando vengono confermate le spiegazioni ipotizzate, non sono mai considerate definitive: se i ricercatori scoprono nuovi fenomeni, formulano nuove ipotesi. L'esperimento, quindi, è utile a verificare una o più ipotesi.

2.2. Mentale

L'aggiunta dell'aggettivo *mentale* a fianco del sostantivo *esperimento* crea non poche difficoltà: ciò si riflette nel fatto che non esiste un'unica definizione precisa di *esperimento mentale*, ne esistono diverse e sono tutte piuttosto vaghe:

Ma è possibile fornire una definizione precisa e onnicomprensiva di che cosa siano gli esperimenti mentali? Nonostante questa nuova parola che colora il vocabolario filosofico abbia, come vedremo, un ambito e una data di nascita ben precisi, sembrerebbe di no, ed a ragione alcuni filosofi hanno osservato che non sarebbe nemmeno proficuo tentare di farlo. Si rischierebbe, infatti, di allargare talmente le maglie, da rendere il concetto slabbrato e pressoché inutilizzabile.¹

Gli esperimenti mentali sono fondamentalmente dispositivi dell'immaginazione. Sono impiegati per vari scopi come l'intrattenimento, l'educazione, l'analisi concettuale, l'esplorazione, le ipotesi, la selezione della teoria, l'implementazione della teoria, ecc.²

Gli esperimenti mentali vengono eseguiti nel laboratorio della mente. Al di là di questa metafora è difficile dire proprio quello che sono. Li riconosciamo quando li vediamo: sono visualizzabili; comportano manipolazioni mentali; non sono la mera conseguenza di un calcolo basato sulla teoria; sono spesso (ma non sempre) impossibili da implementare come esperimenti reali, o perché ci manca la tecnologia pertinente o perché sono semplicemente impossibili in linea di principio.³

2.3. Definizioni, usi, classificazioni

L'assenza di un'unica definizione dipende dal fatto che gli esperimenti mentali sono stati applicati a quasi tutti gli ambiti della conoscenza: dove ci sono teorie, ci sono esperimenti mentali. La matematica, la scienza, la filosofia, e molte delle loro relative ramificazioni (epistemologia, logica, metafisica, etica, estetica, filosofia politica, fisica, meccanica...) sono terreno fertile per essi.

¹ M. Arcangeli, *Esperimenti mentali*, in "APhEx 6", 2012, pag. 34.

² J.R. Brown, Y. Fehige, *Thought Experiments*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2022 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.)

³ J.R. Brown, *Thought experiments: A platonic account*. Thought experiments in science and philosophy (1991): 119-128, pag. 122.

Ad attenta analisi, è possibile mettere ordine nello spettro delle definizioni: esso varia dalle definizioni che classificano l'esperimento mentale nel dominio teorico, a quelle che lo inquadrano in quello sperimentale.⁴

Gli esperimenti di pensiero hanno il vantaggio di essere in grado di raggiungere conclusioni su ambienti ideali ipotetici (superfici senza attrito, corpi perfettamente elastici, situazioni di zero assoluto e simili), contribuendo così a identificare e distinguere tra variazioni non accidentali tra variabili e set di parametri. Omettendo dalla considerazione variabili particolari (come l'attrito di una superficie) la dipendenza o l'indipendenza di altre variabili può diventare più chiara. Una volta che questo si verifica, le leggi sottostanti possono quindi essere applicate proficuamente a situazioni più complesse, del mondo reale.⁵

L'importanza degli esperimenti mentali dipende dal fatto che attraverso essi è possibile acquisire nuova conoscenza in assenza di nuovi dati empirici.

Ciò che distingue un esperimento mentale da una qualsiasi forma di ragionamento è il contesto in cui vengono applicati: gli esperimenti mentali devono essere in una relazione privilegiata sia con le osservazioni empiriche passate sia con qualche teoria di fondo ragionevolmente ben sviluppata.

Secondo James Brown⁶, gli esperimenti mentali si possono dividere in diverse classi a seconda del rapporto che intrattengono con la teoria di fondo:

2. 4. *Distruttivi vs Costruttivi*

Gli esperimenti mentali distruttivi («una sorta di *reductio ad absurdum* di una teoria preesistente»⁷), possono: «esporre una contraddizione, minare una premessa chiave, rivelare

⁴ M. Arcangeli, *op. cit.*, pag. 37.

⁵ A.D Irvine, *Thought experiments in scientific reasoning*, *Thought experiments in science and philosophy* (1991): 149-165. Pag. 160.

⁶ J.R. Brown, *op.cit.*, pag. 123.

⁷ *Ivi.*

una fusione di concetti o principi, o evidenziare le implicazioni controintuitive di un argomento»⁸.

Gli esperimenti mentali costruttivi che («invece di svolgere un ruolo di confutazione, forniscono prove a sostegno di una teoria»⁹) possono: «dimostrare la coerenza di un insieme di principi/concetti, evidenziare congruità e somiglianze tra diverse affermazioni, rivelare la portata dell'applicazione di un determinato principio e portare avanti intuizioni non considerate in precedenza»¹⁰.

Gli esperimenti mentali platonici «sono sia costruttivi sia distruttivi. Distruggono il vecchio e creano il nuovo in un solo colpo»¹¹.

2.5. Teorie e set up

Dal momento che gli esperimenti mentali costruiscono, distruggono (o distruggono costruendo) una teoria, in assenza di una teoria non si può parlare di esperimento mentale.

Osservando la struttura degli esperimenti mentali, Mark Shumelda e James Brown¹² hanno notato uno schema ripetitivo fisso: tutti gli esperimenti mentali creano situazioni ipotetiche *visualizzabili*¹³ in cui «in genere impostiamo le cose, le lasciamo correre e vediamo cosa succede»¹⁴. La struttura è, in realtà, leggermente più complessa di così.

⁸ K. Brownlee and Z. Stemplowska, *Thought Experiments in Methods in analytical political theory*, a cura di Adrian Blau, Cambridge University Press, pag. 21.

⁹ J.R. Brown, *op.cit.*, pag. 123.

¹⁰ K. Brownlee and Z. Stemplowska, *op. cit.*, pag. 21.

¹¹ J.R. Brown, *op. cit.*, pag. 124.

¹² M. Shumelda e J. R. Brown, *Thought Experiments and Inertial Motion: A Golden Thread in the Development of Mechanics*, *Rivista di estetica* 2009.

¹³ Molti degli esperimenti mentali scientifici che abbiamo passato in rassegna hanno questo carattere “visuale”: come è noto dagli studi di psicologia del pensiero creativo, le immagini mentali visive permettono di cogliere aspetti di un problema legati, per esempio, a elementi di simmetria spaziale che il pensiero proposizionale può descrivere con molta più fatica e solo *post factum*, ovvero solo dopo aver visualizzato l’aspetto problematico in questione.

¹⁴ *Ivi.*

La parte esperienziale è nel mezzo. In genere, c'è un set up, seguito da un'affermazione di qualche fenomeno, seguita da una spiegazione, che tendiamo a pensare come il risultato dell'esperimento di pensiero. Ciò che gli esperimenti di contropensiero fanno davvero è minare qualche altro esperimento di pensiero che in precedenza è stato trovato persuasivo.¹⁵

Proprio come gli esperimenti scientifici, anche gli esperimenti mentali possono fallire. Se ciò avviene sarà necessario riformulare l'ipotesi e seguire di nuovo i passaggi del metodo galileiano.

2.6. *Filosofici vs scientifici?*

C'è un differenza sostanziale tra gli esperimenti mentali scientifici e quelli filosofici; gli esperimenti scientifici indagano solo su quelle che sono definite “qualità primarie” delle cose, cioè tutte quelle qualità di un corpo che sono direttamente passibili di misurazione: le dimensioni di un corpo, la quantità di materia che lo compone, la temperatura, la velocità con cui si muove, etc. sono tutte qualità primarie, in quanto esistono specifiche unità di misura, pure o derivate, che possono individuare queste caratteristiche.

Gli esperimenti filosofici, invece, indagano anche sulle “qualità secondarie”: colori, odori, suoni e sapori, cioè tutto ciò che non si può misurare in maniera diretta utilizzando un metro obiettivo.

La conoscenza delle proprietà secondarie invece non costituisce una conoscenza oggettiva, e quindi scientifica, dei corpi: le qualità secondarie sono frutto del contatto tra gli organi di senso umani e le cose e dunque non appartengono alle cose in sé.

È importante notare come tutti e tre gli autori (*Galileo, Cartesio, Locke*) sottolineino che la conoscenza vera dei corpi materiali richieda necessariamente la conoscenza delle loro qualità primarie ma mai di quelle secondarie. La conoscenza delle qualità primarie di un corpo è infatti condizione necessaria e sufficiente per possedere la vera conoscenza sul corpo in questione. Sotto il nome di qualità secondarie viene dunque indicato il carattere fenomenico o

¹⁵ M. Shumelda e J.R. Brown, *op. cit.*

qualitativo dell'esperienza, che viene dunque considerato inutile e irrilevante all'interno del processo per ottenere la conoscenza scientifica.¹⁶

2.7. *Animali piatti*

Un esempio di esperimento mentale di tipo matematico, si può leggere in Poincaré, in *La scienza e le ipotesi*¹⁷(1902). Nel capitolo *Le geometrie non euclidee*, Poincaré esamina i vari tipi di geometrie non euclidee, tra cui quella ipotizzata da Riemann: la geometria sferica. Per descrivere questo modello di geometria non euclidea, Poincaré usa un esperimento mentale che, a livello di *set up* si presenta così:

Immaginiamo un mondo popolato unicamente da esseri privi di spessore e supponiamo che tali animali, «infinitamente piatti» siano tutti su uno stesso piano, e non possano uscirne. Ammettiamo ancora che questo mondo sia sufficientemente lontano dagli altri per potersi sottrarre alla loro influenza. Dal momento che ci accingiamo a tracciare tali ipotesi, non ci costa nulla dotare questi esseri di capacità di ragionamento e crederli capaci di fare geometria. Se così fosse, essi non potrebbero attribuire allo spazio che due dimensioni.¹⁸

Dopo il *set up*, c'è la parte centrale esperienziale:

Ma supponiamo ora che tali esseri immaginari, pur restando privi di spessore, abbiano una figura sferica, non una figura piana, e siano tutti su di una stessa sfera, senza potersene allontanare. Quale geometria potrebbero allora concepire?

Innanzitutto, è chiaro che non attribuiranno allo spazio che due dimensioni; l'elemento che giocherà, per loro, il ruolo della linea retta sarà costituito dal percorso più breve fra un punto e l'altro della sfera, cioè un arco di grande circonferenza, in una parola, la loro geometria sarà la geometria sferica.

¹⁶ F. Marsigli, *Analisi e critica del knowledge argument di Frank Jackson contro il fisicalismo*, pag. 28.

¹⁷ J.H. Poincaré, *La scienza e l'ipotesi*, Edizioni Dedalo, 1989, pag. 59.

¹⁸ *Ivi*, pag. 61.

Chiameranno spazio questa sfera da cui non possono uscire e su cui si verificano tutti i fenomeni di cui possono aver conoscenza. Il loro spazio sarà, dunque, senza limiti, poiché, su di una sfera, si può procedere senza venir mai arrestati, e, tuttavia, sarà finito; non se ne troverà mai la fine, ma si potrà fare il giro.

Ebbene, la geometria di Riemann è la geometria sferica estesa a tre dimensioni. . .¹⁹

Gli animali “infinitamente piatti” di Poincarè spiegano la geometria sferica estesa a tre dimensioni di Riemann. Il testo è inserito in una valida teoria di fondo che intende provare.

Analizzando quattro esperimenti mentali filosofici (due legati a una teoria morale, due legati a una teoria della conoscenza) si evidenzierà la possibilità di un’analisi che impieghi le stesse categorie e gli stessi procedimenti.

¹⁹*Ivi*, pagg. 61-62.

3. *Violinisti, camere segrete, pozzanghere e colori ...*

3.1. *Aborti*

Ti svegli la mattina e ti ritrovi schiena contro schiena a letto con un violinista privo di sensi. Un famoso violinista privo di sensi. È stato scoperto che ha un disturbo renale fatale e la Society of Music Lovers ha esaminato tutte le cartelle cliniche disponibili e ha scoperto che solo tu hai il gruppo sanguigno giusto per aiutarlo. Ti hanno quindi rapito, e ieri sera il sistema circolatorio del violinista è stato inserito nel tuo, in modo che i tuoi reni possano essere usati per estrarre veleni dal suo sangue oltre che dal tuo. Il direttore dell'ospedale ti dice: "Senti, ci dispiace che la Society of Music Lovers ti abbia fatto questo - non l'avremmo mai permesso se lo avessimo saputo. Ma comunque l'hanno fatto, e il violinista ora è collegato dentro di te. Staccare la spina significherebbe ucciderlo. Ma non importa, è solo per nove mesi. A quel punto sarà guarito dalla sua malattia e potrà essere tranquillamente staccato da te." È moralmente incombente per te accettare questa situazione? Senza dubbio sarebbe molto carino da parte tua se lo facessi, una grande gentilezza. Ma devi accettare. E se non fossero nove mesi, ma nove anni? O più ancora? E se il direttore dell'ospedale dicesse: "Sfortuna, sono d'accordo, ma ora devi stare a letto, con il violinista collegato a te, per il resto della tua vita. Perché ricorda questo: tutte le persone hanno diritto alla vita e i violinisti sono persone. Ammesso che tu abbia il diritto di decidere cosa succede dentro e al tuo corpo, ma il diritto alla vita di una persona supera il tuo diritto di decidere cosa succede dentro e al tuo corpo. Quindi non puoi mai essere scollegato da lui." Immagino che lo considereresti oltraggioso, il che suggerisce che c'è davvero qualcosa che non va in quel l'argomentazione dal suono plausibile che ho citato un momento fa.²⁰

Il saggio *Una difesa dell'aborto (A Defence of Abortion*²¹), pubblicato da Judith Jarvis Thomson²² nel 1971, si inserisce in un lungo dibattito che nel 1973 ha portato alla storica sentenza *Roe contro*

²⁰ J.J. Thomson, *A Defence of Abortion*. Philosophy & Public Affairs, vol. 1, no. 1, 1971, pag. 49.

²¹ *Ivi*.

Wade, che riconosce il diritto all'aborto anche in assenza di problemi di salute della donna, del feto e di ogni altra circostanza che non sia la libera scelta della donna. «La maggior parte del lavoro di Thomson riguardava la filosofia morale e la metafisica, e spesso tracciava connessioni tra queste due aree, ma diede anche contributi alla filosofia dell'azione, alla filosofia della mente, alla filosofia della scienza e alla filosofia del linguaggio. Ha pubblicato sei libri molto apprezzati, tra cui *The Realm of Rights* (1990) e *Goodness and Advice* (2001), ma ciò che l'ha portata alla ribalta all'inizio è stato il suo articolo del 1971 sull'aborto, che è stato antologizzato numerose volte e rimane un punto fermo di qualsiasi corso di etica applicata».²³

Il saggio di Thomson può essere classificato come bioetico perché tratta questioni morali legate alla ricerca biologica e alla medicina; la bioetica è una materia interdisciplinare e comprende vari campi di studio come la filosofia, la medicina, la biologia, il diritto, la psicologia e la sociologia. L'autrice in *Una difesa dell'aborto* argomenta la sua dissertazione partendo dalla premessa

²² Judith Jarvis Thomson (1929-2020) è stata una filosofa e scrittrice americana. Laureatasi in filosofia presso il Barnard College di New York nel 1950, Thomson (allora Judith Jarvis) ha frequentato il Newnham College dell'Università di Cambridge grazie ad una borsa di studio. Il lavoro del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein ha avuto un'enorme influenza sugli studenti di Cambridge: era il periodo di massimo splendore della cosiddetta filosofia del "linguaggio ordinario". Wittgenstein sosteneva che i problemi filosofici derivano dall'uso del linguaggio, di conseguenza, i problemi filosofici dovevano essere risolti prestando particolare attenzione all'uso delle parole. Successivamente l'autrice ha rifiutato completamente la visione della filosofia di Wittgenstein, ma ha conservato l'idea che i filosofi dovrebbero prestare molta attenzione nei modi ordinari di parlare e pensare. Dopo essersi laureata a Cambridge nel 1952 è tornata a New York dove ha iniziato a lavorare per un'agenzia pubblicitaria. Ha poi seguito un corso di storia della filosofia alla Columbia University e lì ha iniziato il suo programma di dottorato conclusosi nel 1959. Durante i suoi studi universitari ha insegnato al Barnard College, rimanendovi come assistente professore dal 1960 al 1962. Nel 1962, la studiosa è partita con suo marito, il filosofo britannico James Thomson, per trascorrere un anno a Oxford, in Inghilterra. James Thomson è stato nominato professore di filosofia al MIT nel 1963 e la coppia si è trasferita a Boston. Anche Judith Thomson è entrata a far parte dell'Istituto come professore associato nel 1964 ed è stata promossa a professore ordinario nel 1969. Ha insegnato fino al 2004, anno del pensionamento, ma ha continuato a collaborare con il MIT fino all'anno della morte. Nel 2012 ha vinto il Quinn Prize dell'American Philosophical Association.

²³ Written by Professor Alex Byrne, head, Department of Linguistics and Philosophy, and head of the MIT Philosophy section; with contributions from Liz Harman, Sally Haslanger, Richard Holton, Carole Hooven, Pam Jarvis, Peter Jarvis, and Rae Langton; prepared for publication by MIT SHASS Communications, Office of Dean Nobles <https://news.mit.edu/2020/professor-emerita-judith-jarvis-thomson-influential-philosopher-dies-1204>

utilizzata dagli anti-abortisti che «il feto è un essere umano, una persona, dal momento del concepimento»²⁴.

Gli oppositori dell'aborto di solito trascorrono la maggior parte del loro tempo a stabilire che il feto è una persona, e quasi mai a spiegare il passaggio da lì all'inammissibilità dell'aborto. Forse pensano che il passaggio sia troppo semplice e ovvio per richiedere molti commenti. O forse invece sono semplicemente parsimoniosi nelle discussioni.²⁵

Thomson, per sostenere che il diritto della donna incinta di controllare il proprio corpo e le proprie funzioni vitali prevarica il diritto alla vita del feto, utilizza un esperimento mentale divenuto poi famosissimo (anche se largamente criticato sia da parte dei *pro-choice* che da parte dei *pro-life*). Il testo è tutt'oggi difeso e usato come possibile giustificazione morale dell'aborto.

L'autrice dimostra che la forza della posizione anti-abortista, che sostiene che:

Sicuramente il diritto alla vita di una persona è più forte e più rigoroso del diritto della madre di decidere cosa succede dentro e al suo corpo, e quindi lo supera. Quindi il feto non può essere ucciso; un aborto non può essere eseguito.²⁶

Si basa su una *fallacia*, cioè un'argomentazione che sembra psicologicamente plausibile e convincente ma che non è corretta:

Ma questa conclusione non segue. Cose simili si potrebbero dire sullo sviluppo di una ghianda in una quercia, e non ne consegue che le ghiande siano querce, o che sia meglio dire che lo sono. Argomenti di questa forma sono talvolta chiamati "argomenti sul pendio scivoloso" - la frase è forse autoesplicativa - ed è sconcertante che gli oppositori dell'aborto vi facciano affidamento in modo così pesante e acritico.²⁷

Gli "argomenti il pendio scivoloso" si traducono con *fallacia della brutta china* o *del piano inclinato*:

²⁴ J.J.Thomson, *op. cit.*, pag. 47.

²⁵ *Ivi*, pag. 48.

²⁶ *Ivi*, pag. 47.

²⁷ *Ibidem*.

è un errore in cui una persona afferma che un qualche evento deve inevitabilmente seguito da un altro senza nessuna argomentazione per l'inevitabilità dell'evento in questione. Nella maggior parte dei casi, c'è una serie di passi o gradazioni tra un evento e quello in questione e non è data nessuna ragione per cui i passi o gradazioni in mezzo saranno semplicemente scavalcati.

1. L'evento X è capitato (o capiterà, o potrebbe accadere)
2. Quindi l'evento Y inevitabilmente accadrà.

Questo genere di "ragionamento" è fallace perché non c'è ragione per credere che un evento deve inevitabilmente seguire da un altro senza un'argomentazione a supporto di questa affermazione. Questo è chiaro specialmente in casi in cui c'è un numero significativo di passi o gradazioni tra un evento e un altro.²⁸

3.2. Beneficenze

Sulla strada per andare a lavoro, oltrepassi un piccolo stagno. Nelle giornate calde, i bambini a volte giocano in esso, che è profondo solo fino al ginocchio. Il tempo, però, oggi è fresco, ed è mattina presto, quindi sei sorpreso di vedere un bambino che sguazza nello stagno. Man mano che ti avvicini, vedi che è un bambino molto piccolo, solo un bambino piccolo, che sta affogando, incapace di stare in piedi o di uscire dallo stagno. Cerchi i genitori o la babysitter, ma non c'è nessun altro in giro. Il bambino non è in grado di tenere la testa fuori dall'acqua per più di pochi secondi per volta. Se non ti immergi e lo tiri fuori, sembra probabile che anneghi. A ben vedere sembra facile e sicuro, ma rovinerai le scarpe nuove che hai comprato solo pochi giorni fa e la tua tuta si bagnerà e si infangherà. Quando riconsegnerai il bambino a qualcuno responsabile per lui e ti cambierai i vestiti, sarai in ritardo per il lavoro. Cosa dovresti fare?²⁹

The life you can save: How to do your part to end world poverty, da cui è tratto questo esperimento mentale, è un saggio scritto da Peter Singer³⁰ nel 2009 è incentrato sulla povertà

²⁸ <https://www.linux.it/~della/fallacies/pendio-scivoloso.html> 26/4/2023

²⁹ P. Singer, *The life you can save: How to do your part to end world poverty*. Random House Trade Paperbacks, 2010 pag. 3.

³⁰ Peter Singer è un filosofo australiano nato a Melbourne nel 1946. Nel 1969 ha ottenuto una borsa di studio presso l'università di Oxford, dove ha conseguito il dottorato sotto la supervisione del filosofo Richard M. Hare, autore che ha forse più influenzato il pensiero di Singer. Dopo un soggiorno a New York, è tornato alla

mondiale e la donazione in beneficenza. Ciò che spinge la riflessione filosofica di Singer non è solo l'enorme divario tra ricchi e poveri, o meglio tra chi ha tutto e chi non ha niente, ma il fatto incontestabile che la povertà assoluta condanna ogni giorno centinaia di milioni di persone ad una sofferenza diventata ormai inimmaginabile per i cittadini dei paesi più ricchi. Un miliardo di persone vive con meno di un dollaro al giorno, che significa che non ha la possibilità di accesso ai beni primari di necessità quali cibo, acqua, cure sanitarie ed elettricità. Il dato più impattante è la cifra di ventisettemila bambini di età inferiore ai cinque anni che muoiono ogni giorno di fame o di

sua città natale, dove ha iniziato la sua carriera accademica presso La Trobe University e, successivamente, presso l'Università di Monash; lì è stato professore fino al 1999, ottenendo in seguito la cattedra di bioetica presso l'università di Princeton, in New Jersey, una delle università più prestigiose al mondo. Dal 2005 insegna presso l'Università di Melbourne.

Singer è uno dei principali rappresentanti dell'utilitarismo contemporaneo, cioè una dottrina etico-filosofica secondo la quale il bene si identifica con l'utile: se un'azione è buona, cioè utile, produce il più alto grado di felicità per il maggior numero di persone. La teoria filosofica di Singer si iscrive in quella utilitaristica della preferenza: la valutazione etica di una azione deve tenere conto delle conseguenze che queste provocano all'intero sistema coinvolto, non sommando le singole conseguenze ma valutando le preferenze di tutti gli esseri coinvolti. Oltre ad affrontare questioni di etica normativa e di metaetica, egli è stato fin dagli anni 1970 uno dei più noti (e controversi) teorici dell'etica applicata. I suoi interessi vanno dall'etica degli animali fino a problemi sociali come la povertà mondiale e i rifugiati, passando per questioni di bioetica e ambientalismo. Le sue pubblicazioni hanno avuto una grande diffusione. Il volume *Animal Liberation* (1975, opera aggiornata nel 2009), dopo un umile esordio, è diventato molto conosciuto ed è stato tradotto in diverse lingue. Fra gli altri titoli, possiamo ricordare i seguenti: *Practical Ethics* (1979, poi due altre edizioni aggiornate); *How Are We to Live? Ethics in an Age of Self-interest* (1993); *Rethinking Life and Death. The Collapse of Our Traditional Ethics* (1994); *Writings on an Ethical Life* (2000); *Unsanctifying Human Life: Essays on Ethics* (2001); *One World: Ethics and Globalization* (2002); *The Life You Can Save: How to do your part to end world poverty* (2009, aggiornato nel 2019); *One World Now: The Ethics of Globalization* (2016). La notorietà di Singer non si deve soltanto ai suoi importanti contributi filosofici, ma anche alla sua intensa attività pubblica (sono innumerevoli i suoi articoli in giornali come il New York Times), al suo attivismo e al suo interesse per la politica. Singer è stato uno dei principali promotori della "svolta della filosofia applicata" negli anni Settanta. Quella svolta si proponeva di attirare l'attenzione dei filosofi su questioni etiche che vanno oltre il tradizionale interesse per la metaetica e, di portare la riflessione pratica anche fuori dall'accademia, dove le decisioni concrete vengono prese, sia da parte dei governi che dai singoli cittadini. Nel 2021, a Singer è stato conferito il *Premio Berggruen* da un milione di dollari statunitensi, assegnato annualmente a una personalità significativa nel campo della filosofia, l'autore ha deciso di donare la metà del denaro alla sua fondazione "The Life You Can Save" ("La vita che puoi salvare", come il suo omonimo libro), e il resto in altre associazioni benefiche.

malattie facilmente curabili. Secondo l'utilitarismo, sostenuto fortemente dall'autore, si ha il dovere di aiutare ed assistere tutti quelli che soffrono. Questo dovere deriva dal principio che esorta le persone a realizzare le azioni che conducono ad un incremento dei livelli medi di felicità di tutti gli individui coinvolti. Singer sostiene che i cittadini delle nazioni ricche si comportano in modo immorale se non agiscono per porre fine all'estrema indigenza dei paesi poveri, perché dal punto di vista morale uccidere una persona non è molto diverso dal lasciarla morire di fame. Allo stesso modo, la vicinanza o lontananza da chi ha bisogno d'aiuto non sono aspetti moralmente rilevanti per esimersi da obblighi morali.

3.3. *Menti*

Supponiamo che io sia chiuso dentro una stanza e che mi si dia una serie di fogli scritti in cinese. Supponiamo inoltre (come infatti è il caso mio) che non conosca il cinese, né scritto né parlato e che, anzi, non sia nemmeno in grado di poter riconoscere uno scritto cinese in quanto tale, distinguendolo magari dal giapponese o da scarabocchi senza senso. Per me la scrittura cinese è proprio come tanti scarabocchi senza senso. Ora supponiamo ancora che mi sia dia un secondo pacco di fogli, sempre scritto in cinese, unitamente ad una serie di regole per mettere in relazione il secondo plico con il primo. Le regole sono nella mia lingua e io capisco queste regole come qualunque altro parlante la mia stessa lingua. Esse mi rendono possibile mettere in relazione una serie di simboli con una serie di altri simboli esclusivamente in virtù della loro forma. Ora supponiamo che mi si dia una terza serie di simboli cinesi con le relative istruzioni, sempre nella mia lingua, che mi rendano possibile correlare elementi di questo terzo pacco con i primi due, e che queste regole mi istruiscano su come riprodurre certi simboli cinesi con certi tipi di forme datemi nel terzo plico. A mia insaputa, le persone che mi danno tutti questi simboli chiamano il primo pacco di fogli «uno scritto», chiamano il secondo «una storia» e il terzo «quesiti». Inoltre chiamano i simboli che rendo loro in risposta al terzo plico «risposte ai quesiti», e la serie di regole nella mia lingua che mi hanno dato la chiamano «il programma». [...] Supponiamo anche che io diventi così bravo nel seguire le istruzioni per manipolare simboli cinesi e che i programmatori diventino così bravi nello scrivere i programmi che dal punto di vista esterno – cioè dal punto di vista di qualcuno al di fuori della stanza nella quale sono chiuso – le mie risposte alle domande assolutamente non si distinguano da quelle di cinesi madrelingua. Nessuno che guardi bene alle mie risposte può dire che io non parli una parola di cinese [...] ma produco le risposte con il manipolare simboli formali non interpretati. Per quanto riguarda il cinese, mi comporto semplicemente come un computer: eseguo operazioni

calcolabili su elementi formalmente specificati. Per il caso del cinese, io sono semplicemente una istanziazione di un programma per computer.³¹

Lo sviluppo dei computer nella seconda parte del Novecento ha prodotto diversi effetti in filosofia: ha stimolato la ricerca tra scienze cognitive e intelligenza artificiale, ha implementato gli studi della filosofia del linguaggio, della mente e della conoscenza proponendo di applicare i modelli computazionali (cioè la possibilità di risolvere problemi applicando un procedimento automatico prestabilito, costituito da una serie di operazioni puramente sintattiche che riguardano la manipolazione di simboli) a problemi filosofici. Ciò è stato reso possibile a partire dall'analogia (proposta da Turing) di considerare l'attività neuronale in termini di logica di circuiti elettrici e viceversa: così come un computer è dotato di un supporto fisico (hardware) e di un programma installato su di esso (software) perché, allora, non considerare il cervello dell'essere umano come hardware e la mente come software?

L'articolo di Searle³², *Menti, cervelli e programmi*³³, pubblicato nel 1980 all'interno della rivista *The Behavioral and Brain Sciences*, ha suscitato un dibattito molto importante a proposito

³¹ J.R. Searle, *Menti cervelli e programmi. Un dibattito sull'intelligenza artificiale*, a cura di Graziella Tonfoni, Clup-Clued edizioni, 1984, pagg. 48-49.

³² John Roger Searle è un filosofo statunitense nato a Denver (in Colorado) nel 1932. Tra il 1949 e il 1952 ha frequentato l'Università del Wisconsin dove ha ottenuto la borsa di studio Rhodes per studiare presso l'Università di Oxford dal 1952 al 1959; in quegli anni, è stato allievo di John L. Austin e Peter F. Strawson. È stato *Lecturer* presso il Christ Church di Oxford. In seguito al dottorato in Filosofia (conseguito nel 1959) è entrato a far parte della facoltà di Filosofia a Berkley, in California, dove è stato poi nominato *Wills S. and Marion Slusser Professor Emeritus of the Philosophy of Mind and Language* e *Professor of the Graduate School* (titoli che, nel 2019, gli sono stati revocati a causa di molestie sessuali). Tra l'anno accademico 1964 e il 1965 ha aderito come docente alla protesta degli studenti per la libertà di parola (*Free Speech Movement*) e per la libertà accademica (*Academic Freedom*). A proposito della rivolta studentesca degli anni Sessanta all'Università di Berkeley, ripresa nel documentario di Mark Kitchell *Berkeley in the Sixties*, Searle ha scritto *The Campus War. A Sympathetic Look at the University in Agony* (The World, New York, 1971). Nel 2000 ha ricevuto il premio *Jean Nicod*, nel 2004 è stato insignito della *National Humanities Medal* e, nel 2006, del *Mind & Brain Prize*. Nel 2010 è stato eletto membro dell'*American Philosophical Society*. I testi principali di Searle, tradotti in tutto il mondo, in ordine cronologico sono i seguenti: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language* (1969); *The Campus War. A Sympathetic Look at the University in Agony* (1972); *Expression and meaning. Studies in the theory of speech acts* (1979); *Minds, Brains and Programs* (1980); *Intentionality. An essay in the philosophy of mind* (1983); *Minds, Brains and Science* (1984) *Foundation of illocutionary logic* (scritto con Daniel Vanderveken, 1985); *The Rediscovery of the Mind* (1992); *The*

dell'intelligenza artificiale, coinvolgendo gli studiosi più autorevoli del settore. Tale articolo può essere considerato come una risposta a Turing e al suo gioco dell'imitazione³⁴.

La critica di Searle viene presentata sotto forma di esperimento mentale: l'esperimento della "stanza cinese". Si incentra sull'idea che un programma installato in una macchina, nella fattispecie in un computer, possa essere dotato di intenzionalità; secondo l'autore l'intenzionalità dipende da proprietà intrinseche che sono presenti nel cervello ma non nelle macchine. Searle distingue tra IA debole e IA forte: la prima si pone come obiettivo di essere uno strumento di ausilio per lo studio della mente umana, la seconda, invece, prevede che il calcolatore non sia semplicemente un

Construction of Social Reality (1995); *The Mystery of Consciousness* (1997); *Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World* (1998); *Rationality in Action* (2001); *Consciousness and language* (2002); *Freedom and Neurobiology* (2004); *Mind. A Brief Introduction* (2004); *Making the social world. The structure of human civilization* (2010); *Seeing Things as They Are. A Theory of Perception* (2015); *The Basic Reality and the Human Reality* (2019).

³³ J.R. Searle, *Menti cervelli e programmi. Un dibattito sull'intelligenza artificiale*, a cura di Graziella Tonfoni, Clup-Clued edizioni, 1984.

³⁴ Questo [*il gioco dell'imitazione*] viene giocato da tre persone, un uomo (A), una donna (B) e l'interrogante (C), che può essere dell'uno o dell'altro sesso. L'interrogante viene chiuso in una stanza, separato dagli altri due. Scopo del gioco per l'interrogante è quello di determinare quale delle altre due persone sia l'uomo e quale la donna. Egli le conosce con le etichette X e Y, e alla fine del gioco darà la soluzione "X è A e Y è B" o la soluzione "X è B e Y è A". L'interrogante può far domande di questo tipo ad A e B: "Vuol dirmi X, per favore, la lunghezza dei propri capelli?"

Ora supponiamo che X sia in effetti A, quindi A deve rispondere. Scopo di A nel gioco è quello di ingannare C e far sì che fornisca una identificazione errata. La sua risposta potrebbe perciò essere: "I miei capelli sono tagliati à la garçonne, ed i più lunghi sono di circa venticinque centimetri". Le risposte, in modo che il tono di voce non possa aiutare l'interrogante, dovrebbero essere scritte, o, meglio ancora, battute a macchina. La soluzione migliore sarebbe quella di avere una telescrivente che mettesse in comunicazione le due stanze. Oppure le domande e risposte potrebbero essere ripetute da un intermediario. Scopo del gioco, per il terzo giocatore (B), è quello di aiutare l'interrogante. La migliore strategia per lei è probabilmente quella di dare risposte veritiere. Essa può anche aggiungere alle sue risposte frasi come "Sono io la donna, non dargli ascolto!", ma ciò non approderà a nulla dato che anche l'uomo può fare affermazioni analoghe.

Poniamo ora la domanda: "Che cosa accadrà se una macchina prenderà il posto di A nel gioco?" L'interrogante darà una risposta errata altrettanto spesso di quando il gioco viene giocato tra un uomo e una donna? Queste domande sostituiscono quella originale: "Possono pensare le macchine?"

A.M. Turing, *Computing machinery and intelligence*, *Mind*, 59 (1950) pag. 433. Traduzione italiana in: V. Somenzi, R. Cordeschi, *La filosofia degli automi. Origini dell'intelligenza artificiale*, Paolo Boringhieri, Torino, 1986, pag. 157.

simulatore della mente ma che il computer, correttamente programmato, sia una vera e propria mente con relativi stati cognitivi annessi³⁵. Searle dichiara utilissimi gli sforzi condotti nel campo dell'IA debole; la sua critica è, invece, rivolta all'IA forte: l'IA forte non si incentra sulle macchine ma sui programmi, e siccome nessun programma è di per sé capace di pensare, non potrà nemmeno essere dotato di intenzionalità. Ne segue che il computer, per quanto adeguatamente programmato, non potrà mai funzionare come una mente.

3.4. Conoscenze

Mary è una brillante scienziata che, per una qualunque ragione, è costretta a studiare il mondo da una stanza in bianco e nero tramite un monitor in bianco e nero. Specializzatasi nella neurofisiologia della percezione visiva, immaginiamo che Mary ottenga tutte le informazioni fisiche che si possano ottenere riguardo a quello che succede nel momento in cui vediamo dei pomodori maturi o il cielo, quando usiamo parole come “rosso” e “blu” e così via. Mary scopre, per esempio, la precisa lunghezza d'onda che dal cielo stimola la retina e come questo produca, attraverso il sistema nervoso centrale, la contrazione delle corde vocali e l'espulsione di aria dai polmoni che risultano nell'affermazione «Il cielo è blu». (Difficilmente può essere negato che sia per principio possibile ottenere tutte le informazioni fisiche da un monitor in bianco e nero, altrimenti le università telematiche dovrebbero necessariamente ricorrere a monitor a colori). Cosa accadrà quando Mary sarà liberata dalla sua stanza in bianco e nero o le sarà fornito un monitor a colori? Imparerà qualcosa di nuovo oppure no? Sembra ovvio che imparerà qualcosa di nuovo sul mondo e sulla nostra percezione visiva di questo. Ma allora è inevitabile affermare che la sua conoscenza precedente era incompleta. Mary però aveva tutta l'informazione fisica. Ergo c'è qualcosa di più di quello e dunque il fisicalismo è falso.³⁶

In filosofia della mente, Frank Cameron Jackson³⁷ è noto per il cosiddetto *knowledge argument* contro il fisicalismo, cioè la teoria secondo la quale ogni aspetto della realtà è spiegabile attraverso

³⁵ G. Rigamonti, M. Scarpinato. *Intelligenza Artificiale. Da Leibniz ai robot*, pagg. 27-28.

³⁶ F. Jackson, *Epiphenomenal Qualia*, *The Philosophical Quarterly* (1950-), pag.130. Traduzione italiana in: F. Marsigli, *Analisi e critica del Knowledge argument di Frank Jackson contro il fisicalismo*, pagg. 13-14.

³⁷ Frank Cameron Jackson è nato nel 1943 in Australia; figlio di Allan Cameron Jackson, filosofo allievo di Ludwig Wittgenstein, ha studiato matematica e filosofia all'*Università di Melbourne*, conseguendo il dottorato di ricerca in filosofia presso la *Trobe University*. Dal 1976 ha insegnato all'*Università di Adelaide*, due anni dopo, nel 1978 ha cominciato a dirigere il dipartimento di filosofia presso la *Monash University*.

leggi fisiche, per cui è possibile ottenere la totalità della conoscenza fisica relativa ad un determinato processo senza aver avuto esperienza di esso³⁸.

Secondo il fisicalismo l'intera realtà è costituita esclusivamente da massa/energia e dagli elementi della fisica di base, quali atomi, forze o onde.[...] Il grosso problema che si trova ad affrontare il fisicalismo sono i fenomeni mentali; in particolare, qualsiasi forma di fisicalismo non riesce a descrivere coerentemente quello che è il carattere fenomenico della coscienza. Per definire la coscienza, si dice che un essere è cosciente se c'è una qualche sensazione nell'essere quell'essere. Uno stato mentale è cosciente se possiede una sensazione qualitativa, una qualità che si accompagna all'esperienza di questo stato mentale. Nella letteratura contemporanea queste sensazioni qualitative sono chiamate qualità fenomeniche o *qualia*.

I qualia sono le proprietà che si manifestano nelle esperienze coscienti e sono qualitative e soggettive. [...] Il problema della coscienza è dunque la vera e propria spina nel fianco di ogni descrizione fisicalista e da esso si dipanano diversi argomenti contro il fisicalismo, che, alla luce del gap esplicativo, risulta essere una spiegazione incompleta nel migliore dei casi ed errata nel peggiore. Gli argomenti contro il fisicalismo possono essere divisi in tre grandi gruppi a seconda del modo in cui si sviluppano. Così, si hanno tre tipi di argomento anti-fisicalisti: argomento della concepibilità (o *modal argument*), argomento del "che effetto fa essere x" e argomento della conoscenza (o *knowledge argument*)³⁹.

Nel 1986 è entrato a far parte della *Australian National University* (ANU), dove ha trascorso gran parte della sua carriera (dal 1986 al 2014), ricoprendo incarichi diversi: è stato Direttore dell'Istituto di Studi Avanzati (dal 1998 al 2001), Deputy Vice-Chancellor – Research (nel 2001) e Direttore della "Research School of Social Sciences". Nel 2003 è stato nominato Distinguished Professor e, dal 2007 al 2014, è stato Visiting Professor presso l'università di Princeton. Il primo agosto del 2014, contestualmente al suo pensionamento accademico, è stato nominato Professore Emerito dell'ANU.

La ricerca filosofica di Jackson è ampia ma verte principalmente sulle aree della filosofia della mente, l'epistemologia, la metafisica e la metaetica. Ha pubblicato diversi libri come: *Perception: A Representative Theory* (1977); *Philosophy of Mind and Cognition: An Introduction* (in collaborazione con Braddon-Mitchell nel 1996); *From Metaphysics to Ethics: A Defence of Conceptual Analysis* (1998); *Mind, Method and Conditionals* (2002) e *Language, Names, and Information* (2010). E numerosi articoli: *Epiphenomenal Qualia* (1982); *What Mary Didn't Know* (1986); *Program Explanation: A General Perspective* (1990); *Armchair metaphysics* (1994); *Reference and description revisited* (1998); *Conceptual analysis and reductive explanation* (2001); *Mind and illusion* (2003).

³⁸ F. Jackson, *op. cit.*, pag. 130.

³⁹F. Marsigli, *Analisi e critica del Knowledge argument di Frank Jackson contro il fisicalismo*, pagg. 4,10,11.

Questi tre argomenti si servono di esperimenti mentali per confutare la teoria fisicalista: l'argomento della concepibilità, elaborata da Chalmers attraverso un mondo finzionale popolato da zombie dimostra (in breve) che se gli zombie sono concepibili allora sono possibili (ma se sono possibili il fisicalismo è falso); il secondo argomento, elaborato da Nagel a partire dalla domanda «che effetto fa essere un pipistrello?» dimostra che tutta la conoscenza fisica e biologica dei pipistrelli non è sufficiente per immaginare con precisione come sia essere un pipistrello, quindi il fisicalismo è falso; il terzo argomento, elaborato da Jackson in *Epiphenomenal Qualia* (1982)⁴⁰ e riproposto in forma estesa in *What Mary Didn't Know* (1986) è l'argomento della conoscenza: l'esperimento mentale proposto dall'autore riguarda Mary, una brillante scienziata.

Il *Set up* di questo esperimento mentale è così definito: c'è Mary la scienziata che sa tutto sui colori ma non ne ha mai visto uno perché rinchiusa da sempre in una stanza bianca, nera e grigia. A metà esperimento si verifica la parte esperienziale, cioè succede qualcosa o ci si interroga su qualcosa. Nel caso di Mary, Mary esce dalla stanza e scopre i colori.

La conclusione a cui giunge Jackson dopo queste premesse è che il fisicalismo sia falso: nonostante Mary abbia studiato ogni qualità “primaria” dei colori, cioè ogni aspetto misurabile attraverso leggi fisiche, quando esce si trova di fronte all'esperienza del colore che, come gli odori i suoni e i sapori, sono qualità “secondarie” (cioè soggettive); le proprietà secondarie sono frutto del contatto tra gli organi di senso e le cose e, pur non appartenendo alle cose in sé, completano l'esperienza. Quando Mary esce dalla stanza impara qualcosa di nuovo. Di conseguenza la sola conoscenza fisica (l'esclusiva conoscenza delle qualità primarie) è incompleta: non è possibile ottenere la totalità della conoscenza fisica relativa ad un determinato processo senza aver avuto esperienza di esso. Il fisicalismo è quindi falso.

Questi esperimenti, al di là delle teorie che confutano o avallano, dei protagonisti, dei luoghi e dei tempi in cui sono ambientati, presentano un'importante caratteristica in comune: tutti si servono di una forma narrativa particolare. Da questo si può partire per analizzare la specificità di questa forma; prima però bisognerà presentare un ulteriore testo, questa volta dichiaratamente narrativo, per comprenderne il meccanismo e verificarne l'affinità con i testi degli esperimenti mentali proposti.

⁴⁰ J. Frank, *op. cit.*.

4. ... e un cavallo parlante

4.1. *Il mondo visto da un cavallo*

Nel racconto *Cholstomer* (1886) il narratore è un cavallo che racconta ciò che ha vissuto dal proprio punto di vista.

Cholstomer si apre con la descrizione di un'alba. L'ambientazione è un allevamento: il mandriano sella un vecchio castrone pezzato e lo monta per condurre gli altri cavalli al pascolo. Il castrone è descritto come un vecchio disgustoso e magnifico allo stesso tempo. Disgustoso perché storto, fragile e mal tenuto e magnifico perché «nonostante la ripugnante vecchiaia di questo cavallo, senza volerlo si diventava penserosi, guardandolo, e un intenditore avrebbe detto subito che ai suoi tempi era stato un cavallo meravigliosamente bello».⁴¹ Il castrato è mal visto e maltrattato dagli altri cavalli ed è oggetto di scherno dei puledri. La situazione precipita quando, colpito da una giovane puledra, la morde, suscitando l'ira del branco. Accerchiato e colpito da numerosi zoccoli, viene riconosciuto da Vjasnopiricha, la cavalla più anziana dell'allevamento. Il vecchio cavallo pezzato si rivela: «Sì, sono il figlio di Ljuberngj I e di Baba. Per genealogia il mio nome è Uluřik Primo. Sono Uluřik Primo per genealogia, sono *Cholstomer* sulla strada, chiamato così dalla folla per la lunga e slanciata andatura che non aveva eguali in tutta la Russia. Non c'è cavallo al mondo che possa vantare una più alta origine di sangue. Ma non ve lo avrei mai detto. A che scopo?»⁴². *Cholstomer*, invitato a raccontare la propria storia, per cinque notti prosegue la narrazione: poiché nato con un manto pezzato (considerato antiestetico) le sue nobili origini non sono tenute in considerazione dal capostalliere, che addirittura lo fa castrare. L'aristocratico proprietario di *Cholstomer* lo regala allo stesso capostalliere che, dopo poco, si rende conto dell'incredibile velocità del (ormai) castrato. Preoccupato che il precedente proprietario venisse a sapere delle doti del cavallo, lo vende ad un sensale che a sua volta lo cede ad un principe, un

⁴¹ Lev Tolstoj, *Cholstomer. Storia di un cavallo*, Besa Muci editore, 2023, pag. 18.

⁴² *Ivi*, pag. 36.

ufficiale ussaro. «Ho fatto tempo a osservare molto gli uomini e i cavalli in tutti i miei passaggi da una mano all'altra»⁴³ dirà il pezzato. Con il principe Serpuchovskoj passa il tempo migliore della sua vita, viene fatto gareggiare contro i cavalli più veloci della Russia e vince. Ma, finita la gara, il principe scopre che la sua amante se n'è andata e, per raggiungerla, costringe Cholstomer a correre alla massima velocità per venticinque chilometri. «Lo avevo portato fino a lì, ma poi tremai tutta la notte e non riuscii più a mangiare. Al mattino mi diedero dell'acqua. Bevvi e cessai per sempre di essere il cavallo che ero stato. Mi ammalai, mi tormentarono e mi storpiarono, mi curarono, come dice la gente. Mi caddero gli zoccoli, si crearono delle piaghe, le zampe s'incurvarono, il torace si infossò e mi prese una grande stanchezza e debolezza»⁴⁴. Cholstomer viene di nuovo venduto ad un sensale, che lo rivende ad una vecchietta. Quando la vecchietta muore il fattore conduce il cavallo in campagna e lo vende ad un contadino. Cholstomer si ammala e viene barattato ad uno zingaro. Che a sua volta lo vende al fattore dell'allevamento in cui si trova.« Ed eccomi qui»⁴⁵.

Per una coincidenza l'ufficiale ussaro, l'amato proprietario di Cholstomer, ormai grasso, cadente, povero e alcolizzato, giunge all'allevamento. Cholstomer lo riconosce, ma lui non fa altrettanto.

Qualche tempo dopo il pezzato contrae la scabbia e il fattore decide di farlo scannare. Cholstomer muore lentamente. Ma nulla della sua carcassa è inutile. Quando invece, molto più tardi, il suo antico e amato padrone muore, nulla della sua carcassa è utile.

4.2. *Arte e procedimento*

“Le cose vengono straniare non dalla nostra, ma dalla percezione che ne ha il cavallo”⁴⁶.

Victor B. Šklovskij (1893- 1984) è stato uno dei maggiori ideatori ed esponenti della corrente OPOJAZ, sviluppatasi all'interno del *formalismo* russo. Nel 1917, qualche mese prima della rivoluzione d'ottobre, a Pietroburgo si costituisce la Società per lo studio del linguaggio poetico (OPOJAZ) che affianca i già esistenti studi del Circolo Linguistico di Mosca (fondato nel 1915); «i suoi componenti parleranno di «scuola formale» e di «metodo formale» ma non ameranno dirsi «formalisti», avvertendo nel termine la connotazione spregiativa conferitagli inizialmente dagli avversari delle novità propugnate dal gruppo».

⁴³ *Ivi*, pag. 59.

⁴⁴ *Ivi*, pag. 69.

⁴⁵ *Ivi*, pag. 70.

⁴⁶ *Ibidem*.

La corrente formalista si attesta su posizioni di forte contrasto verso la corrente dominante della critica russa di fine ottocento, incentrata fortemente sull'esame attento dei contenuti in relazione alle biografie degli autori. Lo scopo dei formalisti è quello di fondare una critica letteraria scientifica. L'opera d'arte dev'essere al centro dell'analisi critica, non più l'ambiente, la storia, o l'autore; ma la struttura linguistica, il metro, il periodare, il ritmo, il verso. Sono interessati a capire quali siano i mezzi artistici attraverso cui lo scrittore è in grado di suscitare una data impressione in un lettore, cioè di capire quali siano i meccanismi che rendono una data opera un'opera letteraria.⁴⁷ *L'arte come procedimento* (1917) di Šklovskij si inquadra in questo contesto.

Il saggio di Šklovskij ha inizio da un sillogismo: se «l'arte è pensiero che si attua per mezzo di immagini», se «senza immagine non c'è arte, e in particolare la poesia» e se «la poesia, come anche la prosa, è prima di tutto e principalmente un determinato modo di pensare e conoscere» allora la conclusione di Šklovskij (da cui l'argomentazione prende il via) è che «la poesia è dunque un particolare modo di pensare e precisamente un pensiero che si attua per mezzo di immagini»

«Potebnja e i suoi numerosi discepoli considerano la poesia come una particolare forma di pensiero, un pensiero mediante immagini, e vedono la funzione delle immagini nel fatto che esse raggruppano eventi ed azioni eterogenee, e spiegano ciò che è ignoto mediante ciò che è noto»⁴⁸

4.3 Automatismo

La questione principale che l'autore sviluppa è il rapporto dell'immagine con ciò che viene spiegato; secondo Šklovskij le immagini sono quasi immobili: si trasmettono di paese in paese, di secolo in secolo, di poeta in poeta, pur senza mutare. Continuamente riprese ma senza (o con poche) variazioni. Šklovskij effettua una distinzione tra due tipi di immagini: il primo tipo di immagine, (l'immagine "prosaica") è «un mezzo pratico di pensiero» uno «strumento per riunire in gruppo gli oggetti,» «un mezzo di astrazione», cioè una forma di pensiero che non ha nulla a che fare con la poesia. Il secondo tipo di immagine è l'immagine «poetica» la cui funzione è quella di creare un'impressione più intensa di un oggetto, rafforzandone la sensazione. «L'immagine poetica, a differenza di quella prosaica, è uno dei mezzi del linguaggio poetico»⁴⁹.

⁴⁷ G. Godenzi, I. Ovsianiko-Kulikovskij, *La lunga recensione al Todorov, vedi Formalismo russo*, pag. 38.

⁴⁸ V.B.Šklovskij, *L'arte come procedimento in I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, traduzione di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1968, pag 75.

⁴⁹ *Ivi*, pag. 79.

Fatta questa distinzione l'autore incentra l'attenzione sulle leggi generali della percezione, sottolineando che le azioni abituali, a causa della continua reiterazione, diventino meccaniche, automatizzate. Il processo dell'automatizzazione spiega anche il funzionamento del linguaggio prosaico e del perché non sia sempre necessario completare parole e frasi. L'automatizzazione permette «un'economia delle energie creative» indebolendo però le «forze percettive»: «l'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cos'è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie».⁵⁰

Šklovskij insiste sugli effetti negativi dell'automatizzazione («l'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra»⁵¹) e individua nell'*arte* l'antidoto naturale contro questo processo:

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'*arte* è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'*arte* è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti [...].⁵²

L'*arte* può sottrarre l'oggetto all'automatismo della percezione in vari modi. Quello che Šklovskij analizza è il procedimento dello «straniamento» attraverso l'analisi di brani di Tolstoj (perché «Tolstoj si serve continuamente del metodo dello straniamento»⁵³).

Il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta; per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti⁵⁴

4.4. *Un mondo straniato da un cavallo*

Šklovskij si sofferma sulla descrizione del concetto di proprietà dal punto di vista dell'equino; estraendo questo concetto dal contesto umano e descrivendola cambiandone la forma pur mantenendo l'essenza (metodo dello straniamento), la nozione di proprietà viene sottratta

⁵⁰ *Ivi*, pag. 81.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, pag. 82.

⁵³ *Ivi*, pag. 83.

⁵⁴ *Ibidem*.

all'automatizzazione. Ciò implica il rafforzamento delle «forze percettive» a discapito dell'«economia delle energie creative».

Questo processo fa sì che il concetto di proprietà non passi vicino a noi «come imballato» o «riconoscibile» (linguaggio prosaico) ma permette di creare un'impressione più intensa, rafforzandone la sensazione (linguaggio poetico).

«Dunque, in *Cholstomer* di Tolstoj, molti aspetti della vita sociale sono improvvisamente visti come brutali e innaturali, e questa essenziale non familiarità dell'abituale è poi motivata dal punto di vista della storia, che è osservata non attraverso occhi umani, ma attraverso quelli di un cavallo»⁵⁵.

Ecco come vedeva l'istituto della proprietà:

«Ciò che essi dicevano della fustigazione e della carità cristiana, lo capivo bene, ma mi rimaneva del tutto oscuro il significato delle parole: il *suo* puledro, il *proprio* puledro, dalle quali apprendevo che gli uomini supponevano un legame tra me ed il palafreniere. In che consistesse questo legame, non potevo allora in nessun modo capire.

Solo molto più tardi, quando mi divisero dagli altri cavalli, compresi che cosa ciò significasse. Allora non potevo assolutamente comprendere che volesse dire essere chiamato proprietà di un uomo. Le parole: "il *mio* cavallo" si riferivano a me, cavallo vivo, e mi parevano altrettanto strane che le parole "la mia terra", "la mia aria", "la mia acqua". Ma queste parole ebbero su me un'enorme influenza. Ci pensavo senza tregua, e solo molto dopo aver avuto con gli uomini le più svariate relazioni, compresi alla fine il significato attribuito dagli uomini a quelle strane parole. Il significato è questo: gli uomini si fan guidare nella vita non dai fatti, ma dalle parole. Essi amano non tanto poter fare o non fare qualcosa, quanto poter dire dei diversi oggetti certe parole tra loro convenute. Le parole che essi considerano così importanti sono le parole *mio*, *mia*, che essi dicono di diverse cose, esseri e oggetti, persino della terra, degli uomini e dei cavalli. Si accordano perché di un dato oggetto, uno solo dica: *mio*. E colui che, per questo gioco tra loro concordato, può dire: *mio* del maggior numero di oggetti, quegli è stimato il più felice di tutti. Perché sia così non so; ma è così. Per lungo tempo mi ero sforzato di spiegarmi la cosa con qualche utilità diretta, ma vidi che ciò non era esatto.

«Molti di quelli, per esempio, che mi chiamavano il loro cavallo, non mi cavalcarono mai, e mi cavalcarono invece degli altri. E non erano loro a nutrirmi, ma persone affatto diverse. Così pure mi facevano del bene non quelli che mi chiamavano il loro cavallo, ma i cocchieri, i veterinari, e in genere gli estranei. In seguito, ampliato il cerchio delle mie osservazioni, mi convinsi che non soltanto in rapporto a noi cavalli, il concetto di *mio* non ha altro fondamento

⁵⁵ A. Rondini, *Da Lilliput a Waterloo. Šklovskij, Celati e il canone dello straniamento*.

all'infuori del basso e animalesco istinto umano che essi chiamano sentimento o diritto di proprietà.

L'uomo dice "la mia casa", e non ci vive mai, ma si preoccupa solo della sua costruzione e manutenzione. Il mercante dice "la mia bottega, la mia bottega di stoffe", per esempio, e non ha un abito della stoffa migliore che si trovi nella sua bottega. C'è della gente che chiama propria la terra, ma non ha visto questa terra e non ci ha mai camminato. Ci sono uomini che chiamano *propri* altri uomini, e non hanno mai veduto questi uomini, e tutte le loro relazioni coi medesimi consistono nel far loro del male.

Ci sono uomini che chiamano certe donne le *loro* donne o mogli, ma queste donne vivono con altri uomini. E gli uomini non aspirano nella vita a fare ciò che stimano buono, ma a chiamare *proprie* il maggior numero possibile di cose. Ora sono convinto che in questo consiste l'essenziale diversità degli uomini da noi»⁵⁶.

Šklovskij prosegue il saggio sostenendo che “quasi ovunque ci sia un’immagine, ci sia straniamento [...] Scopo dell’immagine non è l’avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell’oggetto, la creazione della sua «visione», e non del suo «riconoscimento»”⁵⁷.

L’ autore individua nella tecnica dello straniamento anche la base e l’unico senso di tutti indovinelli: “ogni indovinello è o un’esposizione dell’oggetto con parole che lo definiscono e lo delineano, ma che di solito non si applicano alla sua descrizione [...]”⁵⁸.

Lo straniamento (come l’attività immaginativa) fa sì che si crei un parallelismo: la descrizione degli oggetti in una forma non consueta rende possibile al fruitore del testo (o dell’immagine) la sensazione della non-coincidenza in una rassomiglianza. “Scopo del parallelismo [...] è la trasposizione dell’oggetto dalla sua percezione abituale nella sfera di una nuova percezione, cioè una originale variazione semantica”⁵⁹.

4.5. Punti di vista sulla proprietà

⁵⁶ V. B. Šklovskij, *op. cit.*, pagg. 83- 85.

⁵⁷ *Ivi*, pag. 88.

⁵⁸ *Ivi*, pag. 89.

⁵⁹ *Ivi*, pag. 91.

Nel saggio del 1921 (*La struttura della novella e del romanzo*) Šklovskij riprende la tesi già esposta ne *L'arte come procedimento* (1917):

Per fare di un oggetto un fatto artistico, è necessario estrarlo dal novero dei fatti della vita. Per questo occorre, prima di tutto, scuotere l'oggetto, come faceva Ivan il Terribile quando passava in rassegna i suoi uomini. Bisogna estrarre l'oggetto dalla serie di associazioni consuete, nella quale si trova. Bisogna rivoltare l'oggetto, come si volta un ceppo nel fuoco. In Čechov, nel suo *Taccuino di appunti*, c'è questo esempio: un tizio passava da quindici-trenta anni per un vicolo, ed ogni giorno leggeva l'insegna: «Grande assortimento di *sigi* [in russo *sig* "marena, pesce d'acqua dolce"]» e ogni giorno pensava: «Ma a chi diavolo serve un grande assortimento di marene?» Ma un giorno, chissà per quale motivo, staccarono l'insegna e la appoggiarono di fianco addosso al muro, e allora poté leggere «Grande assortimento di *sigari*». Il poeta stacca tutte le insegne dal loro posto, l'artista è sempre l'istigatore della rivolta degli oggetti. Gli oggetti insorgono, gettando via da sé i vecchi nomi ed assumendo, con un nuovo nome, un nuovo aspetto. Il poeta impiega immagini-tropi per costruire delle comparazioni; egli chiama, poniamo, il fuoco «fiore rosso», oppure accosta a una vecchia parola un nuovo epiteto, oppure, come Baudelaire, dice che la carogna ha sollevato le zampe, come una donna per vergognose carezze. Con ciò il poeta compie uno spostamento semantico, toglie un concetto dalla serie semantica in cui si trovava, e lo pone, con l'aiuto di un'altra parola (del tropo) in un'altra serie semantica, cosicché noi sentiamo la novità, la collocazione dell'oggetto in un'altra serie. La nuova parola sta sull'oggetto come un vestito nuovo. L'insegna è stata staccata. Questo è uno dei mezzi per la trasformazione dell'oggetto in qualcosa di percettibile, in qualcosa capace di diventare materiale di un'opera d'arte.⁶⁰

Nel passo di *Cholstomer* scelto da Šklovskij questo processo è verificabile: Tolstoj «scuote» il concetto di proprietà, lo toglie dall'imballaggio e lo «estrae dalla serie di associazioni consuete», «dal novero della vita». Il punto di vista del pezzato si rivela incontrovertibile. «Le parole che essi considerano così importanti sono le parole *mio*, *mia*, che essi dicono di diverse cose, esseri e oggetti, persino della terra, degli uomini e dei cavalli. Si accordano perché di un dato oggetto, uno solo dica: *mio*. E colui che, per questo gioco tra loro concordato, può dire: *mio* del maggior numero di oggetti, quegli è stimato il più felice di tutti. Perché sia così non so; ma è così. [...] E gli uomini

⁶⁰ V. B. Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo* in *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, traduzione di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1968, pagg 86-87.

non aspirano nella vita a fare ciò che stimano buono, ma a chiamare *proprie* il maggior numero possibile di cose. Ora sono convinto che in questo consiste l'essenziale diversità degli uomini da noi»⁶¹.

La confezione del concetto di proprietà viene scartata da Cholstomer, che trova al suo interno niente di più di un gioco, un basso e animalesco gioco senza fondamenti concordato tra gli uomini. Colui che vanta il più alto numero di esseri, oggetti e cose è considerato vincitore, il più fortunato di tutti, anche se non ne fa uso.

Verso la fine del racconto questo meccanismo è di nuovo verificabile; quando il vecchio e decaduto principe ussaro fa visita all'allevamento in cui si trova Cholstomer è messo a disagio dal numero di ricchezze del padrone:

Il padrone teneva in mano una scatola di sigari speciali, vecchi di dieci anni, sigari che nessuno poteva avere, come lui diceva, e si preparava a vantarsene davanti all'ospite. [...]

[*Serpuchovskoj*] Prese un sigaro, ma il padrone gliene offrì goffamente una manciata.

«Vedrai come sono buoni. Prendi»

Nikita allontanò i sigari, e nei suoi occhi balenarono, in modo appena percettibile, l'offesa e la vergogna.

"Grazie". Trasse di tasca il portasigari,

"Vuoi provare i miei?"

La padrona era una donna sensibile. Si era accorta della cosa e si affrettava a parlare con lui.

[...]

"No, prendi questo", continuò l'insensibile padrone. "

"Questi altri sono più deboli. Fritz, portane un'altra scatola, là ce ne sono due".

Il cameriere tedesco portò un'altra scatola.

"Quali ti piacciono di più? I forti? Questi sono molto buoni. Prendili tutti", continuava a insistere. Evidentemente, era felice di avere davanti a sé qualcuno con cui vantarsi delle sue rarità, e non si accorgeva di niente.⁶²

Serpuchovskoj, avendo dilapidato il proprio patrimonio, non potendo più contare proprietà, fallisce il «gioco» contro il proprietario dell'allevamento:

"Sì, il Satinato, come dicevo, volevo comprare le cavalle da Dubovitskij. Ma gli è rimasta solo robaccia"

⁶¹ V. B. Šklovskij, *op. cit.*, pag. 85.

⁶² L. Tolstoj, *op. cit.*, pagg. 75-80.

"È fallito", disse Serpuchovskoj e all'improvviso si fermò e si guardò intorno. Si era ricordato che doveva a questo fallito ventimila rubli. E che se di qualcuno si poteva dire che era un *fallito*, certo lo dicevano di lui.

Smise di parlare. Di nuovo i due tacquero a lungo.

Il padrone escogitava nella sua testa ogni modo per vantarsi davanti al suo ospite.

Serpuchovskoj cercava di inventare qualcosa per mostrare che non si considerava fallito⁶³.

Cholstomer costringe il lettore ad assumere il punto di vista del cavallo, il lettore è chiamato a rivedere il concetto di proprietà con un filtro diverso dal consueto, a rimuoverlo dall'automatizzazione, a dargli un nuovo aspetto, una possibile diversa descrizione che tenga conto, non solo del concetto che ne ha il proprietario, ma anche di chi è considerato *proprietà di* qualcuno.

Ero tre volte infelice: ero pezzato, ero un castrone e gli uomini immaginavano che non appartenessi a Dio o a me stesso, com'è proprio di ogni essere vivente, ma che appartenessi al capo stalliere.⁶⁴

La narrazione del cavallo attiva nel lettore uno sforzo maggiore di energie creative. Trovandosi a rielaborare l'oggetto in una nuova (e inconsueta) prospettiva, il lettore, è chiamato a rafforzare le «forze percettive», permettendo una ricollocazione semantica dell'oggetto stesso.

La ricollocazione semantica è un processo che si innesta attraverso determinate tecniche narrative; il lettore, per assumere il punto di vista del cavallo (per essere estraniato), deve varcare una soglia: quella tra il mondo attuale di riferimento e il mondo possibile finzionale costruito da Tolstoj.

⁶³ *Ivi*, pag. 83.

⁶⁴ *Ivi*, pag. 52.

5. *Mondi possibili*

5.1 *Letteratura e mondi possibili*

“Questo studio è frutto di un lungo lavoro; ma ritengo che anche in un’epoca di cucina a microonde e cibi pronti, per preparare un piatto raffinato siano ancora necessari pazienza, meticolosità e un certo gusto per i condimenti”⁶⁵. Con questa metafora dal sapore estraniante Lubomír Doležel apre *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, un saggio che può essere un utile strumento per capire come la narrazione (fisicamente impossibile) di un cavallo possa ripercuotersi nel mondo attuale di riferimento del lettore e fargli assumere una diversa prospettiva. L’analisi di Doležel si incentra sul funzionamento dei mondi finzionali.

I mondi finzionali della letteratura sono un tipo particolare di mondi possibili: sono artefatti estetici costruiti, conservati e fatti circolare tramite testi finzionali. I mondi finzionali sono insieme di stati di cose non attualizzati. Per questo motivo, i particolari finzionali sono ontologicamente diversi dalle persone, dagli eventi, dai luoghi attuali. Gli individui finzionali non dipendono, per la loro esistenza o le loro proprietà, da prototipi attuali; come possibili non attualizzati, tutti gli enti finzionali hanno la stessa natura ontologica (perciò la Londra di Dickens non è più reale della Londra di Alice nel paese del Paese delle Meraviglie).

Ai mondi finzionali si accede attraverso canali semiotici o per mezzo di un’elaborazione di informazioni. Le persone attuali accedono ai mondi possibili varcando il confine tra regno attuale e regno possibile. Per rappresentare i contatti tra mondi possibili si usa il concetto di *accessibilità*: l’accessibilità è una relazione bidirezionale multiforme e storicamente variabile tra l’attuale e il finzionale. Il materiale proveniente dal mondo attuale deve subire una trasformazione sostanziale alla frontiera tra mondi: le entità del mondo attuale devono essere convertite in possibili non attuali, con tutte le conseguenze ontologiche, logiche e semantiche che tale trasformazione implica.

⁶⁵ L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano: Bompiani, 1999, pag. XI

La semantica a mondi possibili insiste sul fatto che il mondo è costruito dal suo autore e il lettore deve ricostruirlo. Il testo di uno scrittore è un insieme di istruzioni per il lettore, che su questa base ricostruisce il mondo come immagine mentale facendolo diventare parte della sua esperienza.

Grazie alla speciale forza illocutiva del testo letterario i possibili sono trasformati in esistenti finzionali: i mondi possibili diventano oggetti semiotici.

5.2. *Semantica Fanzionale*

La semantica finzionale fornisce una teoria del testo finzionale⁶⁶; il fondamento di tale teoria è la distinzione tra i testi che *raffigurano* il mondo (testi R) e i testi che *costruiscono* il mondo (testi C): i testi finzionali sono una categoria particolare di testi che *costruiscono* il mondo, e la loro opposizione con i testi che *rappresentano* il mondo si basa su condizioni di verità diverse. I testi R si basano su condizioni di verità (sono veri o falsi). I testi C no, non sono né veri né falsi. Mentre per i testi che raffigurano il mondo il dominio referenziale è dato, i testi finzionali stipulano il proprio dominio referenziale creando un mondo possibile. La differenza delle condizioni di verità spiega una differenza fondamentale nella storia della ricezione dei testi che raffigurano il mondo e i testi finzionali: le immagini del mondo attuale fornite dai testi R possono essere messe in discussione, cambiate o cancellate da validazione e rifiutazione. Il mondo finzionale non può essere alterato né cancellato una volta che il suo creatore abbia fissato il testo che lo costruisce.

I mondi finzionali della narrativa si organizzano in due tipi di macro-operazioni: la selezione, che determina quali categorie costituenti saranno ammesse nel mondo in costruzione e l'operazione formativa, che modella i mondi narrativi in modo tale da conferire il potenziale per produrre storie. La marcatura deontica delle azioni (operatore P) è la più ricca fonte di narratività: c'è il sospetto che nei mondi finzionali i divieti siano spesso imposti al solo scopo di essere violati, stessa cosa per gli obblighi.

Quando sono le modalità del mondo attuale a determinare ciò che è possibile, impossibile e necessario si costituisce un *mondo finzionale naturale*. Non violano le condizioni di verità del mondo attuale (le persone finzionali del mondo naturale sono controparti possibili degli esseri umani). Quando, invece, i mondi finzionali violano le leggi del mondo attuale si costituiscono *mondi soprannaturali, fisicamente impossibili*. Il principio formativo dei mondi soprannaturali è la redistribuzione dell'operatore M: ciò che è impossibile nel mondo naturale diviene possibile nella sua controparte soprannaturale.

⁶⁶Ivi, pag. 26.

Doležel insiste sull'importanza della distinzione tra (im)possibilità fisica e logica. La logica dei mondi possibili spiega la differenza:

«Per mondo possibile [...] non intendiamo soltanto un mondo *fisicamente possibile*. Dei mondi possibili fanno parte innumerevoli mondi che sono *fisicamente impossibili*. I mondi fisicamente possibili costituiscono uno specifico sottoinsieme di tutti i mondi possibili; ovvero, potremmo dire che, l'insieme dei mondi fisicamente possibili costituisce uno specifico sottoinsieme di tutti i mondi logicamente possibili»⁶⁷

In altri termini i mondi fisicamente impossibili sono logicamente possibili. Solo i mondi che contengono o implicano contraddizioni sono logicamente impossibili.

5.3. *Estensione/Intensione*

Doležel chiama *estensione* il riferimento e *intensione* il senso.

L'estensione di un'espressione è l'oggetto, o l'insieme di oggetti, a cui l'espressione si riferisce, che esso designa o indica; è il costituente semantico di un segno linguistico che orienta il segno verso il mondo.

Mentre l'estensione orienta il segno linguistico verso il mondo, gli oggetti del mondo non possono descrivere o rappresentare le estensioni. Per rappresentare il significato estensionale nel linguaggio «comune» e in letteratura abbiamo bisogno di un metalinguaggio estensionale universale (come la parafrasi). Il concetto di intensione è più complesso: i testi letterari dimostrano che l'intensione è necessariamente legata alla sua *texture* cioè alla forma strutturante della sua espressione. La formazione del significato intensionale del testo è un fatto globale, macro strutturale, proprio come l'organizzazione del suo mondo finzionale. Gli studiosi di letteratura hanno coltivato lo studio del significato intensionale senza esserne consapevoli; nella sua semantica la letteratura- la poesia- punta in una direzione opposta rispetto alla scienza: è un sistema di comunicazione inteso ad attivare e utilizzare al massimo grado le risorse dell'intensionalità del linguaggio. Figure poetiche, anagrammi, schemi di rime, significati nascosti sono tutti fenomeni intensionali. Con l'intensione si ottiene un significato esteticamente efficace.

⁶⁷ L. Doležel, *op. cit.*, pag. 121.

5.4. *Esistenza finzionale*

La nostra semantica si basa su un assunto ontologico fondamentale: esistere in senso attuale è esistere indipendentemente dalla rappresentazione semiotica, esistere in senso finzionale significa esistere come possibile costruito con mezzi semiotici. In altri termini, i mondi finzionali sono un tipo particolare di possibili: sono possibili fatti accedere all'esistenza finzionale. Nel sistema semiotico chiamato letteratura le entità finzionali debbono la propria esistenza a un particolare tipo di testo che costruisce mondi, il testo finzionale. L'esistenza finzionale non dipende dalla «verità» degli enunciati finzionali, poiché tali enunciati non hanno valore di verità: l'atto di costruire i mondi non può essere identificato con (o paragonato a) atti linguistici rappresentativi come affermare il vero o il falso, mentire, imitare o far finta. Se si basa la semantica finzionale su un qualsiasi atto rappresentativo si fraintende la natura stessa della costruzione di mondi. I testi finzionali possono applicare la funzione di autenticazione perché sono atti linguistici performativi: atti che, se proferiti in appropriate condizioni di felicità, costituiscono l'esecuzione o sono parte dell'esecuzione di un'azione. La forza di autenticazione del testo finzionale – cioè la capacità di creare mondi finzionali- è un particolare tipo di forza performativa: se proferito in modo felice, il performativo letterario trasforma un'entità possibile in un fatto finzionale.

Ma quali sono le condizioni di felicità del performativo che costruisce mondi? Una condizione, non l'unica, del performativo è l'autorità del locutore. Ma chi sono i locutori «scelti» per autenticare i performativi letterari? Non c'è un'unica risposta: la varietà illocutiva dei testi letterari implica una varietà di «autorità» di autenticazione. Tale pluralità di discorsi dipende dalla duplice fonte della texture narrativa: il narratore e la persona/le persone finzionale(i).

5.5. *Autenticazione*

Certo, a produrre il testo è l'autore. Ma la texture, i caratteri formali, semantici e illocutivi sono determinati dall'opposizione tra *discorso del narratore* e *discorso dei personaggi*.

Da dove viene l'autorità di autenticazione del racconto? Dalla convenzione; nel mondo attuale tale autorità è conferita da sistemi sociali, per lo più istituzionali, nella fiction l'autorità è iscritta nelle norme del genere narrativo. L'autorità del narratore deriva dalla convenzione del genere ed è analoga all'autorità performativa di Austin, l'autorità delle persone finzionali si basa sul consenso e sulla coerenza ed è analoga alle condizioni pragmatiche del discorso naturale.

La texture narrativa basilare e più comune combina due tipi di discorso: il racconto di un narratore anonimo, impersonale, e il discorso diretto della o delle persone finzionali; la texture che ne risulta presenta una regolarità globale: a segmenti di narrazione in terza persona (er- form) si alternano dialoghi e monologhi di personaggi.

Il narratore in prima persona (ich-form) occupa una posizione privilegiata entro l'insieme delle persone finzionali: solo lui può partecipare ai dialoghi con altre persone finzionali (cioè partecipa come agente al mondo finzionale) e può produrre una narrazione monologica (che permette la costruzione del mondo). Per essere accettato come fonte di fatti finzionali il narratore alla ich-form deve guadagnarsi l'autorità di autenticazione. L'elemento più importante della competenza del narratore alla ich-form è la conoscenza privilegiata. Per affermare e conservare tale privilegio il narratore fa ricorso a due espedienti: delimita la sfera della sua conoscenza e identifica le sue fonti. Quando un evento è estraneo all'esperienza del narratore, il narratore potrebbe passare questo evento sotto silenzio –come fa per altri– ma affermando la sua ignoranza dimostra la sua scrupolosità epistemica e quindi delimita il dominio della sua autorità di autenticazione. Uno dei problemi fondamentali che il narratore alla ich-form deve affrontare è l'impossibilità di accedere agli stati mentali delle altre persone finzionali. Se il narratore è assente dalla scena dell'evento finzionale utilizza resoconti di testimoni. L'esperienza diretta, l'interpretazione, i resoconti di testimoni assolvono alla medesima funzione: rendere affidabile l'atto narrativo e quindi legittimare, entro una sfera di conoscenze delimitata, l'autorità di autenticazione della ich-form.

Ma è rilevante l'affidabilità del narratore per la sua autorità di autenticazione?

5.6. *Mondi (im)possibili*

Sì perché *dall'uso improprio dell'autenticazione derivano mondi logicamente impossibili*: se le condizioni di felicità dell'atto linguistico performativo sono violate, la forza di autenticazione della texture narrativa è invalidata. Il collasso dell'autenticazione può essere determinato anche dalle contraddizioni nel mondo finzionale: in questo caso emerge un mondo impossibile in senso strettamente logico. E, come già visto, un mondo impossibile non può accedere all'esistenza finzionale; la scrittura di mondi impossibili è un passo indietro nella costruzione di fiction: annulla la trasformazione dei possibili non esistenti in entità finzionali, cancellando l'intero progetto di costruzione di mondi.

La narrativa finzionale conferma che i mondi impossibili possono essere «supposti» e che vi si può ragionare sopra, proprio come si può formulare e scrivere l'enunciato «circolo quadrato» e

rifletterci su. I mondi impossibili possono essere «menzionati», ma sono fuori dal regno del possibile; somigliano molto a entità non esistenti: non hanno proprietà ma possono essere menzionati ed è possibile fare asserzioni a loro riguardo, anche se tutte queste asserzioni sono false.

5.7. *Incompletezza*

L'incompletezza dei mondi finzionali è una conseguenza necessaria del fatto che sono costrutti umani; un mondo finzionale completo dovrebbe essere infinito. L'incompletezza è dimostrata dal fatto che solo alcune asserzioni concepibili riguardo a entità finzionali sono decidibili, mentre altre non lo sono. L'opposizione completezza/incompletezza riflette il contrasto attuale/finzionale. Negare l'incompletezza delle entità finzionali equivale a trattarle come entità reali.

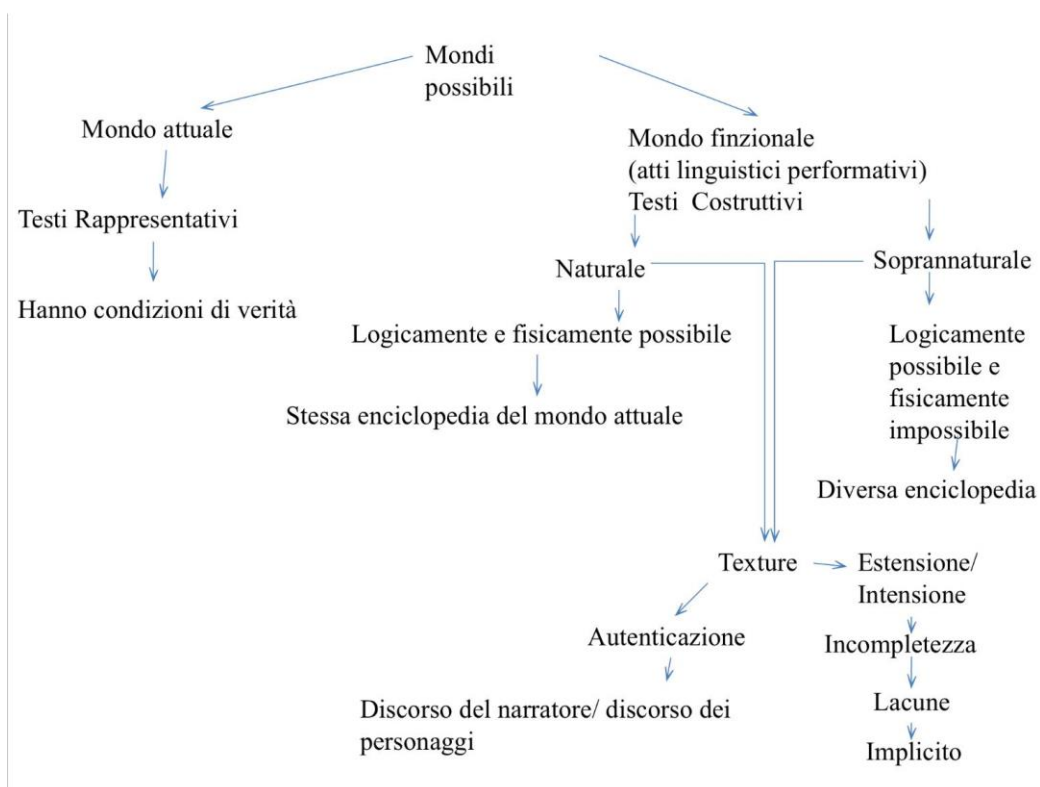
È la texture del testo finzionale che manipola l'incompletezza, determinando la saturazione del mondo finzionale. La texture di un testo finzionale dipende da scelte dell'autore: se l'autore produce una texture *esplicita* costruisce il dominio determinato, il nucleo solido del mondo finzionale; se produce una texture implicita costituisce un dominio indeterminato, recuperabile attraverso l'inferenza; l'implicito è un carattere universale dei testi: in qualunque cosa diciamo o scriviamo sono impliciti significati non espressi. La diffusa presenza dell'implicito spiega per quale ragione l'interpretazione letteraria sia principalmente recupero di significato implicito. Il recupero del significato implicito è associato alla logica dell'inferenza: cioè un atto (o una serie di atti) di ragionamento che le persone compiono affinché da una proposizione (o insieme di proposizioni) P concludono una proposizione (o serie di proposizioni) Q.

All'implicitazione si affianca un secondo procedimento di inferenza: *la presupposizione*. L'implicito basato sulla presupposizione è una fonte importante di costruzione e ricostruzione di mondi finzionali: spesso un'entità è introdotta nel mondo finzionale mediante *presupposizioni di esistenza* (figurano in modo particolarmente rilevante negli incipit dei romanzi).

L'inferenza per presupposizione nella maggior parte dei casi richiede una conoscenza del mondo: il recupero del significato implicito dipende dall'enciclopedia dell'interprete. Per ricostruire e interpretare un mondo finzionale il lettore deve riorientare la sua posizione cognitiva (deve mettere "in pausa" la propria enciclopedia) e mettersi all'unisono con l'enciclopedia di quel mondo; per comprendere un mondo finzionale al lettore è indispensabile acquisire la conoscenza dell'enciclopedia finzionale. Per farlo, il lettore dev'essere pronto a modificare, integrare e persino abbandonare l'enciclopedia del mondo attuale.

Il nucleo determinato (texture esplicita) si integra con fatti indeterminati (texture implicita) recuperati per inferenza. Ma l'inferenza conduce sempre a fatti finzionali meno determinati di quelli espliciti. In pratica, la strutturazione del mondo finzionale ha una propria stratificazione: un primo piano determinato, costruito esplicitamente e uno sfondo vago, costruito implicitamente.

Se la texture è assente (texture zero) nel mondo finzionale si crea una lacuna. Le lacune sono caratteristiche necessarie e universali nella struttura dei mondi finzionali. I singoli testi finzionali variano il numero, l'estensione e le funzioni delle lacune variando la distribuzione della texture zero. Wolfgang Iser⁶⁸ considera le lacune come stimoli o spinte per l'immaginazione del lettore; l'indeterminazione ci permette di usare l'immaginazione: colmare le lacune è un atto soggettivo, il lettore ricostruisce il mondo finzionale lasciandosi guidare dalle proprie esperienze, cioè dalla propria comunione con gli oggetti e i mondi completi.



⁶⁸ Wolfgang Iser (1926-2007) è stato un teorico della letteratura tedesco, dal 1967 ha insegnato presso l'università di Costanza, incentrando i suoi studi sull'estetica della ricezione insieme a Jauss. La sua analisi si è indirizzata verso le complesse dinamiche che intervengono nel lettore nell'atto della lettura (l'opera che riassume la sua teoria è del 1978, *The act of reading. A theory of aesthetic response*).

5.8. *Doležele lo straniamento*

Il mondo finzionale non è un insieme di livelli distinti, ma un insieme di trasformazioni che convertono un livello in un altro: ogni livello collabora con gli altri per far funzionare il motore narrativo.

Se si considera il testo narrativo (il mondo possibile finzionale) come una macchina, di cui tutte queste parti collaborano al funzionamento, allora lo straniamento può essere spiegato come un'alterazione di tale motore: la macchina viene «truccata» dall'autore»; il punto è capire in quale livello (o in quali livelli), in quale parte (o in quali parti), subisce una metamorfosi.

La comunicazione letteraria è considerabile come un'interazione complementare: nell'atto della scrittura, un autore produce un testo e costruisce così un testo finzionale, che funziona come una sorta di partitura in cui è iscritto il mondo finzionale; nell'atto della lettura, il lettore rielabora il testo seguendo le istruzioni della partitura e ricostruisce così il mondo finzionale come immagine mentale. Mentre lo scrittore prima lavora sull'estensione (cioè crea il riferimento) e poi sull'intensione (cioè scrive un'esattezza sequenza verbale), il lettore prima lavora sull'intensione (texture) e poi sull'estensione (riferimento).

Il lettore ha, quindi, un ruolo attivo nella comunicazione letteraria.

È la mimesi (cioè la teoria secondo la quale i mondi finzionali e le loro entità sono imitazioni o rappresentazioni del mondo attuale) che normalizza la ricostruzione del mondo da parte del lettore. Fatti e lacune dipendono dalla texture, la densità di testo dipende da come la texture è distribuita. Tuttavia i mondi finzionali acquisiscono un'esistenza semiotica indipendentemente dalla texture che li costruisce: un mondo finzionale è più memorabile della texture che lo ha fatto accedere all'esistenza.

L'accesso ai mondi finzionali della letteratura è un accesso esclusivamente semiotico: cioè dipende dalle parole utilizzate, dal modo in cui è scritto, dalla texture. Le tecniche narrative sono determinanti per definire l'accesso a tali mondi, e, possono spiegare anche come avviene il senso dello straniamento nel lettore.

6. *Esperimenti mentali e straniamento*

6.1. *Il cavallo*

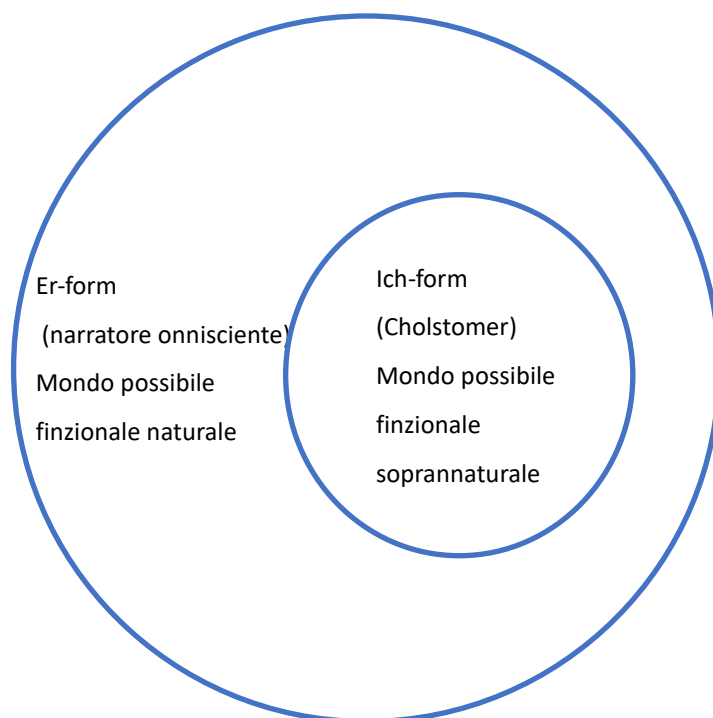
Per capire a quale livello, in quale parte, avviene lo straniamento in *Cholstomer*, bisogna comprendere prima la struttura del mondo finzionale costruito da Tolstoj. L'accesso a tale mondo semiotico non costituisce un grande sforzo di energie creative da parte del lettore, dal momento che l'enciclopedia che regola il mondo finzionale di *Cholstomer* è di fatto la stessa del lettore del mondo attuale. Per lo meno inizialmente. La struttura subisce una sostanziale modifica a livello di texture quando la narrazione si sposta da un narratore onnisciente (er-form), ad un narratore che narra in prima persona (ich-form), anche se non è una persona ma un cavallo. La differenza tra le due forme di narrazione si riflette nella costruzione del mondo: gli atti linguistici performativi, cioè gli atti linguistici che costruiscono il mondo finzionale, non hanno condizioni di verità ma devono soddisfare alcune condizioni di felicità; la più rilevante tra queste è l'autorità del locutore. Il narratore, in pratica, deve garantire al lettore che ciò che asserisce è (finzionalmente) vero e che non implica contraddizioni logiche, perchè i mondi che non sono logicamente possibili (cioè i mondi impossibili) non possono accedere all'esistenza finzionale. La differenza tra le due tecniche narrative in *Cholstomer* risiede nel problema di autenticazione del mondo possibile finzionale: mentre la er-form è un tipo di narrazione autorevole, cioè autentica le entità finzionali come fatti finzionali (e quindi non può né mentire né sbagliare), la ich-form deve guadagnarsi questo tipo di autorità; il narratore alla ich-form deve dimostrare di avere una conoscenza privilegiata dei fatti narrati, si deve dimostrare affidabile. Per dimostrare al lettore che ciò che asserisce è (finzionalmente) vero delimita la sfera della sua conoscenza e identifica le sue fonti.

Il lettore della ich-form è un lettore più attento e partecipe: deve immagazzinare la nuova enciclopedia e, nel frattempo, capire se il narratore asserisce fatti finzionali affidabili. *Cholstomer* si dimostra un narratore affidabile: il mondo finzionale costruito dalla sua narrazione è autenticato, e così anche il suo punto di vista assume una connotazione di verosimiglianza.

Il mondo finzionale di *Cholstomer* risulta strutturato in due cerchi concentrici: la circonferenza maggiore coincide con l'er-form; cioè con il narratore onnisciente, che autentica il mondo finzionale naturale (fisicamente e logicamente possibile, la cui enciclopedia è sovrapponibile a quella del mondo attuale) senza mentire né sbagliare.

La narrazione di Cholstomer (ich-form) è inscritta all'interno della prima circonferenza, ma modifica lo statuto del mondo finzionale: il fatto che sia un cavallo a parlare rende tale mondo fisicamente impossibile (ma logicamente possibile), cioè un mondo finzionale soprannaturale.

Il narratore onnisciente -per definizione- conosce molte più cose rispetto al narratore in prima persona, per questo il mondo racchiuso all'interno dell'er-form è più grande e completo di quello espresso alla ich-form. Ciò si riflette anche nelle enciclopedie di quel mondo: il cavallo, conoscendo meno cose, ha un'enciclopedia manchevole rispetto a quella del mondo finzionale naturale in cui è inscritta (che coincide con quella del lettore).



Qui si insidia lo straniamento: il lettore, durante la narrazione di Cholstomer, assume il punto di vista (logicamente possibile ed autentificato) del cavallo, a cui però mancano dei concetti (la cui

enciclopedia è difettiva). Il lettore, nell'atto di ricostruire mentalmente il mondo delineato da Cholstomer, non riconosce determinati fenomeni immediatamente poiché la descrizione che ne fa il cavallo si discosta da quella a cui è abituato.

Nel passo di *Cholstomer* preso in esame da Šklovskij questo processo diventa chiaro:

«Molti di quelli, per esempio, che mi chiamavano il loro cavallo, non mi cavalcarono mai, e mi cavalcarono invece degli altri. E non erano loro a nutrirmi, ma persone affatto diverse. Così pure mi facevano del bene non quelli che mi chiamavano il loro cavallo, ma i cocchieri, i veterinari, e in genere gli estranei. In seguito, ampliato il cerchio delle mie osservazioni, mi convinsi che non soltanto in rapporto a noi cavalli, il concetto di *mio* non ha altro fondamento all'infuori del basso e animalesco istinto umano che essi chiamano sentimento o diritto di proprietà.

L'uomo dice "la mia casa", e non ci vive mai, ma si preoccupa solo della sua costruzione e manutenzione. Il mercante dice "la mia bottega, la mia bottega di stoffe", per esempio, e non ha un abito della stoffa migliore che si trovi nella sua bottega. C'è della gente che chiama propria la terra, ma non ha visto questa terra e non ci ha mai camminato. Ci sono uomini che chiamano *propri* altri uomini, e non hanno mai veduto questi uomini, e tutte le loro relazioni coi medesimi consistono nel far loro del male.

Ci sono uomini che chiamano certe donne le *loro* donne o mogli, ma queste donne vivono con altri uomini. E gli uomini non aspirano nella vita a fare ciò che stimano buono, ma a chiamare *proprie* il maggior numero possibile di cose. Ora sono convinto che in questo consiste l'essenziale diversità degli uomini da noi»⁶⁹.

La tesi implicita presente in questo testo è che la proprietà privata non sia altro che un furto ai danni della natura; Tolstoj si serve della narrazione autenticata ma difettosa di Cholstomer per staccare l'insegna dal concetto di proprietà privata ed esaminarne il contenuto, evidenziandone le conseguenze assurde. Il cavallo, proprio in virtù del fatto che è un cavallo, non descrive il fenomeno in termini giuridici di diritto assoluto (poiché questi termini non possono essere presenti nell'enciclopedia di un equino), ma lo descrive come un fenomeno contro natura, che non ha nulla a che fare con il concetto di "bene e buono" e che, anzi, ne è agli antipodi. Cholstomer, eliminando il concetto di proprietà privata, elimina la legittimazione enciclopedica che il lettore ha della stessa. Costringendo il lettore, che inizialmente non riconosce il fenomeno, ad interrogarsi nuovamente sul

⁶⁹ V.B. Šklovskij, *op. cit.*, pagg. 83- 85.

concetto e ad attribuirgli una forma nuova, diversa, riattivata. Quello che Šklovskij definisce “ricollocaimento semantico”.

6.2. *Il violinista*

Dopo aver testato il metodo di analisi di Doležel sull’esperimento mentale di Cholstomer, i precedenti esperimenti mentali proposti saranno ripresi e interpretati sulla base dello stesso modello; cominciando dal violinista della Thompson.

Gli esperimenti mentali avvengono nel laboratorio della mente; si servono di una teoria di fondo a cui fare riferimento (dato che per ogni esperimento è necessaria una teoria) e di una narrazione particolare, in questo caso, finzionale. La parte teorica in cui si iscrive questo esperimento è la questione bioetica dell’aborto; la parte “mentale”, invece, avviene in virtù della narrazione utilizzata da, Thomson, che performa, appunto, un mondo possibile finzionale. Alcuni esperimenti mentali, tra cui quello contenuto in *A Defence of Abortion*, “funzionano” in virtù dell’effetto di straniamento provocato nel fruitore del testo; sarebbe in altri modi difficile da spiegare come la storia di un famoso violinista possa aver tanto condizionato il dibattito sull’aborto.

“Ti svegli” è il modo attraverso cui Judith Jarvis Thomson fa accedere il lettore al mondo finzionale da lei performato. Con due parole (che ricoprono la funzione di attivatori di presupposizione) il lettore si trova catapultato in un un altro contesto. Questa texture sfrutta un particolare tipo di deissi, cioè il fenomeno per il quale la comprensione del significato di alcune espressioni o costruzioni linguistiche dipende dal contesto in cui avviene lo scambio comunicativo. I pronomi come “io”, “tu”, “voi”, gli avverbi come “ieri”, “qui”, “ora”, i dimostrativi come “questo” e “quello” sono espressioni deittiche, e che, quindi, possono assumere tanti significati quanti sono gli oggetti o individui ai quali essa può riferirsi. L’interpretazione delle espressioni deittiche avviene sempre in riferimento in riferimento a una delle cinque componenti (persona, luogo, tempo, testo e situazione sociale) che costituiscono l’*origo* di un evento comunicativo. La deissi in rapporto ai testi narrativi è stata analizzata nel saggio *Deixis in narrative*⁷⁰; riprendendo in maniera abbastanza esplicita il concetto di *deissi fantasmatica* (cioè quel tipo di deissi che si

⁷⁰ J.F. Duchan, A.B. Gail A and L.E. Hewitt, eds. *Deixis in narrative: A cognitive science perspective*. Psychology Press, 2012.

manifesta quando si usano espressioni i cui referenti non sono presenti nello scambio comunicativo), il gruppo di studiosi ha creato la *Deictic shift Theory (DST)*:

La teoria dello spostamento deittico (DST) afferma che nella narrativa finzionale i lettori e gli autori spostano il loro centro deittico dalla situazione del mondo reale a un'immagine di se stessi in un luogo all'interno del mondo della narrazione. Questa posizione è rappresentata come una struttura cognitiva che spesso contiene gli elementi di un particolare tempo e luogo nel mondo immaginario, o anche all'interno dello spazio soggettivo di un personaggio immaginario.⁷¹

Il mondo attuale e il mondo finzionale sono deitticamente diversi uno dall'altro, il lettore non può muoversi da un mondo all'altro. Attraverso lo spostamento deittico, però, il lettore può spostarsi da essere cognitivamente in un mondo (mondo attuale) ad essere cognitivamente in un altro mondo (mondo finzionale).

Si tratta in sostanza dell'idea della creazione di una finzione che dislochi l'Origo in modo funzionale alla creazione di mondi possibili, verosimili che condividano con il mondo del lettore uno spazio e un tempo comune, verso i quali spostare e orientare deitticamente l'azione narrata. Questi spostamenti sono effettuati, secondo gli studiosi, tramite la fantasia del lettore che viene 'governata' dalla efficacia simbolica del linguaggio e dalla storia⁷².

Il lettore, accedendo al testo tramite il "ti svegli", varca un confine tra il regno attuale e il regno del possibile, in cui le entità del mondo attuale si trasformano in possibili non attuali; il materiale proveniente dal mondo attuale subisce una sostanziale modifica alla frontiera tra mondi, e queste modifiche si riflettono nell'enciclopedia finzionale. Judith Thomson, creando questo testo finzionale, compie le due macro-operazioni individuate da Doležel: la prima, (la selezione), determina quali categorie costituenti sono ammesse nel mondo in costruzione; in questo caso "tu", un famoso violinista, una macchina per ripulire i reni, il direttore dell'ospedale e la Society of Music Lover. La seconda, l'operazione formativa, modella i mondi narrativi in modo tale da conferire il potenziale per produrre storie (introducendo perlopiù obblighi o divieti). In questo caso, il divieto imposto dalla Society of Music Lovers (e rispettato dal direttore dell'ospedale) ad un generico "tu" è quello di staccarsi dalla macchina impedendo al famoso -ma sconosciuto- violinista di sopravvivere.

Il mondo performato in questo esperimento mentale è autenticato dalla narrazione dell'autrice: il lettore può acquisire l'enciclopedia finzionale modificando, integrando, o anche abbandonando l'enciclopedia che regola il mondo attuale (dal momento che la narrazione non implica

⁷¹Ivi, pag. 15.

⁷²P.M. Battaglia, F. Bausi, e M. Ganeri. *Le deissi nei testi letterari*. Diss. 2013 Pagg. 90-91.

contraddizioni logiche). La domanda che questo testo pone al lettore (che è finzionalmente il protagonista della storia raccontata in virtù dello spostamento deittico) è: “sarebbe moralmente incombente per te accettare questa situazione?” Cioè di rimanere attaccato ad un violinista per un tempo indeterminato solo perché la Society of Music Lovers (con il benessere del direttore dell’ospedale) lo ritiene necessario? Thomson immagina che il lettore, immedesimatosi nel “tu”, lo considererebbe oltraggioso. E qui si insidia lo straniamento: l’intero testo si contestualizza nell’ambito bioetico dell’aborto, ma la parte narrativa non utilizza termini appartenenti a quel contesto (cioè di donna, feto, gestazione, anti-abortisti e Stato). Partendo dalla posizione degli anti-abortisti (il feto è una persona, e le persone hanno il diritto alla vita) Thomson elabora un testo finzionale in cui le controparti finzionali non sono aderenti al mondo attuale ma ne ricoprono le stesse funzioni: per cui il “tu” rappresenta la donna incinta, il violinista il feto, la macchina che pulisce i reni la gestazione, la Society of Music Lovers gli anti-abortisti e il direttore dell’ospedale lo Stato. Utilizzando queste controparti finzionali inserite in un mondo possibile, Thomson evidenzia le implicazioni assurde della posizione anti-abortista: se il feto è una persona, e le persone hanno il diritto alla vita, allora non bisognerebbe considerare oltraggioso il rimanere attaccati al violinista per lo stesso motivo, “perché tutte le persone hanno diritto alla vita e i violinisti sono persone”.

O ancora, per tornare alla storia che ho raccontato prima, il fatto che per continuare a vivere quel violinista abbia bisogno dell'uso continuato dei tuoi reni non stabilisce che abbia diritto a vedersi concesso l'uso continuato dei tuoi reni. Di certo non ha alcun diritto contro di te che tu gli dia l'uso continuato dei tuoi reni. Perché nessuno ha il diritto di usare i tuoi reni a meno che tu non gli dia tale diritto; e nessuno ha il diritto contro di te che tu gli dia questo diritto: se gli permetti di continuare a usare i tuoi reni, questa è una gentilezza da parte tua, e non qualcosa che può pretendere da te come suo dovuto. Né ha alcun diritto contro nessun altro che gli dia l'uso continuato dei tuoi reni.⁷³

6.3. *Il bambino*

Gli esperimenti mentali si servono di una teoria di fondo a cui fare riferimento (in questo caso l’utilitarismo delle preferenze) e di una narrazione finzionale. La narrazione di Peter Singer (come

⁷³ J.J.Thomson, *op cit*, pag. 61.

quella di Judith Jarvis Thomson) provoca nei lettori di *The Life You Can Save: Acting Now to End World Poverty* l'effetto di straniamento descritto da Šklovskij.

Il mondo performato da Singer è un mondo fisicamente e logicamente possibile e, dal momento che l'enciclopedia su cui si basa il testo è condivisibile da tutti i lettori, si può definire come un mondo possibile finzionale naturale. Non solo, qualche riga dopo l'autore dichiara che l'esperimento mentale è tratto da un fatto realmente accaduto;

Nel 2007, qualcosa di simile a questa ipotetica situazione si è effettivamente verificata vicino a Manchester, in Inghilterra. Jordon Lyon, un bambino di dieci anni, si è tuffato in uno stagno dopo che la sua sorellastra Bethany è scivolata dentro. Ha lottato per sostenerla ma è caduto sotto di sé. I pescatori sono riusciti a tirare fuori Bethany, ma a quel punto Jordon non si vedeva più. Hanno lanciato l'allarme e presto sono arrivati due agenti di supporto della comunità di polizia; si sono rifiutati di entrare nello stagno per trovare Jordan. Successivamente è stato tirato fuori, ma i tentativi di rianimazione sono falliti. Durante l'inchiesta sulla morte di Jordon, l'inazione degli ufficiali è stata difesa sulla base del fatto che non erano stati addestrati ad affrontare tali situazioni. La madre ha risposto: "Se stai camminando per strada e vedi un bambino che annega, entri automaticamente in quell'acqua ... Non devi essere addestrato a saltare dentro uno stagno per salvare un bambino che sta annegando". Penso che sia lecito ritenere che la maggior parte delle persone sarebbe d'accordo con l'affermazione della madre.⁷⁴

Proprio come nell'esperimento mentale di Thomson, il lettore si trova catapultato cognitivamente in un altro mondo. «Sulla strada per andare a lavoro, oltrepassi un piccolo stagno» è un incipit che sfrutta alcune presupposizioni di esistenza e su cui si innesta la *selezione* di questo mondo finzionale: ciò che implica questa frase è che esista un "tu", che sfrutta lo spostamento deittico che a sua volta permette l'*embodiment* da parte del lettore, che quel "tu" abbia un lavoro e che, per andare a lavoro, ci sia uno stagno (che poi verrà descritto come alto fino al ginocchio) da oltrepassare. La rottura dell'equilibrio in questo mondo finzionale avviene quando quel "tu" si accorge di un bambino piccolo (elemento che si aggiunge alla *selezione*) che sta affogando. Va sottolineato che il "tu", prima di prendere in considerazione di agire per aiutare il bambino, cerca i familiari o una babysitter ma non li trova. La descrizione di Singer rassicura sulla pericolosità dello stagno: per un adulto (per "te") immergersi non è pericoloso, però si arriverà in ritardo a

⁷⁴ Ivi, pag. 3.

lavoro e con i vestiti probabilmente da buttare. Il finale di questo mondo finzionale è un finale aperto: l'autore chiede al lettore, impersonatosi nel "tu" come si dovrebbe comportare.

La stessa risposta che ha dato la madre di Jordon Lyon («se vedi un bambino che sta affogando entri automaticamente in acqua, senza aver bisogno di essere addestrato») è quella che la stragrande maggioranza delle persone dà.

Questo piccolo mondo finzionale, che per definizione non ha condizioni di verità, è iscritto all'interno di un testo rappresentativo, che raffigura il mondo e (quindi) si basa su condizioni di verità. Lo straniamento avviene qui: conclusa la narrazione finzionale (con la domanda aperta) l'autore presenta la chiave di lettura:

Penso che sia lecito ritenere che la maggior parte delle persone sarebbe d'accordo con l'affermazione della madre. Ma si consideri che, secondo l'UNICEF, quasi 10 milioni di bambini sotto i cinque anni muoiono ogni anno per cause legate alla povertà. Ecco solo un caso, descritto da un uomo in Ghana a un ricercatore della Banca Mondiale:

Prendi la morte di questo ragazzino questa mattina, per esempio. Il ragazzo è morto di morbillo. Sappiamo tutti che avrebbe potuto essere curato in ospedale. Ma i genitori non avevano soldi e così il ragazzo è morto di una morte lenta e dolorosa, non di morbillo ma di povertà.[...]

Ora pensa alla tua situazione. Donando una somma di denaro relativamente piccola, potresti salvare la vita di un bambino. Forse ci vuole più della cifra necessaria per comprare un paio di scarpe, ma tutti spendiamo soldi per cose di cui non abbiamo veramente bisogno, che si tratti di bevande, pasti fuori casa, vestiti, film, concerti, vacanze, auto nuove o lavori di ristrutturazione della casa. È possibile che scegliendo di spendere i vostri soldi per cose del genere piuttosto che contribuire a un'agenzia umanitaria, stiate lasciando morire un bambino, un bambino che avreste potuto salvare?⁷⁵

Il bambino che affoga nel mondo finzionale performato da Singer è quindi rappresentativo, nel mondo attuale, di quasi 10 milioni di bambini sotto i cinque anni che ogni anno muoiono di povertà. Lo stagno con l'acqua sufficientemente alta perché affoghi un bambino ma non abbastanza alta per essere un impedimento per un adulto rappresenta il divario economico e sociale: malattie come il morbillo, malaria e diarrea per gli abitanti dei paesi sviluppati non sono quasi mai fatali, mentre per i paesi poveri non è così, il bambino non tocca. La vana ricerca che compie il "tu" per cercare i genitori o una babysitter rappresenta il fatto che il bambino (cioè i 10 milioni di bambini) non possono essere aiutati economicamente dalla famiglia di origine, è solo (sono soli). Se il "tu" è disposto a buttarsi e a salvare il bambino, rovinando o buttando via i vestiti per cui ha speso dei

⁷⁵*Ibidem.*

soldi perché allora lo stesso “tu” non dona la stessa somma di denaro ad associazioni benefiche che contrastano la mortalità infantile?

Lo straniamento avviene attraverso questo meccanismo: il testo finzionale ideato da Singer, ripreso da un caso di attualità e che, quindi, è inscrivibile tra i mondi finzionali naturali, è un testo che presenta una domanda al lettore la cui risposta è “banale”; la maggior parte delle persone a cui viene esposto il problema risponde che si butterebbe in acqua senza pensare alle conseguenze (sia di tempo che di denaro). Però, questo esperimento mentale, pur rifacendosi ad un caso di attualità non è incentrato su chi è disposto (o non è disposto) a buttarsi in acqua per salvare qualcuno; bensì è usato come metafora (concepita all’interno del mondo attuale) per fare interrogare il lettore su un altro fenomeno sempre del mondo attuale (la donazione in beneficenza), ma più “distante”, meno conosciuto, in cui il lettore si sente meno coinvolto. Scopo di questo esperimento non è solo quello di informare il fruitore del testo sulle condizioni di estrema povertà e sul tasso di mortalità infantile; ma è quello di far leva sulle convinzioni morali del lettore per coinvolgerlo nella donazione in beneficenza.

6.4. *Il traduttore*

L’esperimento mentale proposto da Searle, *la stanza cinese*, è di tipo distruttivo; l’obiettivo che si pone Searle è di confutare l’idea che i computer possano pensare: per farlo l’autore performa un mondo possibile finzionale che, come nel caso di Jackson, è monopersonale (e che quindi “mette in luce i tratti rudimentali dell’azione e della vita mentale”⁷⁶). Come nel caso di Jackson, anche l’esperimento di Searle avviene in una stanza in cui il protagonista è rinchiuso; la differenza che però presenta (oltre che il contesto teorico in cui si sviluppano i due esperimenti) riguarda la *selezione*: nel caso di Jackson la protagonista è Mary, un individuo finzionale che non corrisponde ad un individuo attuale, nel caso della *stanza cinese*, invece, Searle immagina sé stesso, ovvero la propria controparte finzionale, come protagonista. In entrambi i casi, però, si tratta di testi finzionali e, per definizione, gli individui finzionali non dipendono (per la loro esistenza o le loro proprietà) da prototipi attuali: sia Mary di Jackson che l’*io* di Searle hanno la stessa natura ontologica di possibili non attualizzati.

⁷⁶ L. Doležel, *op. cit.*, pag. 39.

Lo straniamento provocato dalla *stanza cinese* si innesta proprio su quell'*io*: alla fine della narrazione Searle fornisce la chiave di lettura; l'*io* non rappresenta finzionalmente Searle bensì un computer.

Gli ideogrammi cinesi, quegli “scarabocchi senza senso” che l'operatore nella stanza cinese manipola con senso all'interno del contesto, pur senza capirne il significato, rappresentano la sintassi. Le istruzioni consegnatogli per produrre le risposte rappresentano il software, il programma del computer. Anche se l'*io* impara bene come trasformare certi simboli in altri simboli, non avrà sicuramente imparato il cinese, ma avrà imparato solo a manipolare simboli che per esso rimangono senza significato.

Secondo Searle (che crea un mondo finzionale per dimostrarlo), allo stesso modo in cui si possono eseguire meccanicamente le istruzioni senza comprendere il cinese, il computer può eseguire il programma scritto nel linguaggio di programmazione (la sua lingua madre), ma essenzialmente manipola simboli di cui non comprende il significato: la competenza di cui dispone è puramente sintattica. Il computer (o l'*io* finzionale che non comprende il cinese) non è dotato di una competenza semantica (cioè che consente di attribuire significato ai simboli su cui opera); l'essere umano, invece, associa il significato a contenuti cognitivi che, tramite il linguaggio, permettono di comunicare e produrre comprensione (competenza semantica).

Ma il linguaggio, a sua volta, è un'attività tipicamente umana, mai formalizzabile del tutto, perché specchio del pensiero e nasce e si sviluppa come prodotto della realtà sociale, che in esso vi si riflette⁷⁷.

Quello che caratterizza l'uso del linguaggio umano è la capacità di connettere i simboli con oggetti del mondo, capacità che costituisce quella che Searle chiama “intenzionalità originaria”. I computer hanno invece solo intenzionalità “derivata”, cioè i loro simboli hanno significato solo perché *noi* diamo loro significato⁷⁸

6.5. *La scienziata*

L'esperimento mentale di Jackson, proprio come quello di Thomson, è di tipo distruttivo; si serve di una sorta di *reductio ad absurdum* della teoria in cui si iscrive (in questo caso il fisicalismo) per

⁷⁷ R. Pititto, *Dalla teoria degli atti linguistici alla filosofia della mente. John Roger Searle critico di Russell*, pag. 12.

⁷⁸ C. Penco, *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Editori Laterza, 2018, pag. 202.

esporre una contraddizione, minare una premessa chiave o evidenziare le implicazioni controintuitive di un argomento. Jackson si serve di un mondo finzionale in cui una scienziata scopre i colori per scardinare la teoria fisicalista. E questo, come nei casi precedenti, può essere spiegabile con lo stesso effetto di straniamento teorizzato da Šklovskij.

Il mondo possibile performato da Jackson compie, come nei casi precedenti, le due macrooperazioni individuate da Doležel: la selezione (determina le categorie ammesse nel mondo in costruzione); in questo caso il mondo finzionale di Jackson è un mondo monopersonale (la scienziata Mary è l'unica abitante della stanza in cui è rinchiusa). Secondo Doležel, “il mondo monopersonale è una struttura artificiale e precaria poiché soffre di una grave restrizione: vi è ammessa un'unica persona. Ma questo mondo narrativo primitivo ha un'importanza teorica molto più grande di quanto non faccia pensare la sua scarsa presenza nella *fiction* letteraria. Isolare una persona dalle altre mette in luce i tratti rudimentali dell'azione e della vita mentale”⁷⁹. Questo esperimento si interroga appunto su quello che succederà mentalmente a Mary una volta uscita dalla stanza. Nel *set up* di questo esperimento, oltre a Mary, ci sono una stanza bianca e nera e un computer, che trasmette immagini in bianco e nero. Mary sa tutto sui colori ma non ne ha mai visto uno. L'operazione formativa risiede nell'obbligo di non uscire mai dalla sua stanza, mentre la parte esperienziale avviene quando Mary viene liberata e fatta uscire. Ciò che l'autore chiede al lettore è, se una volta liberata, Mary scoprirà qualcosa di nuovo sui colori. Anche in questo caso il testo finzionale elaborato da Jackson si serve di controparti finzionali che non sono aderenti al mondo attuale di riferimento. Anche in questo caso questa non-coincidenza dei particolari finzionali con particolari attuali produce lo straniamento nel lettore.

La teoria fisicalista, in questo esperimento mentale, è rappresentata nella controparte finzionale della stanza e del computer in bianco e nero di Mary. Tutto ciò che Mary conosce proviene da quella stanza; incluse tutte le informazioni fisiche sui colori (e il fisicalismo sostiene che ogni aspetto della realtà è spiegabile attraverso leggi fisiche) però non ha mai avuto *l'esperienza* di essi. Secondo il fisicalismo, l'esperienza non è necessaria se si ha la totalità della conoscenza fisica relativa ad un determinato processo. Il processo preso in esame da Jackson in questo mondo possibile riguarda il colore:

Immaginiamo che Mary ottenga tutte le informazioni fisiche che si possano ottenere riguardo a quello che succede nel momento in cui vediamo dei pomodori maturi o il cielo, quando usiamo parole come “rosso” e “blu” e così via. Mary scopre, per esempio, la precisa lunghezza d'onda che dal cielo stimola la retina e come questo produca, attraverso il sistema nervoso centrale, la

⁷⁹ L. Doležel, *op. cit.*, pag. 39.

contrazione delle corde vocali e l'espulsione di aria dai polmoni che risultano nell'affermazione «Il cielo è blu». ⁸⁰

Mary in questo testo non è altro che la controparte finzionale dell'obiezione che Jackson pone al fisicalismo: se Mary, quando vedrà i colori (quindi quando avrà *l'esperienza* di essi, oltre che la conoscenza) imparerà qualcosa (ed è fortemente intuitivo che imparerà qualcosa), allora il fisicalismo è falso. Allora la stanza e il computer in bianco e nero non sono sufficienti per descrivere in modo completo la realtà.

A livello narrativo ciò è spiegabile facendo riferimento alle teorie di Eco; Eco in *Lector in fabula*⁸¹ affronta il problema dell' "accessibilità tra mondi"⁸²; l'accessibilità è una relazione diadica. Il mondo narrato è in una relazione di dipendenza dal mondo "reale" dal momento che "Come suggerisce Hintikka (1969) non c'è alcuna Cosa in Sé che possa essere descritta o identificata al di fuori dei quadri di una struttura concettuale"⁸³. Il mondo di riferimento di Mary (la sua stanza in bianco e nero) è un costrutto enciclopedico che è privo dell'esperienza dei colori, cioè possiede una matrice (o struttura di mondo) più "povera"⁸⁴ del mondo in cui è racchiuso (in cui i colori sono presenti e si manifestano). La stanza di Mary non è in una relazione simmetrica con il mondo colorato e, dal momento che è più piccola (povera) del mondo in cui è inclusa, dal secondo è possibile "concepire" il primo, ma non viceversa. Così Jackson dimostra che la conoscenza fisica di un fenomeno non risulta essere sufficiente per la comprensione dello stesso.

⁸⁰ F. Jackson, *op. cit.*, pag. 130.

⁸¹ U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 2016.

⁸² U. Eco, *op. cit.*, pag. 146.

⁸³ *Ivi*, pag. 133.

⁸⁴ *Ivi*, pag.147.

7. La letteratura come esperimento mentale

7.1. Narrazione sperimentale

Se alcuni esperimenti mentali possono essere considerati come narrazioni finzionali che si servono dello straniamento, e se *Cholstomer* di Tolstoj, testo dichiaratamente narrativo, può essere ritenuto un esperimento mentale, perché allora non prendere in esame altri testi, come *Flatlandia*, *I viaggi di Gulliver* e *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, che nascono con la denominazione di opere letterarie, come esperimenti mentali?

7.2. Questo mondo

Flatlandia, ridotto ai minimi termini, è la storia di un quadrato che scopre la terza dimensione. Si tratta di un racconto lungo del 1884 del matematico Edwin Abbott, pubblicato sotto lo pseudonimo A. Square (“Un quadrato”) che ne è narratore e protagonista. Questo lungo racconto ha una struttura particolare: come un dittico, è diviso in due.

La prima metà, dal titolo “su questo mondo” e dal sottotitolo esplicativo “abbi pazienza, ché il mondo è vasto e largo”, è composta da dodici capitoli. A. Square si serve della prima parte del racconto per descrivere gli elementi costitutivi di Flatlandia, quello che si può definire come *set up* di questo mondo bidimensionale (*flat*) regolato da una rigida gerarchia geometrica.

Per questo richiede pazienza al fruitore del testo: la descrizione di Flatlandia, del suo clima, delle sue abitazioni, dei suoi abitanti, delle sue donne, dei loro modi di riconoscersi, delle rivolte, della storia necessita di tempo.

Ma anche di immaginazione:

Immaginate un vasto foglio di carta su cui delle Linee Rette, dei Triangoli, dei Quadrati, dei Pentagoni, degli Esagoni e altre Figure geometriche, invece di restar ferme al loro posto, si

muovano qua e là, liberamente, sulla superficie o dentro di essa, ma senza potersene sollevare e senza potersi immergere, come delle ombre, insomma – consistenti, però, e dai contorni luminosi.

Così facendo avrete un'idea abbastanza corretta del mio paese e dei miei compatrioti.⁸⁵

Dopo aver stabilito quelle che possono essere definite come condizioni iniziali di partenza, A. Square, nell'undicesimo capitolo, interrompe la descrizione del suo mondo:

È tempo di passare da queste note brevi e discorsive sulle cose della Flatlandia al punto centrale di questo libro, cioè alla mia iniziazione ai misteri dello Spazio. Questo è il mio argomento; tutto quanto si è detto finora non è stato che un semplice proemio.

Per questa ragione sono costretto a tralasciare parecchi punti di cui mi lusingo di credere che la spiegazione non sarebbe stata priva di interesse per i miei Lettori: per esempio, come facciamo a muoverci e a fermarci, benché privi di piedi; come riusciamo a dare stabilità a strutture di legno, pietra o mattoni, benché naturalmente siamo privi di mani, né ci è possibile scavare fondamenta come fate voi, né utilizzare la pressione laterale della terra; come la pioggia abbia origine negli intervalli fra le nostre varie zone, così che le regioni settentrionali non impediscono all'umidità di precipitare su quelle meridionali; così pure la natura delle nostre colline e delle nostre miniere, dei nostri alberi e dei nostri vegetali, delle nostre stagioni e dei nostri raccolti; il nostro Alfabeto e il nostro sistema di scrittura, adatto alle nostre tavolette lineari; questi, e cento altri particolari della nostra esistenza fisica debbo purtroppo trascurare, e vi accenno solo per dire ai miei Lettori che la loro omissione non deriva da dimenticanza da parte dell'autore, ma dal suo rispetto per il tempo di chi legge.⁸⁶

7.3. Altri mondi

Incominciando, nella seconda metà dal titolo (di nuovo esplicativo) “Altri mondi” e dal sottotitolo “O nuovi e arditi mondi, Patria di tali genti!”, a narrare la propria esperienza.

La “rottura dell'equilibrio” di A. Square, ovvero la scoperta di una terza dimensione, avviene per incrinature. E' il nipote del Quadrato, un brillante Esagono, che si chiede per primo che significato geometrico abbia un numero elevato alla terza potenza.

⁸⁵ E. A. Abbott, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, traduzione di Masolino D'Amico, Adelphi, 1993, pag. 9.

⁸⁶ *Ivi*, pagg. 28-29.

«Sappiamo che 3^2 , o 9, rappresenta il numero dei centimetri quadrati di un Quadrato che abbia il lato di 3 centimetri di lunghezza».

Il piccolo Esagono meditò un poco su questa affermazione e poi mi disse: «Ma tu mi hai insegnato a innalzare i numeri alla terza potenza; anche 3^3 avrà dunque un significato in Geometria; qual è questo significato?».

«Nessun significato,» risposi io «almeno, non in Geometria; perché la Geometria non ha che Due Dimensioni». E quindi mi misi a mostrare al fanciullo come un Punto, spostandosi lungo un percorso di tre centimetri, formi una Linea di tre centimetri, che si può rappresentare con 3; e come una Linea di tre centimetri, spostandosi parallelamente a se stessa lungo un percorso di tre centimetri, formi un Quadrato di tre centimetri per ogni lato, che si può rappresentare con 3^2 .

A questo punto il mio nipotino, tornando alla sua ipotesi di prima, e prendendomi alquanto di sorpresa, esclamò: «Bene, allora, se un Punto, spostandosi di tre centimetri, forma una Linea di tre centimetri rappresentata da 3, e se una Linea Retta di tre centimetri, spostandosi parallelamente a se stessa, forma un Quadrato di tre centimetri per lato, rappresentato da 3^2 , deve seguirne che un Quadrato di tre centimetri per lato, spostandosi in qualche modo parallelamente a se stesso (ma non vedo come) debba formare un Qualcos'altro (ma non vedo cosa) di tre centimetri per ogni senso- e questo sarà rappresentato da 3^3 »

«Vai a letto» dissi io, un po' seccato da questa interruzione. «Se tu dicessi cose meno insensate, ricorderesti di più quelle che hanno un senso».⁸⁷

Il piccolo Esagono attua un ragionamento logico per induzione⁸⁸: partendo dai casi particolari “se un Punto, spostandosi di tre centimetri, forma una Linea di tre centimetri rappresentata da 3” e “se una Linea Retta di tre centimetri, spostandosi parallelamente a se stessa, forma un Quadrato di tre centimetri per lato, rappresentato da 3^2 ” arriva alla conclusione generale “che un Quadrato di tre centimetri per lato, spostandosi in qualche modo parallelamente a se stesso (ma non vedo come) debba formare un Qualcos'altro (ma non vedo cosa) di tre centimetri per ogni senso- e questo sarà rappresentato da 3^3 ”.

I ragionamenti induttivi sono peculiari: non possono mai garantire pienamente la verità della loro conclusione. Dal momento che le premesse sono basate sull'esperienza e che l'esperienza è sempre limitata, la conclusione di un'induzione è considerata un'ipotesi.

⁸⁷Ivi, pagg. 38-39.

⁸⁸ Con il termine “induzione” si indica un procedimento che dall'osservazione di casi particolari consente di risalire ad una legge universale. G.T. Bagni, M Menghini. "L'induzione, "esempi dall'aritmetica e dall'algebra" Una lezione di Luigi Bàrbera nel centenario della scomparsa." *Progetto Alice* 16 (2005): 5-26.

L'efficacia delle ipotesi, cioè la forte probabilità che la conclusione del ragionamento sia vera, dipende dalle premesse⁸⁹

Le premesse del giovane Esagono (il movimento del Punto e della Linea) sono molto forti, la conclusione del ragionamento, cioè l'ipotesi della possibile rappresentazione geometrica di "3³", ha un'alta probabilità di essere vero.

A. Square si infastidisce di fronte ai dubbi espressi dal nipote e, dal momento che non può confutarli, lo manda a dormire. A. Square non può provare che il ragionamento logico del giovane Esagono sia sbagliato. Del resto, per un essere bidimensionale, che vive in una rigida struttura bidimensionale e conosce solo oggetti bidimensionali è impossibile immaginare una terza dimensione.

Il giovane Esagono, però, ha ragione. In sua difesa interviene qualcuno: il Quadrato sente una voce rispondere "«Il ragazzo non è uno sciocco; e 3³ in Geometria ha un significato evidente»"⁹⁰; inizialmente identificato come uno "straniero", la voce in difesa dell'Esagono si scoprirà appartenere ad una Sfera, venuta a Flatlandia per annunciare l'esistenza di una Terza dimensione: altezza, larghezza e lunghezza.

L'incrinatura diventa una crepa:

Vi dico che vengo dallo Spazio, anzi, visto che non volete capire che cosa voglia dire Spazio, dalla Terra delle Tre Dimensioni, da cui poco fa ho abbassato lo sguardo su questo vostro Piano che voi chiamate, guarda un po', Spazio. Da quella posizione di vantaggio ho scorto tutto quello di cui parlate come di solido (parola con cui voi volete dire «chiuso da quattro lati»): le vostre case, le vostre chiese, persino i vostri forzieri e casseforti, sì, anche l'interno del vostro stesso corpo con le sue viscere, tutto bell'aperto ed esposto al mio sguardo.⁹¹

Il Quadrato non crede allo straniero, che continua:

«Voi vivete su di un Piano. Voi chiamate Flatlandia la vasta superficie uniforme di quello che possiamo chiamare un fluido, sopra o nel quale voi e i vostri compatrioti vi muovete qua e là, senza sollevarvene né sprofondarvi.

⁸⁹<https://practice-school.eu/it/part1/module2/deductive-and-inductive-arguments/>

⁹⁰ E. A. Abbott, *op. cit.*, pag. 39.

⁹¹ *Ibidem.*

«Io non sono una Figura Piana, ma un Solido. Voi mi chiamate Circolo; ma io in realtà non sono un Circolo, bensì un numero infinito di Circoli, di dimensioni varianti da un Punto a un Circolo di venticinque centimetri di diametro, posti l'uno sull'altro.

Quando io interseco il vostro piano come sto facendo adesso, opero nel vostro piano una sezione che voi assai appropriatamente chiamate Circolo. Perché se una Sfera (è così che mi chiamo al mio paese) si manifesta a un abitante della Flatlandia, non può manifestarsi che come Circolo.⁹²

“Nessun lettore della Spacelandia faticherà a capire che il mio ospite misterioso parlava la lingua della verità, anzi della semplicità. Ma per me, per quanto dotto fossi nella Matematica flatlandese, la questione non era affatto semplice”⁹³. La Sfera, esasperata dall'incredulità del Quadrato, decide di portarlo nella Terza Dimensione. Il Quadrato scoprirà che “Verso l'Alto, non verso il Nord”⁹⁴ è la chiave di tutta la dimostrazione della sfera.

La visione del mondo di A. Square, lo stato iniziale delle cose, subisce una definitiva spaccatura.

7.4. *Quante dimensioni*

Flatlandia non si conclude con la scoperta della Terza Dimensione. Piuttosto è il punto di partenza che permette ad A. Square di ipotizzarne, attraverso un ragionamento analogo a quello del nipote, una Quarta. La Sfera, di fronte alla richiesta di una seconda spedizione, «questa volta verso la beata Regione delle Quattro Dimensioni» reagirà allo stesso modo di A. Square nei confronti della Terza affermando che “Un paese simile non esiste. La sola idea che possa esistere è assolutamente inconcepibile». Proprio come per un essere bidimensionale è impossibile immaginare una Terza Dimensione, per un essere tridimensionale è impossibile immaginarne una Quarta. A. Square, proprio come aveva fatto l'Esagono, insiste:

IO. Non è inconcepibile per me, mio Signore, e perciò ancor meno inconcepibile per il mio Maestro. [...] certamente c'è una Quarta Dimensione, che il mio Signore percepisce con l'occhio interiore del pensiero. E, che debba esistere, il mio Signore in persona me l'ha appreso. O è forse possibile che abbia dimenticato quel che egli stesso ha insegnato al suo servo?
«In Una Dimensione, un Punto in movimento non generava una Linea con due Punti terminali?

⁹² *Ivi*, pag. 42.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, pag. 43.

«In Due Dimensioni, una Linea in movimento non generava un Quadrato con quattro Punti terminali?

«In Tre Dimensioni, un Quadrato in movimento non generava - e questo mio occhio non l'ha forse contemplato quell'Essere benedetto, un Cubo, con otto Punti terminali?

«E in Quattro Dimensioni, un Cubo in movimento non darà origine - ahimè per l'Analogia e ahimè per il Progresso della Verità se così non fosse! - non darà origine, dicevo, il movimento di un Cubo divino, a un Organismo più divino con sedici Punti terminali?

«Osservate la conferma infallibile della serie, 2, 4, 8, 16: non è una Progressione Geometrica, questa? - se posso citare le stesse parole del mio Signore - "in stretto accordo con l'Analogia"?

«Ancora: non mi ha forse insegnato il mio Signore che, come una Linea è delimitata da due punti, e un Quadrato da quattro Linee, così un Cubo dovrà essere delimitato da sei Quadrati? Osservate ancora una volta la conferma della serie, 2, 4, 6: non è questa una Progressione Aritmetica? E perciò non ne segue, necessariamente, che il rampollo più divino del divino Cubo nella Terra delle Quattro Dimensioni dovrà essere delimitato da otto Cubi: e non è anche questo, come il mio Signore mi ha insegnato a credere, "in stretto accordo con l'Analogia"?⁹⁵

Le premesse di A. Square sono molto forti, danno origine ad un'ipotesi altamente probabile: l'esistenza di una Quarta dimensione.

Il quadrato prosegue con il suo ragionamento, ipotizzando (sempre per Analogia) l'esistenza di una Quinta, una Sesta, di una Settima Dimensione:

In quella beata regione a Quattro Dimensioni, indugeremo forse sulla soglia della Quinta, e non vi entreremo? Ah, no! Decidiamo piuttosto che la nostra ambizione si elevi di pari passo con la nostra ascesa corporea. Allora, cedendo all'assalto del nostro intelletto, le porte della Sesta Dimensione si spalancheranno; e dopo quella una Settima, e quindi un'Ottava...⁹⁶

La Sfera, già infastidita dall'ipotesi di una Quarta Dimensione, si infurierà con A. Square: proprio come quest'ultimo aveva messo fine alla discussione con il nipote mandandolo a letto, la Sfera metterà fine alla discussione cacciando il Quadrato dalla Terza Dimensione.

Tornato a Flatlandia, A. Square proverà a divulgare quanto scoperto ma verrà arrestato e condannato all'ergastolo: ciò che ha appreso sulla Terza Dimensione è un immenso pericolo per la gerarchia bidimensionale dal momento che mette in discussione quest'ultima come unica conformazione possibile.

⁹⁵ *Ivi*, pagg. 50-51.

⁹⁶ *Ibidem*.

7.5. Narrazioni e teorie

Flatlandia si inserisce in un discorso di teorie matematiche: la teoria che Abbott con *Flatlandia* (1884), cerca di costruire prende il via dagli studi di Lobacevskij (1830) e di Bolyai (1850) sulle geometrie non euclidee. Tali geometrie si differenziano da quella classica per la messa in discussione del quinto postulato di Euclide, secondo il quale, dati una linea retta e un punto, esiste una ed una sola retta che passi attraverso il punto e non intersechi la prima.⁹⁷

Lo spazio euclideo, proprio come un piano, ha curvatura zero. Negando il quinto postulato si creano altri spazi a curvatura positiva o negativa, in cui o non esistono parallele ad una retta data (geometria ellittica) o ne esistono più di una (geometria iperbolica).⁹⁸

Flatland emerge dalla congerie di studi intorno alle geometrie non-euclidee, nate dalla messa in discussione di dogmi consolidati. La potenza argomentativa del Quinto Postulato di Euclide aveva retto per tutto il tempo in cui veniva accettata dogmaticamente l'esistenza di un sistema geometrico chiuso, che tralasciava drammaticamente la complessità generale dell'universo. Il piano euclideo è ancora una pagina piatta, un limite orizzontale che si oppone all'immaginazione: i nuovi postulatori delle geometrie non-euclidee scelgono di andare oltre il limite del piano, di superarlo, per abbracciare una visione d'insieme che avrebbe aperto la strada, da lì a pochi decenni, alla complessità della relatività einsteiniana.⁹⁹

Nella prefazione di *Flatlandia* il traduttore Masolino D'Amico scrive: "L'operetta di Abbott, benché tutt'altro che ignorata al suo primo apparire, non conobbe allora che una fortuna mediocre; solo in seguito si vide riscoperta dal secolo di Einstein, che ha salutato nel suo autore, entro certi limiti, un profeta"¹⁰⁰; vent'anni dopo l'uscita di *Flatlandia*, Einstein dimostra che la geometria dell'universo è di tipo non-euclideo. Sembra euclidea solo se il punto di osservazione è ristretto

⁹⁷ M. Forleo, *Flatlandia: testo e contesto nelle utopie matematiche*, v. 4 (2007) Dossiê: Scienza e tecnica nell'utopia e nella distopia, pag. 3.

⁹⁸ A. Maccari, *Sul rapporto tra fisica e geometria*, Periodico di Matematiche 2 (2004). Pag. 7.

⁹⁹ M. Franza, 'Mathematically literate gentlemen': letteratura e matematica nell'età vittoriana. «Testi e linguaggi» 5(2011):109-121. [Studi monografici. Letteratura e scienza, a cura di M. Bottalico, M.T. Chialant, L. Perron Capano], pag. 116.

¹⁰⁰ E.A. Abbott, *op. cit.*, pag. 2.

(come la superficie della Terra sembra piatta in uno spazio limitato). Concludendo, così, che il quinto postulato di Euclide non é valido nel caso di una superficie curva.¹⁰¹

7.6. Straniamento, Narrazione, Teoria

Umberto Eco in *Lector in fabula*¹⁰² descrive il processo di come si delinea un mondo fantastico, prendendo come esempio la fiaba di *Cappuccetto rosso*; secondo l'autore in principio si tratta di *ammobiliare* un insieme vuoto:

Raccontando la storia di Cappuccetto Rosso ammobiliò il mio mondo narrativo con un limitato numero di individui (la bambina, la mamma, la nonna, il lupo [...]) forniti di un numero limitato di proprietà; alcune delle assegnazioni di proprietà a individui seguono le stesse regole del mondo della mia esperienza (per esempio anche il bosco della fiaba è fatto di alberi), alcune altre valgono solo per quel mondo: per esempio in questa fiaba i lupi hanno la proprietà di parlare, le nonne e le nipotine di sopravvivere all'ingurgitazione da parte dei lupi.¹⁰³

Trasponendo quest'analisi su *Flatlandia*, risulta che il mondo ammobiliato da Abbott è un mondo bidimensionale, abitato da figure bidimensionali e regolato, a livello sociale, da una rigida "gerarchia geometrica" che introduce divieti ed obblighi.

Eco prosegue la sua analisi:

Tuttavia il testo non elenca tutte le possibili proprietà di questa bambina: dicendoci che è una bambina affida alle nostre capacità di esplicitazione semantica il compito di stabilire che essa è un essere umano di sesso femminile, che ha due gambe eccetera. Per fare questo il testo ci indirizza, salvo indicazioni contrarie, all'enciclopedia che regola e definisce il mondo "reale". Quando dovrà operare correzioni, come nel caso del lupo, ci preciserà che esso "parla". Quindi un mondo narrativo prende a prestito - salvo indicazioni in contrario - proprietà del mondo "reale" e per far questo senza dispendio di energie mette in gioco individui già riconoscibili come tali, senza ricostruirli proprietà per proprietà [...]. Nessun mondo narrativo può essere totalmente autonomo dal mondo reale dal

¹⁰¹ M. Forleo, *op.cit.*, pag. 3.

¹⁰² U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 2016.

¹⁰³ *Ivi*, pag. 129.

momento che un mondo possibile si sovrappone abbondantemente al mondo “reale” dell’enciclopedia del lettore.¹⁰⁴

Il mondo finzionale costruito da Abbott è un mondo soprannaturale, logicamente possibile ma fisicamente impossibile, e che quindi presenta una diversa enciclopedia rispetto a quella del mondo attuale. È nelle due macro-operazioni di *selezione* (cioè nelle categorie ammesse nel mondo in costruzione) e di *operazione formativa* (cioè nell’introduzione di divieti e obblighi che conferiscono il potenziale per generare storie)¹⁰⁵ che avviene la “sottrazione dell’oggetto all’automatismo della percezione”¹⁰⁶, ovvero il senso dello straniamento.

C’è un punto in particolare, a livello di *selezione*, in cui viene fornita esplicitamente una delle chiavi di lettura: nel terzo capitolo (*Sugli abitanti della Flatlandia*), A. Square, afferma che “Le nostre Donne sono delle Linee Rette”¹⁰⁷. Proprio in questa frase si innesta lo *straniamento*: il lettore, già costretto ad abbandonare, modificare o integrare la propria enciclopedia del mondo attuale per acquisire quella di *Flatlandia*, assume che il particolare finzionale delle Linee Rette non è altro che la controparte attuale delle donne. Questo è il punto dove avviene la “sovrapposizione delle enciclopedie”, cioè il momento in cui “il mondo narrativo prende in prestito proprietà del mondo “reale” e per far questo senza dispendio di energie” cioè sfruttando proprio l’automatismo “mette in gioco individui già riconoscibili come tali, senza ricostruirli proprietà per proprietà”.

In Flatlandia le Rette sono socialmente irrilevanti ma fisicamente letali; recluse per la maggior parte del tempo in casa, obbligate a gridare e ondeggiare per essere viste dalle altre Figure, sono escluse a tutti i livelli, perfino dalla lingua d’uso di Flatlandia:

Circa trecento anni fa il Gran Circolo decretò che, dal momento che le Donne sono deficienti nella Ragione ma sovrabbondanti nell’Emozione, non andavano più trattate come esseri raziocinanti, né dovevano più ricevere alcun tipo di educazione della mente. La conseguenza fu che ad esse non si insegnò più a leggere né a maneggiare quel tanto di Aritmetica che le mettesse in grado di contare gli angoli del marito o dei figli; ragion per cui le loro facoltà intellettuali sono venute decadendo ogni generazione di più. E questo sistema di non-educazione, o di quietismo femminile, continua a prevalere.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ L.Doležel, *op. cit.*, pag. 119.

¹⁰⁶ V.B. Šklovskij, *L’arte come procedimento*, pag. 83.

¹⁰⁷ E.A. Abbott, *op. cit.*, pag. 5.

Il mio timore è che questa politica, benché nata con le migliori intenzioni, sia stata portata così avanti da avere effetti nocivi sul Sesso Maschile.

Perché la conseguenza è che, al punto in cui stanno le ora le cose, noi Maschi siamo costretti a condurre una specie di esistenza bilingue, vorrei quasi dire bimentale. Con le Donne, parliamo di «amore», di «dovere», di «giusto», di «sbagliato», di «pietà», di «speranza», e di altri concetti irrazionali ed emotivi che non esistono, e la cui invenzione non ha altro scopo che il controllo delle esuberanze femminili; ma fra di noi, e nei nostri libri, abbiamo un vocabolario completamente diverso, potrei quasi dire un gergo. L'«amore» diventa allora «anticipazione di vantaggi»; il «dovere» diventa la «necessità», o la «convenienza»; e altre parole sono trasformate in questo modo. Inoltre davanti alle Donne adoperiamo un linguaggio che comporta la massima deferenza verso il loro Sesso, ed esse sono convintissime che lo stesso Gran Circolo non è adorato da noi con più devozione di quanto lo siano loro: ma dietro le spalle tutti noi, tranne i giovanissimi, le consideriamo e ne parliamo, come poco più che «organismi privi di cervello».¹⁰⁸

A. Square continua con il parallelo *mondo finzionale- mondo attuale* rafforzando ulteriormente l'effetto di *straniamento*: “I nostri Soldati e gli Operai delle Classi Inferiori sono dei Triangoli con due lati uguali”¹⁰⁹, così gli Equilateri fanno parte e della Borghesia (e finzionalmente la rappresentano), i Quadrati e Pentagoni sono “Professionisti e Gentiluomini”. “Subito al di sopra di costoro viene l'Aristocrazia, divisa in parecchi gradi [...]”¹¹⁰. Quando i lati sono così numerosi da non essere più distinguibili gli uni dagli altri, si entra a far parte dell'ordine Circolare o Sacerdotale, cioè il vertice della piramide gerarchica (ovvero coloro che promulgano le leggi, le norme o i divieti¹¹¹, adempiendo, così, all'*operazione formativa*).

La matematica è in Flatlandia metafora sociale e politica dell'Inghilterra vittoriana; il testo di Abbott è anzi specchio delle contraddizioni dell'epoca; oltre a vari riferimenti alla condizione della donna e alle strategie politiche inglesi del tempo è evidente nel testo come la perfetta corrispondenza tra vita politica e vita sociale che segnava la società industriale è nella corrispondenza geometrica del piano di Flatlandia. Non a caso la

¹⁰⁸ E.A. Abbott, *op cit.* pagg. 30-31.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ivi*, pag. 33.

¹¹¹ Era il proclama di un araldo. Ascoltando con attenzione, riconobbi le parole della Risoluzione del Consiglio con cui si intimava l'arresto, l'imprigionamento o l'esecuzione di chiunque turbasse gli animi del popolo con ingannevoli fantasie e con la pretesa di aver avuto rivelazioni da un altro Mondo. pag 57.

piramide sociale del piano richiama l'organigramma della fabbrica inglese e la sua struttura organizzativa rigidamente gerarchica che rispecchiava una divisione sociale del lavoro e dei ruoli.¹¹²

La prefazione di *Flatlandia* è chiara a tal proposito:

Il libro si presta a più di una catalogazione: interessa lo studioso di letteratura e quello di scienze esatte come il lettore di fantascienza, inserendosi allo stesso tempo, e tutt'altro che indegnamente, nella grande e multiforme tradizione inglese (satirica, quindi didascalica) delle descrizioni di paesi e repubbliche immaginari.¹¹³

C'è, però, un tipo di catalogazione che non viene nominata, ma su cui ci si può interrogare.

Flatlandia è per metà solo descrittiva. In questa metà A. Square delimita un *set up*, che si può definire come “condizione iniziale di partenza”. A metà racconto c'è la parte esperienziale, la scoperta della Terza Dimensione. La conclusione di Flatlandia non è altro che un'ipotesi: se esiste una prima, una seconda, una terza dimensione perché non dovrebbe esserne una quarta?

Questi tre fattori (*set up*, parte centrale esperienziale e conclusione che apre a nuove ipotesi), se inseriti in una struttura teorica ragionevolmente ben sviluppata, danno origine a quello che è definito *esperimento mentale*.

7.7. Gulliver e la bellezza

Flatlandia non è l'unico testo narrativo che può essere considerato un esperimento mentale; un altro testo, precedente e più conosciuto del primo, si presta a ben più d'una catalogazione e si inserisce nella grande e multiforme tradizione inglese (satirica, quindi didascalica) delle descrizioni di paesi e repubbliche immaginari¹¹⁴: *I viaggi di Gulliver* (1726).

Tutto il Gulliver è scritto con lo sguardo a distanza del re di Brodbingnag; in una specie di limpidezza abnorme. Lo sguardo a distanza ci catapultava in uno straniamento, per cui le cose più normali, le abitudini più consuete, diventano cose nuove e sorprendenti. [...] ma la condanna di

¹¹² M. Forleo, *Flatlandia: testo e contesto nelle utopie matematiche*, v. 4 (2007) Dossî: Scienza e tecnica nell'utopia e nella distopia, pag. 3.

¹¹³ E.A. Abbott, *op.cit.*, pag. 3.

¹¹⁴ *Ibidem*.

Gulliver a vedere tutto da estraneo lo porta anche a una completa ri-descrizione di tutto ciò che è familiare e scontato per l'uomo europeo; e lo porta a ri-descrivere tutto ciò che noi consideriamo normale.¹¹⁵

Secondo Giovanni Celati¹¹⁶ sono i primi due viaggi che fissano il metodo della favola di Swift: l'utilizzo di diverse dimensioni fisiche per presentare due mondi invertiti in base di proporzioni matematiche è ciò che crea l'effetto di *straniamento*. A Lilliput tutte le cose sono proporzionate 1/12 rispetto alle misure del mondo attuale, a Brobdingnag la proporzione è inversa (12:1). Gulliver, cambiando contesto, ri-descrivendo le cose da un punto di vista insolito, riattiva la percezione del lettore, che è costretto a togliere l'oggetto dall'imballaggio dell'automatismo ed ad interrogarsi nuovamente su di esso.

Fungendo da metro di misura Gulliver attiva la nostra immaginazione su questi mondi di grandezze invertite. Se lui può prendere nel palmo della mano un dignitario di Lilliput, e viceversa essere tenuto in mano dalle gigantesse di Brobdingnag, ciò suggerisce che i criteri di grandezza tendono ad assumere in ogni paese il valore assoluto di "leggi di Natura", o viceversa che le "leggi di Natura" sono valori relativi, ma intesi in ogni paese come grandezze assolute. Dunque non esistono grandezze assolute, ma soltanto valori differenziali – valori che hanno senso solo in quanto differenze rispetto a quelli di altri paesi. Anche Gulliver spiega così la questione quando incontra per la prima volta i giganti di Brobdingnag: «È indubbio che i filosofi abbiano ragione, quando ci dicono che nulla è grande o piccolo se non per via di comparazione». Si tratta della tesi del filosofo irlandese George Berkley sulla relatività delle grandezze, che dipendono dalla scala dell'osservatore in rapporto alla cosa osservata; il che elimina l'idea che esista una realtà materiale assoluta, perché fa dipendere il valore o la misura d'ogni cosa dai modi in cui viene percepita. Ma Gulliver, pur citando quel principio, se ne dimentica sempre; così in ogni viaggio si trova a dover riadattarsi a una diversa percezione delle cose.¹¹⁷

La tesi di Berkley può quindi essere assunta come *teoria di fondo* dei mondi fisicamente impossibili costruiti da Swift e racchiusi ne *I viaggi di Gulliver*:

¹¹⁵ G. Celati, *Gulliver l'antropologo*, versione inedita riveduta e rimaneggiata della *Introduzione a I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift (traduzione, cura e note di Gianni Celati, Feltrinelli 1997).

¹¹⁶ *Ivi.*

¹¹⁷ *Ivi.*

Il piccolo esposto allo sguardo del grande diventa ridicolo; e in questo caso l'esposizione ridicolizza il delirio di grandezza delle monarchie europee, togliendo di mezzo l'idea d'una grandezza assoluta. Viceversa, se il grande è esposto allo sguardo del piccolo, rivela imperfezioni e sgradevoli aspetti che sfuggono a una normale percezione: ed è l'esperienza di Gulliver quando osserva la nudità delle gigantesse di Brobdingnag, scoprendo l'odore sgradevole e l'aspetto ripugnante della loro pelle.¹¹⁸Così viene tolta di mezzo anche l'idea d'un valore assoluto legato all'avvenenza dei corpi, e ogni giudizio si rivela determinato dalla posizione relativa di chi osserva, senza alcun punto di riferimento fisso. Swift ci guida in questa direzione con la casistica delle esperienze gulliveriane, fino a ri-orientare in senso relativistico ogni giudizio sulla realtà delle cose [...] il libro suggerisce che le percezioni e i giudizi dipendono dalle abitudini e dai pregiudizi di chi osserva, non dall'esperienza della cosa osservata. Dunque la possibilità di vedere o d'intendere qualcosa è regolata da presupposti su cui si fondano le abitudini, e questi determinano ogni veduta o giudizio.¹¹⁹

La presenza della *teoria di fondo* è solo uno dei criteri che contribuiscono alla difficile definizione di esperimento mentale; un altro parametro che *I viaggi di Gulliver* rispetta riguarda la

¹¹⁸ “Devo confessare che nulla mi disgustò quanto la vista di quel seno mostruoso, che non saprei a che cosa paragonare per dare al curioso lettore un'idea della sua mole, forma e colore. Sporgeva di sei piedi e non ne aveva meno di sedici di circonferenza; il capezzolo era circa la metà della mia testa e, al pari della mammella, era così screziato di macchie, pustole e lentiggini che nulla si poteva vedere di più nauseabondo. Potevo infatti vederla da vicino perché lei si era seduta per poter allattare più comodamente, e io stavo sulla tavola. Questo mi fece riflettere sulla bella carnagione delle nostre signore inglesi, che ci appare così liscia solo perché esse hanno le nostre dimensioni, e i loro difetti non si possono vedere se non con una lente di ingrandimento, la quale ci rivela all'esperienza che le pelli più lisce e candide sono ruvide, scabre e di brutto colore. Ricordo che, quando ero a Lilliput, la carnagione di quel minuscolo popolo mi sembrava la più bella che si possa immaginare; e, parlando di questo con un dotto del paese, mio intimo amico, egli mi disse che il mio volto gli appariva molto più bello e liscio quando mi guardava da terra che non quando poteva contemplarlo da vicino se io lo prendevo in mano e me lo avvicinavo al viso: mi confessò che, le prime volte, era quella una vista davvero ripugnante. Diceva di poter scorgere nella mia pelle grossi fori, che i monconi della mia barba erano dieci volte più grossi delle setole di un cinghiale, e la mia carnagione risultava da una accozzaglia di colori quanto mal sgradevole; e tuttavia mi si permetta di dire di non esser più brutto della maggior parte dei mortali del mio sesso e del mio paese, e che tutti i miei viaggi mi hanno assai poco abbronzato.” J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, introduzione di F. Giovannini e U. Dèttore, Edizione integrale, Biblioteca Economica Newton, 1995, pag. 90.

¹¹⁹ *Ibidem*.

visualizzazione: secondo Mark Shumelda e James Brown¹²⁰ tutti gli esperimenti mentali creano situazioni ipotetiche *visualizzabili* in cui “in genere impostiamo le cose, le lasciamo correre e vediamo cosa succede”¹²¹. In genere, c'è un *set up*, seguito da un'affermazione di qualche fenomeno, seguita da una spiegazione, che tendiamo a pensare come il risultato dell'esperimento mentale.

Il concetto di *set up* degli esperimenti mentali, cioè le condizioni iniziali di partenza, può essere tradotto come il risultato della *selezione* e dell'*operazione formativa* nella creazione del mondo finzionale di Swift: sono le categorie ammesse nel mondo (*selezione*) e le regole che lo modellano (*operazione formativa*) che costituiscono le condizioni iniziali di partenza.

Il *set up* è seguito da un'affermazione di qualche fenomeno (Gulliver ad esempio riflette sulla bellezza solo dopo aver provato disgusto alla vista di un seno mostruoso), seguito dalla spiegazione («la bella carnagione delle nostre signore inglesi, che ci appare così liscia solo perché esse hanno le nostre dimensioni, e i loro difetti non si possono vedere se non con una lente di ingrandimento, la quale ci rivela all'esperienza che le pelli più lisce e candide sono ruvide, scabre e di brutto colore»¹²²)

Il testo costruito da Swift è visualizzabile, dal momento che, come sostiene Doležel:

Il testo che è stato composto dalle fatiche di uno scrittore è un insieme di istruzioni per il lettore, che su questa base procede alla ricostruzione del mondo. Avendo ricostruito il mondo finzionale come immagine mentale, il lettore può considerarlo e farlo diventare parte della sua esperienza, esattamente come egli si appropria del mondo attuale.¹²³

Esattamente come funzionano gli esperimenti mentali.

¹²⁰M. Shumelda e J. R. Brown, *Thought Experiments and Inertial Motion: A Golden Thread in the Development of Mechanics*, *Rivista di estetica* [Online], pag. 42.

¹²¹ *Ivi*

¹²² J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, introduzione di F. Giovannini e U. Dèttore, Edizione integrale, Biblioteca Economica Newton, 1995, pag. 90.

¹²³ L. Doležel, *op. cit.*, pag. 23.

7.8. Menard e la traduzione

Un altro testo specificatamente narrativo ma che può essere considerato un esperimento mentale e che, anzi, è stato considerato tale da Peter Lamarque in *Aesthetic Value, Experience, and Indiscernibles*¹²⁴ è *Pierre Menard, autore del Chisciotte* (1939) di J.L. Borges.

In questo racconto breve un critico letterario fittizio si pone come obiettivo di far conoscere il personaggio e l'opera di Pier Menard (autore fittizio). Dopo aver elencato una lista delle opere principali, il critico si sofferma sulla più importante: la ri-scrittura (non la copia) parola per parola di alcuni capitoli del *Don Chisciotte* di Cervantes. Il critico procede con analisi comparative per far comprendere al lettore il senso di tale impresa¹²⁵:

Il testo di Cervantes e quello di Menard sono identici dal punto di vista verbale, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco. (Più ambiguo, diranno i suoi detrattori; ma l'ambiguità è una ricchezza). È una rivelazione confrontare il *Don Chisciotte* di Menard con quello di Cervantes. Questi, per esempio, scrisse (*Don Chisciotte*, prima parte, capitolo nono):

«... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire».

Redatta nel XVII secolo, redatta dal «genio profano» Cervantes, quell'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, invece, scrive:

«... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire».

La storia, *madre* della verità; l'idea è stupefacente. Menard, contemporaneo di William James, non definisce la storia come un'indagine della realtà, ma come la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che è avvenuto; è ciò che riteniamo che sia avvenuto. Le clausole finali – *esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire* – sono sfacciatamente pragmatiche. È anche nitido il contrasto tra i due stili. Lo stile arcaizzante di Menard – in fin dei conti straniero – soffre di una

¹²⁴ P. Lamarque, *Aesthetic Value, Experience, and Indiscernibles*, *The Nordic Journal of Aesthetics* 10.17 (1998).

¹²⁵ D. Molinari, *Immaginare insieme. Gli esperimenti mentali come pratica sociale e lo scontro tra immaginatori*. 2023, pag. 89.

certa affettazione. Non così quello del precursore, che impiega con disinvoltura lo spagnolo corrente della sua epoca.¹²⁶

Anche se a prima vista i testi dei due autori sono indistinguibili, se analizzati, presentano una differenza sostanziale su cui gioca ambigualmente tutto il racconto: è il contesto di produzione che rende le due opere distinte. Borges, attraverso la creazione di questo mondo finzionale, dimostra che identità del testo non significhi necessariamente identità dell'opera:

Si potrebbe pensare che la lezione tratta dalla battuta di Borges sia piuttosto banale: i filosofi conoscono bene l'idea che lo stesso tipo di frase possa avere significati diversi e inoltre che coloro che parlano intendono cose diverse in base alla situazione. Ma la lezione profonda, almeno per la critica letteraria, di Pierre Menard va ben oltre: è la necessità di distinguere il *testo* dall'*opera*, una lezione che i teorici della letteratura moderna, da Roland Barthes in poi, non sono riusciti a imparare. Cosa dimostra questo caso estremo, a quanto pare, è che lo stesso testo può supportare opere diverse: che l'identità del testo non è la stessa identità dell'opera.¹²⁷

L' epilogo di *Heterocosmica, I mondi finzionali nella trasduzione. Le riscritture postmoderne*, tratta dello stesso concetto ma dal punto di vista di mondi finzionali; Doležel afferma che nella riscrittura dei mondi finzionali il protomondo può essere radicalmente trasformato, permettendo così al mondo successivo di instaurare vari rapporti con esso. L'autore sostiene che nel riscrivere un'opera classica, lo scrittore non solo ringiovanisce il passato, ma lo sfida¹²⁸; le riscritture si confrontano con il protomondo costruendo un nuovo mondo finzionale alternativo¹²⁹. Anche se la trasposizione si appropria della storia, dei personaggi, dell'ambientazione e, come nel caso di *Pierre*

¹²⁶ J.L. Borges, *Finzioni*, Biblioteca Adelphi, Einaudi, 2003, pagg. 27-28.

¹²⁷ It might be thought that the lesson from Borges's joke is pretty banal: philosophers are familiar with the notion that the same sentence-type can bear different meanings and also that what utterers mean by any token of a sentence-type might differ from occasion to occasion. But the profound lesson, at least for literary criticism, from Pierre Menard goes well beyond that: it is the need to distinguish text from work, a lesson that modern literary theorists from Roland Barthes onwards have failed to learn.¹³ What this extreme case shows, apparently, is that the very same text can support different works: that text identity is not the same as work identity. (P. Lamarque, *op.cit.* pag. 74.)

¹²⁸ L. Doležel, *op. cit.*, pag. 207.

¹²⁹ *Ibidem*.

Menard, dell'esatta sequenza verbale, i due mondi sono comunque distinti. Tra i tre diversi tipi di riscrittura individuati da Doležel, l'autore cita per primo quello in cui rientra il *Pierre Menard*:

La trasposizione conserva l'impianto e la storia principale del protomondo, collocandoli però in una diversa ambientazione temporale e/o spaziale. I due mondi sono paralleli; ma la riscrittura verifica l'attualità del mondo canonico inserendolo in un contesto storico, politico e culturale nuovo, generalmente contemporaneo.¹³⁰

¹³⁰ *Ibidem*.

8. Bibliografia

- E. A. Abbott, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, traduzione di Masolino D'Amico, Adelphi, 1993.
- P.M. Battaglia, F. Bausi, e M. Ganeri, *Le deissi nei testi letterari*. Rende, Università degli Studi della Calabria 2013.
- J.L. Borges, *Finzioni*, Biblioteca Adelphi, Einaudi, 2003.
- K. Brownlee e Z. Stemplowska, *Thought Experiments in Methods in analytical political theory*, a cura di Adrian Blau, Cambridge University Press 2017.
- M. Buzzoni, *Kuhn: l'esperimento mentale fra scienza normale e scienza rivoluzionaria*. Oltre la fisica normale 2037 Isonomia *Epistemologica* (2013) Università degli Studi di Urbino.
- L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano: Bompiani, 1999, pag XI
- J.F. Duchan, A.B. Gail A e L.E. Hewitt, eds. *Deixis in narrative: A cognitive science perspective*. Psychology Press, 2012.
- U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 2016
- M. Franza, 'Mathematically literate gentlemen': *letteratura e matematica nell'età vittoriana*. «Testi e linguaggi» 5(2011):109-121. [Studi monografici. Letteratura e scienza, a cura di M. Bottalico, M.T. Chialant, L. Perron Capano] Università degli Studi di Salerno.
- F. Marsigli, *Analisi e critica del knowledge argument di Frank Jackson contro il fisicalismo*, Milano University Press, Milano, 2018.
- D. Molinari, *Immaginare insieme. Gli esperimenti mentali come pratica sociale e lo scontro tra immaginatori*. Università degli Studi di Parma, 2023.
- C. Penco, *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Editori Laterza, 2018.
- J.H. Poincaré, *La scienza e l'ipotesi*, Edizioni Dedalo, 1989.
- G. Rigamonti, M. Scarpinato. *Intelligenza Artificiale. Da Leibniz ai robot*, Università degli Studi di Palermo, 2008.
- J.R. Searle, *Menti cervelli e programmi. Un dibattito sull'intelligenza artificiale*, a cura di Graziella Tonfoni, Clup-Clued edizioni, 1984.
- P. Singer, *The life you can save: How to do your part to end world poverty*. Random House Trade Paperbacks, 2010.
- V. B. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, traduzione di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1968.

V. B. Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo*, in *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, traduzione di Cesare De Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1968.

J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, introduzione di F. Giovannini e U. Dèttore, Biblioteca Economica Newton, 1995.

L. Tolstoj, *Cholstomer. Storia di un cavallo*, Besa Muci editore, 2023.

A.M. Turing, *Computing machinery and intelligence*, *Mind*, 59 (1950) pag 433. Traduzione italiana in: V. Somenzi, R. Cordeschi, *La filosofia degli automi. Origini dell'intelligenza artificiale*, Paolo Boringhieri, Torino, 1986.

Sitografia

M. Arcangeli, *Esperimenti mentali*, in "APhEx 6", 2012, <http://hdl.handle.net/10077/30432> Consultato il 23 Febbraio 2023.

M. Arcangeli, *Il posto delle favole*, *Rivista di estetica* [Online], 42 | 2009, online dal 30 novembre 2015. URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1829>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.1829> consultato il 01 Marzo 2023.

M. Arcangeli, *Narratives and Thought Experiments: Restoring the Role of Imagination*. Epistemic Uses of Imagination, Routledge, 2021, https://hal.science/ijn_03498512/document Consultato il 24 Febbraio 2023.

J.R. Brown, Y. Fehige, *Thought Experiments*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2022 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), <https://plato.stanford.edu/entries/thought-experiment/#:~:text=One> Consultato il 26 Febbraio 2023

J.R. Brown, *Thought experiments: A platonic account*. *Thought experiments in science and philosophy* (1991): 119-128. http://philsci-archive.pitt.edu/3190/1/7_brown.pdf Consultato il 1 Marzo 2023.

R. Casati, *L'uso delle intuizioni in filosofia*. *Sistemi intelligenti* 21.2 (2009): 335-354. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1422/29955>

G. Celati, *Gulliver l'antropologo*, versione inedita riveduta e rimaneggiata della *Introduzione a I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift (traduzione, cura e note di Gianni Celati, Feltrinelli 1997). *Fantasticare sui popoli* 20/04/2005 <https://www.zibaldoni.it/2005/04/20/gulliver-lantropologo/> Consultato il 02 Settembre 2023.

M. Forleo, *Flatlandia: testo e contesto nelle utopie matematiche*, v. 4 (2007) Dossiè: Scienza e tecnica nell'utopia e nella distopia <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/174/0> Consultato il 20 Novembre 2022.

- V. Giardino, *Sperimentare con i triangoli*, *Rivista di estetica* [Online], 42 | 2009, online dal 30 novembre 2015. URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1832>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.1832>, consultato il 01 Marzo 2023.
- G. Godenzi, I. Ovsianiko-Kulikovskij, *La lunga recensione al Todorov, vedi Formalismo russo*, https://web.archive.org/web/20211228235250id_/https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=qgi-001:1988:57::412 Consultato il 30 Giugno 2023.
- A.D. Irvine, *Thought experiments in scientific reasoning*, *Thought experiments in science and philosophy* (1991): 149-165. http://philsci-archiv.pitt.edu/3190/1/9_irvine.pdf Consultato il 20 Febbraio 2023.
- F. Jackson, *Epiphenomenal Qualia*, *The Philosophical Quarterly* (1950-), vol. 32, no. 127, 1982, pp. 127–36. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2960077>. Consultato il 9 Aprile 2023.
- P. Lamarque, *Aesthetic Value, Experience, and Indiscernibles*, *The Nordic Journal of Aesthetics* 10.17 (1998). <https://tidsskrift.dk/nja/article/download/3177/2718> Consultato il 5 Settembre 2023.
- N. Murzilli, *La fiction ou l'expérimentation des possibles*, *Fabula / Les colloques*, *L'effet de fiction* (2001), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document7710.php>, consultato il 04 Marzo 2023.
- R. Pititto, *Dalla teoria degli atti linguistici alla filosofia della mente. John Roger Searle critico di Russell*, <https://www.docenti.unina.it/webdocenti-be/allegati/materiale-didattico/65447> Consultato il 6 Agosto 2023.
- A. Rondini, *Da Lilliput a Waterloo. Šklovskij, Celati e il canone dello straniamento. Between* 12.23 (2022): 321-335. <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/5076> Consultato il 1 Luglio 2023.
- M. Shumelda e J. R. Brown, *Thought Experiments and Inertial Motion: A Golden Thread in the Development of Mechanics*, *Rivista di estetica* [Online], 42 | 2009, online dal 30 novembre 2015, URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1838>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.1838> Consultato il 5 marzo 2023.
- J.J. Thomson, *A Defense of Abortion*. *Philosophy & Public Affairs*, vol. 1, no. 1, 1971, pp. 47–66. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/2265091>. Consultato il 24 Aprile 2023.

Ringraziamenti

(Questo è uno di quei casi in cui i ringraziamenti, se scritti per intero, supererebbero la lunghezza della tesi).

Ringrazio i miei amici- vicini e *vicinissime*-, Caterina, Margherita, Andrea e il pazientissimo Luca. Grazie per spingermi a tentare e a sollevarmi quando cado.

Ringrazio Giulia, amica di lunghi viaggi sui carroattrezzi, Elisa e i pomeriggi nei boschi, Davide e le corse da un palco all'altro.

Ringrazio le belle anime di Pontinvrea. La mia casa nel bosco. La slackline.

A Zoe, il mio cane, che mi ha accompagnata in quasi tutti i momenti importanti della vita e ad Aretì, che mi guarda e scodinzola.

Al grillo parlante, che mi aiuta a crescere anche quando non voglio. Grazie.

A Marca, Parco e Nirco: la mia famiglia.

Insieme siete i colori che rendono le mie bolle di sapone così belle.

“Dunque io ringrazio tutti quanti,
specie la mia mamma che mi ha fatta così funky.”