

Aesthetica Preprint

Supplementa

*Arte ed estetica
in Nelson Goodman*

di Luca Marchetti



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 per iniziativa di un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica[®]** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint[®]** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint
Supplementa

18
Agosto 2006

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica Prin 2003, Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Roma Tre, e fondi di ricerca di Ateneo 2002, Dipartimento di Studi filosofici ed epistemologici dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza").

Luca Marchetti

*Arte ed estetica
in Nelson Goodman*

Indice

Introduzione	7
I – La teoria generale dei simboli	21
II – Percezione e rappresentazione	59
III – Arte ed estetica	87
Bibliografia	127

Introduzione

Nel saggio *Addio a Danto e Goodman*¹ Margolis accosta i due autori per il loro problematico rapporto con la dimensione dell'*aisthesis*, lamentando l'assenza di un sentire estetico del tutto centrale per le considerazioni sull'arte e sull'esperienza estetica. Per Margolis, infatti, «Goodman sostiene che (alla fine) c'è sempre una differenza percepibile che caratterizza un'autentica opera d'arte, ma è limitata soltanto a quello che è percepibile sensibilmente; Danto sostiene che quello che distingue un'opera d'arte da un'altra, o un'opera da oggetti che non sono affatto opere d'arte, è qualcosa che in linea di principio non è discernibile percettivamente (sensorialmente). [...] Per Danto, è soltanto in virtù di un'*attribuzione retorica di certe "qualità" non-discernibili* che siamo talvolta giustificati a considerare *come* opere d'arte dei "semplici oggetti reali" (oggetti che *non* sono opere d'arte). *In realtà non esiste nessuna opera d'arte*. Goodman ammette opere d'arte reali, ma perde (o limita) la portata delle loro proprietà percettive»².

Danto, in effetti, rinuncia alla dimensione dell'*aisthesis*, perché questa, a suo dire, non è in grado di dare conto delle trasformazioni dell'arte contemporanea. Il fatto che nel caso di due oggetti percettivamente "indiscernibili" – si pensi ai *readymade* di Duchamp – uno è considerato un'opera d'arte, mentre l'altro rimane un normale oggetto d'uso, sta a indicare che la loro differenza non è "estetica", ma è "teorica": l'opera si carica di una teoria interpretativa che la rende "arte", senza subire alcuna trasformazione sul piano estetico. L'arte è una *trasfigurazione retorica*. In questo senso «per vedere qualcosa come arte è necessario qualcosa che l'occhio non può discernere – un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte»³. L'arte contemporanea sembra così mettere in parentesi la dimensione sensibile, trasformandosi sempre più in una riflessione sul proprio statuto e sui propri mezzi e manifestando in questo modo la propria "natura" teoretica e filosofica. Per Danto, questo stato di cose non può che portare a una "fine dell'arte": l'arte si risolve, hegelianamente, in filosofia. E tuttavia, se l'arte, così come è stata tradizionalmente intesa, viene meno, rimane la possibilità di un'*arte post-storica* libera dai condizionamenti teorici della filosofia.

Se Danto rinuncia all'estetica, questo non accade nel caso di Goodman. La dimensione dell'*aisthesis*, infatti, non solo non è messa fuori gioco, ma al contrario diventa sempre più fondamentale nei suoi lavori, delineando un percorso che dall'epistemologia porta all'estetica per arrivare a una "filosofia del comprendere". Il funzionamento cognitivo delle emozioni, infatti, permette di riannodare il rapporto tra arte e scienza, e quello tra estetica ed epistemologia, configurando una *filosofia come comprensione* attraverso la quale Goodman persegue quella "terza via" kantiana e wittgensteiniana⁴. In particolare, tre sono i momenti teorici che individuano la sua riflessione estetica: in primo luogo, Goodman ritiene che il funzionamento simbolico riposi su uno sfondo pre-teorico non codificabile e non riducibile a elementi ultimi; in secondo luogo, la "teoria generale dei simboli" non si riduce a una teoria semiotica non-percettiva o anti-percettiva, e non cancella il legame tra percezione e rappresentazione; in ultimo, a fondamento dell'esperienza estetica Goodman individua un "sentire estetico" non riducibile a semplice percezione.

«Tutta la mia vita l'ho vissuta tra le arti e la filosofia, ma fu solo molto tardi, nel 1968, che io scrissi qualcosa collegando insieme i due ambiti. Divenni sempre più consapevole che la rivelazione che riceviamo dalla scienza [...] e la rivelazione che riceviamo dall'arte sono molto simili»⁵. All'inizio del suo percorso filosofico Goodman si interroga sulla struttura della nostra conoscenza, mettendo in discussione la tradizione neopositivista e arrivando ben presto a riflettere sul funzionamento dei sistemi simbolici attraverso i quali la nostra conoscenza non solo è veicolata, ma si "produce". Lo studio di come le nostre versioni rappresentano il mondo diventa ben presto una riflessione su cosa significa "rappresentare". Con un'occhio ai problemi dell'epistemologia e con l'altro a quelli dell'arte, Goodman si libera di nozioni quali la corrispondenza, la somiglianza, il rispecchiamento, l'isomorfismo, i nessi causali o quelli empatici, e ripensa la rappresentazione come costituzione di "oggetti d'esperienza".

Goodman nasce dunque come epistemologo, collaborando in alcuni saggi con Quine, dal quale ben presto prende le distanze. Del 1951 è *La struttura dell'apparenza* dove, nonostante gli espliciti debiti alla *Costruzione logica del mondo*, si distacca da Carnap, rifiutando qualsiasi teoria e piano osservativo neutrale. Di contro al fondazionalismo di Carnap, Goodman sostiene un *relativismo ontologico* e un *nominalismo metodologico*: da un lato non ammette nessun dato neutro, libero da qualsiasi concettualizzazione, che possa costituire una base extra-logica; dall'altro, in esplicita polemica anti-platonista, rifiuta un'ontologia delle classi. Il nominalismo di Goodman, infatti, ammette solo "individui", senza che questo comporti un riduzionismo fiscalista o fenomenista – di qui la distanza da Quine. In quest'opera, inoltre, sostiene che non esiste un mondo indipendentemente dalle sue

versioni, e questa conquista epistemologica verrà ulteriormente elaborata negli anni seguenti, portando a quello che chiamerà “relativismo costruttivo” o “costruzionalismo” o, in ultimo, “irrealismo”, ossia a una terza via ugualmente distante da un relativismo radicale e da una fondazione assoluta – in modo analogo alla strada che percorrerà Putnam con il suo “realismo interno”⁶.

Del 1954 è il volume *Fatti, ipotesi, previsioni* dove, partendo dal problema dei *condizionali controfattuali* e dimostrando che una “legge” (scientifica) viene accettata come vera “prima” che siano stati determinati tutti i casi che la esemplificano, Goodman mette in luce quello che chiama il *nuovo enigma dell’induzione*: data una qualsiasi ipotesi universale confermata da certe testimonianze disponibili è sempre possibile costruire un’ipotesi incompatibile con la prima ma ugualmente ben confermata in base alle stesse testimonianze o fatti disponibili. Questo risultato sposta la domanda a quando è lecito *proiettare* un predicato (o ipotesi) piuttosto che un altro, e per Goodman la risposta sta nel fatto che un predicato è più *trincerato* di un altro, ovvero ha una “storia” e un “uso” più consolidato. Questo comporta che le nozioni di “proiettabilità” e di “trinceramento” sono nozioni *pragmatiche*, e che il funzionamento dell’induzione rimanda alle «nostre pratiche linguistiche» e all’*uso nel linguaggio*. Così, la radicale analisi dei problemi epistemologici spinge Goodman a ripensare il funzionamento del linguaggio e a spostare la sua riflessione su questioni estetiche.

Nel 1968 pubblica la sua opera più nota, *I linguaggi dell’arte*, seguita da *Problems and Projects* (1972) – un corposo volume che raccoglie la maggior parte dei saggi pubblicati in questo periodo, più alcuni inediti – e da *Vedere e costruire il mondo* (1978). In questi anni si consolida la sua riflessione estetica e si formano quelle nozioni che costituiscono i punti nodali del suo pensiero. Attraverso la “teoria generale dei simboli” Goodman cerca di affrontare in modo unitario non solo le diverse articolazioni simboliche ma anche i diversi fenomeni artistici. Lo sfondo teorico è costituito dal *nominalismo anti-essenzialista* e dall’*estensionalismo anti-psicologista*: da un lato non sono ammesse entità o essenze universali indipendenti dai particolari sistemi simbolici, dall’altro le relazioni simboliche vengono articolate esclusivamente in termini referenziali, senza ridurre i significati a entità mentali e senza ricorrere a forme di intensionalismo, ma svincolando al tempo stesso l’estensionalismo da un realismo delle entità. In analogia alla tesi wittgensteiniana che un’immagine è un “fatto” che “sta per” un altro fatto, Goodman non riconosce alcuna differenza ontologica tra segno e referente, ma solo una differenza di funzionamento. Non esistono, cioè, proprietà intrinseche ai segni, perché qualcosa “funziona” come segno solo in relazione a un sistema simbolico.

La posizione anti-essenzialista trova la sua espressione più forte nella critica alle *teorie della somiglianza* e all’idea che a fondamento

di un sistema di segni ci sia qualcosa di indipendente dal sistema stesso. Con questo Goodman non vuole sostenere che non si diano somiglianze (e differenze), ma ritiene che queste siano possibili solo in quanto ci muoviamo all'interno di una rete di segni e di significati che ha già ritagliato la nostra esperienza in "oggetti" ed "eventi". Inoltre, la critica alla nozione di "somiglianza", così come il rifiuto di qualsiasi relazione neutra, spinge Goodman a superare la distinzione peirceana tra segni "iconici" o "naturali" e segni "non-iconici" o "convenzionali". Una delle sue più radicali e contestate conquiste, infatti, è che le immagini sono "arbitrarie" quanto le parole. Da questo punto di vista tutti segni, linguistici e non-linguistici, sono *convenzionali*, nel senso di *arbitrari* – senza che questo significhi che sono *artificiali*, frutto cioè di nostre stipulazioni.

Una volta superata la distinzione tra segni naturali e convenzionali e ricondotto il funzionamento simbolico al meccanismo "relativo e variabile" del riferimento, Goodman mostra che un segno non deve necessariamente riferirsi a oggetti realmente esistenti. I "termini fittizi" e le "finzioni", infatti, non si riferiscono a oggetti reali. La loro analisi permette così di affrontare in termini non realisti (e non psicologisti) il problema della rappresentazione e di ripensare il rapporto tra autonomia ed eteronomia dei segni, mostrando l'inadeguatezza delle teorie della corrispondenza e del rispecchiamento. In questo modo le finzioni mostrano che la "possibilità" del segno non dipende dall'"esistenza" del designato e mettono in luce la capacità *presentativa* dei segni. In altri termini, attraverso l'analisi delle finzioni Goodman chiarisce che lo sforzo non è quello di spiegare il funzionamento delle rappresentazioni a partire dalla relazione "parola-mondo", ma è quello di tenere i due momenti, realtà e finzione, uniti fin dall'inizio. In questo senso "riferirsi" non significa rimandare a oggetti reali – entità che il nominalismo di Goodman non considera preesistenti ai sistemi simbolici o alle versioni del mondo – quanto riferirsi a "oggetti del riferimento": il segno "istituisce" il proprio referente. Per questo possiamo parlare di somiglianze solo con il darsi dei segni e non "prima" di essi. Le finzioni, insomma, mettono in luce quel rapporto di identità-differenza tra segno e referente: l'altro dal linguaggio si dà nel linguaggio senza ridursi al linguaggio.

In questi anni Goodman elabora una delle sue nozioni più note, quella di *sintomi dell'estetico*, attraverso la quale affronta il problema della definibilità o indefinibilità dell'arte. Intorno agli anni Sessanta, infatti, il dibattito in area analitica vede schierate le tesi che considerano l'arte come un "concetto aperto" costitutivamente indefinibile e quelle che cercano una nuova definizione non più in termini di proprietà "intrinseche" ma in termini di proprietà "relazionali". La *teoria istituzionale* di Dickie o la teoria dell'arte come *trasfigurazione retorica* di Danto, solo per citare due importanti esempi, definiscono l'arte in

ragione della relazione tra opera e “mondo dell’arte”. Goodman al contrario vuole analizzare il funzionamento estetico dell’opera d’arte senza abbracciare una teoria normativa, cercando di percorrere una via intermedia tra definibilità e indefinibilità.

L’espressione “sintomi dell’estetico” è scelta appositamente per segnalare che non si tratta di condizioni costitutive, ma di “indizi”, “aspetti” o “caratteristiche salienti”. Goodman è cioè consapevole che i fenomeni artistici non sono delimitabili una volta per tutte – cosa che l’arte contemporanea ricorda costantemente – e che non possiamo definire la “classe” delle opere d’arte. Tuttavia, se possiamo sensatamente parlare di opere “scadenti”, “incompiute” o “non riuscite”, deve essere possibile individuare il loro modo di funzionare indipendentemente da un’istanza normativa. Inoltre, se i confini dell’estetico non sono definiti né definibili, la “famiglia” delle opere d’arte è mobile e dinamica, capace di ampliarsi e di restringersi, ed è proprio lungo questi confini che si raccoglie la maggior parte della produzione artistica: opere minori, opere non riuscite o riuscite solo in parte, e soprattutto opere che non sappiamo se considerare “arte”. In questo senso l’interesse di Goodman non è tanto quello di decidere se qualcosa è o non è arte, quanto piuttosto di valutare in che termini possiamo parlare di arte e cosa è in gioco nelle opere d’arte. In altri termini, non si tratta di stabilire “che” qualcosa è arte, quanto rendersi conto che alcuni segni trattengono la nostra attenzione e ci danno da pensare. Costituiscono cioè un materiale che sollecita la nostra comprensione, senza esaurirsi nelle diverse interpretazioni che possiamo darne. Goodman, insomma, vuole mettere fuori gioco l’essentialismo che spesso si nasconde dietro un’istanza normativa, dietro cioè l’esigenza di demarcare, anche solo in linea di principio, il territorio delle esperienze estetiche da quelle non estetiche, giacché non possiamo tracciare una soglia al di sopra o al di sotto della quale qualcosa è “arte”. In questo senso, passare dal *cosa* al *quando* (qualcosa) è arte significa rinunciare all’idea che le opere d’arte costituiscano una classe di oggetti.

Se “arte” ed “estetico” non sono concetti definibili – di qui i sintomi e non i criteri – i sintomi dell’estetico, allora, sono in un certo senso più strumenti analitici che condizioni costitutive. E tuttavia sono importanti, perché mettono in luce due aspetti della massima rilevanza per una riflessione estetica: la *determinatezza* del segno estetico e la sua *intransitività*, ovvero il “carattere non trasparente” e “autoriflessivo” dell’opera d’arte. L’opera, infatti, non transita verso il (proprio) referente ma, trattenendo su di sé la nostra attenzione, presenta innanzitutto se stessa: il segno estetico si mostra come qualcosa che non può essere “detto”, perché la sua determinatezza non può essere riformulata o tradotta senza che sia perduta come “quella” determinatezza e senza che venga detto qualcosa d’altro. Ma allora un segno funziona esteticamente in virtù delle sue “forme e colori”, e non è possibile tra-

sformarlo in un'opera d'arte in virtù di un'investitura da parte di un soggetto o di una comunità di soggetti, ossia in virtù di una teoria o di un'istituzionalizzazione da parte del "mondo dell'arte".

Spostando la riflessione dal "cosa" al "quando" (è arte), Goodman promuove un *funzionalismo* tale per cui qualcosa è arte "quando e solo quando" funziona come tale. Questo significa che la decontestualizzazione o la ricontestualizzazione di un'opera, modificandone il funzionamento, ne alterano lo statuto. E tuttavia sembra che un artefatto conservi il proprio *status* nonostante queste variazioni: un quadro rimane un quadro indipendentemente dall'uso che se ne fa. Questa caratteristica ha fatto parlare di una "irreversibilità" nel caso dei prodotti artistici, facendo emergere una differenza tra "artefatti" esteticamente *irreversibili* e "oggetti" esteticamente *reversibili*: se un quadro, anche quando non funziona più esteticamente, non torna a essere un semplice oggetto, la stessa cosa non vale per gli *objets trouvés* o per i *readymade*. Il problema di una irreversibilità dei segni estetici rimette così in questione quel rapporto tra estetico e artistico che Goodman ha cercato di sciogliere a favore del primo, assorbendo cioè la determinazione e il funzionamento dell'artistico all'interno del funzionamento estetico.

Il funzionalismo di Goodman, inoltre, sposta la riflessione sul problema dello statuto ontologico dell'opera d'arte. Infatti, se le opere d'arte non costituiscono una classe di "oggetti estetici autonomi", se possiamo parlare di esecuzioni diverse di una (stessa) opera, e se ha senso dire che un'opera continua a esistere anche al termine della (sua) esecuzione, o che quest'ultima può avvenire a opera "compiuta", dev'essere possibile distinguere i loro modi di esistenza. È dunque necessario ripensare il rapporto tra universale e particolare, tra *type* e *token* o tra l'opera e le sue manifestazioni. Così, se attraverso i sintomi dell'estetico Goodman mette in luce la determinatezza dell'opera e la sua *unicità*, attraverso un'altra nozione divenuta ormai famosa, la distinzione tra *autografico* e *allografico*, Goodman non solo distingue le *riproduzioni* dalle *repliche* e le opere "falsificabili" da quelle costitutivamente infalsificabili, ma affronta il problema del rapporto di *identità-differenza* tra opera e oggetto e tra opera e testo ⁷.

La soluzione di Goodman ha sollevato molte critiche nel caso della letteratura, dove l'opera è identificata al "testo". Questa scelta radicale, tuttavia, ha una sua intima ragion d'essere: salvare la determinatezza dell'opera. Goodman definisce "autografica" un'arte quando non si dà una vera e propria "sintassi" in grado di distinguere gli elementi "costitutivi" di un'opera da quelli semplicemente "contingenti". In questo caso *tutti* gli elementi formali o fisico-materiali di un'opera sono ugualmente necessari. Al contrario, nelle arti allografiche si dà una sintassi. Da questo punto di vista, nel caso della pittura, ad esempio, ossia nel caso di un'arte autografica, la determinatezza dell'opera

è pienamente salvaguardata, perché l'opera è "quel" determinato oggetto. L'opera pittorica, infatti, si dispiega a partire dalle sue "forme e colori". Anche nel caso della musica (arte allografica a due stadi), dove invece è prevista una rigorosa sintassi, la dimensione fisico-materiale viene preservata, dal momento che per Goodman l'opera non è lo "spartito" ma la "classe delle esecuzioni congruenti" con quello spartito. Più complesso è il caso della letteratura (arte allografica a uno stadio). Tuttavia anche in questo caso parlare di identità di opera e testo non è tanto frutto di una posizione estensionalista, quanto ancora una volta il riconoscimento della determinatezza dell'opera d'arte.

Per Goodman, infatti, non possiamo considerare il significato di un'opera letteraria come qualcosa di indipendente a cui un'interpretazione possa o debba adeguarsi. Né possiamo identificare l'opera con le sue interpretazioni, perché per Goodman, l'interpretazione di un'opera non è (*quel*)l'opera, ma è un *altro testo*, è un'altra opera – a sua volta interpretabile e traducibile. Pertanto, se l'opera non rimanda a qualcosa di indipendente, e se ogni sua "esplicitazione" produce un'altra opera, non rimane che identificare l'opera con il (suo) testo: con quella determinatezza che si presta alle diverse comprensioni che lascia emergere. In questo modo è come se in Goodman si configurasse una distinzione tra "comprensione" e "interpretazione": l'opera sollecita la comprensione di qualcosa custodito nel testo, qualcosa che "precede" la sua riformulazione-interpretazione in un altro testo. Così, se nel caso della letteratura l'opera è identificata al testo, non si riduce tuttavia al testo, perché l'identità che Goodman istituisce ammette ed esige una "differenza" che rimanda alla fruizione e alla comprensione. Per questo l'estensionalismo di Goodman non comporta la possibilità di parafrasare ed esplicitare tutto: l'opera mantiene una sua "opacità".

Il momento della comprensione diventa del tutto centrale nell'ultima fase di questa ideale tripartizione che dall'epistemologia porta alla filosofia del comprendere. A questa fase appartengono la raccolta di saggi *Of Mind and Other Matters* (1984), il volume *Reconception in Philosophy and Other Arts and Sciences* (1988) e vari saggi tra i quali *Art in action* (1992). In questi anni, oltre a rielaborare ed esplicitare alcune delle sue conquiste teoriche, Goodman mette in luce la nozione di "implementazione", presto sostituita con quella di "attivazione", di fondamentale importanza per una riflessione estetica. Attraverso questa nozione, infatti, si configura quella dimensione relazionale dell'esperienza estetica in grado di mediare tra segno e fruitore: l'opera è carica di una molteplicità di sensi che rimandano a diversi modi di attivarla e di comprenderla. Così, se il significato di un'opera rimanda al suo funzionamento simbolico, è anche vero che non si dà esperienza estetica di un'opera al di là di come comprendiamo di volta in volta le sue "forme e colori". L'arte, insomma, non è espressione di un contenuto che si dà altrove, né è un'attività fine a se stessa – un semplice gioco

delle sensazioni o dell'intelletto – ma è una forma di comprensione. In questo senso l'esperienza estetica non è circoscritta all'apprezzamento di un presunto dominio di oggetti, ma mette in opera una comprensione e un'esperienza (senza aggettivi) che permette di comprendere e di ri-comprendere il mondo.

La centralità della comprensione estetica permette di superare la “dispotica dicotomia” di emotivo e cognitivo e di ripensare la “conoscenza” (*knowledge*) in termini di “comprensione” (*understanding*). Anche la verità come corrispondenza e come coerenza sono abbracciate da un'idea di verità come “correttezza” (*rightness*) o “appropriattezza” (*appropriateness*), ossia dall'idea di un “avere senso”. In questo modo Goodman intende superare la tradizionale distinzione tra arte e scienza, non in vista di una loro indistinzione, come vorrebbe un certo relativismo, ma per mostrare piuttosto una loro unità più profonda. La scienza e l'arte, infatti, non rimandano a domini separati di oggetti o di esperienze, ma sono entrambi modi di comprendere il mondo. Ma allora anche l'estetica e l'epistemologia devono essere ripensate in modo tale da mettere in luce la loro unità, devono cioè essere abbracciate da una “filosofia del comprendere”.

Il percorso teorico di Goodman mostra così un suo rigore interno: dal problema epistemologico di come costruire versioni o immagini corrette del mondo si arriva al problema della proiettabilità dei predicati, e da questo al funzionamento del linguaggio e dei sistemi simbolici. Il funzionamento estetico dei simboli mette in luce il sentire estetico, mostrando l'intimo rapporto tra cognitivo ed emotivo. In questo modo la riflessione di Goodman sul problema dell'immagine non solo apre la tradizione analitica a un orizzonte estetico, ma attraverso il ripensamento del ruolo della comprensione, offre una visione unitaria delle diverse produzioni simboliche e artistiche, così come del nostro sapere. Insomma, Goodman non rinuncia affatto alla dimensione dell'*aisthesis*. Al contrario, questa è sempre più al centro della sua riflessione e, come si diceva in apertura, questo emerge con particolare evidenza in tre momenti teorici.

In primo luogo, se nei *Linguaggi dell'arte* lo sforzo è quello di articolare le diverse modalità simboliche in termini estensionalisti e referenzialisti, è anche vero che il funzionamento simbolico non è mai inteso come calcolo, né come qualcosa di riducibile a elementi ultimi. In questo senso non solo non è possibile un'eshaustiva codificabilità del territorio simbolico, ma soprattutto qualunque codificazione riposa su uno sfondo pre-teorico che “autorizza” e giustifica le codificazioni che di volta in volta possiamo dare dell'esperienza. Se la prassi e l'uso linguistico costituivano lo sfondo già in *Fatti, ipotesi e previsioni* – nel cuore stesso di una rigorosa riflessione epistemologica – nei *Linguaggi dell'arte* questo sfondo pre-teorico emerge con forza, perché diventa chiaro che un segno è tale non perché rimanda a una regola logi-

co-ontologica, e dunque a un rapporto “verticale” tra particolare e universale (tra segno e classe), ma perché rimanda ad altri segni, che sono sue “repliche”, in virtù di un uso che “vige” pragmaticamente tra “individui”, ossia in virtù di un rapporto “orizzontale” tra particolari (tra segno e segno). Anche la differenza tra “tipi” di segni – se abbiamo cioè a che fare con parole o con immagini – rimanda a una prassi e ai contesti in cui quei determinati segni sono usati. Così come rimanda alle nostre forme di vita il fatto che certi segni significhino certe cose piuttosto che altre. Lontano da ogni esigenza fondativa così come da un relativismo “irresponsabile”, Goodman ritiene che le nostre analisi possono solo articolare qualcosa che è già aperto alla vista, con la consapevolezza (wittgensteiniana) che in questo modo mostriamo qualcosa della sua “natura”. Per questo, nonostante la quasi totale assenza di un riferimento diretto, il pensiero dell’ultimo Wittgenstein attraversa e compenetra la riflessione di Goodman – a cominciare dal rapporto tra articolazione del funzionamento simbolico ed esibizione delle sue inesplicitabili condizioni.

Il secondo “luogo” dell’*aisthesis* è quello del rapporto tra percezione e rappresentazione. Contrariamente alla lettura di Wollheim, la teoria dei simboli di Goodman mantiene uno stretto legame tra questi due momenti, e dunque non può essere considerata una teoria semiotica anti-percettiva o non-percettiva. Goodman non accoglie la distinzione peirceana tra segni naturali e segni convenzionali, così come respinge i tentativi di fondare il funzionamento della rappresentazione su relazioni quali l’imitazione, l’illusione o la quantità di informazione. Non ammette che il funzionamento della percezione e del riferimento riposino in qualcosa di neutro. In questo senso non accoglie neppure il ricorso a specifici meccanismi percettivi, e trova fuorviante, oltre che non risolutivo, il ricorso di Gombrich a facoltà innate o a meccanismi biologicamente fondati, così come non condivide la tesi di Wollheim che ci siano processi percettivi distinti – il *vedere-come* e il *vedere-in* – per i diversi tipi di immagine. Goodman, insomma, non solo respinge l’idea di un “semplice guardare”, di un “occhio innocente” – in questo senso il “dato” è sempre qualcosa di “preso” e i fatti sono sempre “carichi di teoria” – ma riconosce uno scambio reciproco tra percezione e rappresentazione, senza che sia possibile stabilire una volta per tutte i debiti dell’una e dell’altra. Così, un diverso modo di vedere può determinare un diverso modo di rappresentare e un diverso modo di rappresentare può farci cogliere qualcosa di nuovo e di imprevisto. Di qui lo stupore e il piacere dell’arte. Di qui l’idea del realismo come “rivelazione”.

Ma se, da un lato, non possiamo uscire dai nostri schemi percettivi e rappresentativi, dall’altro, la possibilità di comprendere in modo diverso uno “stesso” segno, permette di parlare di un “vedere-come”, ovvero di uno *sguardo* che fa emergere nell’opera d’arte qualcosa di

non riducibile alla sua dimensione fisico-materiale, qualcosa che cogliamo esteticamente: non come qualcosa che è al di là del segno o dell'oggetto, ma come qualcosa che lo compenetra e in questo modo informa il nostro vedere. Così, se il nostro sguardo rimanda alla determinatezza dell'opera e alla necessità dei suoi tratti contingenti – alle «strutture di forme, di colore, di trama che essa ci espone» –, non solo Goodman non elimina la dimensione percettiva dell'esperienza estetica ma, contrariamente a quanto sostiene Margolis, non riduce la dimensione dell'*aisthesis* a qualcosa di meramente sensoriale.

È possibile allora misurare anche la distanza che lo separa da Danto, perché, a differenza di quest'ultimo, nel caso di due quadri "indiscernibili" – un originale e una sua copia, ad esempio, – per Goodman la loro differenza non rimane sul piano teorico o "retorico", ma costituisce una differenza "estetica": quello che so mi "prescrive" come guardare i due quadri, informando e configurando il mio sguardo, e mettendo in gioco un "dover comprendere" non riducibile né a semplice percezione né a semiosi. Insomma, non si tratta di "anestetizzare l'estetico", ma di riconoscere che «le emozioni funzionano cognitivamente». Si tratta cioè di mettere in luce la circolarità di comprensione e piacere o, più esattamente, di mostrare il piacere stesso della comprensione. Per questo l'esperienza estetica non può essere spiegata in termini di quantità o di qualità del piacere coinvolto, ma rimanda piuttosto alla funzione cognitiva di questo piacere.

Il terzo luogo dell'*aisthesis* è dunque questo "comprendere estetico" messo in luce dal funzionamento cognitivo delle emozioni e dalla nozione di *attivazione* che appartiene alla fase più avanzata del suo pensiero. Se i sintomi dell'estetico segnalano che in un certo segno vi è molto da pensare, l'attivazione è ciò che fa sì che quel segno "operi" come arte: è il carattere "operale" dell'opera⁸. In questo senso l'attivazione è una condizione costitutiva dell'esperienza estetica ed è a fondamento dell'impianto funzionalista. L'attivazione fa così emergere una dimensione "relazionale" dell'esperienza estetica tesa a superare le impostazioni oggettiviste e soggettiviste: non solo Goodman ribadisce la sua estraneità a un'ontologia delle proprietà estetiche, ma evita anche la deriva soggettivistica di quelle teorie che svalutano la determinatezza del segno estetico a esclusivo vantaggio del "mondo dell'arte". La relazione estetica, infatti, è tra due soggetti: l'opacità e la determinatezza dell'opera producono sensi che la nostra comprensione deve attivare.

La nozione di attivazione, tuttavia, presenta uno scarto rispetto al funzionamento simbolico elaborato nei *Linguaggi dell'arte*, perché permette di dare conto del funzionamento estetico non solo di un "segno" o di un "artefatto", ma anche di un semplice oggetto – di una «non-opera». Questa possibilità di attivare dei normali oggetti e di costituirli come "oggetti estetici" sembra attenuare il legame tra l'este-

tico e la determinatezza del segno. Questo ci riporta alle sollecitazioni e alle sfide dell'arte contemporanea. Infatti, se la determinatezza dell'opera rimanda alla sua insopprimibile dimensione sensibile, rimane da pensare se sia ancora possibile l'arte in assenza o nell'in-differenza di un materiale sensibile, cioè se possiamo fare a meno di questa determinatezza. Qui possiamo solo dare un'indicazione, segnalando che a Goodman non interessa tanto ribadire la necessità di un modello percettivo, quanto mostrare la necessità di una comprensione estetica che tenga unite sensazione, emozione e cognizione. In questo senso la comprensione messa in atto dall'opera d'arte non trapassa mai sul piano razionale, ma rimane sempre estetica. Forse, allora, la riflessione si sposta dalla determinatezza del segno o dell'oggetto estetico alla determinatezza dell'“esperienza” estetica, e questo ripropone quel complesso rapporto di artistico ed estetico, rimettendolo ancora una volta in discussione.

Si sono utilizzate del seguenti abbreviazioni:

- AA N. Goodman, *L'art en action*, in “Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, 41, 1992, pp. 7-13; edizione inglese *Art in Action*, in M. Kelly (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 1998, vol. II, pp. 322-26.
- AI E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Andrew William Mellon Lectures in the Fine Arts, National Gallery of Art, Washington, 5, 1956; seconda edizione ricomposta Phaidon Press, London, 1962 (2002); trad. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione*, Einaudi, Torino, 1965.
- AO R. Wollheim, *Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics*, Harper & Row, New York, 1968; seconda edizione ampliata *Art and its Objects. (Second Edition with six supplementary essays)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980 (2000).
- CS N. Goodman, *Changing the Subject* (con C. Z. Elgin), in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 46, 1987, pp. 219-23.
- FFF N. Goodman, *Fact, Fiction and Forecast*, Athlone Press, University of London, 1954; trad. it. *Fatti, ipotesi, previsioni*, Laterza, Roma-Bari, 1985.
- IE E. H. Gombrich, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, Oxford, 1982; trad. it. *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino, 1985.
- LA N. Goodman, *The Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1968; trad. it. *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Il Saggiatore, Milano, 1976 (1998).
- LM N. Goodman, *On Likeness of Meaning*, in “Analysis”, 10, 1949, pp. 1-7; trad. it. *Della somiglianza di significato*, in L. Linsky (a cura di), *Semantica e filosofia del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1969, pp. 97-109.
- MM N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1984.

- PA R. Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1990.
- PP N. Goodman, *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis and New York, 1972.
- RP N. Goodman, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (con C. Z. Elgin), Hackett Publishing, Indianapolis, 1988.
- SA N. Goodman, *The Structure of Appearance*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1951; trad. it. *La struttura dell'apparenza*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- SS N. Goodman, *Routes of Reference*, in "Critical Inquiry", 8, 1981, pp. 121-32, ristampato in N. Goodman, *Of Mind and Others Matters*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1984, pp. 55-71; parzialmente tradotto in italiano *Storie su storie, piani su piani, o la realtà in livelli*, in M. Piattelli-Palmarini (a cura di), *Livelli di realtà*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 111-21.
- WW N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1978; trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari, 1988.

¹ J. Margolis, *Farewell to Danto and Goodman*, in "British Journal of Aesthetics", 38, 4, 1998, pp. 353-74; è in corso di stampa la traduzione *Addio a Danto e Goodman* presso la rivista "Studi di estetica", 27, 1. Dove non è indicata un'edizione italiana, la traduzione di tutte le opere citate è sempre a mia cura.

² J. Margolis, *Farewell to Danto and Goodman*, cit. p. 354.

³ A. C. Danto, *The Artworld*, in "Journal of Philosophy", LXI, 1964, p. 579; è in corso di stampa la traduzione *Il mondo dell'arte* presso la rivista "Studi di estetica", 27, 1.

⁴ A questo proposito non possiamo che rimandare al pensiero e ai lavori di Emilio Garroni e di Giuseppe Di Giacomo. Per i relativi riferimenti bibliografici si vedano le note seguenti e la bibliografia finale.

⁵ N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1984, p. 192. Nato a Somerville (Massachusetts) nel 1906, Goodman ha studiato presso l'Università di Harvard, dove nel 1928 ha conseguito il Bachelor of Science e nel 1941 ha conseguito il Ph. D. Negli anni 1944-45 ha insegnato al Tulf College, quindi alla Pennsylvania University, dal 1946 al 1964, e alla Brandeis University, dal 1964 al 1967. Infine, dal 1968 al 1977, ha insegnato a Harvard, dove è stato anche professore emerito. Muore nel 1998 all'età di 92 anni. Pur avendo sempre ricoperto la cattedra di Filosofia, si è sempre interessato di arte: dal 1929 al 1941 ha diretto la Walker-Goodman Art Gallery a Boston, e ha fondato e diretto, dal 1967 al 1971, il *Project Zero* presso la Harvard Graduate School of Education – un programma di ricerca sulla pedagogia delle arti. Dal 1969 al 1971 ha prodotto le Arts Orientation Series, e dal 1971 al 1977 è stato consulente presso la Arts for Summer School e direttore del Dance Center a Harvard. Segnaliamo infine il suo *Hockey Seen* – creato in collaborazione con la coreografa Martha Gray, il compositore John Adams, e l'artista Katharine Sturgis –, eseguito a Harvard (1972) e a Knokke-le-Zoute in Belgio (1980), e filmato, sempre a Harvard, nel 1984.

⁶ Cfr. H. Putnam, *Reflection' on Goodman's Ways of Worldmaking*, in "Journal of Philosophy", 76, 1979, pp. 603-18, ristampa in H. Putnam, *Realism and Reason*, Cambridge University Press, 1983. Si veda anche il cap. 6 di H. Putnam, *Renewing Philosophy*, Harvard University Press, 1992; trad. it. H. Putnam, *Rinnovare la filosofia*, Garzanti, Milano, 1998. L'attenzione nei confronti di Goodman risale almeno all'*Introduzione* di Putnam al volume *Fatti, ipotesi e previsioni* del 1954. Sul rapporto tra Goodman e Putnam si veda F. Restaino, *Realismo senza fondamenti. Goodman, Putnam e dintorni*, in C. Marrone, G. Coccoli, G. Santese, F. Ratto (a cura di), *Specchi americani. La filosofia europea nel Nuovo Mondo*, Castelvecchi, Roma, 1994, pp. 179-94.

⁷ Rapporto reso ancora più complesso, perché non è possibile risolvere pienamente la nozione di "identità" in quella di "identificazione".

⁸ Cfr. G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, Paris, 1994-97; trad. it. *L'Opera dell'arte*, a cura di F. Bollino, Clueb, Bologna, 1998-99, in particolare vol. I, pp. 270-72.

I – La teoria generale dei simboli

1.1 *Le vie del riferimento. Nominalismo ed estensionalismo*

Nei *Linguaggi dell'arte* Goodman parla di una «teoria generale dei simboli» (LA, 5) per indicare una riflessione sul funzionamento dei segni e sul loro modo di articolarsi, e ci avverte che «i problemi dell'arte sono piuttosto punto di partenza che non l'asse di questa ricerca» (LA, 5). Tuttavia, è lo stesso Goodman a saldare la riflessione estetica all'analisi del funzionamento dei segni quando ad esempio osserva che, nell'affrontare alcune questioni estetiche, «finiamo per trovarci di fronte a problemi e a principi più fondamentali per la teoria generale dei simboli» (LA, 110). Il rapporto tra una teoria generale dei simboli e un'"estetica unificata", quindi, non è affatto occasionale, ma è dato dal fatto che «in qualsiasi analisi filosofica dei modi in cui i simboli funzionano all'interno e al di fuori dell'arte, è necessario uno studio preliminare sulla natura della rappresentazione. Il fatto che la rappresentazione sia frequente in alcune arti, come la pittura, e insolita in altre, come la musica, è fonte di gravi difficoltà per un'estetica unificata; e, quando non siano chiari quali rapporti di affinità e di distinzione intercorrano fra la rappresentazione pittorica, in quanto modo di significazione, e la descrizione verbale da una parte, e, poniamo, l'espressione facciale dall'altra, qualsiasi teoria generale dei simboli è impossibile» (LA, 11).

Goodman articola la sua teoria dei simboli partendo dal fatto che il "riferimento" è «un termine primitivo e generico che comprende tutti i tipi di simbolizzazione e tutti i casi di *stare per*. In quanto relazione primitiva il riferimento non verrà definito, ma sarà piuttosto chiarito, distinguendo e confrontando le sue diverse forme» (MM, 55) ¹. Ma se il riferimento è una nozione primitiva non definibile, anche «la parola "simbolo" è qui usata come termine affatto generale e neutro» (LA, 5). Questo significa che possiamo solo articolare i modi di questo riferimento, muovendoci sempre al loro interno, senza poter porre il problema dell'origine o della natura dei simboli ². Per questo Goodman scrive: «Le vie del riferimento (*routes of reference*) sono del tutto indipendenti dalle radici del riferimento (*roots of reference*). Mi sono occupato qui delle diverse relazioni che un termine o altri

simboli possono avere e di ciò a cui si riferiscono, ma non di come sono istituite queste relazioni. E dal momento che mi sono occupato di strutture piuttosto che di origini [...] il mio soggetto è la natura e la varietà del riferimento senza tener conto di come o quando o perché o da chi questo riferimento è compiuto» (MM, 55). Tuttavia comprendere le diverse articolazioni del riferimento significa anche comprenderne il funzionamento³.

Una prima difficoltà di questa impostazione è il rapporto tra “riferimento” e “denotazione”: se da un lato Goodman chiama «*denotazione* questa comune relazione di applicare a, o stare per» (MM, 80), dall’altro «la denotazione è essa stessa un modo del riferimento» (MM, 55), è cioè soltanto una delle sue possibili articolazioni. La seconda difficoltà è se ci siano e quali siano le “forme fondamentali” del riferimento: per un verso, infatti, si parla di «tre tipi fondamentali di riferimento – denotazione, esemplificazione e espressione» (MM, 70), per altro verso «le varietà del riferimento possono essere raggruppate sotto quattro voci: “denotazione”, “esemplificazione”, “espressione” e “riferimento mediato”» (RP, 34). Queste oscillazioni non toccano, però, l’impostazione di fondo, ovvero che un simbolo è qualcosa che “sta per” qualcos’altro, e che non ci sono tratti o proprietà “intrinseche” dei segni.

Prima di affrontare la complessa articolazione dei simboli è utile chiarire alcuni aspetti della prospettiva di Goodman, in particolare il rapporto tra *nominalismo* ed *estensionalismo*. Quanto al primo punto, «il nominalista non riconosce alcuna distinzione tra entità senza una distinzione di contenuto» (SA, 100). Da questo punto di vista due classi che comprendano gli stessi elementi, gli stessi “individui”, sono la stessa classe. In questo modo il nominalista evita il proliferare di entità distinte in modo formale ma non sostanziale come, ad esempio, le “classi di classi”. Così «il nominalismo consiste nel rifiuto di ammettere entità che non siano individui» (SA, 100)⁴ e tuttavia, anche se «il nominalista ammette solo individui, [...] può considerare qualsiasi cosa come individuo» (SA, 102). Questo significa che «la decisione di non riconoscere altro che individui non precisa, in quanto tale, che cosa debba considerarsi un individuo» (SA, 102). Né il nominalista «pretende di mostrare che esistono solo individui: egli evita semplicemente di impegnarsi nei confronti dell’esistenza di qualcos’altro» (SA, 100). Goodman ritiene, infatti, che “esistano” solo individui, ma non si impegna in un’ontologia fiscalista o fenomenista⁵, perché è il sistema simbolico e teorico a stabilire “cosa” debba essere considerato “individuo”. Le assunzioni ontologiche di fondo sono cioè incorporate nel sistema, nella teoria o nel linguaggio adottati⁶. Per questo, «anche se un sistema nominalista non parla che di individui, e mette al bando tutto il vocabolario delle classi, esso può considerare qualsiasi cosa come un individuo; in altri termini, il divieto nominalista è rivolto

contro la proliferazione di entità al di là di una qualsiasi base prescelta di individui, ma lascia completamente libera la scelta di questa base» (WW, 112).

Dal punto di vista di una teoria dei segni questo non significa che dobbiamo riformare o riformulare la “grammatica” del nostro linguaggio⁷, ma che dobbiamo evitare di ricorrere a un “terzo regno” platonico-fregeano o ai cosiddetti “mondi possibili”⁸. Assumere una prospettiva nominalista, infatti, significa abbandonare l’idea che «due predicati hanno lo stesso significato se stanno per la medesima Essenza reale o Idea platonica» (LM, 99). Ma allora è necessario ripensare il rapporto tra *token* e *type* sia dal punto di vista semantico, come rapporto tra il significato di un termine e i suoi sensi, sia dal punto di vista sintattico, come rapporto tra un “carattere” e le sue emissioni verbali o le sue iscrizioni.

Nel volume *La struttura dell'apparenza*, dopo aver esposto la distinzione peirceana tra “struttura generale” o “tipo” (*type*) di una parola e i suoi “casi particolari” o “segni” (*tokens*)⁹, Goodman afferma che «in realtà è dei tipi che possiamo fare a meno. [...] Il fatto che si applichi un predicato comune a molti segni [...] non vuol dire che ci sia un universale designato da tale predicato. E non troveremo nessun caso in cui ci sia bisogno di costruire una parola, o un asserto, come tipo anziché come segno [*token*]»¹⁰. Possiamo cioè fare a meno di entità universali poste al di là del linguaggio e indipendenti da esso. Ma se rinunciamo alla nozione di “type” dobbiamo ripensare anche quella di “token”: un segno è tale non perché rimanda a una classe, ma perché rimanda ad altri segni a esso congruenti, di modo che tutti i segni o le parole di uno stesso “tipo” in realtà «sono *repliche* l’una dell’altra» (SA, 420)¹¹. Da questo punto di vista un segno è tale non perché rimanda a una regola logico-ontologica, e dunque a un rapporto “verticale” tra segno e classe, ma perché rimanda ad altri segni, che sono sue “repliche”, in virtù di un uso o di una prassi che “vige” tra individui, ossia in virtù di un rapporto “orizzontale” tra individuo e individuo¹². Questa impostazione anticipa quello che diventerà più chiaro nelle opere successive, ossia che «niente è intrinsecamente una rappresentazione; lo status di rappresentazione è relativo al sistema simbolico» (LA, 196): non esistono entità “intrinsecamente” simboliche, così come non esistono proprietà o tratti pertinenti che distinguano i simboli dagli oggetti. La differenza tra segno e designato, tra simbolo e fatto, non è ontologica ma è funzionale, ed è possibile solo all’interno di un sistema simbolico¹³.

Alla tesi nominalista Goodman affianca una *teoria estensionalista* del significato, ovvero una teoria che non ricorra a forme di intensionalismo o di psicologismo. In questo modo si viene a configurare una prospettiva anti-essenzialista e anti-mentalista che ripropone però il problema del senso in termini referenzialisti, una prospettiva che,

senza ricorrere alle “intensioni” fregeane e alle entità mentali, svincola al tempo stesso l’estensionalismo da un realismo delle entità¹⁴.

La distinzione tra “senso” e “significato” rimanda a Frege¹⁵: il significato (*Bedeutung*)¹⁶ di una parola è l’entità extralinguistica denotata dalla parola; il senso (*Sinn*) è variamente definito come il «modo di darsi dell’oggetto» o la «via per giungere al significato». Con questa articolazione Frege cercava di comporre, da un lato, il fatto che il senso di una parola può variare a seconda dei contesti senza che per questo cambi il suo significato¹⁷, dall’altro, il fatto che, se il senso è un “criterio di identificazione” del significato, afferrare il senso di una parola vuol dire determinare il suo significato. L’identità di senso, infatti, implica sempre un’identità di significato – anche se non vale il contrario. Ma che cos’è che propriamente “afferriamo”? Frege introduce qui la nozione di “rappresentazione”¹⁸ (*Vorstellung*) o “immagine mentale”: mentre quest’ultima è una nozione psicologica, soggettiva e incomunicabile, il “senso” è una nozione logica, oggettiva e garante della comunicazione intersoggettiva. In questo modo Frege preclude una soluzione psicologista della semantica, giacché il senso di una parola è indipendente da qualsiasi immagine mentale possa generare.

Questa articolazione tra senso e immagine mentale la ritroviamo nel funzionamento proposizionale. Qui Frege distingue l’“atto del pensare” (*das Denken*) dal “pensiero” (*der Gedanke*). Quest’ultimo, infatti, non è un processo o uno stato psicologico ma, in quanto contenuto oggettivo del pensare, è un’entità astratta e autonoma che appartiene a un “terzo regno” distinto tanto dagli oggetti fisici quanto dai processi psichici. Da questo punto di vista il pensiero è il senso di un enunciato quando questo denota qualcosa. Tuttavia Frege è consapevole che sono possibili enunciati privi di denotazione e dunque enunciati che, pur esprimendo pensieri, cadono al di fuori dell’orizzonte vero-falso. La possibilità di questa “lacuna” del valore di verità di un enunciato evita di circoscrivere il linguaggio a una semantica realista che richieda necessariamente l’“esistenza” di ciò di cui si parla.

Sarà questa invece la strada intrapresa da Russell¹⁹ il quale, abbandonando la distinzione tra senso e significato e vincolando quest’ultimo alla nozione di “verità”, considera necessaria l’esistenza del designato. Dal suo punto di vista, infatti, un enunciato privo di riferimento è semplicemente falso. Di qui il tentativo di dimostrare che i termini “fittizi” e le “proposizioni non denotanti” sono in realtà “descrizioni camuffate”, riconducibili ad asserti vero-falsi ed eliminabili attraverso una “teoria delle descrizioni singolari”.

Goodman, a differenza di Russell, vuole recuperare la nozione fregeana di senso, declinandola però all’interno di una prospettiva nominalistica ed estensionalistica, senza impegnarsi in un’ontologia delle entità e senza ricorrere a «entità fantasma chiamate “significati”,

che sono distinte dalle parole e dalle loro estensioni» (LM, 103). Così, se il significato non è l'oggetto che corrisponde alla parola e non è la classe logico-ontologica dei suoi sensi o dei suoi usi, non è neppure «l'idea o immagine mentale» associata alla parola. Fin dal saggio *Della somiglianza di significato*²⁰ Goodman respinge, infatti, l'idea che «due termini hanno lo stesso significato se stanno in luogo della stessa idea o immagine mentale» (LM, 99). Questo, in primo luogo, perché di una parola «non è molto chiaro che cosa possiamo e che cosa non possiamo immaginare» (LM, 99); in secondo luogo, perché ci sono «predicati che, in modo assolutamente certo, non hanno immagini corrispondenti, quali “intelligente” e “supersonico”. Naturalmente esiste una quantità di immagini associate a questi termini; ma questo è del tutto irrilevante» (LM, 100). Dunque «cosa *sono* queste immagini nella mente? Sono invisibili, intangibili, e anche insensibili. Immagini visive che non possono essere viste (perché vedere significa guardare qualcosa davanti agli occhi). [...] E ancora, qualsiasi cosa possano essere le immagini mentali, dove stanno? Non esiste nessun teatro nella testa dove queste immagini vengano proiettate, e non c'è nessuno lì che in qualche modo le guardi» (RP, 84).

Questo non significa abbracciare una teoria comportamentista o che parlare di immagini mentali non abbia alcun senso²¹. Al contrario, per Goodman «possiamo sensatamente parlare di immagini mentali anche se non esistono» (RP, 84). Si tratta però di pensarle «in termini di capacità di compiere certe attività» (RP, 91), di modo che «avere un'immagine non equivale a possedere qualche immagine immateriale in qualcosa chiamata mente, ma nell'avere e nell'esercitare certe abilità» (RP, 90)²². In questo modo non solo «scompaiono l'“immagine” e il “quadro nella mente” » (RP, 91), ma possiamo superare il dualismo di fisico e mentale, perché, rimanendo fedeli a un'impostazione anti-essenzialista, possiamo parlare di immagini e di pensiero *in termini di* attività, stati e disposizioni senza ridurre il pensiero a queste attività o a questi stati²³.

Respingere l'idea di un “teatro nella mente” per Goodman significa che non si danno immagini indipendentemente dai segni: «Cosa è un'immagine? È qualcosa generata nella mente che poi viene proiettata all'esterno e resa concreta sulla tela? Questa è una definizione molto limitativa perché l'immagine non esiste finché non arriva sulla tela, non esiste a priori. Quindi deve essere resa in forma concreta perché diventi effettivamente un'immagine»²⁴. Non ci sono immagini nella testa, come non ci sono significati in qualche terzo regno, che “successivamente” introduciamo nei segni concreti, perché i pensieri e le immagini si danno sempre in questo o quel segno concreto. Per questo «dal fatto che io sappia cosa sia un'idea incarnata – un'idea espressa in parole o in altri simboli – non ne segue che io sappia cosa sia un'idea disincarnata»²⁵. E sempre per questo è necessario respingere

«l'ipotesi palesemente falsa che le idee incarnate siano nella mente fin dall'inizio o l'ipotesi incomprensibile che esistano idee disincarnate»²⁶, ossia la tesi che esistano «immagini disincarnate che fluttuano nella mente» (MM, 21). Per Goodman, insomma, non dobbiamo andare alla ricerca di entità mentali o di processi psicologici che corrispondano ai nostri enunciati, perché ciò di cui un segno si fa carico si dà nel segno stesso. Per questo scrive: «Dobbiamo tornare nuovamente alla ricerca disperata di entità fantasma chiamate “significati”, che sono distinte dalle parole e dalle loro estensioni e che stanno nel mezzo tra le une e le altre? Non credo. [...] Penso che si possa pienamente rendere conto della differenza di significato fra due termini qualsivoglia senza introdurre alcuna entità tra i termini e la loro estensione» (LM, 103). Si tratta dunque di respingere non solo le soluzioni mentaliste, ma anche di «sostituire il tipo di approccio di Frege a diversi problemi, facendo a meno degli aspetti della teoria di Frege [...] a partire dalle connotazioni, dalle intensioni, e via dicendo» (SS, 120)²⁷. Si tratta, insomma, di articolare una «teoria estensionalmente fondata» (SS, 120).

Se l'estensione di un termine o di un predicato è «qualunque cosa passata, presente o futura alla quale il termine si applica» (LM, 102)²⁸, Goodman propone di chiamare «l'estensione di un predicato, preso per sé, estensione *primaria*, e l'estensione di uno qualunque dei suoi composti una estensione *secondaria*» (LM, 104). In questo modo, «l'estensione *primaria* di un carattere consiste in ciò che un carattere denota; un'estensione *secondaria* consiste in ciò che un composto di quel carattere denota» (LA, 178, nota 16). Il ricorso alle estensioni secondarie è dettato da una precisa esigenza: se il significato dipendesse esclusivamente dall'estensione primaria, tutte le parole che non si riferiscono a qualcosa realmente esistente e che quindi hanno la stessa estensione “vuota” o “nulla” – come, ad esempio, “unicorno” o “centauro” – avrebbero lo stesso significato; mentre «sono sicuramente di significato diverso» (LM, 102). Goodman suggerisce così di considerare anche l'estensione secondaria, ovvero tutti i composti di cui un certo termine può fare parte. In questo modo «due termini hanno lo stesso significato se e solo se hanno la stessa estensione primaria e secondaria» (LM, 104)²⁹, e «due caratteri differiscono di significato se differiscono nell'estensione primaria o in una qualsiasi delle loro estensioni secondarie parallele» (LA, 178, nota 16).

Questa soluzione non solo risponde alle esigenze dell'uso comune – dal momento che in un racconto o in figura non possiamo, ad esempio, sostituire un centauro con un unicorno – ma rispetta pienamente le esigenze nominaliste ed estensionaliste, perché «le *serie concrete di segni grafici* sono oggetti fisici genuini come qualsiasi altra cosa» (LM, 105)³⁰. In questo modo Goodman può affrontare il caso dei termini fittizi e delle finzioni senza accogliere il realismo russelliano e senza ricorrere alle intensioni fregeane o alle teorie dei mondi possibili.

1.2 *Le finzioni: rappresentazione-di e rappresentazione-come*

Le finzioni, a lungo considerate dalla tradizione analitica come casi marginali di una teoria logico-referenziale³¹, consentono di ripensare il rapporto tra segno e designato. Questo, infatti, non può essere ricondotto al semplice meccanismo denotativo, perché il linguaggio vive di «raffigurazioni e descrizioni che letteralmente non denotano niente» (WW, 121). È il caso dei termini fittizi che, abbiamo visto, non rimandano a oggetti realmente esistenti, ma è anche il caso delle opere d'arte non figurative e, più in generale, di tutte le forme narrative e rappresentative svincolate da un riferimento a qualcosa di reale. E tuttavia le finzioni, anche se non denotano un "oggetto", non sono affatto svincolate da una qualche forma di riferimento, perché «ciò che non ha denotazione può pur sempre *avere un riferimento* in quanto esemplifici o esprima qualcosa» (WW, 124). Semplicemente, «il loro essere rappresentazionali non implica che rappresentino qualcosa di esterno ad esse» (WW, 72)³². Goodman mantiene in questo modo il meccanismo referenziale, superando però un realismo per il quale solo riferendosi a oggetti reali il linguaggio è sensato. E questo significa non solo che la *possibilità* del segno non dipende dall'*esistenza* del designato, ma che la *possibilità* del mondo – il suo essere questo o quel mondo – dipende dalla capacità formativa dei segni. Per questo, «possiamo avere parole senza un mondo ma non mondi senza parole o altri simboli» (WW, 7). Le finzioni, insomma, e le opere d'arte, mettono in luce l'*autonomia* del linguaggio e il suo rapporto con l'altro da sé: proprio perché il linguaggio è possibilità di senso può rimandare a qualcosa di determinato. Le finzioni dunque, non solo mostrano che la teoria del rispecchiamento è inadeguata, ma aprono la relazione simbolica a una capacità *presentativa*, costringendo a ripensare il meccanismo denotativo.

Goodman pone a fondamento del funzionamento simbolico il riferimento, che può essere «singolo, multiplo o nullo» (LA, 42). Un segno ha un riferimento *singolo* o *unico* quando rimanda a un particolare denotato – *quell'oggetto* o *quell'evento* determinato; ha riferimento *multiplo* quando rimanda a più oggetti o eventi; ha riferimento *nullo* quando l'estensione o classe di riferimento è "vuota" o "nulla", dal momento che ciò a cui si riferisce, propriamente, non esiste: «Che cosa rappresenta, ad esempio, una figura di Pickwick o di un unicorno? Non rappresenta alcunché; è una rappresentazione con denotazione nulla» (LA, 26). Questa impostazione presenta subito due difficoltà: in primo luogo, in una semantica rigorosamente estensionalista due termini fittizi, denotando la stessa classe vuota di oggetti, dovrebbero avere lo stesso significato; in secondo luogo, è necessario chiarire la relazione tra un termine e la classe vuota dei suoi referenti. Quanto al primo punto, Goodman respinge la soluzione dei "mondi possibili", perché «l'immane proposta di dotarci di entità fittizie

e di mondi possibili, per avere anche in questi casi dei denotati, non aiuterà nessuno a risolvere il problema, neppure quelli che non ci trovano niente di strano» (WW, 122). Le finzioni non rimandano a “entità fittizie”, ossia a entità vere in un mondo possibile³³, perché così come «il semplicemente possibile – se ha da essere ammissibile – sta tutto entro il reale, [...] i cosiddetti mondi possibili della finzione stanno tutti entro mondi reali» (WW, 123). La finzione allora «non ha davvero come suoi referenti il nulla o dei mondi possibili assolutamente trasparenti ma, per quanto metaforicamente, i mondi reali» (WW, 123). Né possiamo distinguere due termini fittizi in funzione di una qualche somiglianza tra segno e denotato, dal momento che non esiste alcun denotato: «Una centauro-raffigurazione differisce da un’unicorno-raffigurazione non in virtù della sua somiglianza a un centauro e della mancanza di somiglianza con un unicorno, poiché non esistono né centauri né unicorni» (LM, 104). La soluzione, come sappiamo, è data dalla distinzione tra estensione primaria e secondaria, di modo che, «anche se tutti i centauri sono unicorni e tutti gli unicorni sono centauri, proprio perché non esistono centauri e unicorni, tuttavia “centauro” e “unicorno” hanno significati differenti per il fatto che certi loro composti non sono coestensivi» (RP, 96). Le finzioni, insomma, pur avendo la stessa estensione primaria, differiscono nelle loro estensioni secondarie. Questo significa che la loro capacità di significazione è del tutto svincolata da una semantica realista alla Russell e che pertanto il linguaggio è “autonomo” nella sua possibilità di produrre sensi e significati.

Quanto al secondo punto, il modo di riferimento delle finzioni non può essere considerato alla stessa stregua di quello degli altri termini. Infatti, «locuzioni quali “figura di” e “rappresenta” hanno l’apparenza di predicati a due posti e possono talora essere interpretati come tali. Ma “figura di Pickwick” e “rappresenta un unicorno” vanno piuttosto considerati alla stregua di *predicati a un posto indivisibili*» (LA, 26, corsivi miei)³⁴. Le finzioni non sono normali relazioni *diadiche* che correlano segno e designato, ma devono essere considerate relazioni *monadiche*, e per evidenziarne il diverso funzionamento Goodman suggerisce di scriverle con il trattino – ad esempio, “rappresentazione-di-centauro” o “figura-di-unicorno”³⁵. In questo modo, diventa facilmente decifrabile che se l’espressione “rappresentazione di *x*” denota l’oggetto menzionato, una “rappresentazione-di-*x*” non denota necessariamente qualcosa. Per questo «se esiste – come esiste – qualcosa che è la raffigurazione di un centauro, non possiamo inferirne che esiste qualche centauro – che infatti non esiste. Una espressione come “raffigurazione-di-un-centauro” è un predicato singolo, e il fatto che convenga a una o a molte cose non ci autorizza affatto a concludere che esistono oggetti di cui queste cose sono raffigurazioni» (LM, 104). Pertanto non possiamo più pensare le relazioni simboliche sempli-

cemente in termini denotativi, ma dobbiamo considerare un diverso modo di riferimento ³⁶.

Emerge qui la distinzione tra “rappresentare qualcosa” e “essere una figura di un certo genere”, ovvero tra *rappresentare* e *presentare*: «Una figura non può, escludendo ogni gioco di parole, rappresentare Pickwick e contemporaneamente non rappresentare nulla. Ma una figura può essere di un certo genere – una figura-di-Pickwick o una figura-di-uomo – senza rappresentare alcunché» (LA, 27). In questo senso, le finzioni non “rappresentano” qualcosa, perché non denotano e non rimandano a un oggetto determinato, ma “presentano” qualcosa, ovvero mostrano il loro essere figure o descrizioni di un certo tipo. Da questo punto di vista Goodman suggerisce di trattare anche i casi di “denotazione indeterminata” come forme di denotazione nulla, perché «dove non possiamo stabilire se una figura denoti o meno qualcosa, possiamo procedere solo come se non denotasse nulla – vale a dire limitarci a considerare che genere di figura sia. I casi di denotazione indeterminata sono quindi trattati come casi di denotazione nulla» (LA, 30).

La capacità presentativa messa in luce dalle denotazioni nulle e da quelle indeterminate non riguarda solo le finzioni o le opere d'arte, ma è una dimensione costitutiva dei segni, dal momento che anche nel caso della semplice denotazione, affinché questa possa avvenire e possa transitare verso il referente, il segno deve innanzi tutto mostrare che tipo di segno è. Per questo la semplice denotazione non è sufficiente, «perché la denotazione di una figura non determina il suo genere più di quanto il genere di figura determina la denotazione. Non ogni figura-di-uomo rappresenta un uomo; inversamente, non ogni figura che rappresenta un uomo sarà una figura-di-uomo. E sulla differenza tra essere e non essere una figura-di-uomo si fonda la differenza, quanto alle figure che rappresentano un uomo, tra quelle che lo rappresentano e quelle che non lo rappresentano come un uomo» (LA, 30). Questo non significa che bisogna abbandonare la nozione di riferimento, ma che è necessaria un'ulteriore articolazione: la capacità presentativa è assimilata al meccanismo dell'esemplificazione, e «le descrizioni fittizie e le rappresentazioni fittizie si riducono a un tipo particolare di esemplificazione» (LA, 64) ³⁷.

Il momento dell'esemplificazione è particolarmente evidente nel caso dell'arte astratta o, più in generale, nell'arte non figurativa. Infatti, «un quadro non figurativo, ad esempio di Mondrian, non afferma nulla, non denota nulla, non raffigura nulla, e non è né vero né falso, ma ha molto da mostrare. Cionondimeno, mostrare o esemplificare, come denotare, sono funzioni referenziali» (WW, 21). Un'opera, dunque, «per quanto libera da aspetti di rappresentazione o d'espressione, è ancora un simbolo, anche se ciò che simboleggia non sono cose o persone o sentimenti, ma certe strutture di forme, di colore, di trama che essa ci espone» (WW, 77). Le opere non figurative e, in generale,

le opere d'arte nella loro istanza narrativa funzionano quindi come relazioni "monadiche", cioè come simboli che trattengono su di sé la nostra attenzione, perché nel loro caso «non possiamo semplicemente guardare, attraverso il simbolo, ciò cui esso si riferisce così come facciamo quando osserviamo i segnali stradali o leggiamo testi scientifici, ma dobbiamo prestare attenzione al simbolo stesso» (WW, 81). L'opera d'arte infatti esibisce innanzi tutto se stessa: mostra il configurarsi di un senso nell'avere «certe strutture di forme, di colore, di trama», ossia nell'essere quella determinatezza che è. Per questo, «se anche fosse raffigurato un uomo reale, la sua identità importerebbe tanto poco quanto il gruppo sanguigno dell'artista» (LA, 30).

Questa impostazione mantiene l'esigenza referenzialista di fondo, ossia che qualcosa è un simbolo se "sta per" qualcos'altro. Così un segno è un "fatto" che rimanda a un altro fatto, è un fatto che "funziona" come segno. Segno e referente sono allo stesso livello ontologico. Per questo Goodman trova più appropriata la nomenclatura americana degli edifici: «Il primo piano è quello a livello del suolo, non quello in cima alla prima rampa (lo stesso vale per le narrazioni). Ogni concezione di una realtà consistente di oggetti ed eventi e generi stabiliti indipendentemente dal discorso, inalterati dal come sono descritti o comunque presentati, deve abdicare in favore del riconoscimento che anche questi fanno parte della storia (e cioè si trovano allo stesso livello)» (SS, 115). Non è possibile separare mondo e linguaggio, perché «ogni realtà dipende dal discorso corretto e ogni discorso corretto dipende da una realtà che dipende dal discorso» (SS, 117). E tuttavia il rapporto tra segno e referente non cancella la loro "differenza". In questo senso Goodman non accetta l'esito decostruzionista o l'idea di una semiosi illimitata e afferma che «non si sono mai qui identificati i simboli in generale con i loro referenti» (SS, 116). Parlare di intrascendibilità del linguaggio – dell'impossibilità di oltrepassarlo per afferrare il mondo così com'è, indipendentemente da ogni versione e da ogni forma simbolica – non significa che *il n'y a pas de hors-texte*, ma che l'"altro" dal linguaggio si può dare solo "nel" linguaggio. In questo senso il segno estetico non è chiuso in se stesso³⁸, ma dal proprio interno «conduce al di là di se stesso per ogni sorta di generi referenziali, lunghi e brevi» (LA, 182).

Accanto alle relazioni monadiche o "figure-di" Goodman introduce una nuova articolazione che chiama *rappresentazione-come*. Per capire questo ulteriore modo del riferimento bisogna distinguere due diversi usi del termine "come": nel primo caso «il "come" si unisce al *nomen*» (LA, 31) e rimanda a ciò che è rappresentato, ovvero a quale oggetto si applica il segno. In questo caso abbiamo una normale relazione denotativa diadica che correla segno e designato. Nel secondo caso «il "come" si unisce al *verbo* e lo modifica; e abbiamo veri e propri casi di *rappresentazione-come*» (LA, 31). Qui il "come" rimanda al

modo di designazione della rappresentazione, e abbiamo una relazione “monadica”³⁹. Così, ad esempio, se diciamo che un adulto è “rappresentato come” un bambino (senza il trattino) troverò l’immagine di un bambino, mentre se dico che è “rappresentato-come” un bambino (con il trattino) troverò raffigurato un adulto con un’espressione o un’atteggiamento infantile.

Si profilano quindi tre modi del riferimento: «Una figura che rappresenta un uomo lo denota; una figura che rappresenta un uomo immaginario è una figura-di-uomo; e una figura che rappresenta un uomo come un uomo è una figura-di-uomo che lo denota. Così, mentre il primo caso riguarda solo ciò che la figura denota, e il secondo solo che genere di figura sia, il terzo invece riguarda sia la denotazione che la classificazione» (LA, 31-32)⁴⁰. In altri termini, una *rappresentazione* è una vera e propria denotazione che rimanda a un oggetto particolare, una *rappresentazione-di* è una una figura di un certo tipo che non rimanda a un oggetto, una *rappresentazione-come* è una figura di un certo tipo che rimanda a un oggetto particolare e in questo modo lo presenta sotto un certo aspetto. La rappresentazione-come, insomma, è insieme una rappresentazione e una rappresentazione-di: “dice” qualcosa e al tempo stesso “mostra” qualcos’altro. Questo comporta che «davanti a un quadro come ad ogni altra etichetta, si pongono sempre due interrogativi: che cosa rappresenta (o descrive), e che sorta di rappresentazione (o descrizione) sia. Con il primo ci domandiamo a quale oggetto, ammesso che ci sia, esso si applica come etichetta; con il secondo ci domandiamo quale, tra certe etichette, si applica ad esso» (LA, 34). E dal momento che «le descrizioni-come e le rappresentazioni-come [...] sono parimenti fatti di esemplificazione piuttosto che di denotazione» (LA, 64) è necessario affrontare il funzionamento dell’esemplificazione.

1.3 *Esemplificazione ed espressione*

Goodman distingue le rappresentazioni dalle forme di *esemplificazione* e di *espressione* non in funzione del “dominio” dei referenti, ma in virtù della “direzione” del riferimento. Dunque non perché le prime si riferirebbero a oggetti o eventi “concreti” mentre le altre a predicati o proprietà “astratte”, ma perché nel caso della rappresentazione il riferimento avviene in una sola direzione mentre nell’esemplificazione e nell’espressione abbiamo un duplice riferimento. Infatti, «se la rappresentazione è un fatto di denotazione mentre l’espressione è in qualche modo un fatto di possesso, le due cose sono differenti per direzione oltre che (o forse piuttosto che) per dominio. Sia vero o no che ciò che si rappresenta è concreto mentre ciò che si esprime è astratto, ciò che è espresso sussume il quadro come un esempio, proprio come il quadro sussume ciò che rappresenta» (LA, 52). In questo modo Goodman può distinguere la rappresentazione dall’esemplificazione,

e il dire dal mostrare, senza ricorrere alla coppia concreto/astratto ⁴¹, perché un segno può denotare qualcosa di astratto senza per questo esemplificarlo: la parola “rosso”, ad esempio, denota il colore rosso, ma non esemplifica quel colore – a meno che non sia scritta in inchiostro rosso. Insomma, se nelle rappresentazioni il riferimento è *uni-direzionale* – il segno rimanda all’oggetto o all’evento a cui si applica – nel caso dell’esemplificazione e dell’espressione il riferimento è *bi-direzionale* ⁴².

La peculiarità dell’esemplificazione è che inverte la direzione del riferimento e muove «nella direzione opposta rispetto alla denotazione – muove da, e non verso, ciò che è denotato» (LA, 53). Questo però non è sufficiente. Il segno, infatti, non solo deve riferirsi alle proprietà esemplificate ma deve anche “possedere” queste proprietà: «ciò che un simbolo esemplifica deve applicarsi ad esso» (LA, 55). Per questo «l’esemplificazione è possesso più riferimento» (LA, 53) ⁴³. Questa seconda condizione diventa chiara se teniamo presente che dal punto di vista nominalista non “esistono” proprietà ma “vigono” predicati e predicazioni ⁴⁴, e pertanto le proprietà sono in effetti predicati. Così, dire che un segno ha una certa proprietà significa che a quel segno si applica un certo predicato, ovvero ancora che “è denotato da” quel predicato. In questo senso «il quadro *non denota* il colore grigio, *ma è denotato dal* predicato “grigio”» (LA, 52). Ma allora, se la rappresentazione rimanda agli oggetti a cui si applica, nel caso dell’esemplificazione il segno non solo è denotato dal predicato ma si riferisce anche a quel predicato: «Un oggetto che è denotato, letteralmente o metaforicamente, da un predicato, e si riferisce a tale predicato e alla proprietà corrispondente, possiamo dire che esemplifica quel predicato o quella proprietà» (LA, 53). L’esemplificazione quindi «è sottoposta a un doppio vincolo rispetto alla denotazione» (LA, 83). Non è sufficiente il mero possesso delle proprietà che si vuole esemplificare – se un oggetto è bianco non per questo esemplifica “bianco” –, né è sufficiente il semplice riferimento, perché in questo caso avremmo una relazione unidirezionale e dunque una rappresentazione ⁴⁵. L’esemplificazione invece «comporta un riferimento, tramite quel che una cosa possiede, alla proprietà posseduta» (WW, 37). Questo “doppio vincolo” richiede però una particolare attenzione: se l’esemplificazione non soltanto inverte la direzione del riferimento ma rimanda, attraverso il possesso di certe proprietà, ai predicati (o etichette) che sussumono quel segno come un esempio di quelle proprietà, allora l’esemplificazione non può essere assimilata e ricondotta alla semplice denotazione, ma è piuttosto una «sottorelazione del converso della denotazione» (LA, 58). In altri termini «non coincide con l’inverso della denotazione, ma con una particolare sottoclasse di questo inverso: la sottoclasse formata da quei casi in cui ciò che è denotato o possiede si riferisce all’indietro, come un campione, a ciò che denota o è posseduto» (MM, 82) ⁴⁶.

Fin qui abbiamo considerato a quali condizioni un segno può esemplificare qualcosa. Rimane da stabilire che cosa esemplifica. In altri termini, «di quali delle sue proprietà un campione è un campione? Non di tutte; infatti in quel caso il campione non sarebbe un campione di nient'altro che di se stesso. Né di quelle "formali" o "interne" né, a ben vedere, di nessun insieme specificabile di proprietà» (WW, 76). Per Goodman non è possibile specificare una volta per tutte le proprietà esemplificate, perché «quali proprietà precise di un simbolo sono esemplificate dipende da quale particolare sistema di simbolizzazione è all'opera» (LA, 54). Per questo «le proprietà che ne fanno un campione variano non poco secondo il contesto e la situazione» (WW, 76). E «dal momento che la pratica e le prescrizioni mutano, né il possesso né l'esemplificazione sono assoluti» (LA, 82). Tuttavia, proprio perché è regolata dal contesto e dal sistema simbolico in uso, l'applicazione di un predicato non è arbitraria⁴⁷. L'esemplificazione e la rappresentazione, dunque, non sono forme neutre di riferimento, ma rimandano a una prassi e ai contesti in cui si trovano a operare. E anche se in Goodman lo sfondo pre-teorico non è esplicitamente tematizzato, questo sfondo emerge nei punti nodali della sua riflessione. Insomma, «il punto è che un campione è un campione di – o *esemplifica* – solo alcune delle sue proprietà, che le proprietà con le quali ha questa relazione di esemplificazione variano secondo le circostanze e non sono distinguibili se non come quelle proprietà alle quali esso serve, come loro campione, in quelle circostanze. Quella di essere un campione, o di esemplificare, è una relazione più o meno dello stesso genere che essere un amico; i miei amici non li si può distinguere mediante una singola proprietà identificabile o un gruppo di proprietà» (WW, 76).

Si profila a questo punto la questione se l'esemplificazione emerga solo con lo sviluppo del linguaggio⁴⁸. Goodman è consapevole della difficoltà e questo spiega le sue oscillazioni. Per un verso, infatti, sembra riannodare nel caso dell'esemplificazione un rapporto tra sistemi linguistici e sistemi non-linguistici, dal momento che «l'orientamento che distingue l'esemplificazione dalla denotazione sembra veramente derivare dall'organizzazione del linguaggio anche là dove sono coinvolti simboli non-verbali» (LA, 57). In questo senso il funzionamento dell'esemplificazione riposerebbe su quello dei sistemi linguistici. Per altro verso, bisogna tenere presente che «non tutte le etichette sono predicati; i predicati sono etichette che appartengono ai sistemi linguistici» (LA, 57). Inoltre, «là dove non ci sono tali legami con il linguaggio, e i simboli e i referenti sono non-verbali, la differenza di direzione tra denotazione e esemplificazione può essere talvolta determinata in base a caratteristiche formali» (LA, 57-58). Da questo punto di vista «i simboli provenienti da altri sistemi – gestuali, pittorici, diagrammatici, ecc. – possono essere esemplificati e funzionare

comunque come i predicati di una lingua [...] e] l'esemplificazione di una proprietà priva di nome equivale di solito all'esemplificazione di un simbolo non-verbale per il quale non abbiamo nome o descrizione corrispondente» (LA, 57). In questo senso il rapporto tra sistemi linguistici e sistemi non-linguistici non è veramente costitutivo né vincolante – come diventerà chiaro nel caso delle opere d'arte.

Anche l'*espressione* è sottoposta al doppio vincolo del riferimento, solo che in questo caso il possesso delle proprietà non è letterale, ma metaforico o traslato. Questo significa che «ciò che è espresso è metaforicamente esemplificato» (LA, 80) e che l'espressione è «un caso particolare di esemplificazione metaforica» (RP, 21). Per questo «non ogni esemplificazione è espressione, ma ogni espressione è esemplificazione» (LA, 53). Come per l'esemplificazione, le proprietà espresse «non sono solo possedute metaforicamente, ma anche fatte oggetto di riferimento, esibite, emblematizzate, indicate» (LA, 81)⁴⁹. Così, un quadro dipinto in una tonalità grigia può esemplificare questo colore, perché il predicato “grigio” si applica letteralmente a quel quadro, e può esprimere “tristezza” se nelle nostre pratiche linguistiche vige o è comunque possibile una relazione tra la tristezza e il grigiore. Nel caso dell'espressione, dunque, la caratteristica rilevante è che le proprietà espresse sono «importazioni metaforiche» (LA, 80), ovvero sono «proprietà acquisite» (LA, 80). Questo significa che «una cosa può esprimere solo ciò che le appartiene, ma che non le apparteneva originariamente» (LA, 83). E dal momento che «sono relativamente poche le proprietà puramente letterali o permanentemente metaforiche» (LA, 84) «i confini dell'espressione, determinati dalla differenza tra esemplificazione e possesso e dalla differenza inoltre tra il metaforico e il letterale, sono inevitabilmente sfumati e transitori» (LA, 84) e variano «profondamente con il luogo, il tempo, l'individuo e la cultura» (LA, 83).

Con l'esemplificazione metaforica la relazione simbolica raggiunge la massima latitudine, e diventa ancora più evidente che le condizioni di funzionamento dei segni sono interne ai sistemi simbolici. Goodman può respingere così sia le teorie che, ritenendo l'espressione «più diretta e immediata della rappresentazione» (LA, 48), la considerano una relazione «vincolata causalmente a ciò che viene espresso» (LA, 48), sia le teorie che «suggeriscono che quanto viene espresso sia, piuttosto, il sentimento o l'emozione suscitata nell'osservatore» (LA, 49). Per Goodman, infatti, parlare di “espressione” indica che «la proprietà appartiene al simbolo stesso – indipendentemente dalla causa, dall'effetto, dalle intenzioni o dal tema» (LA, 80) e dunque quello che un segno esprime è qualcosa che appartiene al simbolo e si dà dal suo stesso interno.

1.4 *Descrizione e rappresentazione. Somiglianza e arbitrarietà*

Il punto di vista anti-essenzialista trova la sua espressione più ar-

ticolata nella critica alle teorie del rispecchiamento, in particolare alle teorie mimetiche e isomorfe centrate sulla “somiglianza” tra segno e designato ⁵⁰. Per Goodman, infatti, i simboli non sono “copie”, e questo vale non soltanto per i sistemi linguistici – risultato ampiamente raggiunto dalla linguistica con la nozione di “arbitrarietà” del segno – ma vale anche per i sistemi non-linguistici. Goodman vuole così superare la distinzione peirceana tra segni “naturali” o “iconici” e segni “convenzionali” o “non-iconici” perché, se abbandoniamo l’idea di una realtà indipendente e quella di segno “naturale”, «la distinzione, spesso sottolineata, tra segni iconici e non, diventa effimera e banale» (LA, 200). Si tratta allora di tracciare in modo diverso la distinzione tra parole e immagini, e di dimostrare che «la somiglianza non è necessaria né sufficiente per la raffigurazione» (RP, 122) e «non distingue, tra i simboli, tra quelle che sono immagini e quelle che non lo sono» (RP, 122) ⁵¹. Un segno, infatti, «per rappresentare un oggetto, deve essere un simbolo di esso, stare per esso, riferirsi ad esso. [...] Nessun grado di somiglianza è sufficiente per instaurare la relazione di riferimento richiesta. Né la somiglianza è *necessaria* per il riferimento; pressoché ogni cosa può stare per pressoché ogni altra» (LA, 13).

Le argomentazioni di Goodman sono diverse e variamente intrecciate. In primo luogo, la somiglianza non è una relazione “neutra” ⁵². Se davvero lo fosse, non potrebbe spiegare il funzionamento delle rappresentazioni, dal momento che «qualsiasi cosa assomiglia in qualche modo a qualsiasi altra» (PP, 440) ⁵³. Né siamo possiamo limitare il suo campo di applicazione, sostenendo ad esempio che due oggetti sono simili se condividono *almeno una* proprietà, giacché «due oggetti qualsiasi condividono sempre qualche proprietà» (PP, 443). Allo stesso modo non possiamo dire che sono simili se condividono *tutte* le proprietà, giacché «due oggetti non possono condividere tutte le loro proprietà» (PP, 443), e neppure che sono *più simili* tra loro se condividono *più proprietà di* quanto non facciano con altri oggetti, perché «qualsiasi coppia di oggetti condivide esattamente tante proprietà quanto qualsiasi altra coppia di oggetti» (PP, 443). Infine, non possiamo definire la somiglianza come condivisione delle proprietà *importanti*, perché la “rilevanza” di una proprietà «è una cosa molto variabile che muta con ogni cambiamento di contesto e di interesse, ed è del tutto incapace di sostenere le immutabili distinzioni che i filosofi cercano così spesso di affidarle» (PP, 444). Insomma, non abbiamo alcuna possibilità di rendere neutra la relazione di somiglianza e di definirla attraverso proprietà o tratti pertinenti, perché qualsiasi delimitazione rimanda al contesto e all’uso, e le «circostanze modificano le somiglianze» (PP, 445). La somiglianza, dunque, è «relativa, variabile e dipende dalla cultura» (PP, 438) ⁵⁴: è istituita dalle nostre pratiche e non è pensabile se non all’interno di una forma di vita che ha “già” istituito somiglianze (e differenze). Per questo «la spiegazione generale

del perché le cose hanno le proprietà, letterali e metaforiche, che di fatto hanno – del perché le cose sono come sono» (LA, 74), è un compito che Goodman preferisce «lasciare al cosmologo» (LA, 74).

In secondo luogo, non possiamo fondare la relazione simbolica sulla somiglianza tra segno e designato, perché «la rappresentazione è asimmetrica; la somiglianza, simmetrica» (RP, 111). Questo significa che un segno può riferirsi a qualcosa senza che quest'ultimo debba a sua volta riferirsi a quel segno: se «un'immagine rappresenta il suo soggetto, il soggetto non rappresenta l'immagine» (RP, 111). Inoltre, non possiamo servirci della relazione di somiglianza, perché ci sono segni con estensione vuota o nulla che non assomigliano a niente. Le «immagini con soggetti fittizi non assomigliano al loro referente. Le immagini di unicorni non assomigliano agli unicorni, dal momento che non esiste qualcosa a cui somigliare» (RP, 112). Questo comporta che «quale che sia ciò che ci permette di comprendere queste immagini, non può essere la somiglianza della rappresentazione al suo denotato» (RP, 112). Ma allora «la teoria della rappresentazione come copia riceve qui un'ulteriore smentita; perché dove una rappresentazione non rappresenta alcunché non ci può essere questione di somiglianza con ciò che rappresenta» (LA, 30). Infine, la teoria della somiglianza deve essere respinta per «l'incapacità di specificare che cosa debba essere copiato» (LA, 16), ossia perché «non esiste occhio innocente» (LA, 14) con il quale osservare ciò a cui il simbolo dovrebbe somigliare. In altri termini, non soltanto non possiamo rendere neutra la relazione di somiglianza, ma non possiamo neppure contare sull'autonomia del referente. Non possiamo cioè fondare la relazione simbolica sul rispecchiamento e sulla corrispondenza, perché l'"altro" dal linguaggio si dà solo nel linguaggio, e non esiste un mondo "prima" del linguaggio. Per questo Goodman parla della capacità di «costituire virtualmente» (LA, 83) oggetti d'esperienza. Ma allora, «rappresentando un oggetto, noi non copiamo tale interpretazione – la *otteniamo*» (LA, 16). In questo modo «la rappresentazione è sottratta alle concezioni deformate che la assimilano a un processo peculiarmente fisico quale il rispecchiamento, ed è riconosciuta come una relazione simbolica, relativa e variabile» (LA, 44).

La relazione simbolica, dunque, non è né neutra né naturale, e non c'è alcuna differenza tra segni "naturali" e segni "convenzionali": le parole e le immagini sono ugualmente arbitrarie o convenzionali. Tuttavia parlare di convenzionalità dei segni non significa sostenere la loro "artificialità", perché «le parole sono più convenzionali delle figure solo se si intende la convenzionalità in termini di differenziazione e non di artificialità» (LA, 199). In questo senso la *convenzionalità* dei segni di cui parla Goodman sta a indicare la loro *arbitrarietà*⁵⁵ non la loro *artificialità*, perché i sistemi simbolici non sono frutto di nostre "stipulazioni" – anche se queste possono ovviamente avvenire

una volta dato, appunto, un sistema simbolico. Così, «dire che i sistemi simbolici sono congegni non è dire [...] che possiamo renderli tali attraverso una mera stipulazione» (RP, 11). I sistemi linguistici e quelli non-linguistici sono entrambi arbitrari, non perché frutto di una nostra convenzione, ma perché non esistono relazioni naturali o proprietà intrinseche ai segni. Per questo «non posso rendere questi oggetti rossi chiamandoli rossi – applicando il termine “rosso”. D’altro canto la lingua italiana li rende bianchi applicando il termine “bianco”, ma l’applicazione del termine “bianco” non è dettata dal loro essere già bianchi, qualsiasi cosa possa significare» (MM, 49). Ma allora «i sistemi simbolici sono artefatti» (RP, 11), perché «l’etichettatura delle etichette non dipende da ciò di cui esse sono etichette» (LA, 34).

Ogni sistema costruisce un mondo, e «la scelta tra i sistemi è libera» (LA, 42), perché regole e decisioni si danno solo all’interno di un sistema, e non esistono “super-regole” o “super-ordini”. Tuttavia, se ogni regola e ogni decisione «è regolata dall’uso proprio a quel sistema», è anche vero che ogni decisione «contemporaneamente lo regola»⁵⁶: tra regola e applicazione, tra regola e uso, c’è un reciproco rimando, perché le regole esistono solo in quanto vigono pragmaticamente in un determinato sistema e in questo senso regolano e sono regolate dagli usi e dalle applicazioni che di volta in volta facciamo⁵⁷. Per questo «il significato di un simbolo dipende dal suo uso, dal suo contesto e dalla sua storia, così come dalla sintassi e dalla semantica dei linguaggi o dei sistemi simbolici ai quali appartiene. Il linguaggio è troppo ingegnoso per essere intrappolato in un astratto sistema generale di regole» (CS, 222).

Se in virtù di questa radicale arbitrarietà dei segni non possiamo affidarci alla relazione di somiglianza né a quella di corrispondenza, se la relazione simbolica non è neutra né naturale, se non c’è alcuna differenza tra segni naturali e segni convenzionali, e se non possiamo fare appello a proprietà intrinseche, formali o materiali⁵⁸, per distinguere le parole dalle immagini o, nella terminologia di Goodman, le “descrizioni” dalle “rappresentazioni”, dobbiamo cercare la loro differenza in un’altra direzione: nel diverso modo di funzionare dei sistemi linguistici e di quelli non-linguistici.

Sappiamo che «rappresentare è sicuramente riferirsi, stare in luogo di, simboleggiare» (WW, 69) – da questo punto di vista «le rappresentazioni sono figure che funzionano pressoché allo stesso modo delle descrizioni» (LA, 34) – e sappiamo anche che un segno è una rappresentazione indipendentemente dalla sua somiglianza con il referente, dal momento che «un simbolo siffatto può essere una rappresentazione anche se non denota alcunché» (LA, 196) – come accade, ad esempio, con le finzioni. Inoltre, sappiamo che non esistono proprietà intrinseche, perché quello che distingue le descrizioni dalle rappresentazioni «non ha nulla a che vedere con la loro strut-

tura interna. [...] La differenza significativa sta nella relazione tra un simbolo e gli altri all'interno di un sistema» (LA, 197-98). Questo significa che qualunque segno – e dunque anche lo stesso segno – può funzionare come “rappresentazione” o come “descrizione” a seconda del sistema simbolico in cui si trova. Per questo «niente è intrinsecamente una rappresentazione; lo status di rappresentazione è relativo al sistema simbolico. Ciò che in un sistema è un quadro può essere una descrizione in un altro» (LA, 196). In altri termini, Goodman porta avanti «una riforma così drastica» (LA, 200) fino ad ammettere «che la rappresentazione sia fatta con cose diverse dalle figure. Oggetti ed eventi, visivi e non visivi, possono essere rappresentati da simboli visivi e non visivi» (LA, 200). In ultimo, non possiamo ricorrere a una diversa “familiarità” o grado di “assuefazione” delle immagini rispetto alle parole, perché «le descrizioni non diventano raffigurazioni attraverso l'assuefazione. I nomi più ricorrenti della lingua italiana non sono diventati quadri» (LA, 43), ovvero «per quanto possa esserci familiare, un paragrafo non si trasforma in figura; e per quanto possa essere nuova, una figura non diventa un paragrafo» (LA, 200). Insomma, possiamo distinguere le descrizioni dalle rappresentazioni solo riconducendo questa differenza al diverso modo di funzionare dei sistemi simbolici, di modo che un segno sarà una «rappresentazione o una descrizione solo se quello che denota fa parte e funziona all'interno di un sistema figurativo o descrittivo» (MM, 89).

I sistemi linguistici differiscono da quelli non-linguistici, perché «i linguaggi hanno un alfabeto; i sistemi pittorici no. [...] I linguaggi sono sintatticamente articolati; i sistemi pittorici o figurativi sono sintatticamente densi» (RP, 9). Un simbolo è pertanto una “descrizione” se appartiene a uno schema ⁵⁹ sintatticamente articolato ed è una “rappresentazione” «solo se appartiene a uno schema denso da un capo all'altro, o a una parte densa di uno schema parzialmente denso» (LA, 196). In questo modo Goodman può attestare la piena arbitrarietà dei segni e superare la distinzione peirceana tra segni linguistici e segni iconici, dando luogo a quella che chiama una forma di “eresia” o di “iconoclasmo”: «Tutto ciò mette capo ad una aperta eresia. Le descrizioni sono distinte dalle raffigurazioni non per il fatto di essere più arbitrarie, ma per il fatto di appartenere a schemi articolati anziché densi; e le parole sono più convenzionali delle figure solo se si intende la convenzionalità in termini di differenziazione e non di artificialità. Nulla dipende, qui, dalla struttura interna di un simbolo, perché ciò che in certi sistemi descrive può raffigurare in altri. La somiglianza scompare come criterio di rappresentazione, e la somiglianza strutturale come requisito dei linguaggi notazionali o di qualsiasi altro genere. La distinzione, spesso sottolineata, tra segni iconici e non, diventa effimera e banale; così l'eresia genera l'*iconoclasmo*» (LA, 199-200) ⁶⁰.

Siamo ora in grado di articolare i modi del riferimento che ab-

biamo incontrato: la rappresentazione e la descrizione sono relazioni unidirezionali distinte tra loro per il fatto di appartenere l'una a sistemi densi, l'altra a sistemi articolati. L'esemplificazione e l'espressione sono invece relazioni bidirezionali che differiscono tra loro a seconda che si riferiscano a proprietà letterali o a proprietà metaforiche. Così, se nella *descrizione* il riferimento è unidirezionale e il sistema è articolato, nella *rappresentazione* il riferimento è ancora unidirezionale, ma il sistema è denso; nell'*esemplificazione*, il riferimento è bidirezionale e il "possesso" delle proprietà è letterale, mentre nell'*espressione* il riferimento è sempre bidirezionale, ma il possesso è metaforico.

1.5 Critiche alla teoria dei simboli

La prospettiva di Goodman non ha mancato di suscitare perplessità e critiche sia in merito alla capacità della relazione denotativa di esaurire le diverse modalità simboliche, sia in merito alla natura convenzionale o arbitraria dei sistemi non-linguistici, ovvero alla possibilità di assimilare il funzionamento di questi sistemi a quello dei sistemi linguistici, facendo a meno della relazione di somiglianza.

Per quanto riguarda il primo punto J. Robinson⁶¹ ritiene che la denotazione non sia in grado di sostenere il peso delle diverse articolazioni simboliche, perché «la rappresentazione e la rappresentazione-come non possono essere interamente spiegate come modi del riferimento»⁶². Secondo la Robinson, infatti, due sono i modi in cui il riferimento può essere determinato: in funzione del senso – la via adottata da Frege – oppure storicamente, come fa Kripke⁶³. In nessuno dei due casi, però, siamo in grado di dare conto delle diverse modalità dei segni, trovandoci in difficoltà nel caso delle finzioni. Ma se nessuna teoria del riferimento è in grado affrontare in modo unitario le diverse articolazioni simboliche, allora Goodman non può fare del riferimento il "nocciolo" della sua teoria generale dei simboli, perché è vero che il suo «nominalismo lo porta a proclamare che "la denotazione è il nocciolo della rappresentazione", ma poi torna alla posizione secondo la quale la maggior parte delle rappresentazioni non sono in grado di denotare»⁶⁴.

Queste prime osservazioni permettono di introdurre una delle questioni più spinose, ovvero la capacità del meccanismo denotativo di esaurire il territorio simbolico. Nella *Reply to Robinson*⁶⁵ Goodman sostiene che «la rappresentazione, la rappresentazione-come e la rappresentazione fittizia possono essere spiegate *in termini di*, piuttosto che *come*, tipi di riferimento» (MM, 88). La relazione simbolica non è identificata al riferimento, ma è solo analizzata "in termini di" riferimento. Questa risposta, però, non sembra in grado di sciogliere l'ambiguità del rapporto tra riferimento e denotazione: se per un verso la «denotazione è essa stessa un tipo di riferimento, ha numerose sottospecie diversificate in vario modo» (MM, 55), per altro verso, come osserva C. Z. Elgin, «il riferimento non è limitato alla denotazione»⁶⁶

e non deve esserle identificato, dal momento che la denotazione è solo una delle sue possibilità. Non a caso, «anche se esistono immagini che non denotano, non sono sicura che esistano immagini che non si riferiscano del tutto»⁶⁷.

Anche K. L. Walton⁶⁸ si sofferma sulla nozione di “rappresentazione” e segnala la correlazione troppo stretta tra sistemi linguistici e sistemi non-linguistici. In particolare critica l’impostazione referenzialista e il fatto che Goodman si sarebbe limitato ad articolare le diverse modalità simboliche senza affrontare il problema della loro “natura” e senza chiedersi innanzi tutto se le rappresentazioni “sono” simboli⁶⁹. Walton sostiene, infatti: «Senza dubbio *alcune* rappresentazioni sono indiscutibilmente simboli. Quello che metto in discussione è il principio che qualsiasi tipo di rappresentazione sia un simbolo, e che pertanto essere rappresentazionale sia affatto essere un simbolo»⁷⁰. Che le rappresentazioni siano simboli è soltanto una «clausola»⁷¹ che permette a Goodman di assimilarle ai segni linguistici. In questo modo «la relazione fra un quadro e ciò che esso rappresenta viene assimilata alla relazione fra un predicato e ciò a cui esso si applica» (LA, 13)⁷². Tuttavia, se per un verso assimiliamo i sistemi non-linguistici a quelli linguistici, ponendo a loro fondamento la denotazione e, per altro verso, sosteniamo che non tutte le rappresentazioni denotano⁷³, fraintendiamo la natura della rappresentazione⁷⁴ e rendiamo oscura la nozione di “denotazione” che finisce per oscillare tra “rappresentare” (*representing*) e “corrispondere” (*matching*): «Un’oscurità di fondo in ciò che Goodman intende con “denotazione” rende impossibile stabilire qual è la sua posizione. Quando parla di rappresentazioni che “denotano” cose, può avere in mente qualcosa del tipo che chiamo “rappresentare”, la relazione di rappresentazione porta verso i suoi oggetti. Ma può intendere invece qualcosa di simile a *corrispondere*. La questione è cruciale, dal momento che c’è una fondamentale differenza tra rappresentare e corrispondere»⁷⁵.

Per Walton troviamo in Goodman argomentazioni a sostegno di entrambe le ipotesi: se per un verso è consapevole che “corrispondere” a qualcosa non significa “esserne un’immagine” – è il caso dell’asimmetricità del riferimento –, e se ammette l’eventualità di un *misinterpreting* – che è possibile solo se non pensiamo la rappresentazione come corrispondenza –, per altro verso il fatto che Goodman assimili la rappresentazione alla relazione fra un predicato e ciò a cui il predicato si applica comporta che «la nozione di denotazione nasconde una fusione di rappresentare e corrispondere»⁷⁶. Questa “fusione” tra le due istanze dovrebbe mettere in discussione la centralità della denotazione all’interno della teoria di Goodman e portare a un ripensamento della nozione di rappresentazione, rendendola autonoma e indipendente dalla denotazione. Per Walton, infatti, un’immagine “produce” il proprio referente⁷⁷ e non può essere spiegata in termini di denotazione. La

stessa nozione di “oggetto” «non è essenziale»⁷⁸ affinché si dia una rappresentazione, perché è la possibilità di rappresentare (qualcosa) che rende possibile il riferimento a oggetti. Così, se vogliamo comprendere il funzionamento delle rappresentazioni, dobbiamo partire dalla loro capacità di instaurare un senso e di generare “finzioni”⁷⁹.

Le conclusioni di Walton non colgono, però, che lo sforzo di Goodman non è tanto quello di spiegare le rappresentazioni e le finzioni partendo dalla relazione parola-mondo, quanto quello di tenere uniti i due momenti, realtà e finzione, attraverso una nozione di riferimento che, per questa ragione, risulta complessa. In questo senso “denotare” non è tanto riferirsi a “oggetti” realmente esistenti – entità che Goodman non considera preesistenti al linguaggio – quanto riferirsi a “denotata”, a oggetti del riferimento.

Anche Richard Wollheim⁸⁰ sostiene che Goodman si sia limitato ad articolare i diversi modi simbolici senza dare conto della loro natura⁸¹ e ritiene che la relazione denotativa posta a fondamento del meccanismo simbolico possa al massimo essere una condizione necessaria ma non sufficiente⁸². Wollheim in particolare mette in luce le difficoltà che sorgono con i casi di esemplificazione e di espressione, perché «se un’immagine esprime una certa proprietà non soltanto è denotata da essa (o più esattamente dal predicato corrispondente) ma si riferisce a essa»⁸³, ed è proprio questo “ulteriore” riferimento a mettere in discussione la denotazione come meccanismo esplicativo.

Queste difficoltà emergono in particolare con le finzioni o “figure-di” perché, se le consideriamo alla stregua di «predicati a un posto indivisibili» (LA, 26), non siamo in grado di stabilire “cosa” considerare indivisibile. Se consideriamo espressioni come «“un uomo-(rappresentato in-) immagine” oppure “un re-di-Francia-(rappresentato in) immagine” dove non dobbiamo pensare la divisione? È l’intera frase dopo “un...” a essere indivisibile o è soltanto quello che sta tra “un” e “immagine” che deve essere tenuto insieme? Se molti passi di Goodman suggeriscono la prima interpretazione forte, molte sue argomentazioni richiamano la seconda interpretazione debole»⁸⁴. E tuttavia, per Wollheim, entrambe le ipotesi sono «del tutto indifendibili»⁸⁵. Non possiamo considerare le figure-di come predicati indivisibili, perché per Goodman «sia la raffigurazione che la descrizione prendono parte alla formazione e alla caratterizzazione del mondo. [...] Sono modi di classificazione per mezzo di etichette» (LA, 42). Possono quindi essere classificate in tipi o generi. Ma, per Wollheim, «il criterio per classificare le immagini [...] si fonda in ciò che possiamo vedere in esse. Un’immagine-di-*b* è (grosso modo) un’immagine nella quale possiamo vedere *b*»⁸⁶. E questo può avvenire solo se possiamo distinguere e “separare” l’immagine dal suo oggetto di riferimento. Pertanto la teoria delle finzioni come predicati indivisibili è insostenibile.

Un ultimo rilievo riguarda l’arbitrarietà dei segni non-linguistici

e in particolare l'affermazione che «quasi ogni quadro può rappresentare quasi ogni cosa» (LA, 490). Contrariamente alle intenzioni di Goodman, per Wollheim questo sta a indicare che «nelle rappresentazioni c'è un limite. Non posso rappresentare x in qualunque modo voglia»⁸⁷. E dunque il funzionamento delle immagini non può essere assimilato a quello dei segni linguistici.

Quest'ultimo aspetto è stato messo in rilievo anche da David Carrier⁸⁸ per il quale sostenere che un quadro può rappresentare «quasi ogni cosa» contraddice la «teoria convenzionalista della rappresentazione»⁸⁹ di Goodman. Infatti, se «non è vero che qualsiasi cosa può rappresentare qualsiasi altra, anche se qualsiasi cosa può denotare qualsiasi altra»⁹⁰, non solo non possiamo ricondurre il funzionamento delle rappresentazioni alla denotazione, ma viene meno anche la tesi dell'arbitrarietà dei simboli non-linguistici. Tuttavia, è bene osservare che l'indicazione di Goodman non ha valore prescrittivo, e non vuole affermare che un segno non può “in linea di principio” rappresentare qualsiasi cosa, ma deve essere intesa in modo descrittivo, nel senso cioè che ci sono limiti “contingenti” che il sistema o il contesto di volta in volta pone.

Carrier sostiene inoltre che la distinzione tra “rappresentare” e “rappresentare-come” non solo «sembra incompatibile con il punto di vista di Goodman che tutte le descrizioni o rappresentazioni devono essere interpretazioni»⁹¹, ma «sembra tanto superflua quanto incompatibile con alcune tesi della sua filosofia generale»⁹². Infatti, se le rappresentazioni fossero interpretazioni, non potendo distinguere designato e modo di designazione, sarebbero sempre “rappresentazioni-come”, mentre sappiamo che nel caso delle rappresentazioni «non c'è nessuna connessione tra cosa un'immagine rappresenta e che tipo di immagine è»⁹³. Per finire, se è vero che le rappresentazioni e le espressioni differiscono non per il dominio dei referenti ma per il diverso modo di designazione, «non c'è alcuna ovvia ragione affinché un'immagine non possa rappresentare un'emozione, un pensiero o un'idea»⁹⁴. Goodman rimarrebbe cioè ancorato all'idea che «le immagini rappresentano oggetti (fisici) ed esprimono proprietà»⁹⁵.

Sulla convenzionalità delle rappresentazioni si sofferma anche D. Arrell⁹⁶ il quale sostiene che per rappresentare qualcosa dobbiamo poter cogliere le proprietà che segno e designato devono avere in comune. Questo soprattutto quando consideriamo la somiglianza una nozione relativa⁹⁷. Ma «se la rappresentazione dipende dal nostro notare le proprietà che il simbolo condivide con il referente, la rappresentazione dipende pur sempre da proprietà già condivise e non è puramente arbitraria»⁹⁸. Dunque, non solo non possiamo ricondurla e assimilarla alla denotazione, ma la teoria stessa della rappresentazione «è una aberrazione; non è organica alla filosofia dell'arte di Goodman, ma è qualcosa imposta dall'esterno», qualcosa frutto del suo nominalismo⁹⁹.

Inoltre, se per Goodman un segno è una rappresentazione se denota qualcosa in un sistema simbolico denso, per Arrell non possiamo correlare denotazione e densità, poiché «la densità è sempre associata all'esemplificazione»¹⁰⁰. Pertanto, se pensiamo la rappresentazione in termini di densità la assimiliamo all'esemplificazione, non alla denotazione¹⁰¹. Questo non solo mostra che «non è necessario presupporre segni non verbali per spiegare la rappresentazione, ma di fatto mette in dubbio la nozione stessa di denotazione non verbale»¹⁰². A questo proposito Arrell suggerisce di considerare la rappresentazione come «l'unione di due forme di riferimento fondamentali, la denotazione e l'esemplificazione»¹⁰³ e propone una diversa articolazione dei modi simbolici: «Un simbolo *esemplifica* una proprietà se e solo se si riferisce a quella proprietà e possiede quella proprietà. Un simbolo *rappresenta* un oggetto se e solo se si riferisce a quell'oggetto ed esemplifica una o più proprietà di quell'oggetto. Un simbolo *denota* un oggetto se e solo se si riferisce a esso e non esemplifica nessuna proprietà di quell'oggetto»¹⁰⁴.

Sempre sul problema della convenzionalità delle rappresentazioni R. Schwartz¹⁰⁵ osserva che considerare arbitraria la rappresentazione «è in contraddizione con il fatto che possiamo comprendere nuove immagini ma non nuove parole»¹⁰⁶, ossia che mentre nel caso delle parole «dobbiamo apprenderle una per una, [...] una tale arbitrarietà non è una caratteristica dei sistemi pittorici»¹⁰⁷. Quando comprendiamo una figura, infatti, siamo in grado di comprendere anche tutte quelle realizzate secondo quello schema; allo stesso modo, quando comprendiamo lo stile di un artista siamo in grado di decifrare tutte le opere realizzate secondo quello stile. Pertanto «la relazione tra le immagini e i loro referenti non può essere convenzionale come quella tra le parole e i loro denotata» ma «ci dev'essere dopo tutto una somiglianza»¹⁰⁸. Schwartz propone così di considerare «l'arbitrarietà non una questione di convenzionalità, ma piuttosto una questione di addestramento e di apprendimento»¹⁰⁹. In questo modo il realismo delle immagini non riposa sulla «facilità di interpretare» certi segni, ma sulla «facilità di apprenderli»¹¹⁰.

Una diversa critica al tentativo di assimilare la rappresentazione alla denotazione è quella di N. G. E. Harris¹¹¹ che considera “fuorviante” il modo in cui Goodman usa il termine “rappresentazione”, perché oscilla tra la nozione di “rappresentazione pittorica” e quella più ampia di “riferimento”. Da questo punto di vista se da un lato Goodman «usa il termine “somiglianza” per riferirsi soltanto alla somiglianza imitativa» dall'altro «usa la somiglianza in un modo in cui l'imitazione non è implicata»¹¹². Queste difficoltà nascerebbero dal fatto che la rappresentazione è considerata un concetto primitivo, mentre secondo Harris è data dall'«*intersezione* di due concetti, quello di “raffigurare” e quello di “denotare”»¹¹³. Ma se le cose stanno in

questo modo non è necessario negare la somiglianza tra segno e designato per respingere le teorie dell'imitazione, perché la «*somiglianza* è una nozione molto più ampia dell'imitazione. *A* può assomigliare a *B*, anche se *A* non imita *B*»¹¹⁴. È sufficiente ricordare, però, che per Goodman la somiglianza è una relazione simmetrica, mentre la rappresentazione è una relazione asimmetrica.

Su quest'ultimo punto si sofferma C. Files¹¹⁵ quando sostiene che «la natura simmetrica della somiglianza non ci impone di escludere la teoria della somiglianza dalla spiegazione della rappresentazione pittorica»¹¹⁶. L'errore di Goodman sarebbe quello di pensare che «la teoria della somiglianza debba spiegare sia il modo rappresentativo che il contenuto»¹¹⁷. In questo modo, però, «avendo confuso rappresentazione e contenuto (rappresentazione e somiglianza), anche alla luce dei casi di somiglianza senza rappresentazione, Goodman non può che concludere che “la somiglianza ... non è una condizione sufficiente affinché vi sia rappresentazione”»¹¹⁸. Al contrario, se manteniamo separati questi due aspetti – modo e contenuto della rappresentazione – non solo possiamo reintrodurre la relazione di somiglianza, ma questa diventa necessaria per determinare il contenuto di una rappresentazione¹¹⁹. In altri termini, una volta che riconosciamo che « il compito di una teoria del contenuto deve essere distinto da quello di una teoria della rappresentazione, e che la convenzionalità riguarda solo quest'ultimo, possiamo vedere che la natura simmetrica della somiglianza non rende la teoria della somiglianza inadeguata a spiegare il contenuto pittorico»¹²⁰.

Diversamente da Files, M. Salmon¹²¹ sostiene che nel mettere in rilievo gli aspetti denotativi della rappresentazione Goodman «sminuisce la somiglianza. Non la respinge del tutto»¹²². Sosterrebbe, cioè, la «natura convenzionale della somiglianza, non la sua irrilevanza»¹²³. Perché, se è vero che una rappresentazione può «mettere in rilievo nuovi elementi» e «suscitare un modo nuovo di vedere» (LA, 36), questo significa che «può mettere in luce somiglianze che prima non avevamo notato, [...] non che non esista una somiglianza tra il ritratto e il suo soggetto»¹²⁴. Tuttavia Goodman non nega affatto che un segno possa somigliare a ciò che rappresenta, ma solo che la somiglianza sia una condizione necessaria affinché qualcosa sia una rappresentazione. Le somiglianze si danno solo a partire dalla rappresentazione, senza esserne la condizione.

Sulla relazione di somiglianza si sofferma anche W. J. T. Mitchell¹²⁵, sostenendo che, se è vero che la somiglianza è «un prodotto piuttosto che una preconditione della rappresentazione»¹²⁶, è anche vero che questa constatazione perde la sua forza nel momento in cui riconosciamo che per Goodman «non esiste un mondo o mondi di ogni genere, prima della rappresentazione»¹²⁷, e che pertanto «rappresentazione, somiglianza e illusione sono già sempre con noi»¹²⁸.

Da questo punto di vista le argomentazioni di Goodman dimostrano solo che la somiglianza non è una condizione *sufficiente*, non che non è *necessaria* ¹²⁹. Infatti, se «ogni x assomiglia in qualche aspetto a ogni y , questo dev'essere vero anche nel caso specifico della relazione di rappresentazione» ¹³⁰. Per Mitchell questo significa che «Goodman non è in grado eliminare la somiglianza dalla sua idea di rappresentazione più di quanto sia in grado di eliminare il realismo dalla sua descrizione della conoscenza» ¹³¹.

Tutte queste critiche non sembrano cogliere un punto centrale, cioè che per Goodman la somiglianza non è una relazione tra due entità indipendenti – segno e designato –, perché linguaggio e mondo si danno insieme: il referente non precede il segno, ma si dà e prende forma *insieme* al segno. Il segno dunque “istituisce” il proprio referente, e «la natura è un prodotto dell'arte e del discorso» (LA, 36). In questo senso non c'è nulla che possa essere copiato o imitato, piuttosto «rappresentando un oggetto, noi non copiamo tale interpretazione – la *otteniamo*» (LA, 16). Questo non significa che non si diano somiglianze (e differenze), ma solo che queste sono possibili all'interno di una rete di segni e di significati, ossia solo in quanto l'esperienza è già ritagliata in oggetti ed eventi. Ma allora si tratta di ripensare anche quale convenzionalismo sia in gioco nella prospettiva di Goodman.

Abbiamo visto che secondo Files il convenzionalismo riguarda il «*contenuto* della rappresentazione» ¹³² ed è dovuto al fatto che la teoria della rappresentazione di Goodman mette fuori gioco la relazione di somiglianza. Anche per J. G. Bennett ¹³³ il convenzionalismo è frutto del suo tentativo di assimilare il funzionamento dei sistemi non-linguistici a quello dei sistemi linguistici ¹³⁴. Per M. M. Eaton, Goodman considera i sistemi simbolici visivi «arbitrari o convenzionali quanto gli spartiti musicali o i testi scritti» ¹³⁵ al punto che “sentire” le immagini come più naturali delle parole è solo frutto di un'assuefazione tale da generare «l'illusione del realismo», o quella che la Eaton chiama «l'illusione dell'illusione» ¹³⁶.

Che il realismo di Goodman sia «la convenzione più convenzionale, l'abitudine più abituale» ¹³⁷, ovvero nient'altro che «un modo di rappresentare “familiare”, “standard”, “semplice” o “tradizionale”» ¹³⁸ lo sostiene anche Mitchell, quando rileva che la critica al realismo figurativo ed epistemologico ¹³⁹ ha portato Goodman a una prospettiva «iper-convenzionalista» ¹⁴⁰ tale per cui «la linea di confine tra testi e immagini, tra quadri e frasi, non è una distinzione metafisica, ma è tracciata dalla storia delle differenze pratiche nel modo di usare differenti tipi di segni» ¹⁴¹. Da questo punto di vista le rappresentazioni sarebbero convenzionali, perché le regole del riferimento non sono date «in natura, ma inventate dalle persone» ¹⁴². In questo modo, però, secondo Mitchell, non siamo in grado di dire «nulla di specifico sul realismo» ¹⁴³, perché l'abitudine o la familiarità sono nozioni così am-

pie da includere anche le immagini non realistiche e non raffigurative – sono così ampie da ammettere un «realismo privato»¹⁴⁴.

Per J. Todd¹⁴⁵, invece, il convenzionalismo di Goodman non è dovuto all'arbitrarietà dei sistemi simbolici, ma al fatto che, non essendoci «limiti logici o naturali al campo di possibilità dei sistemi simbolici»¹⁴⁶, non è possibile giustificare la scelta tra i sistemi¹⁴⁷. Né Goodman offre una spiegazione adeguata del riferimento, appellandosi piuttosto a «taciti accordi»¹⁴⁸. Il risultato è una peculiare contraddizione: se da un lato i simboli dipendono dal contesto storico che fissa le regole del riferimento e determina la loro corretta interpretazione, dall'altro sono indipendenti dal contesto e sono vincolati esclusivamente al loro modo di funzionare. In questo senso «un simbolo è ciò che il simbolo fa»¹⁴⁹. Nel caso delle opere d'arte questo significa che, se per un verso il contesto storico-artistico determina la loro corretta interpretazione, per altro verso non c'è nessuna interpretazione corretta, dal momento che questa rimanda al singolo fruitore¹⁵⁰. Esito questo che costringerebbe Goodman a oscillare tra «Scilla del relativismo storico e del mero descrittivismo ... e Cariddi dell'essenzialismo»¹⁵¹. Questa difficoltà segnalata anche da Mitchell quando osserva che la ricerca di una «terza via» che soppianti sia l'«assolutismo» (o il realismo) sia il «relativismo decostruttivo»¹⁵² in direzione di un «relativismo costruttivo» finisce in realtà per minare ogni certezza, «capovolgendosi in un dogma»¹⁵³.

D. Lopes¹⁵⁴ ritiene invece che quella di Goodman «non è una teoria convenzionalista»¹⁵⁵ e che nelle sue argomentazioni non c'è nulla che «escluda un approccio naturalizzato alla raffigurazione»¹⁵⁶. Al contrario, la teoria di Goodman «rende possibile e invita anche a una spiegazione naturalizzata»¹⁵⁷. Da questo punto di vista è del tutto «infondato»¹⁵⁸ considerare le immagini come convenzioni, perché una teoria convenzionalista dovrebbe esplicitare le regole grazie alle quali i simboli funzionano. Invece, l'assenza di regole esplicite e il «silenzio» di Goodman in merito dimostrano che non abbiamo a che fare con una teoria convenzionalista¹⁵⁹ – come conferma il fatto che le rappresentazioni appartengono a sistemi analogici sintatticamente e semanticamente «densi», ovvero a sistemi per i quali non si danno né un «vocabolario» né «regole»¹⁶⁰.

Ormai è chiaro quanto il convenzionalismo di Goodman sia soggetto a fraintendimenti: per un verso i sistemi simbolici sarebbero convenzionali perché governati da regole arbitrarie o, addirittura, artificiali; per altro verso sarebbero convenzionali perché non sono governati da regole; per altro verso ancora, è proprio la mancanza di regole che non permette di parlare di convenzionalismo. Nonostante questa eterogeneità nelle conclusioni, le diverse letture sono concordi nel rilevare che Goodman «lascia fuori dal suo formalismo sincronico la dimensione del tempo e della storia»¹⁶¹ e si occupa soltanto

«dell'articolazione sincronica delle “vie del riferimento”, ignorando le “radici” genetiche»¹⁶². D'altra parte è lo stesso Goodman a sostenere che «le vie del riferimento sono del tutto indipendenti dalle radici del riferimento» (MM, 55) e che il suo lavoro si è occupato di «strutture piuttosto che di origini» (MM, 55). Dunque non una ricerca storico-genetica sull'origine dei simboli, ma neppure una riflessione sulla natura del riferimento, giacché quest'ultimo è considerato una nozione «primitiva» (MM, 55) e come tale non definibile. In questo senso per Goodman «la ricerca di un cominciamento universale o necessario è un compito che è meglio lasciare alla teologia» (WW, 7). Non dobbiamo guardare “dietro” ai fenomeni per raggiungere la loro presunta essenza, ma dobbiamo descrivere i modi del riferimento per far emergere attraverso questa articolazione la sua natura, intesa non più come un'essenza stabile, ma come modo di funzionare. Con la consapevolezza però che «sebbene i linguaggi siano ovviamente carichi di teoria, un linguaggio è comunque del tutto differente dalla teoria formulata nel linguaggio» (MM, 94). Come rileva Scholz¹⁶³, quella di Goodman è una «“prospettiva funzionale” delle opere d'arte e dei simboli in generale»¹⁶⁴, perché «“simbolo”, “simbolo pittorico” (“immagine”), e “opera d'arte” sono tutti concetti funzionali»¹⁶⁵. Goodman ci invita insomma a passare dall'essenza al funzionamento o, come dirà a proposito dell'arte, dal *cosa* al *quando*¹⁶⁶.

¹ «La nozione fondamentale è il *riferimento* o simbolizzazione, la relazione tra un simbolo e qualsiasi cosa per cui il simbolo sta, in qualunque modo. In quanto primitiva questa relazione non è definita ma è spiegata attraverso le sue diverse modalità» (RP, 124).

² È bene segnalare un'oscillazione terminologica, forse inevitabile: per un verso alla nozione di “rappresentazione” (*representation*) è assegnata la massima latitudine consentita – in questo senso «rappresentare è sicuramente riferirsi, stare in luogo di, simboleggiare» (WW, 69); per altro verso è uno dei modi del riferimento, insieme alla *descrizione* (*description*), all'*esemplificazione* (*exemplification*) e all'*espressione* (*expression*). In questo caso la coppia “descrizione/rappresentazione” rimanda alla distinzione tra sistemi linguistici e sistemi non-linguistici, ovvero alla distinzione tra parole e immagini.

³ Come scrive Wittgenstein: «Non già che cosa siano le rappresentazioni, ci si deve chiedere, o che cosa accada quando uno si rappresenta qualche cosa; bensì: come usi la parola “rappresentazione”. Ma questo non significa che io voglia parlare soltanto di parole. Infatti, nella misura in cui, nella mia domanda, si parla della parola “rappresentazione”, viene anche messa in questione l'essenza della rappresentazione», L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953; trad. it. *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, Torino, 1983, § 370. Per una lettura di Wittgenstein si rimanda senz'altro al volume di G. Di Giacomo, *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*, Pratiche, Parma, 1989 e ai saggi citati nelle note successive.

⁴ Laddove, «al suo opposto, il platonismo riconosce almeno qualche non-individuo» (SA, 100).

⁵ Goodman si distingue in questo modo da Quine. Infatti, «per Quine il nominalismo non poteva ammettere nulla di astratto, ma solo oggetti fisici concreti. Per me il nominalismo non poteva ammettere classi, ma solo individui. [...] Per Quine il nominalismo esclude tutto ciò che non è un oggetto fisico, mentre per me il nominalismo esclude tutto ciò che non è un individuo» (MM, 50-51). Tuttavia, pur considerando libera la scelta, Goodman sembra

preferire l'opzione fiscalista, perché evita il ricorso a contenuti "immediati" o "non interpretati" e in questo modo mostra con maggior evidenza la non superabilità del meccanismo referenziale. Cfr. N. Goodman, *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis and New York, 1972, p. 125.

⁶ «Si dà spesso per scontato che tutto ciò che si chiama normalmente logica, calcolo delle classi incluso, sia un dispositivo puramente neutrale che si può usare senza implicazioni ontologiche in qualsiasi sistema costruzionale. Ma questa neutralità si conserva solo finché il dispositivo non viene interpretato. Se usiamo variabili che costruiamo come aventi entità di un certo genere come valori ammettiamo l'esistenza di quelle entità» (SA, 98).

⁷ Nei *Linguaggi dell'arte*, ad esempio, Goodman utilizza nozioni quali "classe" e "proprietà", avvertendoci però che «se alcune delle pagine che seguono violano i principi del nominalismo, ciò accade solo perché mi sembrava superfluo, rispetto agli scopi attuali, mostrare come se ne possa formulare una versione nominalistica» (LA, 7).

⁸ Il costruzionismo di Goodman non riconosce l'esistenza di mondi "paralleli" al nostro, anche quando questi vengano considerati come semplicemente "possibili": «I mondi possibili o impossibili che si suppone corrispondano a versioni false non trovano proprio posto nella mia filosofia» (WW, 111).

⁹ Il termine "token" viene reso a seconda delle traduzioni con "segno" o con "replica".

¹⁰ «L'eliminazione dei tipi non ci permette soltanto di farla finita con un po' di peso in eccesso, ma serve anche, penso, a chiarire il nostro problema immediato. Ovviamente il termine "segno" non è più appropriato. È fuorviante e superfluo insieme; infatti le fonazioni e le iscrizioni non vanno più considerate campioni, ma le parole effettive, o gli asserti, e gli stessi universali linguistici dai quali le volevamo distinguere non sono più ammessi» (SA, 418-19).

¹¹ Per questo Goodman afferma: «Preferisco lasciar del tutto il tipo e trattare le cosiddette repliche [*tokens*] di un tipo come *copie* [*replicas*] l'una dell'altra» (LA, 117, nota 4). Si osservi, però, che «un'iscrizione non deve essere necessariamente un duplicato esatto di un'altra perché sia una copia di essa; in verità, non esiste in generale alcun grado di somiglianza che sia necessario o sufficiente per l'essere una copia» (LA, 117, nota 4).

¹² Questo aspetto è stato messo bene in rilievo da Franco Brioschi nella sua "Introduzione" ai *Linguaggi dell'arte*, dove fa notare che il nominalista utilizza «una semplice relazione "orizzontale" tra gli individui: gli individui che soddisfanno gli stessi parametri varranno, né più né meno, come *copie l'uno dell'altro*. [...] La relazione di equivalenza così definita [...] non discende da una relazione "verticale" tra entità di primo e di secondo ordine» (LA, XXII). Questo comporta che, «dal momento che le regole non "esistono" in nessun senso proprio del termine esistere, ma sono semplicemente in vigore, la dimensione pragmatica è qui pervasiva» (LA, XXIII). Per questo Brioschi osserva che, «per quanto raramente tematizzato, circola nell'opera di Goodman un vivo senso della pragmaticità come della dimensione in cui è immersa ogni nostra esperienza simbolica e teoretica» (LA, XVIII). Un approfondimento di questa impostazione e delle questioni a essa correlate – anche al di là del dettato di Goodman – si trovano in F. Brioschi, *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*, Unicopli, Milano, 1999, e Id., *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e di filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

¹³ Ritroviamo qui, con le dovute differenze, la rigorosa impostazione anti-mentalista e anti-psicologista wittgensteiniana secondo la quale «l'immagine è un fatto» (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge & Kegan, London, 1922; trad. it. *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1968², § 2.141). Inoltre troviamo quel *principio di contestualità* – fregeano e wittgensteiniano – secondo il quale «soltanto nel contesto della proposizione una parola ha significato», cfr. G. Frege, *Die Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch-mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*, Koebner, Breslau, 1884; trad. it. *I fondamenti dell'aritmetica. Un'indagine logico-matematica sul concetto di numero*, in G. Frege, *Logica e aritmetica*, Boringhieri, Torino, 1965, p. 299. Cfr. anche L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, cit., § 49. Si veda anche G. Di Giacomo, *Senso e significato nella filosofia del linguaggio in Wittgenstein*, in A. Gargani (a cura di), *Il Circolo di Vienna*, Longo, Ravenna, 1984, pp. 131-56.

¹⁴ L'esigenza di ripensare il problema del senso è dovuta innanzi tutto al bisogno di affrontare in modo adeguato il funzionamento dei "termini fittizi", delle "finzioni" e delle opere d'arte, e questo perché Goodman riconosce loro un ruolo centrale all'interno del linguaggio e delle forme di vita. Per quanto riguarda il rapporto tra Goodman, Frege e Russell

si veda l'importante volume di L. Handjaras, *Problemi e progetti del costruzionismo. Saggio sulla filosofia di Nelson Goodman*, Franco Angeli, Milano, 1991.

¹⁵ Cfr. G. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in «Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik», 100, 1892, pp. 25-50; trad. it. *Senso e significato*, in G. Frege, *Logica e aritmetica*, cit., pp. 373-404.

¹⁶ Il termine *Bedeutung* è reso dalle diverse traduzioni con “significato”, “referente” o “denotato”.

¹⁷ È noto l'esempio di «Stella del Mattino» e «Stella della Sera» che, pur avendo un diverso “senso”, ossia un diverso modo di designazione, hanno lo stesso significato – dal momento che denotano entrambi il pianeta Venere. Questo rapporto tra senso e significato permette a Frege di integrare il *principio di contestualità*, secondo il quale le parole hanno un significato solo all'interno di una proposizione, con il *principio di composizionalità*, secondo il quale il significato di una proposizione dipende dal significato dei termini che la compongono.

¹⁸ Per Goodman il termine “rappresentazione” (*representation*) ha un significato del tutto diverso da Frege, perché indica un modo di simbolizzazione non-linguistico che non ha nulla a che vedere con stati o processi mentali.

¹⁹ Cfr. B. Russell, *On Denoting*, in «Mind», XIV, 1905, pp. 479-93; trad. it. *Sulla denotazione*, in A. Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano, 1973, pp. 179-95.

²⁰ N. Goodman, *On Likeness of Meaning*, in «Analysis», 10, pp. 1-7; ristampato in N. Goodman, *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis e New York, 1972, pp. 221-30; trad. it. *Della somiglianza di significato*, in L. Linsky (a cura di), *Semantica e filosofia del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1969, pp. 97-109.

²¹ Per Goodman «parlare di “immagini nella mente” non comporta nessun impegno a favore o contro l'esistenza di una mente o di immagini in essa» (MM, 1). Infatti, se ci chiediamo: «Come possono esserci immagini nella mente? Bene, come possono esserci parole nella mente?» (MM, 23). Se possiamo sensatamente parlare di parole nella mente, possiamo anche parlare di immagini nella mente. Ma allora all'affermazione «“per parlare di attività cognitive umane è necessario parlare di rappresentazioni mentali” bisognerebbe forse aggiungere la clausola “ma parlare di rappresentazioni mentali significa alla fine parlare di attività cognitive”» (RP, 90).

²² Per Goodman «quello che chiamiamo “pensieri in parole” non comporta necessariamente la percezione o la produzione di parole dentro o fuori dalla mente, ma soltanto *attività o stati di predisposizione* per tale percezione o produzione» (MM, 26-27, corsivi miei). In questo senso, «in primo luogo un pensiero può non implicare, o non implicare soltanto, attività dirette alla produzione, ma piuttosto, o anche, lo stato di predisposizione alla produzione. In secondo luogo, e più importante, pensare in parole o in immagini spesso comporta la preparazione o predisposizione non, o non soltanto, a produrre quelle parole o quelle immagini, ma piuttosto, o anche, a valutare se una parola o un'immagine prodotta o presentata si accorda o non si accorda con quella che abbiamo in mente» (MM, 24). Questo modo di intendere le attività cognitive presenta forti analogie con la nozione di “disposizione” che troviamo in Wittgenstein e in Wollheim. Per Wittgenstein, si vedano le *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Blackwell, Oxford, 1980; trad. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990. Di R. Wollheim si veda in particolare il saggio *On Drawing an Object*, University College London, London, 1965; ristampato in R. Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1974, pp. 3-30; trad. it. di L. Formigari, *Sul disegnare un oggetto*, Edizioni dell'elefante, Roma, 1967.

²³ Goodman sostiene che «la predisposizione e la predisponibilità [...] sono pensate qui in termini di attività e stati dell'organismo, senza che ciò comporti una riduzione del mentale al fisico. Infatti, la dicotomia di mentale e fisico non è difendibile più della dicotomia tra ciò che è costituito di energia e ciò che è costituito di materia. È più appropriato applicare “fisico” e “mentale” alle funzioni di un organismo» (MM, 25-26). Per questo Goodman afferma: «Non ho detto che queste attività e stati dell'organismo *costituiscono* il pensiero, ma solo che sono *implicati nel* pensiero. [...] Mi sono occupato meno della natura del pensiero che dei suoi modi, meno della sua sostanza che delle sue forme» (MM, 25-26).

²⁴ N. Goodman, *Modelli del linguaggio e dell'espressione in rapporto al mondo dell'immagine*, in C. E. Bernardelli (a cura di), *L'immagine, l'icona: gli impalpabili spostamenti della rappresentazione*, Ecotipi, Roma, 1992, cit., p. 79.

²⁵ N. Goodman, *The Emperor's New Ideas*, in S. Hook (a cura di), *Language and Philo-*

sophy. *A Symposium*, New York University Press, New York, 1969, pp. 138-42; ristampato in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 76-79; trad. it. *Le idee nuove dell'imperatore*, in S. Hook (a cura di), *Linguaggio e filosofia*, Armando, Roma, 1971, p. 182.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Da questo punto di vista Goodman vuole capovolgere un'intera prospettiva considerata fino a ora "naturale". Infatti, «è molto strano che si debba far riferimento all'apparato di Frege come al "corso naturale". Mi sembra assai innaturale, siamo stati semplicemente condizionati da Frege a pensare che sia naturale» (SS, 121).

²⁸ È bene chiarire, che Goodman non identifica e non definisce il significato di un termine con la sua "estensione", ma sostiene soltanto che due termini hanno lo stesso significato se hanno la stessa estensione: «Certi altri argomenti simili sono diretti non contro la tesi che due termini hanno lo stesso significato se hanno la stessa estensione, ma contro la diversa tesi – che qui non ci riguarda – che l'estensione di un termine è il suo significato» (LM, 102). Questo è reso ancor più vero dal fatto che «se due termini hanno lo stesso significato essi hanno la stessa estensione; il guaio è che due termini possono avere la stessa estensione, e tuttavia, non avere lo stesso significato. L'identità di estensione è una condizione necessaria ma non sufficiente per l'identità di significato. In altre parole, la differenza di estensione non pone distinzioni sottili come quelle poste dalla differenza di significato» (LM, 102).

²⁹ L'esito di questa impostazione è che «non esistono due parole differenti che abbiano lo stesso significato» (LM, 106). In altri termini, «questo criterio tende ad avere come risultato che due termini hanno sempre significato diverso» (LA, 178, nota 16). Goodman è consapevole che questo risultato è contrario al normale funzionamento del linguaggio dove l'uso dei sinonimi ci permette di riformulare le nostre espressioni e di ridescrivere il mondo. Per questo sposta il problema della sinonimia da quello dell'identità di significato a quello del *grado di somiglianza* di significato: «Da un punto di vista teorico, dunque, sarà bene non dire mai che due predicati hanno lo stesso significato, ma piuttosto che essi hanno un grado maggiore o minore, oppure un tipo o un altro, di *somiglianza* di significato» (LM, 107).

³⁰ In questo senso dire che «la differenza di significato anche tra termini come questi può essere spiegata senza riferirsi ad altro che non sia un oggetto fisico» (PP, 231) non significa sostenere una semantica realista alla Russell, ma significa mettere in evidenza che le parole e le immagini sono «oggetti fisici genuini». Per questo «anche se spesso noi applichiamo apparentemente etichette reali a cosa fittizie, difficilmente possiamo applicare etichette fittizie; poiché un'etichetta, una volta usata, esiste» (LA, 65).

³¹ Una certa tradizione analitica crede che «le rappresentazioni con denotazione nulla siano comparativamente rare. È vero il contrario» (LA, 30).

³² «La finzione [...] non ha davvero come suoi referenti il nulla» (WW, 123).

³³ «Ipostatizzare un regno di entità non reali affinché questi simboli possano denotare mi sembra senza senso e oscuro» (MM, 60). Questo comporta che «le finzioni, dunque, non importa quanto false o strane, se si riferiscono a qualcosa, si riferiscono a qualcosa di reale. Non esistono mondi fittizi» (MM, 125).

³⁴ In seguito, accogliendo le osservazioni di Wollheim, Goodman abbandonerà la nozione di "predicato indivisibile" (*unbreakable*), mantenendo solo quella di "predicato a un posto" (*one-place*). Infatti, «dal momento che non è proibita la divisione di un tale predicato, l'epiteto "indivisibile" – pensato unicamente per rafforzare quello "a un posto" – è fuorviante e dovrebbe essere ommesso» (PP, 122). Per il saggio di Wollheim si veda *Nelson Goodman's "Languages of Art"*, in «Journal of Philosophy», LXXII, 16, 1970, pp. 531-39; ristampato in R. Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1974, pp. 290-314.

³⁵ Goodman suggerisce l'artificio dei trattini, ad esempio "figura-di-uomo" «solo in sede di discorso tecnico, e non per riformare l'uso comune, dove il contesto di solito previene i possibili equivoci» (LA, 27, nota 19).

³⁶ «In precedenza ho detto che la denotazione è una condizione necessaria per la rappresentazione, e successivamente abbiamo incontrato rappresentazioni senza denotazione. Ma la spiegazione è ora chiara. Una figura deve denotare un uomo per rappresentarlo, ma per essere una rappresentazione-di-uomo non deve necessariamente denotare qualcosa» (LA, 29-30).

³⁷ In questo senso, «un "centauro", o un quadro di centauro, esemplifica il fatto di essere una descrizione-di-centauro o una figura-di-centauro o, più generalmente, il fatto di essere un'etichetta-di-centauro» (LA, 64). Da questo punto di vista una finzione non tanto "denota" quanto "è denotata" da qualcosa. Infatti, «quando parliamo di una figura che raffigura un unicorno, anche se non esistono unicorni, quello che affermiamo in effetti è che l'immagine

è una figura-di-unicorno. Non stiamo dicendo che l'immagine denota qualcosa, ma piuttosto che è denotata dal termine "figura-di-unicorno"» (MM, 60).

³⁸ Questo aspetto «è stato spesso trascurato o negato da autori che sostengono che la suprema virtù di un dipinto completamente astratto o di un'opera puramente architettonica stia nella sua libertà da ogni riferimento a qualsiasi altra cosa. Ma queste opere non sono oggetti inerti senza significato, né si riferiscono unicamente (se lo fanno) a se stessi» (RP, 41).

³⁹ «Trattandosi di una classificazione monadica, la rappresentazione-come differisce drasticamente dalla rappresentazione denotativa diadica» (LA, 33-34).

⁴⁰ In altri termini, «un oggetto k è rappresentato come una talcosa da una figura f se e solo se f è o contiene una figura che nel suo insieme rappresenti k e sia al contempo una figura-di-talcosa» (LA, 32).

⁴¹ In merito alla distinzione concreto/astratto Goodman chiarirà che «mentre qualsiasi cosa può essere denotata, solo le etichette possono essere esemplificate» (LA, 56).

⁴² «La denotazione implica il riferimento tra due elementi in una direzione, mentre l'esemplificazione implica che il riferimento tra i due sia in entrambe le direzioni» (LA, 58). Goodman scrive qui "denotazione" perché considera ormai acquisito che le rappresentazioni e le descrizioni sono un modo di denotare.

⁴³ Da questo punto di vista «sia l'espressione che l'esemplificazione hanno a che fare tanto con l'essere che con il fare, con il possesso di proprietà e *insieme* con il riferimento ad esse» (WW, 37).

⁴⁴ «In una spiegazione rigorosamente nominalistica dell'esemplificazione il parlare di proprietà possedute viene sostituito con il parlare di etichette esemplificate. Pertanto un simbolo esemplifica un'etichetta che è esemplificata dal simbolo e alla quale il simbolo si riferisce» (RP, 19, nota 4).

⁴⁵ «Il semplice fatto di possedere una proprietà non equivale all'esemplificazione» (WW, 37). Per questo «avere senza simbolizzare significa semplicemente possedere, mentre simbolizzare senza avere significa riferirsi a qualcosa in modo diverso che esemplificando» (LA, 53).

⁴⁶ «L'esemplificazione, lungi dall'essere un tipo di denotazione, si muove in direzione opposta, non dall'etichetta a ciò a cui l'etichetta si applica, ma da qualcosa a cui l'etichetta si applica indietro all'etichetta (o alla caratteristica associata all'etichetta). L'esemplificazione in effetti implica la denotazione, per inversione, e tuttavia non può essere equiparata all'inverso della denotazione. L'esemplificazione, infatti, è selettiva, e si ottiene solo tra il simbolo e alcune, e non altre, delle etichette che lo denotano o delle proprietà che possiede. L'esemplificazione non è mero possesso di una proprietà ma è necessario anche il riferimento a questa proprietà; tale riferimento è ciò che distingue le caratteristiche esemplificate da quelle semplicemente possedute. L'esemplificazione è quindi una certa sottorelazione dell'inverso della denotazione, distinta dal fatto che il riferimento torna indietro dal denotato *al* denotante» (MM, 59). Goodman così può prendere le distanze dalle intensioni e dalle connotazioni fregeane e affermare che «l'esemplificazione non è niente di simile alla teoria di Frege; non utilizza niente di simile alla connotazione, la quale non è in relazione con la denotazione – che è una cosa diversa – non utilizza il senso, non utilizza le intensioni. L'esemplificazione è una sottorelazione dell'inverso della denotazione. È pertanto una teoria estensionalmente fondata» (SS, 120).

⁴⁷ Quando definiamo "triste" un quadro «non vuol dire che il fatto che un quadro sia triste sia indipendente dall'uso di "triste": ma che, una volta dato, nella pratica o per precisione, l'uso di "triste", la sua applicabilità al quadro non è arbitraria» (LA, 82).

⁴⁸ Cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 57.

⁴⁹ In altri termini, «se a esprime b , allora: (1) a possiede o è denotato da b ; (2) questo possesso, o denotazione, sono metaforici; e (3) a si riferisce a b » (LA, 88).

⁵⁰ Per Goodman il concetto di "somiglianza", «sempre pronto a risolvere i problemi filosofici e a superare gli ostacoli, è un simulatore, un impostore, un ciarlatano» (PP, 437). Si veda a questo proposito N. Goodman *Seven Structures on Similarity*, in L. Foster, J. W. Swanson (a cura di), *Experience and Theory*, University of Massachusetts Press, Boston, 1970, pp. 19-29; ristampato in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 437-46.

⁵¹ «La denotazione figurata non si distingue dalla notazione e dalla denotazione verbale per la natura individuale dei simboli né, come comunemente creduto, per la somiglianza del simbolo con ciò che denota» (MM, 57).

⁵² Non si tratta di una relazione neutra, perché «la somiglianza non designa una relazione univoca tra l'immagine e il suo soggetto, ma designa il membro di una classe di relazioni piuttosto estesa – una classe i cui confini non sono chiari» (RP, 115). Per questo «il suo co-

glierla non assicura, né la sua assenza preclude, la comprensione di quello che un'immagine rappresenta» (RP, 115).

⁵³ In questo senso «la somiglianza è onnipresente. Due oggetti qualsiasi si assomigliano sempre in qualche aspetto» (RP, 111).

⁵⁴ Per Goodman «le immagini possono assomigliare ai propri soggetti in molti modi. [...] Immagini che assomigliano alla stessa cosa possono sembrare molto differenti tra loro, e immagini che sembrano assomigliarsi molto possono rappresentare cose del tutto diverse» (RP, 112). Questo significa che la somiglianza, «abbastanza chiara quando delimitata dal contesto e dalle circostanze del discorso ordinario, è irrimediabilmente ambigua quando ne è svincolata» (PP, 444).

⁵⁵ Il fatto, cioè, che non rimandano a qualcosa di indipendente dal sistema simbolico. A questo proposito Douglas Arrell osserva che «con "denotazione" egli intende il riferimento arbitrario o puramente convenzionale; un riferimento che non dipende da qualsivoglia preesistente relazione tra simbolo e referente», D. Arrell, *What Goodman Should Have Said About Representation*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46, 1987, pp. 41-42.

⁵⁶ «Una volta dato un sistema, la questione se un oggetto appena incontrato sia una scrivania, o una figura-di-unicorno, o sia rappresentato da un certo dipinto, diventa la questione se in quel sistema è corretto proiettare il predicato "scrivania", o il predicato "figura-di-unicorno", o il dipinto, sull'oggetto in proposito, e la decisione è regolata dall'uso proprio a quel sistema, e contemporaneamente lo regola» (LA, 42).

⁵⁷ Sul rapporto tra regola e uso si veda anche G. Di Giacomo, *La nozione di «uso» e la funzione della filosofia in Wittgenstein*, in A. Gargani (a cura di), *L. Wittgenstein e la cultura contemporanea*, Longo, Ravenna, 1983, pp. 117-27.

⁵⁸ Infatti, «due segni di forma e grandezze identiche possono appartenere a caratteri diversi in forza del contesto» (LA, 122).

⁵⁹ Uno *schema simbolico* è un insieme di segni considerato unicamente sotto il profilo dei suoi requisiti sintattici, mentre «un *sistema simbolico* consiste di uno schema simbolico correlato a un campo di riferimento» (LA, 126).

⁶⁰ Dove per "iconoclasmo" deve intendersi, appunto, il rapporto arbitrario tra figura e raffigurato. Mitchell osserva che «le "icone" che Goodman vuole distruggere sono, dal punto di vista generale del suo sistema, il realismo epistemologico e quello rappresentativo», W. J. T. Mitchell, *Realism, Irrealism and Ideology: after Nelson Goodman*, in W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 360.

⁶¹ Cfr. J. Robinson, "Languages of Art" at the Turn of the Century, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 58, 3, 2000, p. 213-18 e J. Robinson, *Two Theories of Representation*, in «Erkenntnis», 12, 1978, pp. 37-53.

⁶² Ivi, p. 52.

⁶³ Come scrive la Robinson, «secondo la teoria fregeana quello che un'immagine rappresenta dipende dal suo "senso", mentre secondo la teoria kripkeana dipende dalla sua "storia". [...] Mi sembra che nessuna delle due teorie, né da sole né insieme, siano in grado di spiegare i casi "metaforici" di rappresentazione-come o quelli delle "false" immagini» (ivi, p. 37). E prosegue: «Una possibile ragione è che entrambe le teorie sono teorie del riferimento inadeguate. Un'altra possibilità, forse più probabile, è che la rappresentazione e la rappresentazione-come non possono essere del tutto spiegate come tipi di riferimento» (ivi, p. 52).

⁶⁴ J. Robinson, "Languages of Art" at the Turn of the Century, cit., p. 218.

⁶⁵ N. Goodman, *Reply to Robinson*, in "Erkenntnis", 12, 1978, pp. 160-61; ristampato in N. Goodman, *Of Mind and Others Matters*, cit., pp. 87-88.

⁶⁶ C. Z. Elgin, *Outstanding Problems*, in "Synthese", 95, 1, 1993, p. 135.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Cfr. K. L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1990. Il volume riprende e amplia le argomentazioni esposte in un precedente saggio *Are Representations Symbols?* in "Monist", 58, 1974, pp. 236-54.

⁶⁹ «Nei *Linguaggi dell'arte* Nelson Goodman sembra assumere semplicemente che le rappresentazioni, e le raffigurazioni in particolare, sono simboli. La sua analisi riguarda essenzialmente che *tipo* di simboli sono, ma non se sono simboli» (ivi, p. 237).

⁷⁰ Ivi, p. 236.

⁷¹ «Il principio secondo cui essere rappresentazionale è essere un simbolo si può considerare una mera *stipulazione* su come usare "simbolo"» (ivi, p. 237).

⁷² La citazione è riportata in K. L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, cit., p. 128

⁷³ «Goodman concorda con il fatto che non tutte le rappresentazioni denotano» (ivi, p. 123). Ovvero, «essere figurativo non significa necessariamente rappresentare qualcosa. Non tutte le rappresentazioni hanno un oggetto» (ivi, p. 122).

⁷⁴ «Assimilare la rappresentazione alla simbolizzazione linguistica in larga misura dipende da, e probabilmente produce, un errore di fondo sulla natura della rappresentazione», K. L. Walton, *Are Representations Symbols?*, cit., p. 237.

⁷⁵ K. L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, cit., p. 122. Si veda anche: «La rappresentazione deve essere pensata sul modello dei predicati linguistici piuttosto che sul modo di riferirsi delle espressioni? Questa indicazione si accorda con l'idea che "la denotazione è il nocciolo della rappresentazione" se la denotazione in questione è *corrispondere* piuttosto che rappresentare. Si può dire in modo abbastanza imparziale che Goodman interpreta la "denotazione" in entrambi i modi» (ivi, pp. 127-28).

⁷⁶ «Le prove a favore della prima interpretazione sono: (a) corrispondere a qualcosa non significa esserne un'immagine o raffigurarla o rappresentarla, quale che sia il senso ordinario di queste espressioni. (b) I suoi esempi di immagini denotative [...] sono chiari casi di rappresentazioni che assai difficilmente possono essere esempi di corrispondere. [...] (c) Goodman ammette la possibilità di fraintendere quello che è stato denotato; ma fraintendere è rappresentare *senza* corrispondere. [...] Le prove a favore della seconda lettura sono: (a) Goodman sostiene che quello che un'immagine raffigura, cioè denota, dipende unicamente dalle sue "proprietà pittoriche". [...] Questo non è vero di ciò che un'immagine rappresenta, dove entrano in gioco titoli, intenzioni, relazioni causali, o altre combinazioni. [...] (b) La corrispondenza di un'immagine a qualcosa sembra paragonabile all'applicazione di un predicato, mentre rappresentare è più simile alla relazione tra un nome e il suo portatore» (ivi, pp. 122-23, nota 11).

⁷⁷ Per questo «disegnare un bisonte è sempre pensato come *creare, produrre* un bisonte (immaginario), e mai come simboleggiare o come riferirsi a un animale già esistente» (ivi, p. 125).

⁷⁸ «La rappresentazione non deve essere spiegata in termini di denotazione. La nozione di "oggetto" della rappresentazione non è essenziale a quella di "figurativo"» (*ibidem.*).

⁷⁹ «Il modo migliore di procedere è tuttora, credo, quello di spiegare la rappresentazione come gioco del fingere di credere e come produzione di verità finzionali, così come ho fatto, e soltanto dopo introdurre l'idea di oggetto della rappresentazione. [...] In particolare, non è ragionevole iniziare con una relazione semantica generale, la denotazione – assimilando la relazione tra la rappresentazione e i suoi oggetti (magari immaginari) al riferimento linguistico – e usarla per definire il figurativo» (ivi, p. 126).

⁸⁰ Cfr. R. Wollheim, *Nelson Goodman's "Languages of Art"*, cit.

⁸¹ Infatti, «associare l'espressione all'inverso della denotazione è una spiegazione inadeguata della sua natura, anche solo per la ragione che, mentre l'espressione è una simbolizzazione, l'inverso della denotazione non lo è» (ivi, p. 292).

⁸² «Associare la rappresentazione con la denotazione e l'espressione con il suo inverso (o "posso", come la chiama Goodman) non è indicare le loro condizioni sufficienti: al massimo, offre le loro condizioni necessarie» (*ibidem.*).

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ Ivi, p. 295.

⁸⁵ Ivi, p. 299.

⁸⁶ Ivi, p. 305.

⁸⁷ Ivi, p. 303.

⁸⁸ Cfr. D. Carrier, *A Reading of Goodman on Representation*, in "Monist", 58, 2, 1974, pp. 269-84.

⁸⁹ Ivi, p. 277.

⁹⁰ Ivi, p. 280.

⁹¹ Ivi, p. 271.

⁹² Ivi, pp. 270-71.

⁹³ Ivi, p. 272. Per Carrier «solo nelle rappresentazioni ingannevoli quello che un'immagine rappresenta determina che tipo di immagine è» (*ibidem.*).

⁹⁴ Ivi, p. 284.

⁹⁵ Ivi, p. 280.

⁹⁶ Cfr. D. Arrell, *What Goodman Should Have Said About Representation*, cit., pp. 41-49.

⁹⁷ «La relativizzazione di Goodman del concetto di somiglianza mette in evidenza l'atto del notare: gli oggetti sono simili quando vengono notate le proprietà che condividono» (ivi, p. 42).

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Ivi, p. 41. Infatti, «per chi non è un nominalista, la teoria della rappresentazione di Goodman non è necessaria» (*ibidem*).

¹⁰⁰ Ivi, p. 47.

¹⁰¹ «Nel mostrare che la rappresentazione pittorica è densa e saturata, e che la denotazione verbale non è né l'una né l'altra, Goodman di fatto conferma la mia idea che la rappresentazione dipende dall'esemplificare piuttosto che dai sistemi denotativi» (*ibidem*).

¹⁰² Ivi, p. 48.

¹⁰³ Ivi, p. 44.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Cfr. R. Schwartz, *Representation and Resemblance*, in "Philosophical Forum", 5, 1974, pp. 499-512; ristampato in C. Z. Elgin (a cura di), *Philosophy of Nelson Goodman. Vol. 3. Nelson Goodman's Philosophy of Art*, Garland Publishing, New York, 1997, pp. 163-76. Le citazioni rimandano al volume curato dalla Elgin.

¹⁰⁶ Ivi, p. 165.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Ivi, p. 167.

¹¹⁰ «In un sistema pittorico il grado o la facilità di apprendimento può essere messa in correlazione con la nostra idea di realismo. Anche se collegata, l'apprendibilità, nel nostro senso, può essere separata dalla facilità di interpretare» (ivi, p. 172).

¹¹¹ Cfr. N. G. E. Harris, *Goodman's Account of Representation*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 31, 1, 1972, pp. 323-27.

¹¹² Ivi, p. 324.

¹¹³ Ivi, p. 325.

¹¹⁴ Ivi, p. 324. In questo senso «l'imitazione è solo una tra le diverse forme di somiglianza» (*ibidem*). Secondo Harris le difficoltà nascerebbero dal fatto che «anche se noi usiamo spesso "somiigliare" come se fosse un predicato a due posti, di fatto è un predicato a tre posti. I posti devono essere occupati da (1) una cosa di qualche tipo, (2) la cosa che è detta somigliarle, (3) la caratteristica o le caratteristiche rispetto alle quali (2) è simile a (1)» (ivi, p. 325).

¹¹⁵ Cfr. C. Files, *Goodman's Rejection of Resemblance*, in "British Journal of Aesthetics", 36, 4, 1996, pp. 398-412.

¹¹⁶ Ivi, p. 398.

¹¹⁷ Ivi, p. 401. In questo senso «il rifiuto di Goodman della teoria della somiglianza è dovuto alla fusione di due questioni: (i) il problema di quali condizioni sono necessarie affinché un oggetto *rappresenti* e (ii) il problema di che cosa conferisce un *contenuto* figurativo» (ivi, p. 399).

¹¹⁸ Ivi, p. 405

¹¹⁹ «Distinguere le due questioni ci permette di sostenere che la somiglianza conferisce un contenuto figurativo» (ivi, p. 401). L'errore di Goodman sarebbe quello di non rendersi conto che, mentre la rappresentazione «è una relazione triadica, la somiglianza è una relazione diadica. Per *questo* la somiglianza non è sufficiente per la rappresentazione (figurativa)» (ivi, p. 405). Files propone di adottare la teoria peirceana e di considerare la rappresentazione una relazione triadica che implica nel processo simbolico la presenza di un interpretante.

¹²⁰ Ivi, p. 407.

¹²¹ Cfr. M. Salmon, *Representation and Intention in Art*, in "Philosophical Forum", 5, 1974, pp. 365-74; ristampato in C. Z. Elgin (a cura di), *Philosophy of Nelson Goodman*, cit., pp. 143-52. Le citazioni rimandano al volume curato dalla Elgin.

¹²² Ivi, p. 146.

¹²³ Ivi, p. 147.

¹²⁴ Ivi, p. 146. Tuttavia Goodman non nega affatto che un segno possa somigliare a ciò che rappresenta, ma solo che la somiglianza sia condizione necessaria affinché si dia una rappresentazione.

¹²⁵ Cfr. W. J. T. Mitchell, *Realism, Irrealism and Ideology*, cit.

¹²⁶ Ivi, p. 355.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Ivi, p. 356.

¹²⁹ «La sua argomentazione che la somiglianza non è una condizione “necessaria” per la rappresentazione non può avere successo. Mentre ci sono molti controesempi per respingere l’idea che la somiglianza sia una condizione *sufficiente* (si pensi a tutte quelle cose che assomigliano ad altre cose senza rappresentarle), è difficile immaginare controesempi per la reciproca: se x rappresenta y , allora x assomiglia a y » (ivi, p. 356, nota 15). Mitchell tuttavia sembra perdere di vista quanto ha detto in apertura, e cioè che la somiglianza è un “prodotto” e non una “precondizione” della rappresentazione.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Ivi, pp. 360-61.

¹³² C. Files, *Goodman's Rejection of Resemblance*, cit., p. 407. Per Files convenzionale è la rappresentazione in quanto modo rappresentativo, ovvero il fatto che «la convenzione governa l’interpretazione di certi artefatti – compresi i quadri – *in quanto portatori di rappresentazioni*» (*ibidem*).

¹³³ J. G. Bennett, *Depiction and Convention*, in “*Monist*”, 58, 1974, pp. 255-68.

¹³⁴ «Le immagini sono predicati in sistemi di predicazione» (ivi, p. 263).

¹³⁵ M. M. Eaton, *Basic Issues in Aesthetics*, Waveland Press, Illinois, 1988, p. 62.

¹³⁶ «Noi *sentiamo* che la forma di una donna è in qualche modo meno arbitraria e più legata a una relazione naturale tra la forma e la donna di quanto lo siano le annotazioni o le parole che si riferiscono a essa. Questo sentire è dovuto, a suo giudizio, all’abitudine. [...] Tali forme sono così saldamente “trincerate” nella nostra cultura da assumere l’illusione di realismo – l’illusione dell’illusione, se si preferisce» (*ibidem*).

¹³⁷ W. J. T. Mitchell, *Realism, Irrealism and Ideology*, cit., p. 351.

¹³⁸ Ivi, p. 351, nota 12.

¹³⁹ «La critica di Goodman al realismo epistemologico è inscindibilmente connessa alla sua critica al realismo rappresentativo, in particolare al suo noto attacco alla somiglianza, all’illusione e alla correttezza dell’informazione in quanto criteri per le forme estetiche di realismo» (ivi, p. 350).

¹⁴⁰ Ivi, p. 351. Goodman, infatti, «nega che esista un mondo con il quale mettere alla prova le nostre rappresentazione e descrizioni, e nega che le fotografie e le immagini realistiche dipendano per il loro status di rappresentazioni dalla somiglianza al modo in cui vediamo le cose. Egli riconduce le forme simboliche, e forse anche gli atti percettivi, alle costruzioni e alle interpretazioni culturalmente dipendenti. [...] Il risultato, come lo definisce E. H. Gombrich, è un “convenzionalismo estremo”», W. J. T. Mitchell, *Pictures and Paragraphs. Nelson Goodman and the Grammar of Difference*, in W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 65.

¹⁴¹ Ivi, p. 69.

¹⁴² W. J. T. Mitchell, *Realism, Irrealism and Ideology*, cit., p. 351, nota 12.

¹⁴³ Ivi, p. 353.

¹⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 352-53.

¹⁴⁵ J. Todd, *The Roots of Pictorial Reference*, in “*Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, vol. 39, 1, 1980, pp. 47-57; ristampato in C. Z. Elgin (a cura di), *Philosophy of Nelson Goodman*, cit., pp. 177-87. Le citazioni rimandano al volume curato dalla Elgin.

¹⁴⁶ Ivi, p. 178.

¹⁴⁷ «La nostra scelta di un particolare sistema simbolico si può definire *convenzionale*, non perché è arbitraria (alcune convenzioni possono essere migliori di altre), ma perché non può essere spiegata o giustificata con la logica o con la scienza naturale» (*ibidem*).

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ «Per un verso Goodman afferma che identifichiamo il sistema simbolico al quale un’immagine appartiene guardando l’immagine nel suo contesto storico di produzione, come un’elaborazione o una reazione alle opere precedenti. In questo modo vediamo come dovrebbe essere interpretata, cioè quali regole di riferimento sono appropriate. Per altro verso, Goodman sottolinea spesso che un simbolo è ciò che il simbolo fa. [...] La natura dell’oggetto cambia usandolo in modo diverso. Da questo punto di vista i sistemi simbolici sono costituiti da e possono cambiare in funzione del gruppo di fruitori» (*ibidem*).

¹⁵¹ *Ibidem*. Todd ritiene però che la prospettiva di Goodman porti inevitabilmente al relativismo.

¹⁵² W. J. T. Mitchell, *Realism, Irrealism and Ideology*, cit., pp. 349-50, nota 9.

¹⁵³ Ivi, p. 361.

¹⁵⁴ D. Lopes, *From "Languages of Art" to "Art in Mind"*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, 2000, pp. 227-31.

¹⁵⁵ Ivi, p. 227.

¹⁵⁶ Ivi, p. 228.

¹⁵⁷ Ivi, p. 227.

¹⁵⁸ Ivi, p. 228.

¹⁵⁹ «Goodman si rifiuta di dare "istruzioni generali che determinino cosa un'opera descrive o rappresenta". Ogni sistema di immagini comporta uno schema di correlazione che stabilisce una corrispondenza tra le immagini e ciò che rappresentano, ma Goodman rimane in silenzio a proposito di ciò che determina o limita questi schemi di correlazione» (ivi, pp. 227-28).

¹⁶⁰ Goodman insiste nel sostenere che «"non esiste un vocabolario per le immagini come c'è per le parole" e che la raffigurazione non si fonda sul "seguire regole". In effetti la prospettiva convenzionalista non è compatibile con l'affermazione che le immagini appartengono a schemi analogici, dal momento che le convenzioni sono regole che operano con caratteri disgiunti e differenziati» (ivi, p. 228).

¹⁶¹ W. J. T. Mitchell, *Realism, Irrealism and Ideology*, cit., p. 353.

¹⁶² *Ibidem*. Secondo la Robinson, da un lato Goodman, «come gli strutturalisti sassureani, sostiene che le opere d'arte sono significanti in sistemi o strutture di segni. Ancora come gli strutturalisti, sostiene che il linguaggio e l'arte non rispecchiano meramente un mondo precedentemente dato ma aiutano a crearne uno nuovo. [...] Dall'altro lato, la nozione post-strutturalista che i significati fluiscono costantemente, in accordo con i principi della *différance* e del differimento di significato, contraddice il nominalismo di Goodman che ritiene che le parole si riferiscano realmente a oggetti, eventi e generi» (J. Robinson, *"Languages of Art" at the Turn of the Century*, cit., p. 213). Tuttavia il nominalismo di Goodman non contraddice affatto il "flusso" dei significati, perché l'irrealismo anti-essenzialista di Goodman non ammette un'ontologia stabile: sono i sistemi simbolici e le versioni del mondo a determinare di volta in volta con quali entità e "individui" abbiamo a che fare.

¹⁶³ Cfr. O. R. Scholz, *When is a Picture?*, in "Synthese", 95, 1, 1993, pp. 95-106.

¹⁶⁴ Ivi, p. 99.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Come scrive Goodman: «Ho spostato l'attenzione da ciò che l'arte è a quel che l'arte fa» (WW, 82), perché «la vera domanda non è "Quali oggetti sono (permanentemente) opere d'arte?", ma "Quando un oggetto è un'opera d'arte?"» (WW, 79).

II – Percezione e rappresentazione

La teoria della rappresentazione di Goodman è stata oggetto di diverse critiche. Di particolare interesse sono quelle che segnalano l'assenza di un approccio percettivo – assenza che renderebbe quella di Goodman una prospettiva semiotica e convenzionalista. Di questo avviso è, ad esempio, Wollheim quando sostiene che «un certo numero di difficoltà nascono perché i *Linguaggi dell'arte* hanno sottovalutato il ruolo dello spettatore e del pubblico»¹, e parla di uno «spettatore assente»². Da questo punto di vista, pur condividendo «la non innocenza dell'occhio e la relatività della visione»³, Wollheim condanna «i semiotici radicali che ritengono che tutti i segni, incluse le immagini, sono convenzionali», e in particolare critica «la più coraggiosa e anche la più sofisticata di queste versioni»⁴, quella di Goodman. Anche J. Robinson considera quella di Goodman una «teoria semantica stretta, che fa astrazione dalla psicologia dell'artista e dello spettatore, e dal contesto storico dell'opera d'arte»⁵. Allo stesso modo, per Mitchell, «Goodman sembra aver superato i semiotici nel loro stesso gioco. I “meccanismi percettivi fondamentali” che sembrano distinguere e dotare certi tipi di immagini di efficacia cognitiva [...] finiscono per essere vincolati soltanto alle abitudini e alle convenzioni come qualsiasi testo»⁶. Per Gombrich, infine, «questa forma estrema di convenzionalismo» (IE, 331) è così pervasiva da portare inevitabilmente a un «relativismo totale»⁷.

Non è dunque possibile affrontare la riflessione estetica di Goodman senza aver prima approfondito le critiche che sono state mosse alla sua teoria della rappresentazione e senza aver analizzato il rapporto tra percezione e rappresentazione. A questo scopo, seguendo una tripartizione suggerita da Lopes, ci serviremo delle teorie di due autori le cui riflessioni si sono variamente intrecciate con quelle di Goodman: la *teoria dell'illusione* di Gombrich e la *teoria del vedere-in* di Wollheim⁸. Lopes distingue, infatti, le teorie della rappresentazione in *teorie non-percettive* – tra cui annovera quella di Goodman – e *teorie percettive*, a loro volta distinte in *teorie continuiste* e *discontinuiste* in funzione del rapporto che si viene a istituire tra percezione e rappresentazione. Quella di Gombrich è una teoria “continuista”, perché

il vedere rappresentazioni rimanda allo stesso processo percettivo che abbiamo quando guardiamo un oggetto. Quella di Wollheim, invece, è considerata una teoria “discontinuista”, perché il vedere rappresentazioni o “vedere-in” è qualitativamente distinto dalla normale percezione di oggetti ⁹.

2.1 *La teoria dell'illusione e la teoria dell'informazione di Gombrich*

Gombrich ¹⁰ articola la sua teoria della rappresentazione partendo dalla distinzione peirceana tra “segni iconici” e “segni non-iconici” ¹¹, e distingue le parole dalle immagini a seconda che la relazione tra segno e designato sia “convenzionale” o sia “naturale” ¹². Infatti, «se il caso delle parole è incerto, i disegni, le immagini visive sono invece sicuramente segni naturali, riconoscibili perché *somigliano*, in qualche modo, alla cosa o alla creatura che rappresentano» (IE, 329) ¹³. Dovendo tener fede a questa distinzione, la *teoria dell'illusione* di Gombrich è centrata sulla nozione di “equivalenza percettiva”: un'immagine raffigura un oggetto se di fronte a essa l'osservatore ha le stesse reazioni percettive che avrebbe di fronte all'oggetto rappresentato. In questo senso, percepire un'immagine “equivalente” a percepire un oggetto. Questa impostazione presenta tuttavia alcune difficoltà delle quali lo stesso Gombrich è consapevole: in primo luogo non siamo in grado di determinare la natura di questa “illusione”, perché «non è possibile cedere a un'illusione e nello stesso tempo osservarla dal di fuori» (AI, 6) ¹⁴. In secondo luogo, anche se la nozione di equivalenza percettiva sembra fissare il contenuto di un'immagine, questa può essere interpretata in modi differenti. Vi è dunque «un'ambiguità propria di tutte le immagini» (AI, 300), un'ambiguità che «non si può mai cogliere in sé» (AI, 301).

La questione è della massima importanza, perché «l'ambiguità (cogniglio o papero) è evidentemente la chiave dell'intero problema della lettura dell'immagine» (AI, 284). Partendo dal noto caso anatra-lepre e dal fatto che non possiamo vedere quest'immagine simultaneamente come anatra e come lepre, Gombrich sostiene che non possiamo vedere *simultaneamente* il “contenuto” di un'immagine e il suo essere una determinata “superficie” pittorica ¹⁵. Non possiamo cioè vederla allo stesso tempo come “tela” e come “natura” ¹⁶. In altri termini, partendo dal “carattere esclusivo” delle diverse interpretazioni di un'immagine e dal fatto che possiamo solo «oscillare tra diverse interpretazioni, ma non possiamo dare contemporaneamente interpretazioni contrastanti» (AI, 284) ¹⁷, e assimilando la coppia “superficie/contenuto” o quella “tela/natura” alla coppia “anatra-lepre”, Gombrich sostiene che non possiamo cogliere simultaneamente quello che un'immagine raffigura e il suo essere una determinata immagine. Questo comporta che non possiamo cogliere – se non intellettualmente – il carattere ambiguo di un'immagine, perché «nel caso migliore potremo passare da una

lettura a un'altra, ma [...] l'ambiguità in sé non può mai essere percepita» (AI, 312).

Le nozioni di “illusione” e di “non-simultaneità” sono legate a tal punto che «il *trompe-l'œil* riuscito si potrebbe definire come l'acme dell'ambiguità visiva» (AI, 334). E tuttavia, se da un lato il *trompe l'œil* è l'esempio più riuscito di rappresentazione, dall'altro è un caso limite che finisce per mettere in crisi la teoria di Gombrich: non solo perché è piuttosto raro e funziona soltanto in condizioni particolari¹⁸, ma soprattutto perché il suo valore estetico e il piacere che ne deriva non è dovuto al fatto che scambiamo l'immagine per l'oggetto, ma al «sentimento di incredulità»¹⁹ che proviamo di fronte all'immagine. Anche nel caso del *trompe l'œil*, dunque, dobbiamo essere consapevoli di trovarci di fronte a un'immagine. Ma se cade la nozione di “non-simultaneità” viene meno quella di “illusione”, e senza quest'ultima non possiamo considerare le immagini come segni naturali. In questo modo la teoria dell'illusione non è in grado di tener fede alla distinzione tra parola e immagine e a quella tra natura e convenzione. Gombrich, tuttavia, non rinuncia alla tesi della non-simultaneità, preferendo integrare la teoria dell'illusione con la *teoria dell'informazione*, secondo la quale un'immagine è tale se fornisce la stessa “quantità di informazione” dell'oggetto raffigurato, ovvero se chi la osserva non ne trarrà alcuna «falsa informazione»²⁰.

Le ragioni di questa scelta sono ancora una volta dettate dal rapporto tra natura e convenzione, e «il vantaggio dell'approccio informativo è che esso ci permette di uscire da questi problemi senza cadere nel relativismo» (IE, 238). Gombrich cerca così di comporre alcune esigenze che lo portano a oscillare tra una posizione convenzionalista e una forma di realismo. Per un verso «il mondo non ci presenta mai un'immagine neutra» (AI, 332) e il «vedere non è mai un semplice registrare» (AI, 361)²¹. Vedere, infatti, significa “anticipare” quello che osserviamo, perché non esiste un “occhio vergine” – «l'occhio vergine è un mito» (AI, 361). Anche “rappresentare” significa applicare schemi che l'artista ha già a disposizione, e dal momento che ogni rappresentazione è frutto di schemi e di convenzioni, parlare di «“linguaggio dell'arte” è qualcosa di più che una vuota metafora» (AI, 107): è ciò che rende possibile una “storia” dell'arte²². In questo modo Gombrich pone le basi per un robusto convenzionalismo che tuttavia non può accettare, perché, a suo dire, è necessario distinguere le immagini dalle parole in funzione di una loro relazione naturale con l'oggetto raffigurato: «In queste pagine ho spesso insistito sull'elemento convenzionale che c'è in molti modi di rappresentazione. Ma proprio per questo non posso accettare questa comoda soluzione. Perché ovviamente anch'essa è assurda» (AI, 362)²³. Per altro verso, dunque, Gombrich non vuole che la dimensione schematico-convenzionale interna al processo percettivo e rappresentativo porti a un

relativismo tale per cui “natura” non sia altro che “cultura”²⁴, e in questo senso sostiene che «almeno le immagini della natura non sono segni convenzionali, come le parole delle lingue umane, ma presentano un’ autentica somiglianza visiva con gli oggetti cui si riferiscono» (IE, 338)²⁵. Gombrich insomma non può accettare che il funzionamento di un’ immagine sia riconducibile interamente a quello del sistema simbolico, perché «se si volesse ridurre ad una formula questa forma estrema di convenzionalismo, si potrebbe dire che tra immagini e carte geografiche non esistono differenze fondamentali» (IE, 331). In questo senso sostenere che l’artista e l’osservatore procedono per «schema e correzione» (*schema and correction*) o per «prova e riprova» (*trial and error*) o per «fare e confrontare» (*making and matching*)²⁶ significa anche prendere le distanze da Goodman che, al contrario, considera le immagini arbitrarie quanto le parole²⁷.

Per Gombrich, dunque, nel caso delle immagini il rapporto tra segno e referente non può essere interamente mediato dal sistema simbolico. Questa esigenza è così forte che nell’*Immagine e l’occhio* arriva a dare priorità cognitiva al significato di un’immagine rispetto alla sua “forma”, mettendo in qualche modo in discussione le tesi avanzate in *Arte e illusione* – dove era proprio il codice e la codificabilità che permettevano di parlare di un “linguaggio dell’arte” – e arrivando a sostenere che «passiamo dal significato alla convenzione, e non dalla convenzione al significato. Senza il significato dell’immagine, non avremmo potuto comprendere la convenzione usata nel disegno»²⁸. Gombrich, insomma, non può accettare che il realismo delle immagini e la loro somiglianza con ciò che raffigurano sia soltanto frutto di abitudini – come vorrebbe Goodman. Per questo sposta l’attenzione verso i meccanismi percettivi, sentendo il bisogno di fondarli biologicamente e di parlare di facoltà “innate”²⁹. Tuttavia a Gombrich non interessa tanto sostenere una particolare metafisica, quanto piuttosto rilevare che c’è qualcosa, che chiamiamo “natura”, che non possiamo modificare a nostro piacere³⁰. Qualcosa, cioè, che non è frutto delle nostre stipulazioni o convenzioni. Ma allora le posizioni di Gombrich e di Goodman – nelle loro differenze – sembrano avvicinarsi, dal momento che per entrambi c’è qualcosa di cui non disponiamo, qualcosa che non è un prodotto artificiale, né è frutto di una nostra convenzione³¹. Solo che Goodman rimanda alla nostra prassi e alle nostre forme di vita che considera “infondate”³², Gombrich invece rimanda a meccanismi biologici e a facoltà innate, pur sapendo che non è possibile separare natura e cultura.

2.2 Ancora sulle teorie di Gombrich

Gombrich sostiene che è possibile approssimarsi, attraverso “prove ed errori” o attraverso un “fare e confrontare”, a una corretta rappresentazione della realtà e che pertanto, osserva Goodman, «anche

se la visione è relativa a uno schema imposto, [...] ci sono standard oggettivi di rappresentazione» (PP, 144). In questo senso Gombrich «parla ripetutamente di prova, correzione, adattamento e anche progresso della rappresentazione» (PP, 144). Tuttavia sostiene anche che gli schemi percettivi e rappresentativi sono convenzioni, rendendo problematico parlare di una maggiore o minore adeguatezza di uno schema rispetto a un altro. Infatti, se «vedere è interpretare»³³, rimane da chiarire come deve essere intesa un'immagine "realistica", dal momento che «non esiste la possibilità di dire *a priori* come un pittore naturalista dovrebbe lavorare»³⁴.

Questa oscillazione tra istanze realiste e convenzionaliste è stata evidenziata da più autori. Lopes, ad esempio, sostiene che «da un lato, Gombrich tiene ferma una monolitica concezione di una corrispondenza ideale tra immagini e oggetti [...] dall'altro, se l'applicazione di uno schema in un contesto è un fatto convenzionale, allora la scelta degli schemi è arbitraria, perché le convenzioni sono arbitrarie»³⁵. Da questo punto di vista «gli schemi raffigurativi sono convenzionali quanto i linguaggi»³⁶. Allo stesso modo Wollheim osserva che, «se parliamo di correzione di schemi, dev'essere possibile appellarsi a qualcosa al di fuori del circolo di *questi* schemi»³⁷. Deve cioè esistere un «punto di fuga»³⁸, una realtà indipendente dal nostro modo di configurarla, in assenza della quale «non abbiamo un processo di auto-correzione, ma piuttosto un processo incorreggibile»³⁹. Inoltre, se non possiamo confrontare gli schemi figurativi con qualcosa indipendente dagli schemi stessi, non solo non è possibile parlare, all'interno della prospettiva di Gombrich, di un "progresso", di una "direzione" o, insomma, di una "storia" dell'arte, ma non possiamo neppure fare dell'imitazione il fondamento di una teoria della rappresentazione.

Anche Mitchell segnala questa oscillazione tra una prospettiva «arci-convenzionalista»⁴⁰ tale da rendere possibile un vero e proprio «linguaggio della rappresentazione»⁴¹ e una prospettiva che distingue invece i segni convenzionali da quelli naturali. Tuttavia, secondo Mitchell, non possiamo distinguere le immagini dalle parole in virtù di un legame con alcune capacità innate, perché tutti i segni hanno una qualche base naturale. Da questo punto di vista «la nozione di immagine come "segno naturale" è un feticcio o un idolo della cultura occidentale»⁴², dal momento che «il segno naturale è naturale soltanto nel suo "punto di partenza", e Gombrich dimentica di menzionare che è un punto che condividono i segni artificiali e convenzionali del linguaggio»⁴³.

Se per Mitchell l'errore di Gombrich è aver assimilato la nozione di "somiglianza" a quella di "equivalenza"⁴⁴ – giacché «la "somiglianza" [...] è radicalmente differente dall'"equivalenza"»⁴⁵ – per Goodman non possiamo utilizzare neppure la nozione di "somiglianza", perché «nessun grado di somiglianza è richiesto tra un quadro, anche il più letterale, e ciò che rappresenta» (LA, 48). Non possiamo confrontare

un'immagine "direttamente" con la realtà, dal momento che questa si dà sempre attraverso schemi e convenzioni ⁴⁶. Per questo «qualsiasi sorta di mimesi è qui fuori di questione» (LA, 48), perché «nessuna cosa è mai rappresentata spoglia delle sue proprietà o nella pienezza delle sue proprietà. Un quadro non rappresenta semplicemente x» (LA, 16).

La teoria dell'imitazione si basa su un realismo sostanzialista per Goodman inaccettabile ⁴⁷, non perché non ammetta l'esistenza della realtà, ma perché questa si dà soltanto in questa o in quella versione – così come il "contenuto" di un'opera si dà sempre in questa o in quella rappresentazione. Ma allora anche l'idea di un'approssimazione dei modi rappresentativi alla realtà non può funzionare, perché non c'è un modo ontologicamente più realistico di un altro ⁴⁸: il mondo non è qualcosa di neutro o di "dato". Per questo «la teoria della rappresentazione come copia si trova bloccata fin dall'inizio dall'incapacità di specificare che cosa debba essere copiato» (LA, 16). Rappresentare, infatti, vuol dire «classificare gli oggetti piuttosto che imitarli, caratterizzare piuttosto che copiare» (LA, 35) ⁴⁹ e pertanto «non si riduce a una registrazione passiva» (LA, 35). Questo significa che «la produzione di un quadro solitamente concorre a produrre ciò che viene ritratto» (LA, 35). Ma allora «non c'è bisogno di ulteriore esame per intendere quanto poco la rappresentazione abbia a che fare con l'imitazione» (LA, 16-17).

Le difficoltà della prospettiva di Gombrich derivano in parte dall'aver applicato allo studio della storia dell'arte il modello epistemologico popperiano: se in Popper la realtà è qualcosa che emerge e si mostra come "altro" dalle nostre teorie nel momento in cui le falsifica – in questo senso non è tanto ciò che è contenuto dalla teoria, quanto ciò che la teoria non aveva previsto e che per questo la falsifica – in Gombrich il processo di correzione comporta la possibilità di confrontare direttamente l'immagine con quello che l'immagine deve rappresentare, come se si potesse mettere in parentesi il fatto che il modo in cui rappresentiamo condiziona il modo in cui guardiamo.

La teoria dell'illusione compie, secondo Goodman, un passo in avanti rispetto alla teoria dell'imitazione: «ciò che conta qui, non è fino a che punto il quadro riproduca l'oggetto, ma fino a che punto il quadro e l'oggetto, in condizioni d'osservazione rispettivamente adatte, danno luogo alle medesime risposte e aspettative» (LA, 37). Da questo punto di vista «un quadro è realistico precisamente nella misura in cui è un'illusione ben riuscita, tale da introdurre lo spettatore a supporre che esso sia ciò che rappresenta, o che ne abbia le caratteristiche» (LA, 37). Qui, insomma, «la prova della fedeltà sta nell'inganno» (LA, 37) e «la misura di realismo proposta coincide, in altre parole, con la probabilità di scambiare la rappresentazione con ciò che è rappresentato» (LA, 37).

Anche questa teoria presenta però alcune difficoltà. Infatti, non solo «ciò che inganna dipende da ciò che si osserva, e ciò che si osserva varia con gli interessi e le abitudini» (LA, 37), ma soprattutto «se la probabilità di confusione è 1, allora non abbiamo più rappresentazione, ma identità» (LA, 37): al massimo grado di illusione noi vedremmo un “oggetto” e non la “rappresentazione” di un oggetto. Tuttavia «raramente la probabilità si discosta sensibilmente da zero persino per il più insidioso *trompe-l'œil* visto nelle condizioni normali di una galleria. Poiché il fatto di vedere un quadro come un quadro preclude la possibilità di scambiarlo per qualcosa d'altro» (LA, 37)⁵⁰. Questo significa che quando guardiamo un quadro, anche il più verosimile o ingannevole, siamo sempre consapevoli che è una rappresentazione (di qualcosa), siamo cioè consapevoli di *vedere un quadro come un quadro*. Per questo, «quando osservo anche il quadro più realistico, raramente credo di poter letteralmente penetrare nello spazio, affettare il pomodoro, o suonare il tamburo. Semmai riconosco le immagini come segni che stanno per gli oggetti e le caratteristiche rappresentate – segni che operano automaticamente e immediatamente senza essere confusi con ciò che denotano» (LA, 38).

Per Wollheim «ci sono ragioni più forti per respingere l'equazione di naturalismo e illusione»⁵¹. Nella teoria dell'illusione l'omogeneità o “continuità” che Gombrich riconosce tra la percezione di oggetti e quella di immagini impedisce di distinguere fenomenologicamente queste due esperienze⁵², e questo per Wollheim, ma anche per Lopes, rende necessario rimettere in questione la tesi della “non-simultaneità”. Questa tesi, infatti, sarebbe del tutto infondata, perché confonde il rapporto tra due “interpretazioni” opposte e incompatibili – il caso, ad esempio, anatra-lepre – con il rapporto tra “contenuto” e “mezzo rappresentativo” – quello che Gombrich chiama il rapporto “tela/natura” o “superficie/contenuto”⁵³. Inoltre, l'equazione di naturalismo e illusione «distorce del tutto l'atteggiamento che assumiamo verso i quadri naturalistici. [...] Occulta o distorce il tipo di ammirazione che proviamo per essi. [...] Infatti, se scambiamo l'immagine di un oggetto per l'oggetto, cosa rimarrebbe da ammirare?»⁵⁴.

Anche il tentativo di affiancare alla teoria dell'illusione la teoria dell'informazione è insoddisfacente, non solo perché, secondo Wollheim, «se parliamo sensatamente di informazione, dobbiamo essere in grado di distinguere da un lato il medium della comunicazione e dall'altro il referente o ciò che è comunicato»⁵⁵, ma soprattutto perché, osserva Goodman, «il contenuto informativo non è una prova di realismo» (LA, 38). Anche laddove Gombrich sembra sostenere che il contenuto di un'immagine non dipenda dagli schemi figurativi⁵⁶, il grado di realismo di un'immagine non è riconducibile alla quantità di informazione trasmessa. Infatti, «si consideri un quadro realistico, dipinto in prospettiva canonica e con colori normali, e un secondo

quadro identico al primo tranne per il fatto che la prospettiva è rovesciata ed ogni colore è sostituito dal suo complementare. Il secondo quadro, interpretato nel modo giusto, trasmette esattamente la stessa informazione del primo» (LA, 38). Così, anche se «i due quadri appena descritti sono egualmente corretti, egualmente fedeli a ciò che rappresentano, danno la stessa, quindi egualmente vera, informazione; tuttavia non sono egualmente realistici o letterali» (LA, 38). D'altronde, si pensi anche solo al fatto che un quadro capovolto, pur fornendo esattamente la stessa informazione, ci appare "innaturale", così come sembra innaturale una parola scritta al contrario. Inoltre, «se sistemi completamente differenti possono dare la stessa informazione, allora è chiaro che il realismo non è una questione di quantità di informazione» (MM, 194). In altri termini, la stessa informazione ammette innumerevoli modi di correlazione e «per quanto la nozione di equivalenza informativa sia chiara, essa con tutta evidenza non avvalora le conclusioni di Gombrich» (PP, 145). Né si può obiettare a questo punto che per il secondo quadro abbiamo bisogno di una chiave, ma non per il primo, perché «la differenza sta piuttosto nel fatto che per il primo la chiave è a portata di mano» (LA, 39). In questo modo per Goodman la "pietra di paragone" del realismo sta «non nella quantità di informazione, ma nella facilità con cui è trasmessa» (LA, 39)⁵⁷. Insomma, la difficoltà di Gombrich è che, «avendo esorcizzato il demone della teoria corrispondentista della rappresentazione, è alla deriva nel profondo mare della teoria della coerenza, e la prova dell'equivalenza dell'informazione non è un'ancora sufficiente» (PP, 145).

2.3 La teoria del vedere-in di Wollheim

Il momento percettivo è centrale anche nella riflessione di Wollheim il quale, diversamente da Gombrich, distingue il funzionamento delle rappresentazioni artistiche da quello delle normali immagini visive e il «dipingere in quanto arte dal dipingere praticato in altri modi» (PA, 52). Wollheim sostiene, infatti, che il «vedere appropriato alle rappresentazioni» (*seeing appropriate to representations*)⁵⁸ – che in seguito chiamerò *vedere-in* – è una «specie di un genere percettivo più ampio» (AO, 205) distinto dalla "semplice percezione", e che a differenza delle altre immagini, le rappresentazioni artistiche sono sottoposte a uno «standard di correttezza» fissato dalle "intenzioni" dell'artista⁵⁹. Così, se le immagini che possiamo cogliere, ad esempio, nelle nuvole o su un muro non sono vere e proprie "rappresentazioni" poiché, non essendo sottoposte a uno standard di correttezza, lasciano del tutto libera la nostra immaginazione⁶⁰, nelle rappresentazioni artistiche, invece, il fruitore deve poter cogliere, attraverso uno standard di correttezza, quello che l'artista intendeva rappresentare. In questo modo l'intenzionalità diventa una caratteristica costitutiva dell'opera d'arte⁶¹. Questo, ovviamente, non significa che non è possibile leggere

un'opera in modo diverso dalle intenzioni del suo autore, né che per comprenderla dobbiamo "prima" sapere che cosa l'artista voleva rappresentare. Piuttosto, l'intenzione deve potersi cogliere "nella" rappresentazione, e lo standard di correttezza deve rendere possibile questo processo⁶². Lo standard, dunque, distingue il "vedere appropriato alle rappresentazioni" dagli altri modi percettivi, dove tale standard non vige o non è fissato.

L'intenzionalità assume così un ruolo centrale all'interno della prospettiva di Wollheim, e tuttavia l'intenzione dell'autore non deve essere pensata come un concetto, né come un'immagine mentale alla quale l'opera d'arte debba adeguarsi o corrispondere⁶³. Semmai, «bisogna intendere l'intenzione come qualcosa che comprende pensieri, credenze, ricordi, e in particolare emozioni e sentimenti che l'artista ha avuto e che, nello specifico, lo hanno spinto a dipingere quello che ha dipinto» (PA, 86). Deve quindi essere pensata come una «disposizione», come «qualcosa che ci consente, o ci induce a disegnare quel che disegniamo»⁶⁴. In questo senso, non è qualcosa di prevedibile o di previsto di cui l'artista dispone, ma emerge "attraverso" l'opera e, proprio per questo, la possiamo «riconoscere» nelle sue linee e colori⁶⁵. L'"intenzione", insomma, costituisce l'unità di senso della rappresentazione, evitando che l'opera rimanga aperta a qualsiasi interpretazione. Per questo Wollheim distingue le immagini nelle quali è lecito proiettare un'interpretazione qualsiasi – dal momento che non ne incorporano nessuna – dalle rappresentazioni nelle quali questo non è legittimo, giacché non sono superfici neutre che si prestano a qualsiasi lettura⁶⁶.

Se la rappresentazione artistica è indissolubilmente connessa alla capacità di cogliere nell'opera l'intenzione dell'artista, è necessario determinare questo "vedere appropriato alle rappresentazioni" o "vedere-in". In *Art and its Objects* Wollheim non crede sia possibile definire la natura di questo vedere: possiamo solo delineare le sue modalità. In *Painting as an Art* il vedere-in «sembra essere biologicamente fondato. È una capacità innata» (PA, 54). Come tale «precede logicamente e storicamente» (PA, 47) la rappresentazione, e in questo senso «la rappresentazione può essere spiegata in termini di vedere-in» (PA, 48)⁶⁷. Inoltre, a partire dalla seconda edizione di *Art and its Objects*, Wollheim distingue il "vedere-in" (*seeing-in*) dal "vedere-come" (*seeing-as*), perché nel caso delle rappresentazioni non si tratta «vedere x (= il medium o rappresentazione) come y (= l'oggetto, o ciò che è rappresentato)», ma di «vedere y in x » (AO, 209)⁶⁸.

Vedere-come e vedere-in sono per Wollheim «due fenomeni distinti» (AO, 209), in primo luogo perché sono diversamente connessi alla "semplice percezione": il vedere-come è legato "direttamente" ed è "omogeneo" al semplice vedere; ne è "parte essenziale". Vedere-come, infatti, significa vedere qualcosa "sotto un certo aspetto" – senza che questo sia però separabile da ciò che vediamo. Il vedere-

in, invece, è quella «particolare capacità percettiva» di cogliere cose non presenti ai sensi – cose «assenti» o «inesistenti» – “attraverso” (la percezione di) qualcosa presente ai sensi⁶⁹. In questo senso, anche se presuppone la semplice percezione, ne è al tempo stesso «al di sopra e al di sotto»⁷⁰. In un’opera d’arte, infatti, cogliamo qualcosa “nel” quadro e “attraverso” il quadro, ossia attraverso il suo essere quella determinata superficie pittorica. Ma allora vedere-come e vedere-in sono distinti, in secondo luogo, perché nel vedere-in siamo “simultaneamente” consapevoli sia del contenuto che del mezzo espressivo, siamo cioè consapevoli di trovarci di fronte a una “rappresentazione”. Per questo “vedere-in” significa innanzitutto «vedere la rappresentazione in quanto rappresentazione»⁷¹. La rappresentazione artistica è cioè connotata da una «duplicità» (*twofoldness*)⁷²: la consapevolezza di avere a che fare con una determinata superficie pittorica e la capacità di cogliere in questa superficie ciò che essa rappresenta. Per questo, «se guardo una rappresentazione in quanto rappresentazione, non soltanto posso, ma devo prestare simultaneamente attenzione all’oggetto e al medium [...] Devo – non soltanto posso, ma devo – essere vivamente consapevole» (AO, 213)⁷³.

Non si tratta, però, di due “esperienze” simultanee, ma di due “aspetti” di una stessa esperienza⁷⁴. Qui è possibile misurare la distanza che separa Wollheim da Gombrich. Per quest’ultimo, infatti, il rapporto superficie/contenuto o tela/natura è quello tra due interpretazioni incompatibili e non simultanee. Per Wollheim, invece – proprio perché distingue il vedere-in dal vedere-come e non assimila il rapporto superficie/contenuto a quello anatra-lepre – abbiamo a che fare con due aspetti simultanei di una stessa esperienza: quando osserviamo un’opera d’arte siamo consapevoli di trovarci di fronte a una rappresentazione, e dobbiamo esserlo, perché la sua “superficie”, le sue linee e colori, non possono e non debbono ritrarsi a esclusivo vantaggio del proprio contenuto. L’opera, insomma, non è “trasparente”. E senza questa “duplicità” e questo continuo scambio tra il “contenuto” e gli elementi materiali e formali⁷⁵, perderebbero di senso lo stupore e l’ammirazione che abbiamo per le opere d’arte.

Questa contrapposizione in merito alla simultaneità porta tuttavia allo stesso risultato nel caso del *trompe-l’œil*: se in Gombrich non è possibile, perché al massimo grado di illusione vedremo un “oggetto” e non la sua “immagine”, in Wollheim non è possibile, perché la duplicità in gioco nel vedere-in preclude la nozione stessa di “illusione”⁷⁶. Non possiamo, infatti, essere consapevoli di guardare un’immagine e allo stesso tempo rimanerne completamente ingannati. Questa considerazione, secondo Lopes, farebbe cadere la teoria del vedere-in, perché, se «il *trompe l’œil* dimostra che il vedere un oggetto in immagine non deve essere discontinuo al vedere direttamente quello stesso oggetto»⁷⁷, ne segue che «non c’è alcuna ragione per ritenere

che il vedere-in sia un particolare tipo di vedere»⁷⁸. Per questo, conclude Lopes, «di alcune immagini, contrariamente a Gombrich, esperiamo simultaneamente le superfici disegnate e i loro soggetti; altre immagini, contrariamente a Wollheim, precludono la duplicità»⁷⁹.

In *Painting as an Art* Wollheim sembra attenuare la distinzione tra tipi di immagini, almeno nel senso che non ritiene possibile demarcare il dominio delle rappresentazioni da quello degli altri tipi di immagini⁸⁰. Al pari di Gombrich, però, ritiene si debbano distinguere le rappresentazioni dalle “mappe”. Quest’ultime, infatti, sono segni convenzionali la cui lettura non rimanda a una particolare capacità percettiva – il vedere-in – ma a una “competenza” che chiama “lettura di mappe”⁸¹. Da questo punto di vista, anche Wollheim distingue i segni convenzionali da quelli non convenzionali, e tuttavia – diversamente dalla prospettiva “continuista” di Gombrich che prevede un unico meccanismo percettivo – la distinzione di Wollheim rimanda a due modi percettivi differenti.

2.4 Costruzionalismo e irrealismo in Goodman

Queste considerazioni ci riportano al rapporto tra natura e convenzione e a quello tra percezione e rappresentazione. Per Goodman «il vedere è relativo al sistema simbolico, agli schemi concettuali, e varia con le abitudini e con l’immaginazione, quanto la rappresentazione» (MM, 127). Da questo punto di vista «non esiste occhio innocente. Quando si pone al lavoro, l’occhio è sempre antico, ossessionato dal proprio passato e dalle suggestioni, vecchie e nuove, che gli vengono dall’orecchio, dal naso, dalla lingua, dal cuore e dal cervello. [...] Non solo come, ma ciò che vede è regolato da bisogni e presunzioni. Esso seleziona, respinge, organizza, discrimina, associa, classifica, analizza, costruisce. Non tanto rispecchia, quanto raccoglie ed elabora; e ciò che raccoglie ed elabora, esso non lo vede spoglio, come una serie di elementi senza attributi, ma come cose, cibo, gente, nemici, stelle, armi. Non si vede nulla schiettamente o nella sua schiettezza» (LA, 14-15)⁸². In altre parole Goodman respinge la distinzione tra dato e teoria, tra ricezione e interpretazione, tra mondo e versione: «I miti dell’occhio innocente e del dato assoluto sono temibili alleati. Entrambi derivano, e insieme l’incoraggiano, dall’idea della conoscenza come elaborazione di un materiale grezzo ricevuto dai sensi, e di questo materiale grezzo come qualcosa che possa essere disvelato attraverso riti di purificazione o spogliandolo sistematicamente di ogni interpretazione. Ma la ricezione e l’interpretazione non sono attività separabili; esse sono del tutto interdipendenti» (LA, 15). Per questo, «lungi dal registrare semplicemente quello che è davanti a noi, la percezione prende parte nel costituire quello che percepiamo» (MM, 25). E sempre per questo «all’interno del prodotto finito non è più possibile distinguere ciò che è stato ricevuto e ciò che è stato operato su di esso» (LA, 15). Insomma, è la nozione di un «contenuto non

strutturato, o di un dato non concettualizzato, o di un sostrato senza proprietà» (WW, 7) che non è intelligibile e deve essere respinta⁸³. Il “dato”, infatti, è sempre qualcosa di “preso”⁸⁴, e i fatti sono sempre “carichi di teoria”⁸⁵. Per questo «il contenuto non può essere estratto liberandolo dalla corteccia del commento» (LA, 15). Infatti, «qual è *la cosa* che viene così organizzata? Quando ci liberiamo, come da stratificazioni convenzionali, di tutte le differenze tra i vari modi di descriverla, che rimane? Non sarà come pelare una cipolla cercandone il cuore?» (WW, 137). Da questo punto di vista, «Ser Agilulfo [il personaggio del romanzo *Il cavaliere inesistente* di Calvino] serve da acuta metafora anche per il cosiddetto “mondo reale”. Come lui non può essere separato dall’armatura, così un mondo reale non può essere separato dalle versioni. L’armatura può essere cambiata, una nuova versione può rimpiazzarne una vecchia; ma come non possiamo trovare ser Agilulfo indipendentemente da tutte le armature, così non possiamo trovare un mondo indipendentemente da tutte le versioni» (SS, 117)⁸⁶.

Goodman sostiene una compenetrazione di fatto e interpretazione, non la loro identità, e respinge l’idea di «un’unica, preconfezionata, ma sfortunatamente introvabile realtà» (RP, 49). Questo significa che il mondo non deve essere pensato come la sostanza al di sotto delle descrizioni, perché da questo punto di vista «il mondo sottostante [...] è forse tutto sommato un mondo già perduto» (WW, 4-5)⁸⁷. Dunque «non esiste qualcosa che si possa dire come *il* modo di essere del mondo» (LA, 14, nota 4): non esiste “la” versione o “la” descrizione del mondo; neppure se pensata come la “congiunzione”⁸⁸ di tutte le sue possibili descrizioni. Ma se respingiamo l’idea di una realtà unica e precostituita, dobbiamo ammettere che «ci sono molte descrizioni del mondo diverse ed ugualmente vere, e la loro verità è l’unico standard della loro fedeltà [...] Nessuna ci dice *il* modo in cui il mondo è, ma ciascuna ci dice *un* modo di essere del mondo» (PP, 30-31). Inoltre, se «tutti gli aspetti della realtà dipendono dal linguaggio» (SS, 116), e se il mondo non può essere separato dalle sue versioni, allora «metteremo da parte l’inutile ricerca del mondo originario, e ci avvieremo a riconoscere che i sistemi, come tutte le altre versioni, sono produttivi non meno che riproduttivi» (WW, 118-119). Così, se «la natura è un prodotto dell’arte e del discorso» (LA, 36), i fatti sono «qualcosa di chiaramente artificiale» (WW, 109), perché non possiamo mai toccare la realtà al di fuori di questo o quel sistema simbolico. Per questo «il mondo è un artefatto» (RP, 53) e «i fatti sono paradossali» (RP, 100): ogni costruzione è sempre interna a una rete di significati e di oggetti⁸⁹, e «tutto quello che si può fare per rispondere alla domanda di cosa le versioni sono versioni, è fornire un’altra versione» (RP, 98).

Goodman in questo modo cerca di delineare una «terza via che potrebbe essere chiamata relativismo costruttivo» (*constructive rela-*

tivism) (RP, 45) o *irrealismo* (*irrealism*)⁹⁰ – una via che non porti né a un relativismo radicale, né a una fondazione assoluta – e sostiene che «nessun punto di partenza o di arrivo o lungo il percorso è *assoluto o arbitrario*» (MM, 40). In questo senso il suo «relativismo è equidistante dall'assolutismo intransigente e dalla libertà senza limiti» (MM, 40): qualsiasi costruzione non comincia mai dal nulla⁹¹, ma riposa sempre su uno sfondo pre-teorico, non solo perché «viene quasi sempre assunta una o un'altra *posizione*» (RP, 99), ma soprattutto perché «anche se possiamo assumere una posizione qualsiasi, e possiamo cambiarla spesso e senza preavviso, essa non è arbitraria» (RP, 99). Insomma, «i diversi materiali – materia, energia, onde, fenomeni – di cui sono composti i mondi sono fabbricati insieme ai mondi. Ma fabbricati a partire da che cosa? Non dal nulla, dopo tutto, ma *da altri mondi*. Il fabbricare mondi, come noi lo conosciamo, è sempre partire da mondi già a disposizione; il fare è sempre un rifare» (WW, 7)⁹².

Il costruzionalismo di Goodman, dunque, non è «un relativismo irresponsabile che considera tutte le asserzioni ugualmente vere» (MM, 32) o nel quale «le verità non si distinguono più dalle falsità» (WW, 111), perché «il relativismo è limitato dall'elemento della correttezza» (MM, 39). Solo che «la correttezza non è costituita né è valutata per mezzo di una corrispondenza a un mondo indipendente da tutte le versioni» (MM, 39)⁹³. In questo senso «ammettere che ci siano molti sistemi corretti e molti standard di correttezza non fa venir meno la distinzione tra corretto e sbagliato» (RP, 26), e «riconoscere che ci sono molteplici versioni del mondo in alternativa non indica affatto un atteggiamento lassista» (WW, 126)⁹⁴, perché da questo punto di vista «i criteri per distinguere le versioni corrette da quelle sbagliate diventano, al contrario, molto più e non molto meno importanti» (WW, 126). Pertanto, «diversamente da uno scetticismo estremo e da un relativismo irresponsabile, il costruzionalismo ha sempre molto da fare» (RP, 166).

Il costruzionalismo non è neppure una forma di “convenzionalismo”⁹⁵ nel senso tradizionale del termine, perché il mondo e la sua rappresentazione non sono costruzioni “artificiali”. Se è vero, infatti, che «il mondo dipende dalla versione» (MM, 34), è anche vero che «il mondo non è la versione stessa» (MM, 34). In questo senso «una versione corretta e il suo mondo sono differenti» (MM, 41). Il punto è che, se non possiamo guardare il mondo da un presunto “non luogo” esterno al mondo stesso⁹⁶, ne segue che «le convenzioni dipendono dai fatti, e tuttavia i fatti sono convenzioni» (RP, 95). E se non è possibile indicare una volta per tutte dove iniziano i fatti e dove le teorie, «la distinzione stessa è convenzionale» (RP, 95)⁹⁷. Tuttavia, anche se «non esiste una distinzione *immutabile* tra fatti e convenzioni [...] non di meno c'è quasi sempre una *qualche* distinzione tra fatti e convenzioni» (RP, 99). Questa distinzione non è artificiale⁹⁸, ma rimanda alle nostre

forme di vita che determinano di volta in volta cosa considerare “costruzione” e cosa “costruito”. Per questo «una versione non diventa corretta dichiarandola tale» (RP, 52). E sempre per questo Goodman afferma: «Non ho mai detto che possiamo creare a nostro piacere una bisteca o una sedia o un mondo, costruendo una versione» (MM, 35). Parlare di costruionalismo e di intrascendibilità del segno, dunque, non significa che «non sia descritto o dipinto nulla»⁹⁹, perché «la parola non fa il mondo e neppure i quadri, ma la parola e i quadri contribuiscono alla loro propria costituzione, e a quella del mondo» (LA, 83).

2.5 *Percezione e rappresentazione. Naturalismo e ritratto*

A questo punto siamo in grado di riproporre il problema del realismo delle rappresentazioni¹⁰⁰. Per Goodman non ci possiamo servire di nozioni quali la corrispondenza, la somiglianza, l'illusione o la quantità di informazione, perché «il realismo non ha nulla a che vedere con una qualche relazione costante o assoluta tra un quadro e il suo oggetto; ma dipende dalla relazione tra il sistema di raggruppamento usato nel quadro e il sistema standard» (LA, 40). In questo senso «il realismo è relativo, determinato dal sistema di rappresentazione corrente in una data cultura o persona, in un dato tempo» (LA, 39), e «il sistema letterale o realistico o naturalistico di rappresentazione è semplicemente quello consueto» (LA, 40). Così, «il realismo in pittura è largamente una questione di abitudine» (WW, 23) e «la rappresentazione realistica non dipende dall'imitazione, dall'illusione o dall'informazione, ma dall'addottrinamento» (LA, 40-41). Per questo, Goodman ricorda che, «a chi si rammaricava che il suo ritratto di Gertrude Stein non le fosse somigliante, si dice che Picasso abbia risposto: “Non importa; lo sarà”» (LA, 36)¹⁰¹. Non si nega che un'immagine possa somigliare al suo referente, ma solo che questa relazione di somiglianza stia a fondamento della rappresentazione¹⁰², perché «la somiglianza e la capacità di trarre in inganno, lungi dall'essere fonti e criteri costanti e indipendenti della pratica rappresentativa, ne sono in qualche misura i prodotti» (LA, 41). Il problema del realismo delle immagini è dunque analogo a quello della “proiettabilità” dei predicati linguistici¹⁰³ – e questo segnala ancora una volta la profonda connessione tra la riflessione estetica e quella epistemologica –, perché «il realismo delle rappresentazioni, come la proiettabilità dei predicati, è una questione di abitudine» (RP, 18). In questo senso un predicato è più “trincerato” e “proiettabile” di un altro, e un'immagine è più realistica di un'altra, in virtù delle nostre pratiche e delle nostre forme di vita. Per questo «il realismo non è più statico della proiettabilità» (RP, 18)¹⁰⁴.

Se fin qui il realismo è pensato in termini di familiarità o di possibilità di riconoscere in un'immagine ciò che è raffigurato, troviamo in Goodman un'altra importante accezione secondo la quale “realismo”

significa *rivelazione* di aspetti della realtà che non avevamo notato. In questo senso l'immagine mostra un di più che non avevamo previsto e ci fa comprendere qualcosa di nuovo. Per questo «quando un pittore o un fotografo producono, o ci rivelano, aspetti mai visti di un mondo, si dice a volte che hanno raggiunto un nuovo grado di realismo per il fatto di aver scoperto e mostrato nuovi aspetti della realtà. Quel che abbiamo in un tale caso, quello cioè della rappresentazione in base a un sistema per noi insolito, è il realismo non nel senso di un qualcosa di abituale ma in quello di una rivelazione» (WW, 152). Il realismo deve allora essere pensato come un rapporto tra familiarità e rivelazione, e deve essere affrancato da una corrispondenza tra raffigurazione e raffigurato, così come dalle teorie della somiglianza, dell'illusione e dell'informazione.

Questo modo di affrontare il realismo delle immagini permette considerare il problema del "ritratto" in modo diverso. Per Goodman non si tratta di approssimarsi alla realtà. Piuttosto, «ritrarre fedelmente è render l'idea» (LA, 25): non è un processo di riproduzione, ma «un sottile e intricato problema di traduzione» (LA, 25). Si tratta cioè di delineare gli elementi che "rendano l'idea" di ciò che si vuole raffigurare, e «i modi per farla "sembrar giusta" non sono riducibili a regole fisse e universali; poiché l'apparenza di un oggetto non è determinata solo dall'orientamento, dalla distanza, dall'illuminazione, ma da tutto ciò che conosciamo intorno ad esso e dal nostro esercizio, dalle nostre abitudini e interessi» (LA, 25-26). Ritrarre, dunque, non è riconducibile a una correlazione neutra tra figura e raffigurato, perché dobbiamo considerare «la visione come non limitata alla percezione ottica, ma come comprensione in genere» (MM, 180). Ma allora non è possibile condividere la lettura di Wollheim quando sostiene che Goodman riconduce il funzionamento delle immagini a un meccanismo semiotico che esclude la componente percettiva, perché, al contrario, quest'ultima è interna a un orizzonte cognitivo che rimanda a un "sentire" non riducibile a semiosi.

Per Wollheim, senza un'adeguata teoria percettiva e, in particolare, senza una teoria del vedere-in, non possiamo spiegare il funzionamento delle rappresentazioni¹⁰⁵. Tuttavia, secondo Lopes, lo stesso Wollheim non è riuscito a dimostrare che il vedere-in è un processo percettivo distinto dagli altri¹⁰⁶, e senza questa dimostrazione nulla impedisce che il vedere-in non sia affatto un processo percettivo¹⁰⁷. D'altra parte, anche Lopes parla di un «anti-percettualismo»¹⁰⁸ della teoria di Goodman tale da rendere la «raffigurazione un fenomeno oscuro e misterioso»¹⁰⁹, ma sostiene che «Goodman non offre argomentazioni del suo anti-percettualismo al di là del suo rifiuto della teoria della somiglianza»¹¹⁰. Da questo punto di vista anche se «i sistemi simbolici figurativi *non* sono governati da processi percettivi»¹¹¹, la sua prospettiva non è incompatibile con un approccio

perceptivo perché, contrariamente a quanto sostengono Gombrich e Wollheim, «la teoria dei simboli di Goodman non è una teoria convenzionalista della raffigurazione. Le convenzioni sono regole, e Goodman è scettico sul fatto che le pratiche figurative (o qualsiasi pratica simbolica) siano rette da regole»¹¹². In questo senso, «non solo Goodman respinge una correlazione di tipo percettivo tra le immagini e i loro soggetti [...] ma respinge anche l'idea che i sistemi figurativi siano fondati su regole»¹¹³. Il tentativo di Lopes è quello di conservare gli aspetti produttivi della teoria di Goodman, integrandoli con una teoria percettiva senza la quale non è possibile affrontare il caso dell'esemplificazione, né è possibile distinguere i sistemi pittorici dai normali sistemi analogici. Dal suo punto di vista, infatti, «sostenere che le immagini siano simboli non è incompatibile con una spiegazione percettiva della raffigurazione. [...] Una teoria della raffigurazione può, senza essere contraddittoria, spiegare le immagini sia in termini simbolici che percettivi»¹¹⁴.

Anche Goodman ritiene ci sia uno stretto rapporto tra percezione e rappresentazione, perché «ogni diverso modo di dipingere costituisce un diverso modo di vedere» (PP, 28). Infatti, «impariamo a vedere, guardando, e a rappresentare, dipingendo; ma impariamo anche a rappresentare, guardando, e a vedere, dipingendo» (PP, 142). Il momento percettivo e quello cognitivo sono sempre intimamente connessi. Goodman, dunque, non può accogliere la teoria discontinuista di Wollheim, e distinguere il vedere-in dal vedere-come, non solo perché «la nozione di ciò che “possiamo vedere in” un'immagine mi sembra troppo oscura per offrirci un qualsiasi chiarimento» (PP, 124), ma perché non può accettare che «la “distinzione tra *rappresentare* e *vedere*” sia concettualmente necessaria» (MM, 127) – cosa che lo avvicina alla posizione continuista di Gombrich. Ma se vedere e rappresentare sono connessi, allora «l'analisi della rappresentazione-come può aiutarci a chiarire la nozione di vedere-come» (PP, 123), perché «molto di ciò che è stato detto [...] sulla rappresentazione come e sulle rappresentazioni fittizie può essere applicato alla percezione» (PP, 123). In questo caso il rapporto non è, come vorrebbe Wollheim, tra «due fenomeni distinti» (AO, 209) – il vedere-in e il vedere-come – ma tra un vedere e un vedere-come intesi come due “aspetti” di uno stesso “vedere”. Infatti, se da un lato vediamo sempre qualcosa, dal momento che non possiamo uscire dai nostri schemi percettivi e rappresentativi, dall'altro, la possibilità di cogliere uno “stesso” segno in modo diverso, permette di parlare di un “vedere-come”¹¹⁵.

Questo rapporto tra vedere e vedere-come configura uno “sguardo” che consente all'opera d'arte di far emergere qualcosa di non ridicibile alla sua dimensione fisico-materiale; qualcosa che cogliamo “estheticamente”. L'opera non è al di là di questa sua dimensione formale e materiale, ma la compenetra, e in questo modo, informa il

nostro sguardo. Uno sguardo, dunque che rimanda alla determinatezza dell'opera e alla necessità dei suoi tratti contingenti, perché quello con cui abbiamo a che fare sono proprio «certe strutture di forme, di colore, di trama che essa ci espone» (WW, 77). Per questo ogni variazione e trasformazione, così come «le più sottili differenze percettive talvolta sono le più importanti esteticamente» (LA, 98) ¹¹⁶.

La dimensione percettiva, dunque, non è affatto messa fuori gioco, perché un'opera non è qualcosa che possiamo «guardare semplicemente» ¹¹⁷. Da questo punto di vista Goodman non accoglie la tesi degli “indiscernibili” ¹¹⁸, proprio perché non rinuncia all'orizzonte percettivo dell'esperienza estetica. Così, di fronte a due quadri (apparentemente) indiscernibili, «nessuno può mai accertare semplicemente guardando i quadri che nessuno è mai stato o sarà in grado di distinguerli semplicemente guardandoli. In altre parole [...] nessuno, guardando semplicemente i quadri, può accertare che non esista alcuna differenza estetica fra di essi» (LA, 93). Infatti, se quello che sappiamo e apprendiamo di un'opera – anche attraverso una strumentazione più o meno sofisticata – compenetra e modifica la nostra percezione ¹¹⁹, «la conoscenza, da parte mia, della diversità dei due quadri, proprio perché modifica la relazione fra l'atto di guardare presente e quelli futuri, informa il carattere medesimo del mio atto di guardare presente. Tale conoscenza mi *prescrive* di guardare ora i due quadri in modo diverso, anche se quanto vedo è lo stesso [...] Così non solo in futuro, ma *proprio ora* la differenza non percepita fra i due quadri rappresenta una considerazione pertinente per l'esperienza visiva che ne ho» (LA, 95, corsivi miei). La “differenza” tra le due opere, insomma, non rimane sul piano teorico ¹²⁰, ma costituisce una differenza “estetica”, perché quello che so mi “prescrive” come guardare i due quadri, modificando “proprio ora” il mio sguardo, di modo che «ora essi differiscono esteticamente per me anche se nessuno sarà mai in grado di distinguerli semplicemente guardandoli» (LA, 96). Non si tratta, dunque, di garantire che in futuro sarò in grado di percepire una loro differenza, ma di prendere atto che l'esserne a conoscenza determina “già ora” una diversa percezione. Per questo «il fatto che io potrei in futuro essere capace di compiere una distinzione percettiva tra i due quadri che ora non so compiere costituisce una differenza estetica fra di essi che già ora è per me importante» (LA, 95). Ma allora «le proprietà estetiche di un quadro includono non solo quelle che percepiamo guardandolo, ma anche quelle che determinano come esso *deve essere* guardato» (LA, 101, corsivi miei). Il funzionamento delle immagini, pertanto, non esclude affatto la componente percettiva, e non si riduce a un meccanismo semiotico, ma è interno a un orizzonte estetico che mette in gioco un “dover comprendere” quello che abbiamo davanti agli occhi.

¹ R. Wollheim, *Nelson Goodman's "Languages of Art"*, cit., p. 290.

² Ivi, p. 293.

³ Ivi, p. 305. Per questo Wollheim afferma: «Preferisco l'estetica di Goodman alla sua filosofia generale» (ivi, p. 291).

⁴ PA, p. 361, nota 23.

⁵ J. Robinson, *"Languages of Art" at the Turn of the Century*, cit., p. 213. Per la Robinson «le immagini non possono essere "lette" dal momento che questo avviene necessariamente in un linguaggio; le immagini necessitano di una discriminazione *percettiva*» (ivi, p. 214). In questo senso «comprendiamo le immagini, vedendo (immaginando) cose in esse, non decodificandole» (*ibidem*).

⁶ W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, cit., p. 64.

⁷ «Goodman si fa difensore di un relativismo totale. Anche il realismo, afferma Goodman, è relativo» (IE, 330). È interessante notare che per Lopes anche la teoria dell'illusione di Gombrich è una teoria convenzionalista, perché sbilanciata sul momento concettuale: «La risposta sostenuta da Gombrich in *Arte e illusione* è che tali immagini in diversi sistemi di rappresentazione danno luogo a esperienze illusorie in relazioni ad appropriati "schemi mentali" e credenze di fondo. Ma questa risposta alla fine riduce la comprensione delle immagini all'avere il giusto schema mentale, in modo che l'interpretazione delle figure diventa una questione di credenza, piuttosto che di esperienza», D. McI. Lopes, *Understanding Pictures*, Oxford University Press, Oxford, 1996, p. 39.

⁸ Non ci occupiamo della complessa e articolata disputa in merito alla leggi della prospettiva, ovvero se questa debba essere considerata una "forma simbolica" o una "legge di natura". Per Goodman la prospettiva è un modello di costruzione dello spazio figurativo che «non offre alcun canone assoluto o indipendente di fedeltà» (LA, 25), giacché «le leggi della prospettiva pittorica non discendono dalle leggi dell'ottica» (LA, 22). Per questo «i quadri in prospettiva, come tutti gli altri, devono essere letti; e la capacità di leggere deve essere acquisita» (LA, 21). Al contrario, Gombrich, pur avendo «raccolto una schiacciante documentazione allo scopo di mostrare come il modo in cui noi vediamo e raffiguriamo è determinato e varia a seconda dell'esperienza, della pratica, degli interessi e delle disposizioni» (LA, 17), riconosce alla prospettiva una dimensione naturale che rimanda al nostro meccanismo percettivo: «Non c'è nulla di convenzionale in questo fatto, che risulta dalla geometria elementare. L'idea che la prospettiva si fondi su una convenzione è nata dalla confusione tra modelli in cui sono mantenuti i rapporti e immagini. Convenzione è invece (sia pure una convenzione comoda) il fatto che dobbiamo dipingere su superfici piane e si possano quindi presentare solo modelli relazionali in due dimensioni» (AI, 305).

⁹ «Secondo la teoria dell'illusione l'esperienza figurativa è un caso particolare della comune esperienza visiva. In questo senso dico che nella teoria dell'illusione l'esperienza delle immagini è "continua" con la comune esperienza visiva. Al contrario, secondo la teoria del vedere-in il vedere immagini è un diverso tipo di vedere, perché il vedere cose nelle immagini è "discontinuo" con la comune esperienza percettiva, nel senso che la nostra esperienza visiva dell'oggetto in un'immagine è di tipo diverso dalla nostra esperienza dell'oggetto stesso» (D. McI. Lopes, *Understanding Pictures*, cit., p. 38).

¹⁰ Faremo riferimento in particolare a due opere: (1) E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Andrew William Mellon Lectures in the Fine Arts, National Gallery of Art, Washington, 5, 1956; 2^a ed. ricomposta Phaidon Press, London, 1962 (2002); trad. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione*, Einaudi, Torino, 1965 (d'ora in poi citato come AI), e (2) E. H. Gombrich, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, Oxford, 1982; trad. it. *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino, 1985 (d'ora in poi citato come IE).

¹¹ «Se quelli che Peirce definiva "segni iconici" sono abbastanza eccezionali nella lingua parlata, l'iconicità è alla base dell'immagine visiva» (IE, 336).

¹² Gombrich articola la coppia *iconico/non-iconico* in funzione della coppia *natura/convenzione*: «Il problema al quale alludo risale al *Cratilo* di Platone che considera il linguaggio alla luce della questione tanto cara ai Greci, la questione di cosa si dia "per natura" e di cosa "per convenzione". È un problema che si è molto attenuato oggi, ma penso che abbia anche condotto a una certa confusione nella teoria dei segni e delle mappe, e in particolare nella classificazione moderna dei segni "iconici" e "non-iconici"» (IE, 214).

¹³ Da questo punto di vista «siamo in grado d'interpretare l'immagine perché in essa riconosciamo, entro i limiti imposti dal mezzo adoperato, un'imitazione della realtà» (IE, 336).

¹⁴ Per questo «l'illusione è difficile da descrivere o analizzare, perché, anche se siamo intellettualmente consapevoli del fatto che ogni data esperienza *deve* essere un'illusione, non possiamo a rigore osservarci nell'atto di cedere a un'illusione» (AI, 6).

¹⁵ «È possibile "vedere" il cavallo da battaglia e la superficie piana contemporaneamente? Se il nostro argomentare fin qui è stato giusto, la risposta non può essere che: impossibile. Intendere il cavallo da battaglia significa non considerare per un momento la superficie piana. Non si possono fare le due cose insieme» (AI, 337).

¹⁶ Gombrich usa l'espressione «tela o natura» (AI, 34) per parlare del rapporto tra mezzo figurativo e contenuto raffigurato.

¹⁷ Quando osserviamo un'immagine, infatti, «ciò che importa in questa esperienza non è tanto la flessibilità delle nostre interpretazioni quanto il loro *carattere esclusivo*. È facile vedere l'occhio di bue come una testa vista di fronte, come un bottone o una lettera dell'alfabeto; quel che è difficile (in realtà impossibile) è vedervi tutte queste cose insieme. Non siamo consapevoli dell'ambiguità in sé, ma solo delle varie interpretazioni. È nel passare dall'una all'altra che scopriamo come forme diverse possano essere proiettate entro lo stesso contorno. Possiamo cambiare la marcia più rapidamente, possiamo, in pratica, oscillare tra diverse interpretazioni, ma non possiamo dare contemporaneamente *interpretazioni contrastanti*» (AI, 284, corsivi miei).

¹⁸ «Che tali illusioni siano assai di rado complete lo si intuisce facilmente» (AI, 334). Pertanto, «solo in casi estremi le illusioni dell'arte sono anche illusioni circa il nostro ambiente reale» (AI, 335).

¹⁹ «Per quel che riguarda l'arte, la sorpresa o "trompe-l'œil" è parte del piacere; il piacere non poggia sullo scoprire che ciò che abbiamo preso per una vera anitra morta non è altro che un'anitra dipinta. Ciò sicuramente sarebbe fonte più di disappunto che di divertimento. Esso consiste nel mantenere un sentimento di incredulità rispetto al fatto che l'effetto visivo delle piume, delle lucentezza o della morbidezza sia stato realizzato su una superficie piatta e rigida da una mano esperta che usava un pennello intinto nel colore» (IE, 210).

²⁰ «Affermare di un disegno che è una riproduzione corretta di Tivoli, non significa ovviamente che Tivoli sia fatta di sole linee di contorno. Significa che coloro che intendono le notazioni contenute nel disegno non ne trarranno *alcuna falsa informazione* [...] La riproduzione esauriente potrebbe essere quella che ci dà del luogo tanto di corretta informazione quanto ne potremmo avere osservandolo noi stessi dal punto esatto in cui si è messo l'artista» (AI, 110). Quindi, «se accettiamo come vera l'indicazione del cartellino per cui il quadro rappresenta *Wivenhoe Park*, avremo anche fiducia che questa interpretazione ci dica molte cose circa questo luogo di campagna nel 1816, cose che avremmo potuto notare noi stessi se fossimo stati vicini a Constable. Naturalmente tanto lui che noi avremmo visto molto di più di quanto non possa essere tradotto nei crittogrammi del colore, ma almeno questi crittogrammi non forniranno, a chi li sa decifrare, informazioni false» (AI, 362).

²¹ Da questo punto di vista «non esiste un naturalismo neutro. L'artista al pari dello scrittore ha bisogno di un vocabolario prima di accingersi a copiare la realtà» (AI, 106), e questo significa che «lo stile si impone anche quando l'artista vuol riprodurre fedelmente la natura» (AI, 77).

²² «Nel mio libro *Arte e illusione* ho sostenuto ripetutamente che esiste una specie di linguaggio della rappresentazione pittorica» (IE, 330). È grazie all'analisi di questo "linguaggio" che «possiamo avvicinarci ad una comprensione del problema centrale della storia dell'arte [...] vale a dire perché la rappresentazione debba avere una storia» (AI, 353). Da questo punto di vista si tratta di affiancare all'«iconologia, disciplina che studia la funzione delle immagini nell'allegoria e nei simboli e le loro connessioni con quello che potrebbe chiamarsi l'"invisibile mondo delle idee", [...] il modo in cui il linguaggio dell'arte si riferisce al mondo visibile» (AI, 9).

²³ Per Gombrich le immagini non sono convenzionali tutte allo stesso modo, perché possono essere più o meno «aderenti» a ciò che raffigurano. Per questo anche se «la veduta di *Wivenhoe Park* di Constable non è una semplice trascrizione del vero, ma una trascrizione della luce in colore, rimane pur sempre vero che essa costituisce una resa del motivo più aderente di quella data dalla bambina» (AI, 362).

²⁴ «L'innegabilità che l'esperienza visiva soggettiva non sia determinata unicamente dal mondo fisico od ottico è stata sovente adoperata come argomento in favore del relativismo e del soggettivismo nella teoria della rappresentazione. Scopo di ogni teoria matura della rappresentazione è quello di dare al soggettivismo ciò che gli spetta, ma senza fare concessioni al relativismo» (IE, 212). Vale a dire, «insistere sull'elemento soggettivo della nostra esperienza non vuol dire negare la sua veridica componente oggettiva» (IE, 208).

²⁵ «Mi rendo perfettamente conto del fatto che su questo punto c'è una netta differenza tra uomini e animali; e la differenza è data appunto dall'influsso che cultura, convenzioni, leggi e tradizioni, possono avere sulle nostre reazioni. Disponiamo non solo di una natura, *physis*, ma anche di quella che, con molta appropriatezza, viene denominata "seconda natura", ossia di una personalità plasmata dall'ambiente culturale» (IE, 338). E tuttavia «non possiamo considerare come del tutto neutro l'ambiente visivo. La nostra sopravvivenza, così come quella degli animali, dipende dalla capacità di riconoscere certi elementi significativi. [...] Quel che mi preme osservare qui è che il pesce che abbocca alla mosca artificiale non chiede al logico per quali aspetti l'esca assomigli ad una mosca, e per quali ne differisca. [...] Queste reazioni non sono frutto di apprendimento, ma istintive. Esse fanno pensare che l'organismo sia programmato per classificare il mondo circostante secondo alcuni principi di equivalenza di significato che gli consentono di sopravvivere. Percepire vuol dire dividere in categorie, classificare, e non appena consideriamo il problema *physis/thesis* dal punto di vista biologico, alcuni enigmi riacquistano le loro giuste proporzioni» (IE, 336-37). Di conseguenza, «ammesso che i simboli usati sulle carte non debbano necessariamente essere iconici nel senso di essere rappresentazioni fedeli, essi non sono neppure necessariamente arbitrari» (IE, 214).

²⁶ Cfr. AI, pp. 33-34. «Si potrebbe dire perciò che il processo della percezione si fonda proprio sullo stesso ritmo che abbiamo visto regolare il processo della rappresentazione: il ritmo di schema e correzione» (AI, 329). In questo senso «il fare precede l'imitare, [...] il processo di imitazione procede attraverso le fasi di "schema e correzione"» (AI, 143).

²⁷ Goodman non distingue le parole dalle immagini in funzione del tipo di rapporto tra segno e referente, ma in funzione del sistema simbolico – denso o articolato – in cui i segni si trovano a operare. Non possiamo però considerare quella di Goodman una teoria convenzionalista nel senso di Gombrich, perché "convenzionale" non significa "artificiale", ossia perché «le parole sono più convenzionali delle figure solo se si intende la convenzionalità in termini di differenziazione e non di artificialità» (LA, 199). Da questo punto di vista i segni sono *convenzionali* – nel senso di *arbitrari* – perché il loro funzionamento non dipende da qualcosa che li precede e alla quale si riferiscono. Questo, però, non significa che sono *convenzionali* – nel senso di *artificiali* –, ossia frutto di una nostra convenzione o stipulazione.

²⁸ «La nostra comprensione del funzionamento delle immagini è destinata a restare assai limitata se non partiamo dal presupposto che i sensi ci sono stati dati per comprendere significati più che forme» (IE, 340).

²⁹ «Il riconoscimento di un'immagine è un'operazione complessa, in cui entrano in gioco varie facoltà umane, alcune innate, altre acquisite. Senza un punto di partenza naturale, tuttavia, non avremmo mai potuto procedere ad alcuna acquisizione» (IE, 338).

³⁰ «Fortunatamente, per quel che ci serve non abbiamo bisogno di attendere la risposta finale a questa domanda che ha diviso per secoli gli psicologi in "innatisti" ed "empiricisti". Infatti, si tratti di una facoltà innata oppure di una precoce educazione, è indubbio che noi disponiamo di una miracolosa capacità di interpretare gli indizi che ci vengono dal mondo esterno e di saggiare la loro coerenza nei termini di possibili configurazioni spaziali e luminose» (AI, 397).

³¹ A questo proposito in una lettera indirizzata a Gombrich, pubblicata in *L'immagine e l'occhio*, Goodman scrive: «Non ho mai detto che la rappresentazione sia esclusivamente questione di convenzioni: penso invece che sia difficile fare delle distinzioni nette tra ciò che è convenzionale e ciò che non lo è. [...] Sono d'accordo con Lei, che non è "molto utile distinguere tra significati che esistono "per natura" e significati che s'imparano". Tutto ciò mi sembra diminuire l'importanza del residuo motivo di dissenso. [...] Ma le facoltà innate importano poi tanto?» (IE, 335).

³² In questo senso Goodman scrive che «"iniziale" qualche volta è confuso con "primo in senso assoluto", "originale" o "innato", mentre significa solo *all'inizio* di una particolare impresa cognitiva» (RP, 160).

³³ Cfr. R. Wollheim, *Reflections on "Art and Illusion"*, cit., 269.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ D. McL. Lopes, *Understanding Pictures*, cit., p. 10.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ R. Wollheim, *Reflections on "Art and Illusion"*, cit., p. 284

³⁸ «La teoria dei mutamenti artistici sostiene che in arte ci muoviamo in direzione di un naturalismo attraverso una progressiva correzione degli schemi figurativi. [...] Ora, affinché questa teoria sia valida ci deve essere da qualche parte quella che potremmo chiamare

un'uscita verso l'oggetto". Senza questa possibilità qualsiasi progressiva verosimiglianza all'interno dell'arte figurativa sarebbe puramente casuale, e pertanto, almeno in un punto importante la teoria di Gombrich dei mutamenti artistici fallirebbe nello spiegare quello che credeva di spiegare» (ivi, p. 283).

³⁹ Ivi, p. 284. Da questo punto di vista, «si può dire che in ogni passaggio lo schema che risulta è più simile dello schema del quale è una correzione» (ivi, p. 272). Questo comporta che, «se adottiamo un'interpretazione coerente della nozione di "schema e correzione", abbiamo ancora una volta motivo di pensare che non possiamo intendere la percezione, e la rappresentazione, in questi termini senza renderla un processo ermetico: questo renderebbe la percezione, direttamente, e la rappresentazione, indirettamente, incomprensibile» (ivi, p. 286). Wollheim sostiene inoltre che «se il fare deve precedere il confrontare, allora non possiamo avere un confrontare senza (senza che sia preceduto) dal fare. Ma questo non significa che non si possa avere un fare senza (senza che sia seguito) dal confrontare» (ivi, p. 273). Il confrontare, dunque, non è condizione del fare, e questo significa che il fare artistico non ha bisogno né della "corrispondenza" né dell'"illusione".

⁴⁰ «Gombrich sembra a volte un arciconvenzionalista, quando sostiene un modo di comprendere le immagini basato sul modello del linguaggio. Di recente tende a sostenere una "distinzione intuitiva tra le immagini, naturalmente riconoscibili in quanto imitazioni, e le parole, basate sulla convenzione"», W. J. T. Mitchell, *Iconology*, cit., p. 77.

⁴¹ «Nel mio libro *Arte e illusione* ho sostenuto ripetutamente che esiste una specie di linguaggio della rappresentazione pittorica» (IE, 330).

⁴² W. J. T. Mitchell, *Iconology*, cit., p. 90. Il punto è che «la "natura" sottintesa nella teoria dell'immagine di Gombrich, lungi dall'essere universale, rimanda a una formazione storica particolare, a un'ideologia associata allo sviluppo della scienza moderna e all'emergere di un'economia capitalista nell'Europa occidentale degli ultimi quattro secoli» (*ibidem*).

⁴³ W. J. T. Mitchell, *Iconology*, cit., p. 88. Secondo Gombrich «se non avessimo qualche capacità innata, qualche "punto di partenza naturale", non potremmo mai acquisire l'abilità di usare sia le parole che le immagini. Ma in qualche modo Gombrich tenta di convincerci che le immagini sono *più* naturali delle parole, qualsiasi cosa possa significare "naturale". Sono apprese più facilmente; sono segni che condividiamo con gli animali; sono oggettive e scientifiche; si adattano naturalmente ai nostri sensi; sono fondate su abilità percettive strategiche che è necessario avere per poter sopravvivere in uno "stato di natura" ostile. [...] Sono anche messe a punto per soddisfare i nostri istinti di fondo, come Gombrich sostiene quando, in conclusione, cita come esempi di immagini naturali, non convenzionali, "i nudi erotici che compaiono con monotona regolarità sulle copertine e sulle pagine delle riviste" (ivi, pp. 88-89). Gombrich contrappone le immagini erotiche a quelle dei fumetti, perché «se il fumetto sembra dar ragione al fautore del convenzionalismo, in quanto è incomprensibile senza una quantità di conoscenza di tipo culturale, l'altra forma d'immagini di basso livello che prolifera nella nostra società ci ammonisce contro una generalizzazione eccessiva in questo senso. Mi riferisco ai nudi erotici che compaiono con monotona regolarità sulle copertine e sulle pagine delle riviste. È assai improbabile che le reazioni di fronte a questo genere di immagini dipendano dall'"addottrinamento". Indubbiamente, le convenzioni hanno una certa parte nella scelta delle modelle e delle pose, ma lo scopo è di produrre il massimo effetto consentito» (IE, 350). Le immagini erotiche sono in grado di suscitare reazioni "istintive" e di funzionare indipendentemente da un "codice" e da un addottrinamento. Per Mitchell, però, «mentre alcuni istinti sessuali sono innati negli essere umani di entrambi i sessi, il gusto per la pornografia è qualcosa di acquisito, un fenomeno culturale altamente complesso pieno di rituali e di convenzioni» W. J. T. Mitchell, *Iconology*, cit., p. 89.

⁴⁴ A questo proposito Gombrich scrive che si può anche «sostituire ad una parola problematica come "somiglianza" l'idea di "equivalenza", e studiare così il comune significato biologico che certe forme possono avere per una determinata specie» (IE, 337).

⁴⁵ «A questo punto è inutile obiettare che l'analogia tra il comportamento animale e quello umano è fuorviante, che la "somiglianza" (di alcuni aspetti, e le differenze di altri) è radicalmente differente dall'"equivalenza", o che il pesce che abbocca alla mosca artificiale non la vede come un'immagine o come un segno, ma come una mosca. È inutile mostrare che un cane va a prendere un bastone ma ignora l'immagine di un'anatra, e che ignorerà la sua stessa immagine allo specchio, ma risponderà istantaneamente quando verrà chiamato con il suo nome o con altri comandi verbali (arbitrari)», W. J. T. Mitchell, *Iconology*, cit., p. 88.

⁴⁶ Cfr. G. Di Giacomo, *Il problema della rappresentazione in Gombrich e Goodman*, in

“Studi di estetica”, 27, 1, 2003, pp. 79-112. Si veda anche G. Di Giacomo, *Visione, forma e contenuto in Arnheim e Wittgenstein*, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva*, Aesthetica Preprint: Supplementa, Palermo, 2005, pp. 195-212.

⁴⁷ «Né il modo in cui il mondo è dato, né qualunque altro modo di vederlo o di rappresentarlo o di descriverlo ci comunica il modo in cui il mondo è» (PP, 30).

⁴⁸ «Non possiamo scoprire molto su come è il mondo domandandoci qual è il modo migliore o più fedele o più realistico di vederlo o di rappresentarlo. Infatti, i modo di vederlo e di rappresentarlo sono molti e diversi» (PP, 29).

⁴⁹ «Classificare significa introdurre una preferenza; e l'applicazione di un'etichetta (pittoresca, verbale, ecc.) spesso *effettua*, tanto quanto attesta, l'esistenza di una classificazione [...] l'oggetto stesso non è un prodotto finito, ma è il risultato di un modo di intendere il mondo» (LA, 35).

⁵⁰ Bisogna inoltre tenere conto che, essendo rari, i casi di *trompe-l'œil* «non forniscono alcuna base alla distinzione ordinaria dei quadri in generale come più o meno realistici» (LA, 38). Anche Wollheim afferma «che la rappresentazione sia una sorta di illusione parziale o inibita [...] è un'idea che presenta evidenti attrattive [...] E tuttavia sono convinto che sia erronea. [...] Basta pensare agli indubitabili casi di illusione o *trompe l'œil* esistenti, e confrontare quel che sperimentiamo di fronte ad essi con quello che sperimentiamo di fronte a un normale caso di rappresentazione, per essere immediatamente e decisamente colpiti dalla differenza che c'è fra le due situazioni», R. Wollheim, *Sul disegnare un oggetto*, cit., pp. 71-72.

⁵¹ R. Wollheim, *Reflections on “Art and Illusion”*, cit., p. 277. Wollheim fa notare che «le due coppie di termini “naturalismo” e “naturalistico”, da un lato, e “illusione” e “illusionistico”, dall'altro, sono usate in modo intercambiabile [...] naturalismo è illusione» (ivi, pp. 274-75). In questo senso, nonostante «Gombrich ammetta che pochissimi dipinti siano del tutto illusionistici [...] egli continua a sostenere che il naturalismo dipende dall'illusione» (ivi, p. 276).

⁵² Wollheim fa notare che «il fatto che Gombrich non attribuisca al vedere appropriato alla rappresentazione una diversa fenomenologia lo spinge a dire che non c'è nulla di caratteristico nel vedere rappresentazioni, o che vedere la rappresentazione di qualcuno è del tutto continua con il vederlo faccia a faccia» (AO, 214-15). Tuttavia «Gombrich stesso ha spesso negato che la sua spiegazione di come vediamo le rappresentazioni sia un'autentica descrizione di un'illusione» (AO, 215). Per Lopes, «uno dei problemi della teoria dell'illusione è che, sebbene sia una buona descrizione della nostra esperienza di molte immagini, condivide con le teorie della somiglianza il difetto di trascurare le differenze tra immagini» (D. McI. Lopes, *Understanding Pictures*, cit., p. 38).

⁵³ Per Lopes «lo spostamento di attenzione tra due contenuti non è analogo allo spostamento di attenzione tra il disegno e il contenuto» (ivi, p. 41). Anche per Wollheim «l'argomentazione di Gombrich non è valida. Infatti, non possiamo vedere la figura anatra-lepre simultaneamente come come anatra e come lepre non perché “anatra” e “lepre” sono due *diverse interpretazioni*, ma perché sono due *interpretazioni incompatibili*» (R. Wollheim, *Reflections on “Art and Illusion”*, cit., p. 280). Per questo, «Gombrich ha ragione quando scrive: “Possiamo cambiare la marcia più rapidamente, possiamo, in pratica, oscillare tra diverse interpretazioni, ma non possiamo dare contemporaneamente interpretazioni contrastanti”. Ma da questo non segue che non possiamo dare interpretazioni differenti. Affinché la specifica argomentazione di Gombrich su tela o natura abbia effetto, è necessario un criterio che distingua tra interpretazioni contrastanti o (come le ho chiamate) *interpretazioni incompatibili* e mere *interpretazioni differenti*. Gombrich non fornisce questo criterio e in sua assenza non ha ragione di insistere, contro il senso comune, che vedere qualcosa come immagine di un oggetto *deve essere* a volte vederlo come un'immagine e a volte vederlo come quell'oggetto» (*ibidem*, corsivi miei).

«Questa concezione del naturalismo è, a mio avviso, del tutto insostenibile. [...] Non è affatto coerente con il resto del suo pensiero [...] e, più in particolare, rende del tutto insensata la definizione di naturalismo che propone altrove» (ivi, p. 276).

⁵⁴ Ivi, p. 277.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ «Gombrich sostiene in effetti che il contenuto informativo sia indipendente dagli schemi visivi e dalle convenzioni figurative quanto lo è il linguaggio, e che la relazione in questione è analoga a quella tra un testo e la sua traduzione in un'altra lingua» (PP, 145).

⁵⁷ «La lettura del primo è assicurata da abitudini virtualmente automatiche; la pratica

ha reso i simboli così trasparenti che non siamo consapevoli di alcuno sforzo, di alcuna alternativa, o addirittura di alcuna interpretazione da parte nostra» (LA, 39). In questo senso, «forse il realismo corrisponde di più a quanto facilmente questa informazione è assimilata» (MM, 194).

⁵⁸ Nei saggi che Wollheim aggiunge alla seconda edizione di *Art and Its Objects* questa espressione verrà sostituita con quella di “vedere-in”.

⁵⁹ «Ciò che è unico nel vedere appropriato alle rappresentazioni è il fatto che si può applicare uno standard di correttezza, e che questo standard dipenda dall'intenzione dell'autore della rappresentazione o “artista”, comunemente detto» (AO, 205). Questo comporta che, se «le possibili percezioni di una data rappresentazione non ne comprendono una che corrisponda all'intenzione dell'artista, non c'è, per quella rappresentazione, nessuna percezione corretta – e di conseguenza [...] non è rappresentato niente o nessuno» (AO, 206).

⁶⁰ «Nelle macchie di umidità, nelle lastre di vetro ghiacciate, nelle nuvole, non c'è nulla [...] di corretto da vedere. In esse non è corretto vedere qualcosa piuttosto che non vedere nulla» (PA, 50). Lo stesso vale, ad esempio, per le immagini di Rorschach, nelle quali «è giusto vederci qualcosa – vederci qualcosa piuttosto che non vederci nulla – ma non c'è nulla – non c'è nessuna cosa – per la quale sia vero dire che è corretto vederla nell'immagine» (PA, 50).

⁶¹ «Si ha una rappresentazione quando si dà qualcosa che fino ad ora non c'era e che è imposto dalla capacità naturale del vedere-in: uno standard di correttezza o di scorrettezza. Questo standard è fissato – per ogni quadro – dalle intenzioni dell'artista» (PA, 48). Questo significa che «è solo quando lo spettatore individua un oggetto o un evento, vedendolo nella superficie di un dipinto, che la sua risposta porta al contenuto rappresentativo dell'immagine. L'artista, di conseguenza, si deve almeno imporre questo: di dipingere la tela in modo tale da garantire che lo spettatore non semplicemente identificherà, ma sarà in grado di vedere nell'immagine quello che intendeva rappresentare» (PA, 52).

⁶² «È importante rendersi conto che, mentre uno standard di correttezza si applica al vedere appropriato alle rappresentazioni, non è necessario che uno spettatore, per vedere in modo adeguato una certa rappresentazione, debba effettivamente fare ricorso, piuttosto che semplicemente conformarsi, a quello standard di correttezza. In altre parole, nel vedere quello che l'immagine rappresenta non deve prima riconoscere che c'è o c'è stata un'intenzione dell'artista. Al contrario può – e molti storici dell'arte lo fanno spesso – inferire il corretto modo di vedere la rappresentazione dal modo in cui di fatto la vede, o può ricostruire l'intenzione dell'artista da ciò che è visibile nell'immagine» (AO, 207).

⁶³ «Ma il fatto che l'esperienza visiva possa agire in questo modo una volta conclusa, non deve indurci a credere che essa persista tuttavia nella forma di un'immagine durevole, che noi cerchiamo poi di riprodurre quando ci disponiamo a rappresentare quel che abbiamo visto. Infatti, non c'è né nella logica né nell'esperienza ragione alcuna per credere nell'esistenza di una siffatta immagine», R. Wollheim, *Sul disegnare un oggetto*, cit, p. 30.

⁶⁴ Ivi, p. 31. «Se è rozzo identificare questo potere determinante con la creazione di un'immagine durevole, un'idea più raffinata sarà d'interpretare la cosa come la creazione, nell'animo, di una disposizione» (*ibidem*). La nozione di “disposizione” di Wollheim presenta un'interessante somiglianza con quella di Wittgenstein così come viene connotata nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*. A partire dalle riflessioni di quest'ultimo è possibile ripensare la nozione di “intenzione” di Wollheim come qualcosa che sta e non sta nell'immagine, ossia come qualcosa che si può solo dare negli elementi formali e materiali di un'immagine, senza però essere riducibile a essi.

⁶⁵ Per questo Wollheim può dire: «Possiamo usare gli occhi per apprendere che cosa abbiamo disegnato», (ivi, p. 43). E sempre per questo afferma: «Come chi guida, l'artista fa quello che fa con gli occhi, ma diversamente da chi guida, l'artista lo fa anche per gli occhi» (PA, 44).

⁶⁶ Goodman non condivide questa prospettiva intenzionalista, perché un'immagine può rappresentare qualcosa indipendentemente – e anche contrariamente – alle intenzioni del suo autore. Cosa che concede anche Wollheim, il quale non nega affatto che questo possa avvenire, solo che in questo caso non abbiamo a che fare con rappresentazioni artistiche. La difficoltà in Wollheim, semmai, è fino a che punto è possibile assegnare questa “intenzionalità” all'opera, perché questo significa ripensare la dimensione percettiva e il vedere-in messi in gioco nella costituzione e nella fruizione delle rappresentazioni.

⁶⁷ «Che la rappresentazione sia fondata sul vedere-in è confermata dal fatto che il vedere-in serve a spiegare le molteplici caratteristiche della rappresentazione. Infatti le questioni generali

sulla rappresentazione possono essere affrontate una volta che riconosciamo che la rappresentazione rispetta e riflette al tempo stesso la natura e i limiti del vedere-in» (PA, 59).

⁶⁸ «Il vedere rappresentazioni deve essere inteso come qualcosa che implica, e dunque è spiegato meglio, non dal vedere-come, ma da un altro fenomeno strettamente connesso che chiamo “vedere-in”» (AO, 209).

⁶⁹ Proprio perché si tratta di «un vedere cose non presenti attraverso il vedere cose presenti» (AO, 217-218) il *vedere-in* non è assimilabile ai sogni o alle allucinazioni.

⁷⁰ «La principale differenza tra il vedere-in e il vedere-come [...] sta nel diverso modo in cui sono connessi a quella che chiamo “percezione semplice”. Per percezione semplice intendo la capacità che noi uomini e gli altri animali abbiamo di percepire cose presenti ai sensi. [...] Il vedere-come è connesso direttamente a questa capacità ed è una sua parte essenziale. Al contrario, il vedere-in deriva da una specifica capacità percettiva che presuppone la semplice percezione, ma ne è al di sopra e al di sotto. Questa particolare capacità [...] ci permette di avere esperienze percettive di cose che non sono presenti ai sensi: vale a dire, sia di cose che sono assenti sia di cose che non esistono» (AO, 217). Wollheim distingue inoltre il vedere-come dal vedere-in in funzione (1) del “tipo” di cose che possiamo vedere, (2) della “localizzazione”, (3) della “duplicità”. Quanto al primo punto, se con il vedere-come possiamo cogliere solo oggetti o eventi “particolari”, con il vedere-in possiamo vedere non solo particolari ma anche stati di cose (*states of affairs*) (cfr. AO, 210 e PA, 71). Anche se Wollheim cerca di attenuare questa distinzione tra “domini” di oggetti o di eventi – giacché «molti tipi di oggetti a volte stimolano il vedere-come, a volte il vedere-in» (AO, 224) – in ogni caso non accoglie la distinzione di Goodman in funzione della “direzione” del riferimento (cfr. PA, 360, nota 16). Per quando riguarda il secondo aspetto, «il vedere-come soddisfa il requisito della localizzazione, mentre questo requisito non riguarda il vedere-in» (AO, 211). Infatti, quando vediamo un segno *x* come qualcosa *y* possiamo sempre indicare quale parte di *x* vediamo come *y* – cosa che non è possibile con il vedere-in. In ultimo, il vedere-in comporta la duplicità (*twofoldness*), perché «il vedere-in permette un’attenzione simultanea senza limiti a ciò che è visto e alle caratteristiche del medium, il vedere-come, no» (AO, 212).

⁷¹ «Se è vero che affinché ci sia una percezione appropriata è necessario che, di fronte alla rappresentazione di *y*, uno spettatore dovrebbe vedere *y* nella rappresentazione, questo è possibile solo perché vede innanzi tutto la rappresentazione in quanto rappresentazione» (AO, 226).

⁷² «Chiamo questo requisito, che è proprio del vedere appropriato alle rappresentazioni, la “tesi della duplicità”», (AO, 213), perché «con il vedere-in accadono due cose: sono visivamente consapevole della superficie che sto guardando e percepisco qualcosa che si staglia davanti (e in certi casi) si ritrae dietro, qualcos’altro» (PA, 46).

⁷³ Il fatto che una rappresentazione richieda una simultanea attenzione dei due aspetti dell’immagine «non necessita che sia ugualmente distribuita tra loro» (AO, 213).

⁷⁴ «Sono due aspetti di un’unica esperienza: non sono due esperienze. Non sono due esperienze distinte e simultanee che in qualche modo trattengo allo stesso tempo nella mente, né sono due esperienze distinte e alternative tra le quali oscillo» (PA, 46).

⁷⁵ «All’interno del compito rappresentativo non esiste nessuna linea valida che separi il cosa dal come: ogni nuovo come genera un nuovo che» (PA, 52).

⁷⁶ «L’esistenza dei *trompe l’œil* [...] non è compatibile con una rigorosa “duplicità” e neppure con la speranza che queste immagini abbiano una peculiare fenomenologia» D. McI. Lopes, *Understanding Pictures*, cit., p. 49.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 50.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Cfr. R. Wollheim, *Painting as an Art*, cit., 60.

⁸¹ «Quello che la rende una mappa dell’Olanda è ciò che possiamo sommariamente chiamare una convenzione. [...] Affinché si dia non dobbiamo affidarci a una naturale capacità percettiva qual è il vedere-in. Dobbiamo fare affidamento su un’abilità che apprendiamo, chiamata in modo eloquente “lettura di una mappa”: “lettura di una mappa” [*map-reading*]» (PA, 61).

⁸² «I miti dell’occhio innocente, dell’intelletto isolato, delle emozioni senza senso, sono obsoleti. La sensazione, la percezione, il sentimento e la ragione sono tutti aspetti della cognizione che si influenzano l’un l’altro» (MM, 180). Da questo punto di vista «l’occhio più neutrale e quello più prevenuto sono semplicemente sofisticati in modo diverso» (LA, 16).

⁸³ Come fa notare Goodman, «richeggia qui la massima di Kant: l'occhio innocente è cieco e la mente vergine è vuota» (LA, 15), ovvero «la concettualizzazione senza percezione è semplicemente vuota, la percezione senza concettualizzazione è cieca (totalmente inoperante)» (WW, 7).

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 8.

⁸⁵ «I fatti, come dice Norwood Hanson, sono carichi di teoria, e lo sono almeno quanto ci auguriamo che le nostre teorie siano cariche di fatti. O, detto altrimenti, i fatti sono teorie di piccola taglia, e le teorie vere sono fatti di taglia grande» (WW, 114).

⁸⁶ Si veda a proposito il saggio di L. Handjaras, *Tra logica e letteratura. L'opera letteraria nella teoria dei sistemi simbolici di Nelson Goodman*, in L. Handjaras, *Immaginare un linguaggio. Ricostruzioni in filosofia analitica*, Angeli, Milano, 2001, pp. 65-108.

⁸⁷ «Il mondo in effetti è già perduto, e con esso quegli stereotipi dell'assolutismo che ci confondono: le assurde nozioni della scienza come tentativo di scoprire un'unica, preconfezionata ma sfortunatamente introvabile realtà, e della verità come accordo con questa realtà inaccessibile. E sono anche perdute le nozioni di dato puro, di necessità incondizionata, di un unico punto di vista e sistema di categorie corretti» (RP, 49).

⁸⁸ «Alcuni hanno proposto che si potrebbe arrivare al modo di essere del mondo congiungendo insieme tutti i modi diversi. La proposta ignora il fatto che la congiunzione stessa è peculiare a certi sistemi: ad esempio, non possiamo congiungere un paragrafo e un quadro. E qualsiasi combinazione tentassimo di tutti i modi, sarebbe a sua volta solo uno – e particolarmente inestricabile – fra i modi di essere del mondo» (LA, 14, nota 4).

⁸⁹ In questo senso «qualunque cosa si possa dire di questi modi di organizzazione, essi non sono stati “trovati nel mondo” ma costruiti entro un mondo» (WW, 15).

⁹⁰ Goodman descrive il proprio punto di vista come un «relativismo radicale sottomesso a restrizioni rigorose, che si risolve in qualcosa di assai prossimo all'irrealismo» (WW, VIII) e afferma di essere «un anti-realista e anti-idealista – e dunque un irrealista» (MM, Prefazione). Si osservi, però, che «l'irrealismo, non è un'altra dottrina – non dice che tutto o che nulla è irreal» (MM, 43). Ossia «l'irrealismo non ritiene che tutto o che nulla sia irreal, ma considera il mondo compenetrato dalle versioni che costruiscono il mondo e considera l'ontologia evanescente» (MM, 29). Inoltre Goodman considera il proprio lavoro come interno a «quella corrente principale della filosofia moderna iniziata allorché Kant ha operato il passaggio dalla struttura del mondo a quella della mente, proseguita da C. I. Lewis con il passaggio dalla struttura delle mente a quella dei concetti, e che ora continua con il passaggio dalla struttura dei concetti a quella dei diversi sistemi simbolici delle scienze, della filosofia, delle arti, della percezione e del discorso quotidiano. Il movimento è da un'unica verità e da un mondo fisso e dato a una varietà di versioni corrette e anche in conflitto, ossia di mondi in fabbricazione» (WW, VIII). Questa «terza via» perseguita da Goodman presenta profonde analogie con la riflessione dell'ultimo Wittgenstein, anch'essa lontana tanto da un relativismo radicale quanto da una fondazione assoluta. Si veda in proposito L. Marchetti, «La proposizione, una cosa singolare!». *Rorty lettore di Wittgenstein*, in «Il cannocchiale», 1, 2000, pp. 49-69.

⁹¹ «Questo non significa, occorre ripeterlo, che alle versioni corrette si possa pervenire casualmente, o che i mondi siano fabbricati dal nulla» (WW, 114), perché «nel costruire sistemi non cominciamo mai da zero» (RP, 12).

⁹² «Il materiale stesso che li costituisce – materia, antimateria, mente, energia, e quant'altro – si formano e vanno avanti di pari passo con le versioni. [...] Il fabbricare mondi inizia con una versione e finisce con un'altra» (WW, 114).

⁹³ Sostenere «che le versioni corrette e i mondi reali siano molti non cancella la distinzione tra versioni corrette e sbagliate, non conduce ad accettare mondi veramente possibili in risposta alle versioni sbagliate, non implica che tutte le alternative vadano egualmente bene» (WW, 23). Né significa «che le verità non si distinguono più dalle falsità; vuol dire solo che la verità non si può concepire come corrispondenza a un mondo già bello e pronto» (WW, 111).

⁹⁴ «Per filosofi come Rorty, Kuhn e Feyerabend la perdita *del* mondo è l'esito di uno scetticismo che non spera più di distinguere ciò che è vero da ciò che è falso e che riduce le scienze e le altre ricerche a inutili conversazioni. Per noi, il rifiuto dell'insostenibile nozione di un mondo già pronto e della verità in quanto determinata da esso accresce l'importanza di distinguere tra versioni corrette e sbagliate» (RP, 51-52).

⁹⁵ Per Goodman «i termini “convenzione” e “convenzionale” sono palesemente intricati e ambigui. Da un lato convenzionale significa ordinario, consueto, tradizionale, ortodosso di contro a nuovo, deviante, inatteso, eterodosso. Dall'altro lato, convenzionale significa artifi-

ziale o opzionale di contro a naturale, fondamentale, obbligatorio. In questo modo possiamo avere convenzioni non convenzionali (artifici inusuali) e convenzionali non convenzioni (fatti familiari)» (RP, 93).

⁹⁶ Per Goodman la «filosofia analitica contemporanea non ammette alcun punto archimedeo, nessun punto fuori dalla mischia dal quale controllare o mediare la lotta tra giganti e dei» (CS, 221).

⁹⁷ Dunque «non possiamo trovare proprietà del mondo indipendenti da ogni versione. [...] Non si può tracciare nessuna linea definitiva tra le caratteristiche del mondo che dipendono dal discorso e quelle che non lo sono» (MM, 41). Da questo punto di vista «la questione del realismo o dell'idealismo rimane indeterminata quando riconosciamo che la linea tra convenzione e contesto è arbitraria e variabile. Muovendo la linea da un estremo all'altro otteniamo l'idealismo o il realismo» (MM, 43).

⁹⁸ Se è vero che «non c'è nessuna distinzione tra fatti e convenzioni, tuttavia questa distinzione è molto importante; la linea che separa fatti e convenzioni si sposta spesso e può essere tracciata ovunque, e tuttavia non è capricciosa» (RP, 100).

⁹⁹ Cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit. p. 14, nota 4.

¹⁰⁰ Goodman distingue il "realismo" di un'opera dalla sua "verità", perché «il realismo è una questione di familiarità dei simboli usati nel narrare; la verità è una questione di ciò che è narrato» (MM, 125).

¹⁰¹ Cfr. anche R. Schwartz, *The Power of Pictures*, in "Journal of Philosophy", 82, 1985, pp. 711-20.

¹⁰² «Non nego che il realismo nella rappresentazione abbia qualcosa a che vedere con la somiglianza, insisto soltanto sul fatto che le due cose s'influenzano reciprocamente, e non sono definibili secondo criteri unici e assoluti», lettera manoscritta di Goodman citata in E. H. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, cit., p. 335.

¹⁰³ A questo proposito si vedano le analisi sul *paradosso dell'induzione* sviluppate in N. Goodman, *Fact, Fiction and Forecast*, Athlone Press, University of London, 1954; trad. it. *Fatti, ipotesi, previsioni*, Laterza, Roma-Bari, 1985.

¹⁰⁴ Goodman afferma anche: «Trovo alimento per il pensiero nella somiglianza tra il ruolo degli schemi nella visione così come li analizza Gombrich e il ruolo del linguaggio nella predicazione così come lo intendo io. Gli schemi e i predicati proiettati sono simili per il fatto che all'inizio vengono adottati a caso, poi sono rivisti e sistematizzati nel corso dell'esperienza; inoltre gli schemi che sopravvivono fino a diventare stereotipi informano la nostra percezione così come i predicati che diventano trincerati informano il nostro pensiero e il nostro comportamento predittivo» (PP, 146). Per Wollheim, tuttavia, la soluzione di Goodman e quella di Gombrich sono insoddisfacenti, perché presterebbero attenzione soltanto all'aspetto del "riconoscimento" di un'immagine (*recognitionnal aspect*), trascurando la sua "configurazione" (*configurational aspect*): «E. H. Gombrich offre due spiegazioni di naturalismo, una in termini di illusione, l'altra in termini di quantità di informazione. Nelson Goodman offre una spiegazione in termini di familiarità o di grado di trinceramento dei sistemi simbolici utilizzati: questa spiegazione considera una virtù relativizzare il naturalismo o farne una "questione di abitudine". Tutte e tre le spiegazioni fanno esplicitamente appello solo a uno degli aspetti dell'esperienza del vedere-in, quello cioè del riconoscimento» (PA, 361, nota 18). Al contrario, sostiene Wollheim, «l'effetto del naturalismo si ottiene attraverso una reciprocità, un particolare tipo di reciprocità, tra i due aspetti dell'esperienza visiva» – anche se sottolinea che «non esiste nessuna formula per questa reciprocità», (PA, 73).

¹⁰⁵ «La rappresentazione di *b* non può essere adeguatamente specificata senza fare riferimento alla percezione» (R. Wollheim, *Nelson Goodman's "Languages of Art"*, cit., p. 312). Inoltre, «se *a* ci permette di vedere *b* in una nuova luce, deve essere perché siamo in grado di vedere *b* in *a*» (*ibidem*).

¹⁰⁶ Per Lopes «non c'è alcuna ragione per sostenere che il vedere-in, il vedere applicabile alle immagini, sia un particolare tipo di vedere» D. McI. Lopes, *Understanding Pictures*, cit., p. 48.

¹⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 44.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 64.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 74.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 69.

¹¹¹ *Ivi*, p. 57.

¹¹² *Ivi*, p. 65.

¹¹³ *Ivi*, p. 74. Da questo punto di vista «il trinceramento fornisce a Goodman un modo

per evitare le teorie percettive della raffigurazione così come le teorie dell'immagine fondate su regole e convenzioni» (*ibidem*).

¹¹⁴ Ivi, p. 57.

¹¹⁵ A proposito del vedere-come Wittgenstein scrive: «Il fenomeno un po' strano del vedere così o altrimenti fa la sua comparsa quando uno riconosce che c'è un senso in cui l'immagine visiva *resta identica*, mentre qualcos'altro, che si vorrebbe chiamare "concezione", può modificarsi», L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., parte I, § 27. Si veda in proposito G. Di Giacomo, *Comprensione e rappresentazione in Wittgenstein*, in "Il cannocchiale", 3, 2001, pp. 197-224 e Id., *Vedere e vedere-come: le "Osservazioni sulla filosofia della psicologia" di Ludwig Wittgenstein*, in S. Borutti, L. Perissinotto (a cura di), *Il terreno del linguaggio. Saggi sulla filosofia di Wittgenstein*, Carocci, Roma, 2003 (in corso stampa).

¹¹⁶ Per questo «una grave mutilazione materiale a un affresco può avere effetti meno radicali di un ritocco leggero ma presuntuoso» (LA, 98).

¹¹⁷ Goodman segnala che la nozione di "guardare semplicemente" non è affatto chiara, e avverte che «ogni volta che, nelle pagine che seguono, parlerò di "guardare semplicemente", ciò sarà in ragione di questa concessione temporanea, e non indica che tale nozione sia in alcun modo accettata da parte mia» (LA, 93, nota 1).

¹¹⁸ Cfr. A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1981.

¹¹⁹ Questo non significa che «qualsiasi cosa (p.e., ubriachezza, abbagliamento da neve, luce del crepuscolo) possa determinare differenze nelle mie esperienze di essi costituisca una differenza estetica analoga. Non tutte le differenze nel (o che sorgono dal) modo in cui accade che i quadri siano guardati contano; solo le differenze nel (o che sorgono dal) modo in cui essi devono essere guardati» (LA, 96, nota 3). Le differenze devono cioè essere riconducibili agli elementi formali e materiali e alla loro specifica configurazione. Si pensi ai noti "falsi" di Van Meegeren a lungo considerati opere di Vermeer fino a quando la possibilità di attribuirne alcuni a Van Meegeren ha permesso di individuare il suo stile e di costruire la "classe" dei Van Meegeren – ormai ben individuata e facilmente distinguibile da quella dei Vermeer.

¹²⁰ Non è, come sostiene Danto, una "trasfigurazione retorica". Cfr. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, cit.

III – Arte ed estetica

3.1 Estetico e artistico. Autonomia ed eteronomia.

Le riflessioni sull'arte e sui problemi estetico-artistici oltre a essere frutto di un interesse personale di Goodman sono l'esito di un percorso teorico che a partire dall'analisi del funzionamento dei simboli arriva al problema della « rilevanza estetica» (LA, 217) dei diversi processi simbolici che prendono parte nell'esperienza. Per affrontare questo aspetto è necessario in primo luogo non confondere il “funzionamento” estetico di un'opera con il suo “valore” estetico, perché per Goodman «essere un'opera d'arte non implica essere un'opera bella più di quanto essere una proposizione implichi l'essere vera» (MM, 138). Da questo punto di vista, dunque, «essere estetico non implica essere esteticamente valido» (MM, 139), e questo significa che «una caratterizzazione dell'estetico non richiede né offre una definizione dell'eccellenza estetica» (LA, 220) e che la «distinzione qui tracciata fra l'estetico e il non estetico è indipendente da qualsiasi considerazione di valore estetico. Un'esecuzione orrenda della *London Symphony* è estetica quanto una superba esecuzione; e la *Resurrezione* di Piero non è più estetica, ma solo migliore di una crosta qualsiasi» (LA, 219-20).

Mettere in parentesi il valore di un'opera non significa che questo non trovi spazio all'interno di una riflessione estetica, ma indica solo il bisogno di separare i piani dell'analisi. Per il funzionalismo di Goodman, infatti, i “capolavori” e le opere “minori” attivano in gradi diversi uno stesso processo ¹, e dunque è preferibile adottare fin dall'inizio la massima latitudine possibile, perché «se iniziamo col definire “che cos'è un'opera d'arte” in termini di che cos'è una opera d'arte bella [...] rimaniamo irrimediabilmente confusi. Infatti, sfortunatamente, la maggior parte delle opere d'arte sono scadenti» (MM, 199). Per questo «giudicare l'eccellenza di un'opera o la bontà della gente non è il modo migliore per comprenderle» (LA, 225). E sempre per questo «un criterio di merito estetico non è lo scopo principale dell'estetica, più di quanto un criterio di virtù sia lo scopo principale della psicologia» (LA, 225). Anzi, è addirittura fuorviante, perché «l'eccessivo rilievo dato al problema dell'eccellenza è stato responsabile [...] di costrizioni e distorsioni nella ricerca estetica» (LA, 225).

Questo modo di impostare i termini della questione non vuole portare a un'estetica definitoria o criteriale, ma solo assimilare in un primo momento le nozioni di "estetico" e di "artistico", per poter ripensare l'esteticità di un segno indipendentemente dal suo valore. Infatti, se possiamo sensatamente parlare di opere "scadenti", "minori", "incompiute", "non riuscite" e così via, deve essere in qualche modo possibile individuare il modo di funzionare di un segno indipendentemente dai giudizi di valore ovvero, dal punto di vista di Goodman, deve essere possibile distinguere la "rilevanza estetica" di un segno dalla sua "efficacia estetica". Per questo, «non siamo qui tenuti a enunciare giudizi comparativi siffatti o a formulare canoni di valutazione estetica» (LA, 99). E sempre per questo «quando funziona così, un'opera può essere buona o cattiva; opere eccellenti, mediocri o scadenti sono ugualmente estetiche» (MM, 138). Questa impostazione, tra l'altro, permette di riconsiderare il rapporto tra la "grande" arte e le arti "minori", non nel senso di un loro livellamento, ma nel senso che rimandano alle stesse condizioni.

Si aprono così due questioni particolarmente care alla riflessione analitica: se sia davvero possibile individuare un'opera d'arte indipendentemente dal suo valore, e se sia possibile distinguere l'ambito dell'artistico da quello dell'estetico. Una delle critiche al funzionalismo di Goodman, infatti, è che i "sintomi dell'estetico" di cui parla possono al massimo definire l'estetico ma non l'artistico. Genette e Wollheim², ad esempio, sostengono che senza ricorrere a una forma di intenzionalismo non è possibile distinguere gli artefatti dai normali oggetti, né è possibile individuare le opere d'arte all'interno dell'orizzonte delle esperienze estetiche. Per questo Genette ai sintomi dell'estetico vuole affiancare i "sintomi dell'artistico", ovvero sintomi caratterizzati dalla nozione di intenzionalità.

Goodman, tuttavia, non vuole separare la dimensione estetica da quella artistica, non solo perché dal punto di vista estetico artefatti, oggetti ed eventi non presentano differenze ontologiche ma rimandano a uno stesso funzionamento simbolico, ma anche perché sostiene che «a differenza di altre definizioni, la nostra non si fonda sulle intenzioni dell'artista. Quel che ha rilevanza sono le proprietà simboleggiate, indipendentemente dal fatto che l'artista le scelga o anche ne abbia consapevolezza» (WW, 42). Se dunque si vuole parlare di "intenzionalità", è forse più appropriato parlare di un'intenzionalità dell'opera³, riconducendo questa sua capacità di produrre significati al funzionamento intersoggettivo dei sistemi simbolici. Infatti, se è vero che «un segno o un dipinto diventano un simbolo, così come un pezzo di legno diventa una traversina, attraverso un uso effettivo o intenzionale [...] le caratteristiche e le funzioni dei simboli, come quelle della traversina, possono essere studiate del tutto indipendentemente dalle azioni, dalle convinzioni o dalle motivazioni di chiunque possa

aver prodotto la relazione implicata» (MM, 88). Per questo «essere un'opera d'arte non dipende dalle intenzioni dell'autore o di chiunque altro ma da come funziona l'oggetto in questione» (RP, 33)⁴.

Per Goodman «l'intenzione dell'artefice non è decisiva» (RP, 59), perché da un lato «le opere non sempre realizzano le intenzioni dei loro autori» (RP, 55) – così come, ad esempio, gli «scarabocchi indecifrabili di un bambino di tre anni non sono segni linguistici a dispetto della sua intenzione di scrivere parole» (RP, 59) – dall'altro «un'immagine può essere di un certo tipo o rappresentare una certa cosa contrariamente alle intenzioni dell'artista o in assenza di una specifica intenzione, come nel caso di una macchina fotografica automatica o della natura» (PP, 125). Per questo «anche laddove è possibile in qualche modo scoprire le intenzioni dell'autore, queste non determinano la correttezza di un'interpretazione» (RP, 55). Insomma, bisogna prendere atto che «un'opera non significa qualsiasi cosa si vuole che significhi» (CS, 222) e che «il significato di un'opera spesso si discosta e può andare oltre o non essere all'altezza di ciò che l'autore aveva in mente» (RP, 55) – come è dimostrato dal fatto che «non è insolito che un'opera riceva interpretazioni corrette che il suo autore non può comprendere (si consideri, ad esempio, le interpretazioni freudiane dell'*Amleto*)» (RP, 63). Ma allora «un'opera d'arte normalmente significa in modi diversi, mutevoli e contrastanti, ed è aperta a molte interpretazioni ugualmente valide e illuminanti» (RP, 44) e dunque «possiamo studiarne gli esiti indipendentemente dai pensieri dell'artefice» (PP, 125).

Questa impostazione permette di superare quell'antitesi tra assolutismo e relativismo secondo la quale «da un lato, c'è una sola interpretazione corretta; non ci sono alternative, e la correttezza è verificata mediante l'accordo con le intenzioni dell'autore. [...] All'estremo opposto di questo assolutismo c'è un relativismo radicale che considera ogni interpretazione corretta o sbagliata quanto ogni altra. Tutto va bene, se va bene. Le interpretazioni non fanno parte dell'opera, e la funzione del critico è rimuoverle. Un'opera significa qualsiasi cosa si dica di essa – o, in altre parole, non significa niente» (RP, 44). Per Goodman, al contrario, un'opera è tale se è in grado di produrre nuovi significati, senza che questo porti a un relativismo delle interpretazioni⁵. Da questo punto di vista «interpretare è vicino alla crittografia» (CS, 222). Tuttavia «la decrittazione non è automatica» (CS, 222), perché «non ci sono regole o relazioni che garantiscano che verrà interpretata correttamente. Non esistono formule» (RP, 120). Interpretare non è sciogliere un enigma, né riformulare qualcosa che può essere detto altrimenti, perché «il contenuto non può essere estratto liberandolo dalla corteccia del commento» (LA, 15). Né si può decostruire l'opera per liberarla dalle sue «incrostazioni», perché «togliere o rimuovere *tutte* le strutture (cioè tutte le interpretazioni e

le costruzioni) non lascia l'opera pulita da tutte le incrostazioni, ma la distrugge» (RP, 45). Ma se non possiamo liberare l'opera dalle sue «incrostazioni» e dalla sua «corteccia» per rendere trasparente la sua opacità e determinatezza, allora non si può dare un'unica interpretazione corretta: «l'arte è inesauribile perché nessuna interpretazione o insieme di interpretazioni di un'opera può pretendere di dire l'ultima parola. Non c'è la parola ultima» (CS, 222).

Una volta distinto sul piano dell'analisi il valore di un'opera dal suo statuto, si apre la questione se quest'ultimo debba essere ricondotto a proprietà "interne" o a proprietà "esterne" all'opera. Goodman affronta il rapporto tra autonomia ed eteronomia dell'arte a partire dalle istanze delle teorie puriste, perché «accettare la funzione simbolica anche di una pittura "purista" ci fornisce una chiave di accesso al perenne problema di quando qualcosa è un'opera d'arte e di quando invece non lo è» (WW, 78). Tuttavia ci avverte che decidere per l'una o per l'altra possibilità porta a uno strano dilemma. Infatti, «se accettiamo questa concezione formalista, o "purista", a quanto pare diremo che il contenuto di opere come il *Giardino delle delizie* o i *Capricci* non conta realmente ed è quindi molto più utile non considerarlo. Se respingiamo questa concezione, saremo a quanto pare portati a dire che ciò che conta, per un'opera, non è quel che essa è, quanto un certo insieme di cose che essa non è» (WW, 70). Così, se il formalista respinge ogni riferimento a presupposti "esterni", riconducendo il funzionamento dell'opera alle sue proprietà "interne" o "intrinseche" o "formali"⁶, Goodman non accoglie questa soluzione, perché la dimensione autonoma non è separabile da quella eteronoma. Non solo perché «la distinzione esatta tra proprietà interne ed esterne è notoriamente un affare complicato» (WW, 73) – e dunque è «veramente problematico cercare di tracciare una linea di confine tra proprietà interne e proprietà esterne» (WW, 35) – ma perché la nozione stessa di proprietà "interna" non è definibile. Infatti, «presumibilmente, i colori e le forme devono essere considerati proprietà interne del quadro; ma se una proprietà esterna si definisce in quanto mette in relazione il quadro, o un qualunque oggetto, con qualcos'altro, allora i colori e le forme devono essere ovviamente considerati esterni» (WW, 73). Per questo «le proprietà lasciate fuori in quanto non formali non possono più essere caratterizzate come tutte e sole quelle che mettono in relazione il quadro con qualcos'altro che è esterno ad esso» (WW, 74). Così, se quello che mette l'opera in relazione con l'altro da sé deve essere considerato come "esterno", allora anche le sue proprietà formali o fisico-materiali, che il purista riconosce come interne, devono essere considerate come esterne.

Ancora una volta Goodman vuole sottolineare che non bisogna articolare il rapporto tra forma e contenuto come se quest'ultimo fosse qualcosa di separato o di separabile dalla forma, e che bisogna

pertanto liberarsi «dai vincoli deformanti di un dogma dominante – dall’opposizione fuorviante tra stile e soggetto, tra forma e contenuto, tra ciò che è, e il modo in cui qualcosa è, intrinseco, e ciò che è, e il modo in cui qualcosa è, estrinseco» (WW, 39)⁷. Così, se il purista rifiuta, ad esempio, l’espressionismo⁸, perché metterebbe in gioco qualcosa d’altro rispetto alla dimensione autonoma dell’arte, per Goodman questo “altro” a cui l’opera rimanda e non può non rimandare non è “altrove”, ma si dà *dall’interno* dell’opera stessa. Per questo l’arte astratta, i *readymade* o le *performance*, «anche se non rappresentano niente, hanno un carattere rappresentazionale, quindi simbolico e allora non “puro”» (WW, 72); e tuttavia «il loro essere rappresentazionali non implica che rappresentino qualcosa di esterno ad esse» (WW, 72). Ma allora, si chiede Goodman, «che ne è allora della posizione iniziale così severa del purista, che osservavo ironicamente essere completamente giusta e completamente sbagliata? È completamente giusta in quanto afferma che quel che è estraneo è estraneo, in quanto evidenzia che spesso ha ben poca importanza quel che un’opera rappresenta, in quanto mostra che non si deve richiedere ad un’opera né che rappresenti né che esprima qualcosa, e in quanto sottolinea l’importanza delle proprietà cosiddette intrinseche, interne o “formali”. Ma è completamente sbagliata in quanto assume che rappresentazione e espressione sono le sole funzioni simboliche che un’opera possa realizzare, in quanto suppone che quel che un simbolo può simboleggiare si trova sempre al di fuori di esso» (WW, 77).

3.2 *L’estetica funzionalista*

Lo stretto rapporto tra autonomia ed eteronomia e tra interno ed esterno porta non solo a superare le teorie essenzialiste che tentano di definire l’estetico in funzione di proprietà o tratti pertinenti, ma anche l’idea che vi sia un dominio di «oggetti estetici autonomi»⁹ dai sistemi simbolici e dal contesto. Per Goodman, al contrario, «un oggetto, proprio come può essere un simbolo [...] in certi periodi e a certe condizioni, e non in altri periodi e ad altre condizioni, così può essere un’opera d’arte in certi momenti e non in altri. E, allora, è proprio in virtù del fatto che funziona come un simbolo in un certo modo che un oggetto diventa, nel momento in cui funziona così, un’opera d’arte» (WW, 79). Così, se la prima mossa teorica di Goodman è quella di distinguere il funzionamento estetico dal valore estetico, perché «la domanda “Che cosa è arte?” non deve essere confusa con quella “Che cosa è arte bella?”» (RP, 33), la seconda mossa è quella di passare da una prospettiva essenzialista a una *funzionalista*, distinguendo «la domanda “Che cosa è arte?” da quella “Quando è arte?”» (MM, 199). Ora, infatti, «la vera domanda non è “Quali oggetti sono (permanentemente) opere d’arte?”», ma “Quando un oggetto è un’opera d’arte?”» (WW, 79). Questo significa che dobbiamo spostare l’attenzione «da

ciò che l'arte è a quel che l'arte fa» (WW, 82) e dobbiamo «definire una proprietà stabile in termini di una funzione effimera – il che cosa nei termini del quando» (WW, 82). In questo modo Goodman vuole dimostrare che «le cose funzionano come opere d'arte solo se la loro funzione simbolica ha certe caratteristiche» (WW, 80) e che «quello che le opere sono dipende fondamentalmente da quello che fanno» (AA, 322).

In questo spostamento dalla sostanza alla funzione o dal *cosa* al *quando* viene accolta la lezione dell'arte contemporanea che, a partire da Duchamp, mette in crisi le nozioni di “arte” e di “oggetto estetico”. Ben consapevole che parlare di arte «è difficile quando si tratta di arte “trovata” – una pietra del lastricato di un viale esposta in un museo – ed è resa ancora più complessa dalla diffusione di quelle tendenze che vengono chiamate arte *environmental* e arte concettuale» (WW, 78), Goodman prende atto di queste trasformazioni e sposta la riflessione estetica sul funzionamento dei simboli: «in questo modo possiamo affrontare i casi degli *object trouvé* e quelli dell'arte concettuale. Qui abbiamo oggetti o eventi che non sono opere d'arte ma che possono funzionare come tali» (MM, 198). In questo modo, da un punto di vista rigorosamente funzionalista, qualcosa è arte “quando e solo” quando funziona come tale e questo comporta che la decontestualizzazione o la ricontestualizzazione di un'opera, modificandone il funzionamento, ne alterano lo statuto. Così, «un oggetto è capace di simboleggiare cose differenti in periodi differenti, e in altri magari non essere simbolico affatto. Un oggetto inerte, un oggetto puramente d'uso, può giungere a funzionare come un'opera d'arte, e così un'opera d'arte a funzionare come un oggetto inerte, un oggetto puramente d'uso» (WW, 83). Un'opera, insomma, può tornare a essere un mero oggetto se collocata in un diverso contesto così come «un dipinto di Rembrandt può cessare la sua funzione d'opera d'arte quando viene usato al posto di una finestra rotta o per coprire qualcosa» (WW, 79).

Tuttavia, “artefatto” e “oggetto” presentano una particolare *asimmetria* in merito al loro funzionamento estetico. Godman, infatti, non è disposto a concedere che un quadro, anche quando non funziona più esteticamente, torni a essere un semplice oggetto d'uso. Al contrario, il quadro di Rembrandt «rimane un'opera d'arte, fino a che rimane un quadro, anche se funziona solo per coprire qualcosa» (WW, 82). Questo aspetto fa emergere una differenza tra “artefatti” esteticamente *irreversibili* e “oggetti” esteticamente *reversibili*: se un quadro di Rembrandt rimane un'opera d'arte, «la pietra presa dal viale non diventa forse arte in senso stretto anche se funziona come arte» (WW, 82); e se la *Fontana* di Duchamp abbandonata in un deposito torna ad essere un semplice orinatorio, nel caso in cui non fossimo più in grado di “riconoscerla” come quello specifico oggetto utilizzato da Duchamp, di un quadro invece riconosceremmo comunque che è

un “quadro”. A costituire un’opera d’arte dunque non è tanto il suo funzionamento “attuale”, quanto piuttosto «la sua funzione primaria, consueta o standard» (MM, 145). In questo modo quella che sembra profilarsi come una possibile distinzione tra estetico e artistico rimane interna all’impostazione funzionalista.

Se rifiutando l’alternativa tra autonomia ed eteronomia Goodman non accoglie né un’estetica formalista né una contenutista, con i *sintomi dell’estetico* posti al centro del funzionalismo affronta una questione particolarmente cara all’estetica analitica, quella della definibilità o indefinibilità dell’arte. Per Goodman, infatti, «il fallimento reiterato del tentativo di trovare una formula rigorosa per distinguere le esperienze in estetiche e non estetiche [...] suggerisce la necessità di un approccio meno semplicistico. Forse dovremmo cominciare con il sottoporre ad esame la rilevanza estetica delle caratteristiche salienti dei diversi processi simbolici che prendono parte nell’esperienza, e cercare aspetti o sintomi, anziché un criterio netto, del fatto estetico» (LA, 217). Con i sintomi dell’estetico, dunque, Goodman cerca di passare dal “che cosa” al “quando” (qualcosa) è arte, e vuole superare la dicotomia tra soggettivo e oggettivo. I sintomi, infatti, non sono proprietà oggettive o permanenti, ma non rimandano neppure alle capacità di un soggetto empirico; piuttosto rimandano alle caratteristiche del sistema simbolico e al funzionamento di un’opera all’interno di questo sistema ¹⁰.

Per comprendere il senso di questa impostazione è utile ripercorrere alcune tappe del dibattito angloamericano sulla definibilità dell’arte ¹¹. Ad aprire questo dibattito è Morris Weitz ¹², sostenendo che l’arte è un “concetto aperto” e come tale costitutivamente indefinibile, e che i prodotti artistici possono solo presentare wittgensteinianamente “somiglianze di famiglia” ¹³. Il suo saggio ottiene una pronta replica da parte di Maurice Mandelbaum ¹⁴, per il quale l’arte è indefinibile solo se prendiamo in considerazione le proprietà intrinseche o “esibite” degli oggetti, ossia le proprietà fisico-materiali o formali. Se consideriamo, invece, le proprietà “non esibite” o “relazionali” è possibile una definizione dell’arte. Mandelbaum sposta così il dibattito sulle *proprietà relazionali* che l’opera intrattiene con il cosiddetto “mondo dell’arte” (*Artworld*) e inaugura un nuovo orientamento delle ricerche estetiche all’interno del quale si inseriscono, tra gli altri, i lavori di Arthur C. Danto ¹⁵ e di George Dickie ¹⁶. Per entrambi l’opera d’arte deve essere considerata in funzione dei suoi rapporti con il mondo dell’arte e questo ha spinto molti lettori ad assimilare le loro posizioni. In realtà le loro prospettive divergono profondamente e una “teoria istituzionale dell’arte” può essere attribuita soltanto a Dickie.

Se accogliamo la distinzione di Davies tra *teorie funzionali* e *teorie procedurali* ¹⁷, dove le teorie funzionali definiscono l’arte in ragione degli scopi che l’arte si propone e quelle procedurali in virtù delle proce-

dure in base alle quali siamo disposti a considerare un certo prodotto come “arte”, ne segue che quella di Dickie è una teoria procedurale del tutto indipendente dalle finalità e dagli scopi dell’arte, perché il suo tentativo è quello di delimitare l’ambito dell’arte senza rimanere coinvolto in una teoria normativa¹⁸ – da questo punto di vista l’opera d’arte è un prodotto (oggetto o evento) creato per essere presentato e apprezzato dal pubblico del mondo dell’arte¹⁹; la teoria di Danto, invece, è una teoria funzionale o “quasi-funzionale”²⁰, caratterizzata dalle nozioni di «indiscernibile», di «interpretazione» e di «concernenza» (*aboutness*). Danto sostiene infatti che tra opera o oggetto non sussiste alcuna differenza fisica o percettiva “discernibile”, ma solo una differenza concettuale. Come l’avvento dei *readymade* ha messo in evidenza, un’opera si distingue da un semplice oggetto, perché è “trasfigurata retoricamente”, ovvero perché è carica di una teoria interpretativa che la rende, appunto, “arte”. Per questo, a differenza degli oggetti, le opere d’arte sono costitutivamente interpretabili e richiedono sempre un’interpretazione. Un’opera allora è sempre *about something* e in questo senso mantiene sempre un funzionamento referenziale.

Le riflessioni di Goodman si inseriscono all’interno di questo dibattito nel momento in cui l’istanza definitoria trova nuovo alimento non più in termini di proprietà intrinseche ma in termini di proprietà relazionali, condividendo con queste ultime la posizione anti-essenzialista, perché per Goodman un’opera d’arte è tale in ragione del suo funzionamento all’interno di un sistema simbolico. Questo suo contestualismo non lo porta, però, ad abbracciare le teorie istituzionali, perché il cosiddetto “mondo dell’arte” non ha la capacità di trasformare un segno o un oggetto in un’opera in virtù di una teoria o di un’investitura da parte di un soggetto o di una comunità di soggetti²¹. Un segno, infatti, può funzionare esteticamente solo se è “quel” segno in “quel” sistema. E dunque, le teorie relazionali che spostano il peso della relazione estetica esclusivamente sul lato soggettivo, finiscono per trascurare quella determinatezza del segno estetico del tutto centrale per l’intera questione. Goodman cerca così di accogliere entrambe le ragioni dell’alternativa tra defibilità o indefinibilità dell’arte perché, anche se non ritiene possibile una definizione di “arte” o di “opera d’arte”, crede tuttavia che sia possibile individuare tratti o “sintomi” che permettono di indirizzare la nostra attenzione su certi prodotti piuttosto che su altri.

3.3 I sintomi dell’estetico

L’espressione “sintomi dell’estetico” è scelta appositamente per mettere in evidenza che si tratta di «indizi» (WW, 81), di «aspetti» (LA, 217), di «caratteristiche salienti» (LA, 217), ovvero di caratteristiche che «tendono ad essere presenti piuttosto che assenti, e ad essere dominanti nell’esperienza estetica» (LA, 218-219), e che tuttavia non

costituiscono un «criterio netto» (LA, 217) e «non ci consegnano una definizione, e ancor meno una piena descrizione in tutta la sua solennità» (WW, 81). In altri termini, sono aspetti che non arrivano a costituire delle vere e proprie condizioni, perché «la presenza o l'assenza di uno, o più, di questi elementi non qualifica né squalifica qualcosa in quanto estetico; né un oggetto o un'esperienza saranno estetici nell'esatta misura in cui questi tratti o aspetti saranno presenti. I sintomi, dopo tutto, non sono che indizi; un paziente può accusare dei sintomi senza essere malato, o essere malato senza accusarne i sintomi» (WW, 81). Inoltre, dal momento che «la classificazione di una totalità come estetica o non estetica ha meno rilievo che l'identificazione dei suoi aspetti estetici e non estetici» (LA, 219) il compito dei sintomi, non è quello di demarcare l'estetico dal non estetico, quanto permettere una migliore comprensione del funzionamento estetico dei segni.

Che non siano delle vere e proprie condizioni è dato anche dal fatto che nessun sintomo preso isolatamente è in grado di determinare o di istituire qualcosa come "arte". Da questo punto di vista «un sintomo non è una condizione necessaria né sufficiente dell'esperienza estetica, ma semplicemente tende ad esservi presente accanto ad altri sintomi dello stesso tipo» (LA, 217). Per altro verso, però, soprattutto nei *Linguaggi dell'arte*, sembra farsi strada l'idea che un sintomo, considerato come elemento di una serie, sia una condizione necessaria nel senso che un'opera d'arte deve possederne almeno uno. Quest'idea è rafforzata dal fatto che la compresenza di più sintomi sembra "sufficiente" a garantire l'esteticità di un'opera o di un'esperienza. Da questo punto di vista, se i sintomi «sono *singolarmente* non sufficienti né necessari all'esperienza estetica, essi possono essere *congiuntamente* sufficienti e *disgiuntamente* necessari; forse, vale a dire, un'esperienza è estetica se possiede tutti questi attributi e solo se ne possiede almeno uno» (LA, 219). Tuttavia, nelle opere successive si assiste a un indebolimento di questa posizione e viene chiarita la loro natura sintomatica piuttosto che costitutiva o prescrittiva. In *Vedere e costruire il mondo* i sintomi sono «quasi disgiuntivamente necessari, e congiuntivamente (come una sindrome) sufficienti» (WW, 81) – dove il "quasi" indica appunto un ripensamento della tesi iniziale. Ma è in *Of Mind and Other Matters* che viene sciolta la questione. Qui, infatti, Goodman chiarisce che «un sintomo non è una condizione necessaria né sufficiente, ma è piuttosto una caratteristica che pensiamo possa, insieme ad altre, rendere più probabile la presenza di una data malattia o di uno stato considerevole. Non ho mai sostenuto che i sintomi dell'estetico che ho elencato siano congiuntamente sufficienti o disgiuntamente necessari, sebbene dubito che ciò che è estetico possa sovente non averne nessuno» (MM, 135). I sintomi, insomma, non possono demarcare una volta per tutte l'estetico dal non-estetico, perché «nessuno è sempre presente nell'estetico o sempre

assente nel non-estetico; e anche la presenza o l'assenza di tutti non offre in nessun modo garanzie» (MM, 137)²². Inoltre bisogna tenere presente che non c'è nessun rapporto tra il numero di sintomi e il grado di esteticità di un'opera, perché «l'assenza di qualche tratto o la presenza di qualche sintomo non estetico, non determina una totalità meno esteticamente pura, né un'esperienza è tanto più estetica quanto maggiore è la concentrazione dei sintomi estetici» (LA, 219)²³. Quello che possiamo dire è che «se il suo funzionamento esibisce tutti questi sintomi, allora molto probabilmente l'oggetto è un'opera d'arte. Se non ne mostra quasi nessuno, probabilmente non lo è» (MM, 199).

È ormai chiaro che i sintomi non sono condizioni costitutive, ma sono strumenti attraverso i quali Goodman vuole affrontare i fatti estetici, senza proporre una nuova definizione dell'arte e dei suoi prodotti. La loro importanza è dunque nella capacità di analizzare e di «catturare le caratteristiche significative di un concetto presistemico» (PP, 134). In questo senso la «disamina dei sintomi dell'estetico non può essere portata avanti attraverso prove di adeguatezza o attraverso controesempi risolutivi» (MM, 135), ma deve essere condotta «senza una spiegazione adeguata e senza tentativi di giustificare la loro scelta, al solo scopo di indicare le caratteristiche dei sistemi simbolici che mi sembrano rilevanti» (PP, 111).

Che non si tratti di criteri definitivi e classificatori è dato anche dal fatto che non possono essere considerati un elenco completo. Se nei *Linguaggi dell'arte* vengono enumerati quattro sintomi – densità sintattica, densità semantica, saturazione sintattica ed esemplificazione – in *Vedere e costruire il mondo*, se ne aggiunge un quinto: il riferimento multiplo e complesso. Ma è in *Of Mind and Other Matters* che viene esplicitamente riconosciuto che i sintomi individuati non costituiscono un insieme completo e definitivo: «Abbiamo dunque un insieme di sintomi preciso, completo, inevitabile e inviolabile? Niente affatto» (MM, 137). Goodman tuttavia non modificherà il numero dei sintomi e non accoglierà la “figuratività” e la “fanzionalità”²⁴. La prima, infatti, non è altro che il riferimento metaforico, e quindi non è un tratto peculiare dell'arte, ma è proprio di ogni discorso; la seconda, invece, non ci illumina sul funzionamento estetico, perché nulla vieta che un'opera raffiguri qualcosa che esiste realmente, come accade, ad esempio, nella ritrattistica. L'articolazione dei sintomi rimane quindi quella proposta in *Vedere e costruire il mondo*, ovvero: «(1) *densità sintattica*, dove le differenze di grana più sottile costituiscono per certi aspetti differenze tra i simboli [...] (2) *densità semantica*, dove sono prodotti simboli per cose distinte sotto certi aspetti da differenze di grana più sottile [...] (3) *pienezza relativa*²⁵, dove relativamente molti aspetti di un simbolo sono significanti [...] (4) *esemplificazione*, dove un simbolo, non importa se denota o meno, simboleggia per il fatto di servire come campione di proprietà che esso possiede letteralmente

e metaforicamente; e infine (5) *riferimento multiplo e complesso*, dove un simbolo realizza svariate funzioni referenziali integrate e interagenti, alcune dirette e altre mediate da altri simboli» (WW, 80, corsivi miei). In funzione di questa articolazione si può dire che «la densità, la saturazione e l'esemplificazionalità, sono contrassegni dell'estetico; l'articolazione, la rarefazione e la denotazionalità, contrassegni del non estetico» (LA, 219).

La *densità sintattica e semantica*, prese isolatamente, non sono in grado di individuare un'opera d'arte, perché anche le immagini più comuni, come i discorsi quotidiani, appartengono o possono appartenere a sistemi densi. Da questo punto di vista la densità non è sicuramente un caratteristica rilevante, e tuttavia «la densità, specialmente se unita ad altri sintomi, indica l'estetico» (MM, 136).

Anche il *riferimento multiplo e complesso* sta semplicemente a indicare che nelle opere d'arte il riferimento non avviene per lo più in modo diretto, ma avviene attraverso catene referenziali più o meno lunghe e articolate²⁶. Tuttavia, il fatto che vi siano catene referenziali più o meno complesse non significa che siamo in grado di destrutturare un'opera nei suoi significati ultimi, o che abbiamo un «criterio capace di rivelare ciò che un'opera esprime» (LA, 88), perché, al contrario, in questi continui spostamenti di piani l'opera si carica di significati che la arricchiscono. Per questo il riferimento multiplo e complesso si rivela «uno strumento potente» (MM, 137).

La *saturazione sintattica* è invece della massima importanza, non solo perché permette di distinguere i sistemi "pittorici" da quelli semplicemente "analogici", ma perché mette in luce la "determinatezza" del segno estetico. Quanto al primo punto, una volta liberi dalla relazione di somiglianza, la densità di un sistema permette solo di distinguere i sistemi "digitali" (articolati) da quelli "analogici" (densi), ma non consente di individuare all'interno dei normali sistemi analogici quelli pittorici. Non permette cioè di distinguere le raffigurazioni dalle rappresentazioni. Per questo Goodman dirà che «la rappresentazione nel senso di raffigurazione è un affare complicato – tanto complicato quanto solo ora inizio ad accorgermi» (RP, 121). Infatti, «un termometro non graduato indica le temperature in un sistema analogico ma, nel linguaggio comune, non le raffigura» (RP, 123). Questo significa che «essere analogico sembra forse una condizione necessaria per la raffigurazione, ma non è sufficiente» (RP, 123). E dal momento che «le raffigurazioni tendono a essere altamente sature» (RP, 123), la soluzione di Goodman è che i sistemi pittorici, oltre a essere densi, sono sistemi saturi²⁷. In questo modo viene esplicitato quanto era già presente nei *Linguaggi dell'arte*, ossia che i sistemi pittorici sono una sottoclasse dei sistemi analogici²⁸, e che «la rappresentazione realistica ordinaria» deve essere ricondotta alla «specie dei sistemi denotativi densi e relativamente saturi» (LA, 201). È bene ricordare, però, che

«questa non è una definizione della nozione ordinaria di rappresentazione pittorica» (MM, 57) ma solo un modo per distinguere le raffigurazioni dalle altre modalità simboliche ²⁹, e se questa soluzione può sembrare insoddisfacente è perché siamo ancora legati all'idea di somiglianza tra raffigurazione e raffigurato. Una volta sciolto questo legame e riconosciuto che la somiglianza si istituisce “attraverso” e non “prima” del segno, il diverso funzionamento delle relazioni simboliche deve rimandare alle caratteristiche del sistema simbolico. In questo senso la «relativa saturazione sintattica distingue, fra i sistemi semanticamente densi, quelli più rappresentazionali dai più diagrammatici, i meno dai più “schematici”» (LA, 217).

Quanto al secondo aspetto, la saturazione è fondamentale perché, «mentre esiste un confine almeno teoricamente netto tra schemi articolati e densi, tra gli schemi densi la differenza fra il rappresentazionale e il diagrammatico è una questione di *grado*» (LA, 199). Così la saturazione, proprio perché estende la densità a vari livelli del materiale simbolico e «richiede uno sforzo di discriminazione analogo, per così dire, su più dimensioni» (LA, 218), mette in luce la *determinatezza* del segno estetico, ovvero la sua contingenza e indefinitzza, e mostra che tutti i tratti di “quel” determinato segno sono necessari alla sua comprensione. Così, l'*opacità* del segno estetico sta a indicare che in quell'opera c'è molto da pensare, e «il premio in un'opera d'arte sembra stare nella saturazione» (MM, 136).

L'*esemplificazione* infine è il «principale modo di simbolizzazione nelle arti» (RP, 20) e nel caso della letteratura «è spesso la caratteristica più rilevante che distingue i testi letterari da quelli non letterari» (MM, 135). Ovviamente, «l'esemplificazione è presente anche in molti contesti non estetici. [...] Nondimeno, l'esemplificazione si qualifica come sintomo per il fatto che la sua presenza spesso costituisce la più marcata differenza tra l'estetico e il non estetico» (MM, 136). Da questo, tuttavia, «non ne deriva affatto che la rappresentazione, diversamente dall'esemplificazione, sia non estetica» (LA, 218) – anche se bisogna ammettere che «la rappresentazione nelle arti è di rado esplicitamente fattuale e comunque puramente denotazionale» (LA, 218). Uno dei tratti distintivi dell'estetico, dunque, è il «carattere non trasparente di un'opera d'arte» (WW, 81), la sua *intransitività*. Infatti, quando osserviamo un'opera «non possiamo semplicemente guardare, attraverso il simbolo, ciò cui esso si riferisce così come facciamo quando osserviamo i segnali stradali o leggiamo testi scientifici, ma dobbiamo prestare attenzione al simbolo stesso» (WW, 81). Il segno estetico, in altri termini, non transita immediatamente verso il (proprio) referente ³⁰, ma “mostra” innanzitutto se stesso, «richiamando l'attenzione su certe forme, certi colori, certi sentimenti» (WW, 124). Per questo un quadro di Mondrian, pur non raffigurando nulla, «ha molto da mostrare» (WW, 21). Il sintomo dell'esemplificazione mette

così in luce il carattere *autoriflessivo* dell'opera d'arte, ossia il «primato dell'opera rispetto a ciò cui essa si riferisce» (WW, 81).

Da questo punto di vista l'esemplificazione è il tratto peculiare che «distingue il mostrare dal dire» (LA, 218), anche se in realtà il rapporto tra *dire* e *mostrare* non rimanda solo all'intransitività e alla determinatezza del segno estetico, ma mette in gioco «tutte e cinque le caratteristiche che tendono a ridurre la trasparenza, che tendono a richiedere la concentrazione sul simbolo per determinare cosa è e a cosa si riferisce» (MM, 137). Infatti, «dove è presente l'esemplificazione, viene inibita la nostra abitudine a passare immediatamente dal simbolo a ciò che è denotato. La saturazione richiede un'attenzione relativamente a molte caratteristiche del simbolo. I sistemi densi, dove qualsiasi differenza delle caratteristiche fa differenza, richiede una ricerca senza fine per trovare che tipo di simbolo abbiamo e che cosa simboleggia» (MM, 137). Così l'opera d'arte mostra qualcosa che non può essere "detto", perché la sua determinatezza non può essere riformulata senza perderla come "quella" determinatezza e senza dire qualcosa d'altro: il segno estetico non rimanda a qualcosa "fuori" di sé, ma a qualcosa che si produce dal suo interno e che non si lascia determinare una volta per tutte. Per questo se «vedere quali proprietà sono esemplificate o espresse da una figura è come applicare un metro non graduato» (LA, 203) e se «dire che cosa una figura esemplifica è come misurare senza margine d'errore prefissato» (LA, 203)³¹, allora le opere d'arte sono come «campioni di un oceano» (WW, 159) dove, cioè, «i tratti del tutto sono indeterminati» (WW, 159)³². Comprendere un'opera d'arte, allora, è un «processo senza fine» (LA, 204) che comporta «una cura infinita» (WW, 81), perché «un altro modo di guardare può sempre dischiudere nuove sfumature significative» (LA, 224). Questo riguarda non solo i sistemi densi sintatticamente e semanticamente – le arti figurative, ad esempio – ma anche quelli densi soltanto semanticamente, poiché «anche se un'opera letteraria è articolata e può esemplificare o esprimere qualcosa che è articolato, qui come nelle altre arti è necessaria una ricerca senza fine per determinare precisamente ciò che è esemplificato o espresso» (LA, 207).

Goodman può affrontare in questo modo l'"ineffabilità" dei segni senza ricorrere a nozioni intensionaliste o alla presenza «dell'occulto e dell'obliquo» (LA, 5). Infatti, dal momento che un sistema sintatticamente e semanticamente denso e saturo può essere ritagliato e articolato senza alcun limite prestabilito, siamo costretti a prestare un'attenzione "senza fine" a tutti i suoi elementi, e non essendo possibile stabilire una volta per tutte con quale tipo di segno abbiamo a che fare e quale sia il suo referente, l'opera ci sfugge continuamente, rimanendo per noi ineffabile. In questo senso «l'impossibilità di determinazione finita può portare con sé la suggestione dell'ineffabilità tanto frequentemente rivendicata al fatto estetico» (LA, 218). Questo mostra che la

scelta estensionalista e referenzialista di Goodman non comporta affatto la possibilità di parafrasare ed esplicitare tutto. E tuttavia «il fatto che ci troviamo in difficoltà nell'operare una determinazione implica che vi è qualcosa da determinare» (WW, 43), di modo che «l'“ineffabilità”, sottoposta ad analisi, si risolve in densità anziché in mistero» (LA, 218). Allo stesso modo l'«immediatezza» (LA, 218), che la tradizione associa all'estetico, è «un fatto di esemplificazione anziché di intimità – una funzione di direzione anziché di distanza» (LA, 218). L'esemplificazione, dunque, non interrompe il meccanismo referenziale, ma accentua una direzione del riferimento, generando un senso di “immediatezza”, e tuttavia un segno non può non rimanere “a distanza” da ciò a cui si riferisce – a meno di non dissolversi come segno.

Insomma, mettere in luce l'opacità e l'intransitività del segno estetico non significa sospendere il meccanismo referenziale, perché «un'opera non è un oggetto inerte senza senso, né si riferisce (qualora accada) soltanto a se stessa» (RP, 41). E tuttavia «un'opera non deve essere considerata come mero ausilio visivo per vedere qualcosa che si trova al di là di essa» (MM, 180), perché «ciò che riteniamo costituisca un'opera in quanto tale, le sue caratteristiche, non è qualcosa che è al di là e al quale l'opera si riferisce» (MM, 59-60). L'opera mostra qualcosa d'altro dal suo interno, facendolo emergere da «certe strutture di forme, di colore, di trama che essa ci espone» (WW, 77). Per questo la dimensione autonoma e quella eteronoma sono sempre intrecciate. Ma allora comprendere un'opera d'arte significa «imparare a vedere quello che non era visibile; ad ascoltare quello che non era udibile; a sentire quello che non era percepibile» (CS, 222).

3.4 *Autografico e allografico: spartito, copione e schizzo*

La determinatezza dell'opera messa in luce dai sintomi dell'estetico solleva il problema della sua *unicità* e quello della sua *riproducibilità*; questioni che Goodman affronta attraverso la distinzione tra arti autografiche e arti allografiche. Prima di analizzare questa distinzione è necessario precisare che «il confine tra arte autografica e arte allografica non coincide con quello fra arte “singola” e arte “multipla”» (LA, 103); ma non corrisponde neppure a quello tra arti a uno stadio e arti a due stadi, poiché «non tutte le arti a uno stadio sono autografiche e non tutte le arti autografiche sono a uno stadio» (LA, 103). Così, ad esempio, la pittura è un'arte a uno stadio ed è certamente autografica, mentre la letteratura, pur essendo a uno stadio, non lo è. L'incisione, pur prevedendo due stadi, è autografica, dal momento che sono autografici sia il *cliché* (primo stadio) sia le stampe (secondo stadio), mentre nella musica (classica occidentale) – dove sono previsti una notazione e uno spartito – non sono autografici né lo spartito né le sue esecuzioni. Quello che bisogna tenere presente, dunque, è che un'arte è autografica non perché realizza un “singolo” prodotto, quel

quadro o quella statua, ma perché il prodotto ha una sua “unicità”, nel senso che non è riproducibile. Da questo punto di vista tutte le stampe tratte da uno stesso *cliché* sono “uniche”, perché è il *cliché* a non essere riproducibile ³³.

Nei *Linguaggi dell'arte* Goodman sostiene che «un'opera d'arte è *autografica* se e solo se la distinzione tra falso e originale è significativa» (LA, 102), e concentra la sua attenzione sulla peculiare “infalsificabilità” dei «regimi» ³⁴ allografici. Questi sistemi simbolici sono caratterizzati dalla presenza di una notazione che è definita in termini di “identità di compitazione” (*sameness of spelling*) – ovvero in ragione della «sequenza esatta quanto a sequenza di lettere, spazi e segni di punteggiatura» (LA, 104). In quest'opera, dunque, Goodman sostiene che «un'arte sembra allografica esattamente nella misura in cui sia riconducibile a una notazione» (LA, 108). Nelle opere successive, però, e in particolare in *Of Mind and Other Matters*, chiarirà che non è possibile basare la distinzione tra autografico e allografico sulla notazionalità di un sistema simbolico, perché «mentre la disponibilità di una notazione di solito determina un'arte come allografica, la sola disponibilità di una notazione non è una condizione necessaria né sufficiente. Quello che è *necessario* è che l'identificazione dell'opera o di un suo esempio sia indipendente dalla storia di produzione» (MM, 139) ³⁵.

Questa nuova indicazione non ci consegna una diversa definizione, perché Goodman ritiene che «non tutte le arti possono essere classificate come autografiche o come allografiche» (MM, 139). Inoltre «è lontano dal sostenere che le arti devono essere sempre state o saranno sempre allografiche o autografiche» (MM, 140). Tuttavia il ricorso alla “storia di produzione” rimane un criterio “teorico”, non uno “empirico”, perché «sia nelle arti autografiche che in quelle allografiche l'identità di una particolare opera è indipendente dalla sua attribuzione» (RP, 65), e dunque la sua identità «non è condizionata dalla nostra conoscenza o ignoranza della sua storia» (RP, 65) ³⁶. Da questo punto di vista non ha senso obiettare che anche un'opera allografica ha una sua storia, perché «ovviamente per qualsiasi opera, autografica o allografica, la determinazione della paternità, dell'opus, del periodo e così via, sono aspetti della storia di produzione» (MM, 140). Ma allora, quello che distingue un'opera allografica è che «l'identificazione di un oggetto o evento come esempio dell'opera non dipenda affatto da come o quando o da chi è stato prodotto tale oggetto o evento» (MM, 140) ³⁷. Insomma, «si possono chiamare *autografiche* le opere d'arte la cui identità dipende dalla storia di produzione, e *allografiche* le opere la cui identità è definita sintatticamente o semanticamente» (RP, 65).

Nei *Linguaggi dell'arte* un regime è allografico se è possibile «una distinzione fra le proprietà costitutive e quelle contingenti di un'opera» (LA, 108). Tuttavia «la notazione non impone ad arbitrio tale distinzione, ma deve generalmente seguire – anche se può correggerle – linee

tracciate anteriormente dalla classificazione informale delle esecuzioni in opere, e dalle decisioni pratiche che separano ciò che è prescritto da ciò che è opzionale» (LA, 109). Dunque «la riconducibilità a una notazione dipende da una pratica precedente» (LA, 109): non viene imposta a un materiale, ma esplicita, e dove possibile formalizza, una pratica anteriore³⁸. In questo senso l'«uso» precede la «teoria». E sempre in questo senso «all'origine, forse, tutte le arti sono autografiche» (LA, 108). Ma allora, «un'arte che abbia già una tradizione alle sue spalle diventa allografica solo quando la classificazione di oggetti o eventi in opere è legittimamente proiettata da una classificazione antecedente, ed è pienamente definita, indipendentemente dalla storia di produzione, nei termini di un sistema notazionale» (LA, 173)³⁹. Deve cioè esistere «un'antecedente classificazione delle esecuzioni in opere che sia a sua volta indipendente dalla storia di produzione. Questa classificazione non deve essere necessariamente chiara o completa, ma deve servire come uno sfondo, un'impalcatura, un trampolino, per lo sviluppo di una classificazione piena e sistematica» (LA, 184).

Questo rimandare a una «pratica anteriore» mette in luce non solo che un regime non può diventare allografico per convenzione, «non può diventarlo per decreto»⁴⁰, ma anche il fatto che un tale statuto non è immutabile né definitivo, perché «quello che costituisce l'identità di un'opera dipende dalla pratica, e le pratiche possono mutare»⁴¹. Per questo Goodman può scrivere che «la pittura non è irrevocabilmente autografica» (PP, 136). Emerge in questo modo quello sfondo pragmatico e pre-teorico che mostra, nonostante una certa sistematicità delle sue analisi, che Goodman non vuole affatto fondare né raggiungere una classificazione esaustiva delle arti, quanto ripensare piuttosto, attraverso il rapporto autografico/allografico, il problema dell'identità e della riproducibilità di un'opera d'arte.

Può essere utile valutare questa impostazione attraverso la distinzione tra «spartito», «copione» e «schizzo» – nozioni introdotte da Goodman al solo scopo di distinguere le diverse modalità simboliche. Nel caso della musica classica occidentale nella notazione standard, ovvero nel caso di un'arte allografica a due stadi, dove il primo stadio è costituito dallo «spartito» e il secondo dalle sue «esecuzioni»⁴², si ha che lo «spartito è un carattere di un sistema notazionale» (LA, 155), «i congruenti di uno spartito sono tipicamente esecuzioni, e la classe di congruenza è un'opera» (LA, 151). Bisogna notare che la nozione di «spartito» è più forte di quella di «classe», perché «una classe è determinata univocamente da uno spartito, come da una normale definizione; ma uno spartito, diversamente da quest'ultima, è anche determinato univocamente da ciascun membro di quella classe» (LA, 155-56). Ed è proprio in virtù di questa caratteristica che «l'identità dell'opera e dello spartito è conservata in qualsiasi serie di passaggi, indifferentemente da un'esecuzione congruente all'iscrizione-spartito o

dall'iscrizione-partito all'esecuzione congruente o dall'iscrizione-partito alla copia vera» (LA, 156). In altri termini, nel caso della musica, la piena notazionalità del sistema simbolico permette di «conservare l'identità dell'opera in tutti i passaggi corretti della catena, dallo spartito all'esecuzione e dall'esecuzione allo spartito» (MM, 57).

L'«opera», tuttavia, non è lo spartito, ma è la classe delle esecuzioni congruenti con uno spartito, ovvero l'insieme di tutte le esecuzioni che rispettano i dettami di uno spartito. Questo significa che le diverse esecuzioni di un'opera non sono «interpretazioni», «variazioni», «trasposizioni» o «parafrasi»⁴³, perché «le diverse esecuzioni di un'opera [...] costituiscono l'opera» (RP, 67). Questo fa sì che di una «stessa» opera si possano dare esecuzioni diverse. Così, se «le proprietà costitutive richieste a un'esecuzione della sinfonia sono quelle *prescritte nella* partitura, [...] le esecuzioni che sono congruenti con la partitura possono differire sensibilmente per certi tratti musicali come il tempo, il timbro, il fraseggio e l'espressività» (LA, 105)⁴⁴. Inoltre, «un sistema notazionale conserva l'identità dell'opera a prescindere dalla qualità dell'esecuzione» (MM, 57), e in questo senso un'esecuzione che sbagli una sola nota è per Goodman più rovinosa – dal punto di vista della teoria, ovviamente, e non da quello della fruizione – di un'esecuzione scadente, perché «se ammettiamo la minima deviazione, va perduta ogni garanzia di conservazione dell'opera e di conservazione dello spartito» (LA, 163). Solo se rispettiamo le proprietà costitutive prescritte da uno spartito «il concetto di un'esecuzione che sia una falsificazione dell'opera è del tutto vuoto» (LA, 106).

Lo «schizzo» si colloca all'estremo opposto⁴⁵, perché qui abbiamo a che fare con un'arte autografica singola a uno stadio, dove cioè «l'oggetto prodotto dal pittore è l'opera stessa» (RP, 74). In questo caso «lo schizzo, diversamente dallo spartito, non è affatto prodotto in una lingua o in una notazione, ma in un sistema privo di differenziazione sintattica e semantica» (LA, 168). In altri termini, lo schizzo «differisce dallo spartito non perché funzioni come carattere di un linguaggio di specie diversa, ma perché non funziona affatto come carattere di un linguaggio» (LA, 169). Per questo, «diversamente dallo spartito, lo schizzo non definisce un'opera, nel senso forte di «definire» spiegato più sopra, ma semmai è un'opera» (LA, 168). Questo comporta che, a differenza della musica, «nessuna delle proprietà pittoriche – nessuna delle proprietà che il quadro possiede in quanto tale – è distinta dalle altre come costitutiva; nessun tratto può essere trascurato come contingente, nessuna deviazione come insignificante» (LA, 104). Per questo l'unico modo per identificare un determinato quadro è quello di stabilire la sua storia di produzione, e sempre per questo il concetto di falsificazione assume qui un significato che non possiede in musica.

Il «copione», infine, si colloca a metà strada tra lo schizzo e lo spartito, perché «diversamente da uno schizzo, è un carattere in uno

schema notazionale e in un linguaggio ma, diversamente da uno spartito, non è in un sistema notazionale. I requisiti sintattici sono rispettati, ma non tutti quelli semantici» (LA, 173) ⁴⁶. Questo comporta che «un'opera letteraria non è la classe di congruenza di un testo, ma il testo o copione medesimo» (LA, 181) ⁴⁷. In altri termini, nel caso della letteratura l'opera "è" il testo, perché «se le classi di congruenza dei testi costituissero opere, allora sarebbe in certi casi impossibile determinare anche in linea di principio se un oggetto appartenga a un'opera data, e in alcuni casi un oggetto sarebbe un esemplare di più opere. Ma ovviamente le opere di letteratura non sono le classi di congruenza dei testi» (LA, 180). Tuttavia, non bisogna dimenticare che «l'opera è il testo non in quanto classe di segni e emissioni verbali, ma in quanto carattere di una lingua» (LA, 181). Ovvero «un testo è un'iscrizione in un linguaggio. Così la sua identità dipende dal linguaggio al quale appartiene» (RP, 59). Questo significa che «tanto l'identità di lingua quanto l'identità sintattica all'interno della lingua sono condizioni necessarie per l'identità di un'opera letteraria» (LA, 182), e che «la stessa classe come carattere di un'altra lingua, è un'altra opera, e la traduzione di un'opera non è un'esemplare di essa» (LA, 181).

Il problema della traduzione qui introdotto solleva la questione se un'opera letteraria ammetta più di un testo. Per Goodman la traduzione non è l'opera originale, non solo perché non rispetta, come è ovvio, l'identità sintattica del testo originale, ma perché non è in grado di rispettare la congruenza semantica con quel testo. Per quanto possa rispettare le estensioni primarie di quello che traduce, la traduzione differirà comunque nelle estensioni secondarie, e per quanto sia in grado di restituire quello che un testo "dice", si discosterà in ogni caso da quello che il testo originale "mostra", perché «nessuna traduzione conserva tutti i significati dell'originale» (RP, 57). Per questo una buona traduzione deve «conservare al massimo ciò che l'originale *esemplifica*, oltre a ciò che esso dice» (LA, 59). Ma allora la traduzione di un'opera non è (*quel*)*l'opera*, ma deve essere considerata *un'altro testo*, alla stessa stregua di una sua "interpretazione". Infatti, se «l'identità dell'opera riposa su un testo» (RP, 57), allora «le interpretazioni e le traduzioni sono esse stesse opere, ma non sono identiche alle opere che interpretano o che traducono» (RP, 57-58). Questo esito, per quanto controintuitivo – se leggo l'*Amleto* nella traduzione italiana presumo di aver letto l'*Hamlet* di Shakespeare – mantiene l'idea di determinatezza e non esaustiva riformulabilità dell'opera d'arte. Caratteristica, questa, della massima importanza, giacché se nell'uso quotidiano del linguaggio le differenze tra un testo originale e le sue traduzioni sono attenuate o attenuabili, nel caso dell'opera d'arte è proprio la sua determinatezza, l'essere cioè "quelle" parole in "quella" sequenza, che la rende *quel*-*l'opera* d'arte. In questo caso, dal momento che ogni riformulazione altera in tutto o in parte la struttura sintattica e semantica di un'opera,

la traduzione non è *l'opera* (originale), ma una sua approssimazione: è un altro testo, né più né meno di una sua interpretazione⁴⁸.

La differenza tra regimi permette di distinguere la nozione di “copia” da quella di “replica”. Quest’ultima si dà solo nei regimi allografici dove la notazione stabilisce le proprietà costitutive che tutte le repliche di uno spartito o di un copione devono rispettare. In questo caso «conta solo quella che potremmo chiamare *identità di compitazione*: la sequenza esatta quanto a sequenza di lettere, spazi e segni di punteggiatura. Qualsiasi sequenza – anche una falsificazione del manoscritto olografo o di una certa edizione – che corrisponda così come si è detto a una copia corretta è essa stessa corretta, e l’opera originale non è nulla di più di una tale copia corretta. E poiché tutto ciò che non è un originale dell’opera necessariamente non rispetta tale norma esplicita di correttezza, non ne può esistere alcuna imitazione ingannatrice né alcuna contraffazione» (LA, 104). Nei regimi allografici, dunque, la contraffazione dà luogo a un’opera che è altra rispetto all’originale non soltanto nel senso di una «identità numerica» (*eccetità*), ma nel senso di una «identità specifica» (*quiddità*)⁴⁹. In questo caso «qualsiasi copia falsa è compitata erroneamente – da qualche parte presenta, al posto del carattere giusto, o un altro carattere o un segno illeggibile che non è affatto un carattere della notazione in questione» (LA, 105). Al contrario, se l’identità di compitazione è rispettata la replica sarà “identica” all’originale e l’opera originale «è nulla di più di una tale copia corretta» (LA, 104). Ma allora non si deve più parlare di “copia”, ma di “replica”, perché «l’essere una copia – una relazione in un sistema simbolico singolare autografico – è cosa totalmente diversa dall’essere una replica – che è una relazione in un sistema multiplo allografico» (WW, 58). Così, se in un regime allografico ogni replica è *identica* all’originale, e in questo senso “è” essa stessa un *originale*, nei regimi autografici la riproduzione di un’opera sarà sempre e soltanto una copia che, per quanto “indiscernibile”, non sarà mai identica all’originale. Per questo «ogni dipinto è unico; nel senso tecnico di *replica*, non esistono repliche di quadri» (WW, 57). Da questo punto di vista, nel caso di un regime autografico una riproduzione non può dare luogo alla stessa esperienza estetica dell’originale, perché «la differenza tra un dipinto originale e una sua copia, anche quando rinvenibile soltanto attraverso un’elaborata analisi scientifica, costituisce una differenza estetica» (MM, 134).

La distinzione tra *copia* e *replica* prende le distanze anche dalla nozione di “riproducibilità tecnica”, perché in questo caso la replicabilità di un’opera non è affidata a un processo empirico – meccanico, fisico o chimico che sia – ma alla notazionalità del sistema, e dunque a un orizzonte teorico. Solo una notazione può fissare i limiti di variazione ammissibili e decidere se l’identità specifica è stata rispettata. Per questo «come non c’è un occhio innocente, non esiste

un processo di riproduzione meccanico innocente» (AA, 325). Il caso della fotografia⁵⁰, in questo senso, è analogo a quello dell'incisione: sono entrambi regimi autografici a due stadi che danno luogo a opere riproducibili ma non replicabili.

3.5 *Lo statuto ontologico dell'opera d'arte*

Il problema dell'identità dell'opera d'arte comporta quello della sua "identificazione". Se «un'opera si situa in modi diversi nelle diverse arti» (LA, 182) – ad esempio, «in pittura, l'opera è un oggetto individuale. [...] In musica, l'opera è la classe di esecuzioni congruenti con un carattere. In letteratura, l'opera è il carattere stesso» (LA, 182) – un modo per affrontare il problema dello statuto ontologico dell'opera d'arte è quello di esaminare il rapporto tra *type* e *token*, o tra *performable* e *performance*, ovvero tra l'opera e le sue manifestazioni o "occorrenze". Infatti, se ha senso parlare di esecuzioni diverse di una (stessa) opera, e se ha senso dire che un'opera continua a esistere anche al termine della (sua) esecuzione, o che quest'ultima può avvenire a opera "compiuta", dev'essere possibile distinguere i loro modi di esistenza. Le teorie dualiste come quella di Wolterstorff⁵¹, ad esempio, assegnano un diverso statuto ontologico a *type* e *token*. Quelle moniste no: è il caso, di Currie⁵², per il quale "esistono" realmente solo *type*, ma è anche il caso di Goodman⁵³ e di Margolis⁵⁴ per i quali, al contrario, esistono soltanto *token*. Il nominalismo del primo e il "realismo culturale" del secondo, infatti, non riconoscono agli universali un'esistenza reale. Ma se non esistono *type*, e se l'"opera" non è indipendente dalle sue manifestazioni, dobbiamo ripensare il rapporto di identità-differenza tra l'opera e le sue occorrenze.

A destare le maggiori perplessità è il fatto che, nel caso della letteratura, Goodman sostiene che l'opera "è" il testo⁵⁵. In questo modo, infatti, intende sciogliere il rapporto tra opera e interpretazione, lasciandosi alle spalle le teorie intenzionaliste. Speculare a questa tesi, quella di Margolis dissolve il testo nella dimensione intenzionale e contestuale dell'opera. Queste due prospettive, che si annunciano di segno contrario, permettono di ripensare alcuni aspetti dello statuto ontologico dell'opera d'arte.

Goodman parte dalla constatazione che se dal punto di vista epistemico non abbiamo mai accesso al mondo, giacché abbiamo sempre a che fare con una sua versione, nel caso delle opere letterarie disponiamo di un testo «tangibile e accessibile quanto qualsiasi interpretazione» (RP, 57): la coppia testo/interpretazione non coincide con quella mondo/versione o dato/teoria, perché l'interpretazione di un'opera è essa stessa un testo. È proprio questa asimmetria tra "versione" e "interpretazione" che permette a Goodman di sciogliere la questione se l'opera sia il testo o le interpretazioni di quel testo⁵⁶. Infatti, quale che sia la nostra idea di opera d'arte, le diverse interpre-

tazioni si riferiscono a uno stesso testo che può essere individuato sintatticamente. Inoltre, se ogni interpretazione contasse come un'opera distinta, dovremmo ammettere una molteplicità di opere quante sono le interpretazioni a cui dà luogo un certo testo. In questo caso, però, non saremmo più in grado di distinguere le interpretazioni di una stessa opera dalle interpretazioni che si riferiscono a opere differenti⁵⁷. Il solo modo, per Goodman, di salvaguardare l'unità dell'opera è quello di identificarla con il (suo) testo⁵⁸.

L'interpretazione dunque non può essere considerata un elemento "costitutivo" dell'opera, perché è *un altro testo*, è un'altra opera, che ridecrive quella iniziale⁵⁹. L'interpretazione, infatti, ha una vita autonoma e indipendente, e può esistere anche in assenza dell'opera che ha interpretato – si pensi ai lavori su opere che sono andate perdute o distrutte. È dunque a tutti gli effetti un'altra opera che può, a sua volta, essere interpretata. In questo senso è come se in Goodman si configurasse una peculiare distinzione tra "comprensione" e "interpretazione": l'opera rimanda a una comprensione che emerge dalla determinatezza del testo e che "precede" la sua "riformulazione"⁶⁰ o interpretazione in un altro testo. Insomma, nel caso delle opere letterarie vale la tesi "un testo, un'opera", e questo comporta che nel noto caso Cervantes/Menard descritto da Borges⁶¹ non abbiamo una nuova e diversa opera, ma semplicemente «un'altra iscrizione del testo» (RP, 62). Il fatto che il *Don Chisciotte* di Menard rimandi a un diverso contesto, per Goodman, può al massimo indicare che siamo di fronte a un nuovo modo di leggere il capolavoro di Cervantes⁶².

Per Margolis l'opera è un *particolare astratto*: un "particolare", perché gli universali, diversamente dalle opere d'arte, non possono essere né creati né distrutti; "astratto", in quanto distinto da quei "particolari concreti" che sono le sue manifestazioni⁶³. I *types*, dunque, non sono degli universali, ma sono "particolari astratti" che non possono esistere indipendentemente dai *tokens*, così come questi ultimi sono sempre *tokens-of-a-type*⁶⁴. Tra opera e occorrenza si istituisce così un rapporto tra particolari, giacché l'opera non è la "classe" delle sue occorrenze. Questo permette in primo luogo di evitare un'ontologia platonista e un vero dualismo di *token* e *type*, e in secondo luogo preserva l'idea che creare un'opera significa sempre produrre qualcosa di concreto: l'opera non è indipendente dalle sue realizzazioni e in questo senso non sopravvive alla loro distruzione. Per questo «le opere d'arte non possono esistere se non incarnate negli oggetti fisici»⁶⁵, e tuttavia non si riducono a quei particolari oggetti e a quelle determinatezze, ma sono «entità culturalmente emergenti, *tokens-of-a-type* che esistono incarnati negli oggetti fisici»⁶⁶.

Parlare di "incarnazione" (*embodiment*) non significa però parlare di "identità", perché il particolare astratto non si riduce al particolare concreto⁶⁷. Per questo, «le opere d'arte sono *incarnate* negli oggetti

fisici, ma non sono identici a essi»⁶⁸. Margolis respinge il dualismo ontologico⁶⁹ senza accogliere un riduzionismo fisicalista, e riconosce invece un rapporto di identità-differenza tra opera e manifestazione. L'opera, infatti, è «un'entità fisicamente incarnata e culturalmente emergente»⁷⁰; è un'entità “culturalmente reale” – di qui il *realismo culturale* di Margolis – e tuttavia non ha una “natura”, ma soltanto una “storia”. È cioè un prodotto intenzionale sempre interno a uno sfondo interpretativo, e in quanto tale è «intrinsecamente interpretabile»⁷¹.

Per Margolis, dunque, possiamo parlare di “differenza” tra opera e oggetto, o tra opera e testo, solo se riconosciamo che un termine non è riducibile all'altro e questo, all'interno di un monismo ontologico, è possibile solo se ammettiamo una dimensione *intenzionale*. Il rapporto pertanto deve essere tra due “entità” parimenti reali e differenti: l'una materialmente, l'altra culturalmente. Da questo punto di vista non possiamo parlare di identità-differenza in Goodman, perché il funzionalismo non presuppone un rapporto tra entità, ma tra un'entità e il suo funzionamento – che per Margolis rimane allo stesso livello ontologico, proprio in ragione della logica estensionalista⁷². In questo modo, però, verrebbe meno la possibilità di distinguere i prodotti culturali da quelli naturali, perché non è sufficiente distinguere tra sostanza e funzione, ma occorre piuttosto una differenza non logica e non «algoritmica» tra fisico-materiale e intenzionale⁷³. Insomma, respingendo la dimensione intenzionale, Goodman non avrebbe affatto superato le posizioni essenzialiste, ma le avrebbe solo articolate in termini di funzione⁷⁴.

Questa impostazione impedirebbe di individuare un “sentire” non riducibile al sensoriale, e lo avrebbe portato a confondere «l'elemento percettivo materiale o non-intenzionale [...] con l'elemento intenzionale, culturalmente “percepibile”»⁷⁵. Per Margolis, al contrario, se ammettiamo una «differenza cognitiva tra la conoscenza attraverso la mera percezione sensibile e la conoscenza attraverso la comprensione (o, si potrebbe dire, la “percezione” interpretativamente informata)»⁷⁶, dobbiamo anche riconoscere che «la percezione sensibile e la comprensione del “significato” sono fondamentalmente differenti»⁷⁷.

Tuttavia, se la dimensione intenzionale non ha una natura sostanziale, allora la “differenza” di cui parla Margolis deve essere intesa come “eccedenza” o “non riducibilità” alle proprietà fisico-materiali. Ma anche per Goodman l'opera si dà solo in qualcosa di determinato senza ridursi ai tratti materiali o formali. L'identità di opera e testo – soprattutto alla luce della nozione di “attivazione” – non è tanto l'esito di una posizione estensionalista (e ancora meno sostanzialista), quanto il riconoscimento della determinatezza dell'opera d'arte: se il senso di un'opera non è qualcosa a cui un'interpretazione possa adeguarsi o approssimarsi, e se ogni sua esplicitazione e riformulazione produce un altro testo, un'altra opera, quello che rimane è l'oggetto (arti autografiche) o il testo (arti allografiche), ossia quella determinatezza che

lascia emergere dal suo interno le comprensioni possibili. Ma allora l'“identità” che Goodman istituisce tra opera e testo ammette ed esige una “differenza” che apre la dimensione simbolica alla fruizione e alla comprensione⁷⁸. Per questo Goodman afferma: «Che la nostra capacità di interpretare i simboli dipenda o no dall'esperienza, chiaramente si estende al di là dell'esperienza» (RP, 102).

3.6 Attivazione e comprensione

I tratti sintomatici di un'opera segnalano che in un certo segno vi è molto da comprendere. Questa capacità di comprendere del tutto centrale per l'impianto funzionalista viene ulteriormente messa in luce dalla nozione di *attivazione* che appartiene alla fase più avanzata della riflessione di Goodman. Appare per la prima volta come “implementazione” (*implementation*)⁷⁹ in *Vedere e costruire il mondo*, ma solo in *Of Mind and Other Matters* è pienamente tematizzata. A partire dal saggio *Art in action*⁸⁰ Goodman preferisce usare il termine “attivazione” (*activation*).

La prima caratteristica è che non può essere considerata alla stregua di un sintomo, giacché non distingue l'estetico dal non-estetico, ma deve essere considerata una vera e propria condizione, dal momento che un'opera non attivata non si dà, propriamente, in quanto “opera”. Per comprendere questo aspetto è necessario innanzi tutto distinguere la nozione di “attivazione” da quella di “esecuzione”. Infatti, «l'esecuzione consiste nel fare un'opera, l'implementazione nel fare che operi» (MM, 143). Così, se l'esecuzione riguarda il processo di produzione di un'opera – dall'idea al tocco finale – l'attivazione è ciò che fa sì che un'opera «operi» come arte: è il suo carattere “operale”⁸¹. Il rapporto tra esecuzione e attivazione è tale che se per un verso «è necessaria l'esecuzione di un'opera per la sua implementazione» (MM, 145), per altro verso quest'ultima è indipendente dalla sua esecuzione – come l'arte contemporanea, dai *readymade* alle *performance*, ci dimostra continuamente attraverso casi di oggetti o di eventi che sono attivati esteticamente “prima” o anche “senza” essere stati prodotti⁸².

Attivare un'opera, però, non vuol dire “istituzionalizzarla”, assegnandole lo spazio espositivo e fruitivo appropriato, perché «l'istituzionalizzazione è soltanto uno dei significati, talvolta esagerati e spesso inutili, dell'implementazione» (MM, 145). Per questo Goodman ha puntualizzato: «Non ho mai sottoscritto – come è stato talvolta ipotizzato – una teoria “istituzionale” dell'arte» (MM, 145). Infatti, «che cosa distingue quel che è opera d'arte da quel che non lo è? Il fatto che un artista la chiami così? Che è esposta in un museo o in una galleria? Non sono queste le risposte che possono soddisfare» (WW, 79). Il funzionamento di un'opera non rimanda alle decisioni di un soggetto o di una comunità, e in questo senso non può essere affidato esclusivamente alle dinamiche del mondo dell'arte. Tuttavia l'opera ci vede sempre in

gioco, perché può funzionare esteticamente soltanto quando attiva la nostra comprensione. Ma se è vero che un'opera non attivata non è un'opera, è anche vero che non abbiamo nessuna garanzia che una volta attivata si realizzi come tale, perché l'attivazione comprende «i tentativi di implementazione indipendentemente dal loro successo» (MM, 143), e dunque riguarda «le procedure che si incaricano di fare sì che un'opera operi, che questo avvenga effettivamente o no» (MM, 143). Queste considerazioni rafforzano l'idea che abbiamo a che fare con una condizione necessaria, ovvero con «il processo che provoca quel funzionamento estetico alla base della nozione di opera d'arte» (MM, 145).

Inoltre, l'attivazione permette di affrontare un aspetto non pienamente tematizzato nei *Linguaggi dell'arte*, dove la riflessione era più rivolta ai segni, perché «l'implementazione non si limita a produrre un'opera d'arte come tale, ma fa sì che qualsiasi cosa operi come arte» (MM, 145), e quindi «può fare sì che una non-opera operi come arte» (MM, 145). In altri termini, l'attivazione permette di dare conto del funzionamento estetico non solo di un prodotto culturale o intenzionale, di un artefatto, ma anche di quello di un semplice oggetto o di un evento – di una “non-opera” –, e questo aspetto rimette ancora una volta in gioco il rapporto tra artistico ed estetico.

In questo costituirsi di “oggetti estetici” emerge una comprensione estetica come comprensione in genere, perché «le opere operano interagendo con tutta la nostra esperienza e con tutti i nostri processi cognitivi in un continuo avanzamento della nostra comprensione» (MM, 180)⁸³. Ossia «le opere operano quando informano la visione; *informano* non fornendo informazioni, ma *formando* o *ri-formando* o *trasformando* la visione; una visione non confinata alla percezione ottica, ma come comprensione in genere» (MM, 180)⁸⁴. L'attivazione insomma fa emergere quell'orizzonte pragmatico interno alla riflessione di Goodman e presenta in una luce diversa quella dimensione relazionale tesa a superare le impostazioni oggettiviste e soggettiviste⁸⁵. In altri termini, se Goodman evita un realismo delle proprietà estetiche, il tipo di relazione estetica che mette in gioco evita anche la deriva soggettivistica di quelle teorie che svalutano la determinatezza del segno estetico. Non si può, infatti, parlare del funzionamento estetico di un'opera senza mettere in gioco la relazione che questa intrattiene con il fruitore. Ma se «il lavoro dell'opera consiste nella risposta dell'osservatore o del pubblico per cercare di afferrare l'opera – di comprenderla, e attraverso essa per comprendere le altre opere ed esperienze» (AA, 322), allora abbiamo una relazione tra due soggetti: l'opacità e la determinatezza dell'opera producono sensi che la nostra comprensione deve attivare. E dal momento che «le comprensioni corrette possono essere diverse e non sempre compatibili, dovremmo parlare di *un* funzionamento piuttosto che *del* funzionamento corretto di un'opera – e i modi corretti di attivarlo possono essere diversi»

(AA, 323). Non si dà *il* significato ultimo di un'opera, ma solo *un* significato. Per questo la comprensione non è mai definitiva, e sempre per questo dobbiamo tornare ogni volta a interrogare l'opera nella sua determinatezza.

Parlando di attivazione abbiamo sempre considerato le opere d'arte come degli "originali" – comunque vengano intesi e quale sia il modo di determinarli – e «abbiamo considerato soltanto l'azione *diretta*; [...] ma quando intervengono le riproduzioni, abbiamo casi di funzionamento indiretto» (AA, 325) e dunque un'*attivazione indiretta*. La constatazione apparentemente innocua che «le riproduzioni giocano un ruolo considerevole e indispensabile nell'educazione artistica» (AA, 325) e che «quello che la maggior parte di noi, tanto i profani quanto gli esperti, sa o comprende della maggior parte delle opere d'arte, è tratto dalle riproduzioni» (AA, 325) non può non farci riflettere sul valore di questa azione indiretta – soprattutto se accogliamo la lezione di Goodman secondo la quale il tratto peculiare di un'opera è quello di attivare la nostra comprensione.

Che l'attivazione indiretta sia parte integrante del processo di attivazione di un'opera (originale) è reso ancora più evidente dal fatto che quando l'originale va perduto o distrutto non per questo si esaurisce la sua azione. Nelle sue riproduzioni, infatti, l'opera continua a parlare. Così, anche se «l'azione *diretta* termina, il funzionamento indiretto attraverso le riproduzioni può continuare; è possibile l'azione a distanza o anche l'azione postuma» (AA, 325). Questa possibilità di parlare anche dopo la sua azione diretta è di particolare interesse nel caso, ad esempio, delle *performance*, dove si instaura un singolare rapporto tra l'"evento" e la sua "testimonianza". Questa, infatti, pur non facendo parte dell'evento, non è una semplice "documentazione", ma diventa in qualche modo parte costitutiva dell'opera. Inoltre, l'azione indiretta è importante anche perché l'attivazione di un'opera comporta sempre la sua "distruzione"⁸⁶. L'opera, infatti, vive un rapporto antitetico tra la propria attivazione e la propria conservazione, perché i processi che «ottimizzano il funzionamento di un'opera possono ridurre la sua sopravvivenza e le misure adottate per proteggere un'opera possono ostacolare il suo funzionamento» (AA, 323). Per questo, «per l'opera d'arte, come per le persone, il paradosso di fondo è che vivere è morire» (AA, 323).

L'azione indiretta delle riproduzioni non sminuisce affatto l'importanza della "determinatezza" dell'originale e non solleva la questione di una "indiscernibilità" tra originale e copia. Goodman è pienamente consapevole che le riproduzioni «raramente duplicano l'originale anche solo in modo approssimativo, perché ne differiscono in innumerevoli modi» (AA, 325), così come è consapevole che «le più piccole differenze possono avere un enorme effetto» (AA, 325). Una riproduzione, dunque, e la sua «azione indiretta può integrare ma difficilmente può

sostituire l'azione diretta» (AA, 325), perché viene meno quella determinatezza costitutiva dell'opera. Le riproduzioni non sono "quel" determinato segno e «in nessun modo funzionano come sostituti, surrogati, o delegati dell'originale, ma piuttosto come *strumenti per attivarlo*» (AA, 325). La loro efficacia, anzi, sta proprio in questa differenza con l'originale, perché è come se lo mostrassero da un altro punto di vista. Ma allora, «ripensare le riproduzioni come mezzi per attivare piuttosto che per sostituire è molto importante per altre ragioni: perché chiarisce come due riproduzioni drasticamente differenti di una stessa opera possono essere ugualmente efficaci» (AA, 325).

3.7 *Emozione e cognizione. Il sentire estetico*

Il rapporto tra arte e comprensione che emerge attraverso la nozione di "attivazione" permette di ripensare la natura dell'esperienza estetica. Per Goodman non bisogna considerarla «come contemplazione passiva del dato immediato, apprensione diretta di ciò che viene presentato, incontaminata da qualsiasi concettualizzazione» (LA, 208)⁸⁷, né comporta «riti purificatori volti a spogliarci di ogni pregiudizio e interpretazione» (LA, 208), perché questo porterebbe a sostenere che «il giusto atteggiamento estetico davanti a una poesia sia, in sostanza, quello di guardare la pagina stampata senza leggerla» (LA, 208). Al contrario, l'esperienza estetica è un atteggiamento «mobile, di ricerca, di esplorazione – è meno atteggiamento che azione: creazione e ri-creazione» (LA, 208). Questo significa che «l'arte non è un'assimilazione passiva, ma un'attiva ricerca visiva» (MM, 173) e che «comprendere un quadro significa afferrare idee» (MM, 173).

Goodman respinge anche l'idea che «l'esperienza estetica debba essere un'emozione – una reazione non cognitiva alle opere d'arte» (CS, 219) o che «suscitare emozioni sia una funzione primaria dell'arte» (LA, 49). Da questo punto di vista «qualsiasi raffigurazione dell'esperienza estetica come una sorta di bagno o di orgia emozionale è palesemente assurda» (LA, 211)⁸⁸ – come lo è il ridurla a una forma di «catarsi emotiva» (LA, 49). Infatti «la pura quantità o intensità di piacere non può costituire la discriminante» (LA, 209) tra l'estetico e il non estetico, così come «la quantità o l'intensità dell'emozione non è misura della sua efficacia cognitiva. [...] È questa una cosa che sfugge a tutti i tentativi di distinguere l'estetico in termini di quantità o di grado di emozione» (LA, 216). Nell'esperienza estetica, infatti, «le emozioni suscitate tendono ad essere mute e oblique, rispetto ad esempio, alla paura o tristezza o depressione o esultanza che sorgono da una vera battaglia o perdita o sconfitta o vittoria, e non sono in genere più forti dell'eccitazione o scoramento o entusiasmo che accompagnano l'esplorazione o la scoperta scientifica» (LA, 211). Inoltre, l'esperienza estetica non è il risultato di un piacere qualitativamente

diverso, frutto «di una secrezione speciale delle ghiandole estetiche» (LA, 213). Anzi, «la pretesa che il piacere estetico sia di *qualità* diversa e superiore è ormai uno stratagemma troppo palese perché valga la pena di prenderlo in seria considerazione» (LA, 209). Insomma, l'esperienza estetica non può essere spiegata in termini di quantità o di qualità del piacere coinvolto, ma rimanda piuttosto alla funzione cognitiva di questo piacere, e «l'uso cognitivo non crea nuove emozioni né impartisce alle comuni emozioni alcun additivo magico» (LA, 214). In questo senso non possono essere accolte neppure le teorie fondate sull'empatia, perché «ciò che lo spettatore inerte sente risulta del tutto estraneo a ciò che sentono i personaggi ritratti sul palcoscenico, e anche a ciò che egli stesso sentirebbe se fosse presente a eventi della vita reale» (LA, 212). Anzi, è necessaria una “distanza” che permetta alle emozioni di funzionare cognitivamente, perché se ci fosse una piena identificazione del fruitore con quanto è rappresentato o se lo spettatore «saltasse sul palcoscenico per partecipare, la sua risposta non potrebbe essere più definita estetica» (LA, 212).

Non si tratta tuttavia di «anestetizzare l'estetico» (MM, 7), ma di riconoscere piuttosto che «le emozioni funzionano cognitivamente» (MM, 147), perché «il piacere o l'estasi da soli, senza comprensione e ricerca, senza riconoscere le distinzioni e le relazioni significative e senza incidere nel modo in cui vediamo e comprendiamo il mondo e l'oggetto stesso, difficilmente possono essere considerati estetici» (MM, 7). In questo senso non possono soddisfare le teorie che si limitano a rimandare al “disinteresse” o all'assenza di scopi dell'estetico, perché «la ricerca disinteressata include tanto l'esperienza scientifica che quella estetica» (LA, 209)⁸⁹. Così, «se l'atteggiamento estetico non riconosce come propri gli scopi pratici, tuttavia l'assenza di scopi non è sufficiente. L'atteggiamento estetico è esplorativo, in opposizione all'atteggiamento acquisitivo e autoconservativo, ma non ogni esplorazione disinteressata è estetica» (LA, 208-09). Né si possono accogliere i tentativi di ridurre l'esperienza estetica a un'attività «pratica» o «ludica» o a una forma di «comunicazione», perché «ognuna di queste spiegazioni – in termini di ginnastica, di gioco o di conversazione – dilata e distorce verità parziali», e soprattutto in questo modo si «confondono i fini con i mezzi e i mezzi con i fini» (MM, 200)⁹⁰. Dobbiamo invece superare la «dispotica dicotomia fra cognitivo e emotivo» (LA, 213) e riconoscere che «nell'esperienza estetica *le emozioni funzionano cognitivamente*» (LA, 213).

Per Goodman non solo «il cognitivo, mentre si oppone sia al pratico che al passivo, non esclude il sensoriale e l'emotivo» (LA, 223), ma il cognitivo «fa uso dell'immaginazione, della sensazione, della percezione e dell'emozione nel complicato processo della comprensione estetica» (MM, 9). Le emozioni dunque «non sono separabili o in aggiunta agli aspetti cognitivi di questa esperienza» (MM, 7),

ma li compenetrano⁹¹. Per questo Goodman scrive: «Lungi dal voler desensibilizzare l'esperienza estetica, voglio rendere sensibile la cognizione. In arte – e nella scienza – emozione e cognizione sono interdipendenti: l'emozione senza comprensione è cieca, e la comprensione senza emozione è vuota» (MM, 8). Così, ad esempio, «non scorgiamo somiglianze e differenze stilistiche attraverso una “analisi razionale”, ma attraverso sensazioni, percezioni, sentimenti e emozioni» (MM, 8). Da questo punto di vista Goodman non può accogliere i tentativi di ricondurre l'esperienza estetica all'«apprezzamento» degli oggetti estetici, perché questo sembra «suggerire che l'arte sia semplicemente divertimento, piacere, emozione» (MM, 197), mentre l'arte è un modo di comprendere e di riorganizzare il mondo e l'esperienza. Così, «quando Degas dipingeva [...] forniva anche un esempio di un nuovo modo di vedere, di organizzare l'esperienza» (WW, 160). Per questo, Goodman scrive: «Piuttosto che dell'apprezzamento dell'arte mi sono occupato della sua comprensione, del suo coglierla» (MM, 197).

Non si tratta, quindi, di “anestetizzare” l'estetico o di sostenere che le emozioni non siano “sentite”, perché al contrario «le emozioni devono essere sentite – vale a dire, devono essere presenti, come devono le sensazioni – se sono da usarsi cognitivamente» (LA, 214). In questo senso l'esperienza estetica ci vede coinvolti come esseri sensienti, perché «l'opera d'arte è percepita attraverso i sentimenti così come attraverso i sensi» (LA, 213) e «quanto conosciamo attraverso l'arte è sentito nelle nostre ossa, nervi e muscoli» (LA, 223). Viene così alla luce un *sentire estetico* che non è ridicibile né ad “analisi razionale”, né a mera sensazione, ma che è insieme sensazione, sentimento e cognizione. L'arte, insomma, non è un mero gioco delle sensazioni o dell'intelletto.

3.8 *Efficacia estetica e bellezza*

Queste considerazioni permettono di riproporre il problema del valore o «eccellenza» estetica di un'opera, anche se forse è più appropriato dire che «concepire l'esperienza estetica come una forma di comprensione finisce per risolvere e insieme per svalutare la questione del valore estetico» (LA, 225)⁹². Infatti, «l'eccellenza estetica consiste nell'efficacia cognitiva di un'opera quando funziona esteticamente» (MM, 138), e quindi «il merito estetico deve essere estetico e cognitivamente efficace» (MM, 138). In questo senso Goodman parla di «sussunzione dell'eccellenza estetica nell'eccellenza cognitiva» (LA, 223). Ma se «l'eccellenza di un'opera è una questione di illuminazione piuttosto che di piacere» (RP, 48) allora «anche il merito funziona cognitivamente» (CS, 222). Goodman individua così una circolarità tra comprensione e piacere o, più esattamente, mette in luce il piacere stesso della comprensione, e osserva che «l'iniziale entusiasmo per un'opera d'arte può portarmi a ulteriori analisi e a comprenderla

meglio, e la comprensione e il processo per arrivarci possono produrre una nuova e più grande soddisfazione» (MM, 197). Così «il merito, come l'emozione, trasforma il fine in mezzi» (CS, 222), perché in quest'ottica i giudizi di valore non sono lo scopo a cui tendere, ma sono un modo per avvicinarci e per comprendere il funzionamento dell'opera. In altri termini, «non tanto i giudizi relativi alle caratteristiche particolari sono semplici strumenti per pervenire all'apprezzamento finale, quanto piuttosto i giudizi relativi al valore estetico sono spesso strumenti per scoprire tali caratteristiche» (LA, 225).

Con il funzionalismo di Goodman in primo luogo «il problema del brutto si dissolve; perché il piacere e la gradevolezza non definiscono né misurano l'esperienza estetica dell'opera d'arte. La piacevolezza o non-piacevolezza di un simbolo non determina la sua generale efficacia cognitiva né il suo merito specificatamente estetico» (LA, 223). Da questo punto di vista «le emozioni negative funzionano cognitivamente tanto quanto quelle positive» (LA, 215) e «non dobbiamo necessariamente supporre che in qualche modo – poniamo, per catarsi – la repulsione sia trasformata in piacere» (LA, 215). Se le cose stanno in questo modo «il problema della tragedia e il paradosso del brutto svaniscono» (LA, 216); ma se il “brutto” si dissolve, anche la nozione di “bello” perde il suo tradizionale senso, perché «se il bello può essere brutto, allora “bellezza” diventa solo una parola alternativa ed equivoca per significare il merito estetico» (LA, 220). In secondo luogo, diventa comprensibile la mutevole fortuna delle opere e «la dinamica del gusto, che spesso imbarazza coloro che cercano norme inflessibili di eccellenza immutabile» (LA, 223). Infatti, «il culmine dell'interesse per un simbolo tende a coincidere con il momento della rivelazione, in qualche modo a metà strada del passaggio dall'oscuro all'ovvio. Ma esistono anche durata e rinnovamento. [...] Un altro modo di guardare può sempre dischiudere nuove sfumature significative» (LA, 223-24).

Parlare di efficacia cognitiva dell'estetico non significa, quindi, andare alla ricerca di criteri di valutazione in vista di un'estetica normativa, perché «gli standard sono troppo sfuggenti e la maggior parte dei giudizi troppo personali per fornire la base a un qualche metodo affidabile di convalida» (MM, 155) – anche se questo non significa che «non ci siano standard di merito artistico o che, quando si valuta un programma educativo, si possa fare a meno di qualsiasi giudizio sulla qualità delle opere prodotte» (MM, 155). Per Goodman non si tratta di mettere fuori gioco il problema del valore, né di respingere le istanze “normative” di una riflessione sull'arte. Piuttosto si tratta di mettere fuori gioco l'essenzialismo che spesso si nasconde dietro un'istanza normativa, dietro cioè l'esigenza di una norma capace di demarcare, anche solo in linea di principio, le esperienze estetiche da quelle non estetiche. In questo senso, passare dal “cosa” al “quando” (qualcosa)

è arte significa rinunciare all'idea che le opere d'arte costituiscano una classe di oggetti. "Arte" ed "estetico" sono infatti concetti vaghi e non definibili – di qui i sintomi e non i criteri.

Se i confini dell'estetico non sono definiti, la "famiglia" delle opere d'arte è mobile e dinamica, capace di ampliarsi e di restringersi. Ed è proprio lungo questi mobili confini che si raccoglie la maggior parte della produzione artistica: opere minori, incomplete, non riuscite o riuscite solo in parte, e soprattutto opere che non sappiamo se considerare "arte". In questo senso comprendere se qualcosa è arte, così come comprendere un simbolo, «non è una questione di tutto-o-niente» (RP, 119). Anzi, è proprio questa forma di essenzialismo che rende oscura l'intera riflessione. Perché non si tratta di stabilire "che" qualcosa è arte, quanto rendersi conto che il funzionamento di alcuni segni trattengono la nostra attenzione e ci danno da pensare. Non come enigmi che possiamo risolvere, ma come un materiale che sollecita la nostra comprensione e che non si esaurisce nelle diverse interpretazioni che possiamo darne. Per questo «il comprendere ammette gradi» (RP, 119) e non è una questione di "tutto-o-niente": alcune opere fanno pensare molto, altre meno, senza che sia possibile tracciare una soglia al di sopra o al di sotto della quale qualcosa è "arte".

3.9 *Estetica ed epistemologia*

Comprendere un'opera significa «afferrare le sue forme, le sue strutture, le sue relazioni» (MM, 197) e cogliere ciò che è "in opera" nell'opera. Significa cioè «operare discriminazioni delicate e scorgere relazioni sottili [...] e organizzare il mondo nei termini delle opere e le opere nei termini del mondo» (LA, 208). Per questo «visitare un'esposizione può trasformare la nostra visione» (RP, 48). Questo significa che dobbiamo superare la «dispotica» dicotomia tra cognitivo ed emotivo e ripensare la "conoscenza" (*knowledge*) in termini di "comprensione" (*understanding*). Infatti, nella nuova direzione impressa alla riflessione la conoscenza «cede il posto alla *comprensione*» (RP, 161)⁹³, perché «conoscere non può aver a che fare, e neppure principalmente, con la determinazione di ciò che è vero. [...] È una crescita in acutezza di penetrazione o nella portata complessiva della comprensione» (WW, 24).

Goodman ci invita in questo modo a superare la tradizionale distinzione di arte e scienza, non in vista di una loro indistinzione, come vorrebbe un certo relativismo, ma per tracciare in modo nuovo questa differenza. Ci invita cioè superare «la consueta contrapposizione tra scientifico-oggettivo-cognitivo e artistico-soggettivo-emotivo» (MM, 6), perché «la linea di separazione tra giudizio artistico e giudizio scientifico non coincide affatto con quella che separa soggettivo e oggettivo» (WW, 162-163). Ma allora bisogna anche abbandonare le tradizionali contrapposizioni in termini di verità/bellezza, di passivo/creativo⁹⁴ o di letterale/metaforico⁹⁵; l'idea insomma che «l'arte aspira alla bellezza,

la scienza alla verità. L'arte è creativa, la scienza descrittiva. L'arte fa appello all'emozione, la scienza alla ragione» (CS, 219). Da questo punto di vista non solo «la scienza non è nemica delle arti» (MM, 5) – e dunque «contrapporre le fraintende e le danneggia entrambe» (MM, 5) – ma «l'arte e la scienza non sono del tutto estranee» (LA, 219), perché «l'esperienza estetica o scientifica hanno entrambe [...] un carattere fondamentale cognitivo» (LA, 211). In questo senso «la scienza non è l'unico modo per far avanzare la conoscenza» (MM, 4), perché «l'arte e la scienza sono parimenti mezzi per comprendere» (MM, 108).

Con questo non si rinuncia affatto a una loro distinzione, ma si riconosce che «le affinità sono più profonde, e la *differentia* significativa è diversa, di quanto spesso si suppone» (LA, 227). La loro differenza rimanda al «predominio di certe caratteristiche specifiche dei simboli» (LA, 227) e al diverso funzionamento simbolico che prevale nell'una piuttosto che nell'altra. Così, se «la scienza rifiuta i simboli vaghi, ambigui e imprecisi; l'arte li accoglie con piacere. Nella scienza un simbolo normalmente si riferisce in modo singolo e diretto; in arte il riferimento è spesso multiplo, complesso e indiretto. I simboli scientifici sono piuttosto rarefatti; quelli estetici sono relativamente saturi. La scienza va in cerca di finestre quasi invisibili attraverso le quali poter distinguere chiaramente i propri oggetti; l'arte tende a concentrarsi sui simboli stessi» (CS, 221). Ma se la scienza e l'arte non rimandano a domini separati di oggetti o di esperienze, ma sono entrambi modi di comprendere il mondo, «la filosofia della scienza e la filosofia dell'arte sono abbracciate da un'epistemologia intesa come filosofia del comprendere» (MM, 148). Una filosofia, cioè, in grado di tenere insieme arte e scienza, e di cogliere l'unità più profonda di estetica ed epistemologia, con la consapevolezza però che questo comporta «*un* ripensare la filosofia, non *il* ripensare» (RP, 162)⁶.

¹ Per comprendere il funzionamento di un'opera non è necessario studiare i capolavori o le opere "rivoluzionarie", perché anche «i quadri o le composizioni musicali che non sono rivoluzionarie possono avere qualità che permettono di vedere o di sentire in modi diversi, di scorgere differenze e di vedere connessioni che prima non avremmo potuto cogliere» (MM, 192).

² Cfr. G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, Paris, vol. I, *Immanence et transcendance*, 1994, vol. II, *La relation esthétique*, 1997; trad. it. *L'Opera dell'arte*, a cura di F. Bollino, Clueb, Bologna, vol. I, *Immanenza e transcendenza*, 1998, vol. II, *La relazione estetica*, 1999, e R. Wollheim, *Art and Its Objects*, cit.; e R. Wollheim, *Nelson Goodman's "Languages of Art"*, cit. Si veda inoltre il saggio di O. R. Scholz, *When is a Picture?*, cit., e quello di M. Salmon, *Representation and Intention in Art*, cit.

³ Per Cometti sarà la nozione goodmaniana di "attivazione" ad assolvere le funzioni che Genette affida all'intenzionalità. Cfr. J.-P. Cometti, *Activating Art. A View from France*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 237-43.

⁴ «Questo scredita la convinzione che l'interpretazione sia inevitabilmente soggettiva.

Dal momento che un'opera è un simbolo, la sua interpretazione dipende dalle regole sintattiche e semantiche del sistema o dei sistemi simbolici di cui fa parte. Queste regole sono intersoggettive» (CS, 222).

⁵ «Sono un relativista che nondimeno sostiene che ci sia una differenza tra teorie, interpretazioni e opere d'arte corrette e sbagliate. Non credo che un'opera letteraria sia determinata dall'intenzione dell'autore, né che tutte le interpretazioni siano ugualmente corrette» (MM, *Prefazione*).

⁶ Goodman osserva che «talvolta, ai termini "interno" e "intrinseco" viene preferito il termine "formale". Ma in questo contesto il formale non può essere una questione di forma soltanto» (WW, 73).

⁷ Da questo punto di vista «non ci si deve meravigliare della difficoltà di distinguere forma e contenuto; infatti tale distinzione, almeno nella misura in cui è possibile considerarla in qualche modo accettabile, non coincide con la distinzione tra ciò che costituisce lo stile e ciò che non lo costituisce, ma la attraversa. Lo stile include i tratti caratteristici sia di ciò che si dice che del modo in cui lo si dice, sia del soggetto che dell'espressione verbale, sia del contenuto che della forma» (WW, 31).

⁸ Cfr. N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 72.

⁹ «Non sostengo che esistano "oggetti estetici autonomi", nego piuttosto che esistano affatto "oggetti autonomi"» (MM, 6).

¹⁰ È bene ricordare che «i sintomi dell'estetico non sono contrassegni di merito» (LA, 220). Sono infatti «sintomi del funzionamento estetico, non del merito estetico» (MM, 138), dunque «sintomi del funzionare come opera d'arte, non del funzionare come opera d'arte bella» (MM, 199).

¹¹ A questo proposito si vedano B. Gaut, D. McI. Lopes (a cura di), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, New York, 2001; J.-P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet, *Questions d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000; trad. it. *Le sfide dell'estetica. Momenti e problemi della contemporaneità*, Utet, Torino, 2002; J. Levinson, *Estetica*, in F. D'Agostini, N. Vassallo (a cura di), *Storia della filosofia analitica*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 425-45; G. Matteucci (a cura di), *Elementi di estetica analitica*, in "Discipline filosofiche", XV, 2, Quodlibet, 2005 (in particolare il saggio di P. D'Angelo, *Analitici e continentali, in estetica*, pp. 7-23). Inoltre si vedano i due numeri monografici a cura di F. Bollino dedicati all'estetica analitica in "Studi di estetica", nn. 27 e 28, 2003 e 2004.

¹² M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", XV, 1956, pp. 27-35.

¹³ Secondo Stecker la nozione di "somiglianza di famiglia" più che mantenere aperto il concetto di arte lo dissolve, perché non permette di individuare e di circoscrivere cosa è arte e cosa non lo è. Cfr. R. Stecker, *Artworks. Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State University Press, 1997, e R. Stecker, *Definition of Art*, in J. Levinson (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 2003, pp. 136-54.

¹⁴ M. Mandelbaum, *Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts*, in "American Philosophical Quarterly", II, 1956, pp. 219-28.

¹⁵ Cfr. A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, cit.

¹⁶ Cfr. G. Dickie, *Art and the Aesthetic. An institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974. Una rielaborazione di queste teorie si trova in G. Dickie, *Introduction to Aesthetics. An analytic Approach*, Oxford University Press, New York, 1997.

¹⁷ Cfr. S. Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 1991. A queste teorie bisognerebbe affiancare le *teorie storiche*, anche se si possono forse inserire all'interno di quelle *procedurali*. Non prendiamo tuttavia in considerazione le teorie storiche – quella di Jerrold Levinson, ad esempio – perché successive a questo dibattito e comunque lontane dall'orizzonte teorico di Goodman. Ad ogni modo, Levinson ritiene possibile una definizione "ricorsiva" dell'arte, basandosi sulla relazione di tipo "analogico" che un'opera intrattiene con quelle che la precedono. Questa impostazione incontra alcune difficoltà: in primo luogo le opere che sono o vogliono essere fortemente innovative e di "rottura" con il passato, interrompendo la relazione analogica, svuotano di senso una teoria ricorsiva. In secondo luogo, una teoria ricorsiva apre un regresso all'infinito ed è costretta a ricorrere alle cosiddette *Ur-arts*, senza essere in grado di definirle. In questo modo la teoria non è in grado di distinguere la serie delle "opere arte" da qualunque altra serie di prodotti culturali.

¹⁸ Sul problema della normatività dell'arte si veda anche S. Velotti, *L'opera d'arte: una nozione classificatoria o normativa? Note su Goodman, Danto e Dickie*, in "Studi di estetica", 27, 1, 2003.

¹⁹ Un primo rilievo alla teoria di Dickie è che non tutti i prodotti interni al mondo dell'arte sono opere d'arte – si pensi anche solo ai cataloghi delle mostre. Questo lo ha costretto a distinguere tra prodotti “primari” e prodotti “secondari”, spostando la difficoltà, senza risolverla. In secondo luogo le diverse definizioni che ha proposto presentano una circolarità tra le nozioni di “opera”, “artista”, “pubblico” e “mondo dell'arte”. È interessante, però, che Dickie non consideri questa circolarità nociva, non solo perché rispecchia lo stato delle cose, ma soprattutto perché quando ci avviciniamo all'arte, a differenza di quanto accade in ambito epistemico, ne sappiamo già qualcosa, siamo cioè già al suo interno e pertanto non abbiamo bisogno di una via di accesso neutra.

²⁰ Il termine “quasi-funzionale” indica che la sua teoria è centrata su “quasi-condizioni”, ovvero su caratteristiche che non possono essere considerate delle vere e proprie condizioni.

²¹ Cfr. N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 145.

²² Nel rispondere a Weitz, Goodman scrive: «Il professor Weitz concorda con me nel rifiutare i diversi criteri dell'estetico che di solito sono stati proposti, e sembra anche essere d'accordo che le caratteristiche dei simboli che ho descritto siano realmente sintomi o anche “proprietà costitutive” dell'arte. Ma respinge il mio tentativo di suggerire che queste proprietà possano essere disgiuntamente necessarie e congiuntamente sufficienti, e sostiene che nessuna proprietà può avere questo status perché il concetto di arte è “aperto”» (PP, 133). Tuttavia, prosegue Goodman, «non ho detto che ciascuna delle proprietà che ho elencato sia necessaria all'estetico – che sia, cioè, presente in ogni opera d'arte o esperienza estetica – né, d'altro canto, che ciascuna di esse sia sufficiente – ossia che qualsiasi cosa abbia tali proprietà sia estetico. La mia indicazione è che forse – e devo insistere che *intendo* “forse” – sono disgiuntamente necessarie e congiuntamente sufficienti. Sembra un'asserzione molto forte, ma di fatto è molto debole» (PP, 133). Nei *Linguaggi dell'arte*, infatti, si affermava che i sintomi «probabilmente tendono ad essere presenti piuttosto che assenti [...] ma ognuno di essi può essere assente dall'esperienza estetica o essere presente in quella non estetica» (LA, 219).

²³ In altri termini, «i sintomi non permettono di indicare raggiunto quale *grado* un simbolo o una funzione è estetica; avere più sintomi non significa essere più estetico» (MM, 137).

²⁴ Cfr. N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., p. 137.

²⁵ A seconda delle traduzioni il termine *relative repleteness* è reso con “relativa saturazione” o con “pienezza relativa”.

²⁶ A questo proposito si veda il volume molto dettagliato di C. Z. Elgin, *With Reference to Reference*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1983.

²⁷ Scholz accoglie questa soluzione di Goodman; cfr. O. R. Scholz, *A Solid Sense of Syntax*, in “Erkenntnis”, 52, 2, 2000, pp. 208-09. Di parere contrario, invece, è la Elgin, secondo la quale densità e saturazione permettono soltanto di distinguere i sistemi non-linguistici da quelli linguistici. Cfr. C. Z. Elgin, *Outstanding Problems: Replies to ZIF Critics*, in “Synthese”, 95, 1, 1993, pp. 135-36. Anche per Lopes densità e saturazione non sono in grado di distinguere il pittorico dall'analogico. Cfr. D. Lopes, *From “Languages of Art” to Art in Mind*, cit., p. 229. Si veda anche D. Lopes, *Understanding Pictures*, cit., p. 70.

²⁸ Cfr. N. Goodman, *Reconceptions in Philosophy*, cit., p. 123.

²⁹ Per questo Goodman afferma: «Non ho mai proposto nei miei lavori una definizione di raffigurazione, ma ho soltanto indicato che la comune classificazione dei simboli in figure e non-figure è correlata in un modo importante alla linea che separa i simboli di un sistema denso o “analogico” e da quelli di un sistema finitamente differenziato o “digitale”» (*ibidem*).

³⁰ Se nell'uso ordinario «i segni possono essere, o diventare, così trasparenti che finiamo per guardare attraverso di essi agli oggetti o eventi fisici» (WW, 108), nel caso dell'opera d'arte la sua opacità non interrompe il meccanismo del rimando, ma concentra l'attenzione sul simbolo piuttosto che sul referente.

³¹ Infatti, «*dire* che cosa è esemplificato dalla figura significa adottare le parole giuste traendole da un linguaggio sintatticamente non-limitato e semanticamente denso. Per quanto il termine che noi applichiamo sia esatto, ne esiste sempre un altro tale che non possiamo determinare quale dei due sia effettivamente esemplificato dalla figura in questione» (LA, 203).

³² Infatti, «esemplificare per mezzo di un'opera d'arte è come campionare dal mare» (RP, 22).

³³ «L'arte della stampa è a due stadi, ed è tuttavia autografica. [...] Queste stampe sono i prodotti finiti; e per quanto possano differire sensibilmente l'una dall'altra, sono tutte esemplari dell'opera originale. Mentre anche la copia più fedele, ottenuta diversamente che stampandola da quel *clické*, non conta come un originale bensì come un'imitazione o

falsificazione [...] L'esempio della stampa confuta l'incauta supposizione che in ogni arte autografica un'opera particolare esista solo nella forma di un oggetto unico» (LA, 103).

³⁴ Accogliamo l'indicazione di Genette che invita a parlare di "regimi" piuttosto che di "arti" autografiche o allografiche. Cfr. G. Genette, *L'Opera dell'arte*, cit.

³⁵ «Che una notazione *non sia sufficiente* per rendere allografica un'arte è dimostrato dall'usanza di catalogare i dipinti in modo simile al sistema che si usa nelle biblioteche» (MM, 139).

³⁶ Tuttavia, «anche se l'identità dell'opera non è condizionata dall'ignorare la sua origine, la nostra comprensione di essa probabilmente lo è» (RP, 65).

³⁷ Da questo punto di vista «Richard Wollheim non comprende il punto [...] quando sostiene che l'identificazione tanto delle opere allografiche quanto di quelle autografiche implica la storia di produzione» (MM, 140).

³⁸ «Quando uno schema simbolico è dato nell'uso piuttosto che per mezzo di una definizione specifica, il rispetto dei requisiti di una notazione va giudicato in riferimento alla pratica» (LA, 123).

³⁹ In altri termini, «sono necessari tanto l'autorità quanto i mezzi; una classificazione antecedente idonea fornisce l'una, un sistema notazionale idoneo gli altri. Senza i mezzi, l'autorità non è esercitata; senza l'autorità, i mezzi sono vani» (LA, 173). Per questo, «ripudiare la classificazione antecedente significa svuotare la sola autorità competente a rilasciare la licenza necessaria» (LA, 172).

⁴⁰ In questo senso «l'arte allografica ha conquistato la sua emancipazione non per mezzo di un proclama ma per mezzo di una notazione» (LA, 109).

⁴¹ N. Goodman, *A Note on Copies*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 44, 3, 1986, p. 291.

⁴² «La musica di questo tipo è un'arte a due stadi: la composizione dà come risultato uno spartito e la realizzazione dell'opera, le esecuzioni dello spartito. Questa arte è anche multipla: l'opera musicale è costituita dalle sue diverse esecuzioni. In ultimo, è un'arte allografica: la conformità con lo spartito è l'unico requisito per avere un'occorrenza autentica dell'opera – non ha importanza chi la esegue; la storia di produzione non influisce sull'autenticità di una iscrizione o di un'esecuzione dello spartito. Uno spartito non prescrive interamente ed esattamente un'esecuzione. La notazione musicale lascia indeterminate alcune caratteristiche e ne specifica altre solo entro un certo limite di tolleranza» (RP, 66-67).

⁴³ Per Goodman «le diverse esecuzioni di un'opera *non* sono variazioni, ma costituiscono l'opera. [...] Al contrario, una variazione su un tema ha uno spartito differente» (RP, 67). Inoltre, non si può parlare di "parafrasi", perché «*parafrasi di* [...] è una relazione semantica; e la musica per lo più non ha denotazione. [...] La musica, che non ha estensione, non è parafrasabile più di quanto non lo sia una lettera o una sillaba priva di senso» (WW, 61). Da questo punto di vista «è tanto rituale quanto chiaramente sbagliato ritenere che la *trasposizione* o la *variazione* corrispondano in musica alla parafrasi; infatti la trasposizione e la variazione musicali sono relazioni sintattiche, non semantiche, basate su relazioni tra note e tra le strutture stesse e non su un qualcosa che esse denotino» (WW, 61).

⁴⁴ Da questo punto di vista, «mentre uno spartito può lasciare privi di specificazione molti aspetti di un'esecuzione, e ammette per altri una variazione considerevole entro limiti prescritti, è categoricamente richiesta una totale congruenza con le specificazioni date» (LA, 163).

⁴⁵ Ricordiamo che il modo di funzionare di un segno dipende dal sistema in cui si trova e che «nulla impedisce che un segno funzioni come un'iscrizione in una notazione (o in più notazioni diverse), e inoltre come uno schizzo in un sistema o in più sistemi non linguistici» (LA, 169, nota 11).

⁴⁶ Dal momento che «le classi di congruenza non sono disgiunte o differenziate, i testi non sono spartiti ma copioni» (LA, 180). Naturalmente, «dire che ogni opera letteraria è un testo (scritto o orale) non significa che ogni testo è un'opera letteraria» (PP, 130).

⁴⁷ «Il fatto che un'opera letteraria è composta in una notazione definita, che consiste di certi segni o caratteri che debbono essere combinati in successione, fornisce in effetti il mezzo per distinguere le proprietà costitutive dell'opera da tutte le proprietà contingenti – cioè a dire, per fissare i tratti necessari e, per ciascuno di essi, i limiti di variazione ammissibile» (LA, 104).

⁴⁸ Cfr. R. Schwartz, *Works, Works Better*, in "Erkenntnis", 38, 1993, pp. 103-14.

⁴⁹ Cfr. G. Genette, *L'Opera dell'arte*, vol. I, cit., pp. 21-22.

⁵⁰ Stiamo considerando qui il caso più comune di fotografia, dove sono previste cioè

una pellicola (negativo) e le sue stampe. Diverso è il caso delle fotografie Polaroid dove non abbiamo un “negativo” riproducibile, ma direttamente un esemplare “positivo”. In questo caso la fotografia è un’opera singola autografica. Ancora diverse sono le fotografie digitali, dove il supporto costituito da *pixel* numericamente predefiniti farebbe pensare a un regime allografico almeno nel suo primo stadio. Tuttavia, anche in questo caso, dal momento che il sistema simbolico non ha una sintassi né una notazione, il regime è autografico. Cfr. N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 121-11. Si vedano anche le osservazioni sul mosaico in N. G. E. Harris, *Goodman’s Account of Representation*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 31, 1, 1972, pp. 323-27.

⁵¹ Cfr. N. Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1980.

⁵² Cfr. G. Currie, *An Ontology of Art*, Saint Martin’s Press, New York, 1989.

⁵³ La distinzione tra autografico e allografico rientra in una prospettiva monista, perché non riguarda i modi di esistenza dei regimi artistici ma il loro modo di funzionare.

⁵⁴ Cfr. J. Margolis, *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 36, 1, 1977, pp. 45-50; ristampato in J. Margolis (a cura di), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1987³, pp. 253-60, e J. Margolis, *Selves and Other Texts. The Case for Cultural Realism*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2001. Per un confronto tra le posizioni di Goodman e quelle di Margolis si veda L. Marchetti, *Lo statuto ontologico dell’opera d’arte in Goodman e Margolis*, in “Studi di estetica”, 27, 1, 2003, pp. 113-28.

⁵⁵ Cfr. N. Goodman, C. Z. Elgin, *Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?*, in “Critical Inquiry”, 12, 1986, pp. 564-75; ristampato in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy*, cit., pp. 49-65.

⁵⁶ «L’opera deve essere identificata con il testo o con una sua interpretazione? L’Ulisse è il suo testo o esistono tante opere quante le interpretazioni corrette di quel testo?» (RP, 54).

⁵⁷ «Comunque l’opera venga identificata, questo è chiaro: le diverse interpretazioni in questione sono interpretazioni di un singolo testo. E questo testo può essere identificato sintatticamente, senza fare appello a nessuna delle interpretazioni semantiche o letterarie che permette» (RP, 54). Il punto è che non è sufficiente sostenere che c’è un solo testo per ogni opera. Quello che bisogna comprendere è se c’è una sola opera per ciascun testo: «Se esiste un solo testo per ciascun opera, esiste una sola opera per ciascun testo? Per rispondere bisogna prima chiarire cosa costituisce l’identità di un testo. Questa identità riguarda unicamente la sintassi di un linguaggio – le configurazioni consentite di lettere, spazi e segni di interpunzione – del tutto indipendentemente da quello che il testo dice o a cui si riferisce» (RP, 58). Ma c’è anche una ragione ancora più forte a sostegno della tesi di Goodman, e cioè che «la ricca molteplicità che caratterizza molte opere letterarie non sembra risiedere in una singola interpretazione, ma nella molteplicità delle interpretazioni corrette, e questa caratteristica non viene mantenuta se si ritiene che ogni interpretazione costituisca un’opera distinta» (RP, 56-57). In ultimo, «se ogni interpretazione corretta vale come un’opera diversa, che differenza c’è tra le interpretazioni di una stessa opera, nel senso comune del termine, e le interpretazioni di opere differenti?» (RP, 56).

⁵⁸ Genette, tuttavia, osserva che «in assenza di ogni definizione dell’opera [...] siamo in piena argomentazione circolare», G. Genette, *L’Opera dell’arte*, cit., vol. I, p. 255.

⁵⁹ Se accogliamo la tesi secondo cui esiste «un testo per ogni opera e un’opera per ogni testo», secondo Schwartz «ne segue che l’opera è distinta dalle sue interpretazioni. [...] Le interpretazioni sono dell’opera, ma non costituiscono l’opera stessa», R. Schwartz, *Works, Works Better*, cit., p. 103.

⁶⁰ Cfr. la distinzione tra comprensione “per riformulazione” e comprensione “non riformulabile” delineata da Wittgenstein nelle *Ricerche Filosofiche*, cit., §§ 531-32.

⁶¹ Cfr. J. L. Borges, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956; trad. it. *Finzioni*, Adelphi, Milano, 2003.

⁶² Da questo punto di vista «qualsiasi iscrizione del testo, non importa chi o cosa l’abbia prodotta, avvalora le stesse interpretazioni» (RP, 62).

⁶³ «Un’opera d’arte, dunque, è un particolare. Non può essere un universale, perché è creata e può essere distrutta. [...] Diversamente dagli oggetti fisici, è uno speciale tipo di particolare, perché: (i) può manifestare un altro particolare; e (ii) può essere incarnato in un altro particolare» (J. Margolis, *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, cit., p. 258). A questo proposito si vedano anche G. Genette, *L’Opera dell’arte*, cit., vol. I, pp. 16-17, e D. Jacquette, *Margolis and the Metaphysics of Culture*, in M. Krausz, R. Shusterman (a cura

di), *Interpretation, Relativism, and the Metaphysics of Culture. Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*, Humanity Books, New York, 1999, pp. 225-61.

⁶⁴ «Possiamo riassumere le peculiarità ontologiche della distinzione *type/token* nel modo seguente: (i) *type* e *token* sono individuati come particolari; (ii) *type* e *token* non sono separabili e non possono esistere indipendentemente l'uno dall'altro; (iii) i *type* sono manifestati dai *token*, e "*token*" è un'ellissi di "*token-of-a-type*"; (iv) *type* e *token* possono essere prodotti e distrutti nel senso che i *token* reali del *type* di un romanzo possono essere prodotti, possono essere distrutti, e può essere distrutta o messa fuori uso qualsiasi contingenza possa essere necessaria alla produzione di un dato *token*; (v) i *type* sono particolari astratti reali nel senso che soltanto un insieme di entità reali può essere individuata come *token* di un particolare *type*; (vi) è contraddittorio contrapporre le proprietà di un reale *token* particolare e di un reale *type* particolare alle proprietà di un reale *token-of-a-type* particolare. Queste differenze sono sufficienti per distinguere il concetto di *type/token* da quello di tipo/esempio e da quello insieme/membro» (J. Margolis, *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, cit., p. 256).

⁶⁵ Ivi, p. 259.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ «L'«è» dell'incarnazione... non deve essere ridotto all'«è» dell'identità» (J. Margolis, *Selves and Other Texts*, cit., p. 133).

⁶⁸ J. Margolis, *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, cit., p. 257.

⁶⁹ «La relazione di incarnazione non invita al dualismo» (*ibidem*), ma «facilita una spiegazione non riduzionista della relazione tra natura fisica e cultura umana, senza assunzioni dualistiche» (ivi, p. 258).

⁷⁰ S. Davies, *Definitions of Art*, cit., p. 162.

⁷¹ J. Margolis, *Che cos'è, infine, un'opera d'arte?*, in "Studi di estetica", 22, 2000, p. 63. Per Margolis l'interpretazione inerisce costitutivamente all'opera la quale, pur non essendo riducibile alle sue interpretazioni, è sempre frutto di un'interpretazione. In questo senso è come se l'opera conservasse una sua unità che precede le diverse interpretazioni e che le interpretazioni non "istituiscono", ma ricostruiscono e rielaborano. Da questo punto di vista quello che Margolis chiama "interpretazione" è vicino a quello che Goodman chiama "attivazione": per entrambi il senso di un'opera e le diverse comprensioni a cui dà luogo sono nell'opera, senza ridursi ai suoi tratti fisico-materiali.

⁷² Cfr. J. Margolis, *Farewell to Danto and Goodman*, in "British Journal of Aesthetics", 38, 4, 1998, pp. 353-74. Anche Kennick e Davies mettono in discussione la nozione di identità dell'opera proposta da Goodman, perché se lo stile è *who-when-where relevant* allora il contesto entra nella costituzione del significato di un'opera. Cfr. W. E. Kennick, *Art and Inauthenticity*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 44, 1, 1985, pp. 3-12, e D. Davies, *Works, Texts, and Contexts. Goodman on Literary Artwork*, in "Canadian Journal of Philosophy", 21, 1991, pp. 331-45.

⁷³ «Non c'è nessuna relazione algoritmica tra i discorsi sui mondi fisici e quelli sui mondi culturali» (J. Margolis, *Selves and Other Texts*, cit., p. 140), perché i predicati intenzionali sfuggono a una logica bivalente e non si prestano a un trattamento logico-formale, ma rimandano piuttosto a una «logica relativista» (J. Margolis, *Che cos'è, infine, un'opera d'arte*, cit., p. 69).

⁷⁴ Tuttavia estensionalismo e funzionalismo non si contrappongono al contestualismo, perché rimandano sempre a uno sfondo pragmatico pre-teorico. Se già nei *Linguaggi dell'Arte* il contesto è alla base del funzionamento simbolico, determinando non solo "a cosa" si riferisce un segno ma anche con "che tipo" di segno abbiamo a che fare, la nozione di attivazione fa emergere questa dimensione contestuale, mettendo in gioco la nostra comprensione. Non è dunque condivisibile la distinzione tra primo e un secondo Goodman di cui parla Margolis quando scrive: «Non c'è un modo limpido di conciliare la particolare fissità – che confina con l'essenzialismo – dei *Linguaggi dell'arte* con il cosiddetto "irrealismo" di *Vedere e costruire il mondo*» (J. Margolis, *Selves and Other Texts*, cit., p. 18).

⁷⁵ Ivi, p. 168.

⁷⁶ Ivi, p. 175.

⁷⁷ Ivi, p. 179.

⁷⁸ Se Margolis non ammette una soluzione di continuità tra il terreno dell'analisi e la strumentazione teorica – cosa che, a suo dire, lo avvicinerrebbe a un approccio ermeneutico – in Goodman, invece, la dimensione pragmatica occupa più lo sfondo che gli strumenti dell'analisi.

⁷⁹ Cfr. J.-P. Cometti, *Activating Art. A View from France*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, 2000, pp. 237-43.

⁸⁰ N. Goodman, *Art in Action*, in M. Kelly (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 1998, vol. II, pp. 322-26. Questo saggio è stato originariamente pubblicato in francese col titolo, *L'art en action*, nei "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 41, 1992, pp. 7-13.

⁸¹ «Con "esecuzione" intendo tutto quello che rientra nella creazione di un'opera, dal primo balenio di un'idea al tocco finale. [...] L'"esecuzione" include l'intero processo di produzione di un'opera. Con "implementazione", dall'altro lato, intendo tutto quello che fa sì che un'opera operi; e un'opera opera, dal mio punto di vista, quando è compresa, nel senso che quello che simboleggia e il modo in cui simboleggia [...] viene afferrato e condiziona il modo in cui organizziamo e percepiamo il mondo» (MM, 143).

⁸² «Possiamo supporre che anche se ci può essere esecuzione senza implementazione, l'implementazione non può mai darsi senza esecuzione. Infatti, come può essere implementata una cosa che non è stata ancora prodotta? Sorprendentemente è necessario un più attento esame. Un'opera, in effetti, deve essere eseguita se deve essere implementata, ma questo perché abbiamo un'opera soltanto attraverso la sua esecuzione – un'opera è qualcosa di *prodotto*. Nel caso in cui un oggetto non è un artefatto ma, diciamo, una pietra trovata su una spiaggia, l'implementazione può nondimeno darsi: ad esempio, quando la pietra è installata ed esposta in un museo d'arte» (MM, 144-145). Un caso ancora diverso è quello in cui «nelle arti performative i processi di esecuzione e di implementazione sono temporaneamente intrecciati; infatti il primo funzionamento dell'opera avviene mentre viene eseguita davanti al pubblico» (MM, 144). Inoltre, «anche se l'esecuzione normalmente inizia prima dell'implementazione, l'implementazione (attraverso la pianificazione della produzione, la promozione, la vendita dei biglietti) può iniziare prima che l'esecuzione sia completata e (attraverso il commento e la critica) può continuare successivamente» (MM, 144).

⁸³ «Le opere operano quando, stimolando uno sguardo curioso e una percezione acuta, accrescendo l'intelligenza visiva, ampliando i punti di vista, mettendo in evidenza nuove connessioni e contrapposizioni e fuggendo importanti generi dimenticati, prendono parte all'organizzazione e riorganizzazione dell'esperienza e quindi al fare e rifare i nostri mondi» (MM, 179-80).

⁸⁴ Da questo punto di vista «ottimizzare il funzionamento di un'opera non significa semplicemente massimizzare la quantità o l'intensità dell'attività, ma significa piuttosto massimizzare il funzionamento dell'opera come opera d'arte e come quella particolare opera – portando così alla sua penetrazione e comprensione» (AA, 322-23).

⁸⁵ Cfr. J.-P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet, *Le sfide dell'estetica*, cit., pp. 30-32 e pp. 48-49. Si veda anche J.-P. Cometti, *Activating Art*, cit., pp. 237-43.

⁸⁶ Ad esempio, «la luce, elemento potente, adattabile e di fatto indispensabile per attivare un disegno, un acquarello, o dipinto Song, è anche sottilmente distruttiva» (AA, 323).

⁸⁷ «La comprensione e la creazione in arte non è una questione di contemplazione passiva o di pura ispirazione» (MM, 157).

⁸⁸ Per Goodman le concezioni "attitudinali" che riconducono l'esperienza estetica al contenuto emotivo sono insoddisfacenti per due ragioni: «Primo, nonostante la nostra convinzione che l'esperienza estetica sia in *qualche* modo emotiva piuttosto che cognitiva, la vacuità delle formulazioni in termini di emozioni prodotte o attese ci ha lasciati incapaci di dire in *quale* modo. Secondo, nonostante abbiamo riconosciuto che l'emozione nell'esperienza estetica tende ad essere snaturata e spesso anche rovesciata, la palese futilità delle spiegazioni in termini di una secrezione speciale delle ghiandole estetiche ci lascia incapaci di dire *perché*» (LA, 213).

⁸⁹ Goodman ci invita a distinguere scienza e tecnica, perché «pensare che la scienza abbia le sue motivazioni ultime in scopi pratici, e sia giudicata e giustificata a partire dai ponti, dalle bombe, e dal controllo della natura, significa confondere la scienza con la tecnologia» (LA, 209).

⁹⁰ «Si dà talora la risposta che l'esercizio delle facoltà simbolizzatrici, al di là del bisogno immediato, ha il più lontano scopo pratico di sviluppare le nostre capacità e tecniche per far fronte alle future contingenze. L'esperienza estetica diventa un esercizio ginnico, dove sinfonie e quadri rappresentano gli attrezzi che usiamo per rinforzare i nostri muscoli intellettuali. L'arte ci allena alla sopravvivenza, alla conquista e al profitto. E orienta l'energia superflua deviandola da sbocchi distruttivi. [...] È questa una concezione confortante per coloro che debbono riconciliare le inclinazioni estetiche con la convinzione secondo cui ogni valore si riduce all'utilità pratica [...] Più allegra e, forse più semplicistica è la risposta pressoché opposta: che la simbolizzazione è una propensione irrimediabile dell'uomo che

egli continua a simbolizzare oltre il bisogno immediato precisamente per la gioia di farlo o perché non può farne a meno. [...] L'arte non è pratica, ma ludica e impulsiva [...] Una terza risposta che scavalca l'antitesi fra praticità e gioco, indica la comunicazione come lo scopo del simbolizzare. [...] Le opere d'arte sono messaggi che trasmettono fatti, pensieri e sentimenti; e studiarle è competenza di quella nuova, onnivora invenzione chiamata "teoria della comunicazione". [...] Ciò che sfugge a tutti e tre è che lo stimolo è la curiosità, e lo scopo l'intendere. L'uso dei simboli al di là del bisogno immediato ha come fine la comprensione, non la pratica; ciò che spinge è l'impulso a conoscere, ciò che diletta è la scoperta, e la comunicazione è subordinata all'apprendimento e alla comprensione di ciò che viene comunicato. Lo scopo primario è la cognizione, e l'utilità comunicativa dipende interamente da esso» (LA, 221-22).

⁹¹ In questo senso «le emozioni funzionano cognitivamente non come elementi separati, ma in combinazione tra di loro e con altri strumenti di conoscenza. La percezione, la concettualizzazione e il sentimento interferiscono e interagiscono; e una lega siffatta rende impossibile un'analisi in componenti emotive e non-emotive» (LA, 215).

⁹² A questo proposito Goodman confessa che «il merito estetico non rappresentava in alcun modo l'oggetto fondamentale di questo libro, e sono un po' perplesso per il fatto di essere giunto a un'incipiente definizione di quanto spesso è confusamente chiamato "bellezza"» (LA, 225).

⁹³ Per Goodman la nozione di "conoscenza" è ormai troppo compromessa con una concezione sostantiva del mondo, così «se la conoscenza normalmente richiede verità, credenze e conferme, la comprensione non ne ha bisogno» (RP, 161).

⁹⁴ «L'eccessivo rilievo dato alla creatività, all'emozione e all'immediatezza ha alimentato l'idea che l'arte sia una questione di pura ispirazione, che un'opera sboccia improvvisamente nella coscienza dell'artista e ha solo bisogno di essere incarnata. Credo piuttosto che l'ispirazione – ben accolta e appassionante quando si verifica – è di solito sporadica e parziale, e la realizzazione, tanto in fisica che in medicina o in musica, è di solito un processo arduo che mette alla prova l'abilità e la perseveranza» (MM, 154-55).

⁹⁵ «Supporre che la scienza sia piattamente e pedestramente linguistica, letterale e denotazionale vorrebbe dire non tenere conto, ad esempio, di aspetti quali l'uso frequente di strumenti analogici, della metafora implicita nella misurazione quando uno schema numerico viene applicato a un nuovo campo, o del vocabolario corrente della fisica e dell'astronomia, in cui si parla di attrazione, di singolarità e di buchi neri. Anche se il prodotto ultimo della scienza è, a differenza di quello dell'arte, una teoria letterale, verbale, matematica, denotazionale, la scienza e l'arte procedono di pari passo nella loro ricerca e nella loro costruzione» (WW, 125-26).

⁹⁶ Il tema del comprendere e il rapporto tra estetica ed epistemologia rimanda ai lavori di E. Garroni, *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del Giudizio»*, Bulzoni, Roma, 1976; ristampa Unicopli, Milano, 1998, ed E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

Bibliografia

Opere di Goodman

- 1940 *Elimination of Extra-Logical Postulates* (con W. V. O. Quine), in "Journal of Symbolic Logic" 5, pp. 104-09; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis e New York, 1972, pp. 325-33.
- 1940 *The Calculus of Individuals and its Uses* (con H. S. Leonard), in "Journal of Symbolic Logic", 5, pp. 45-55.
- 1941 *A Study of Qualities*, tesi Ph.D., Harvard University; ristampa Harvard Dissertations in Philosophy Series, Garland, New York 1990.
- 1941 *Sequences*, in "Journal of Symbolic Logic", 6, pp. 150-53.
- 1943 *On the Simplicity of Ideas*, in "Journal of Symbolic Logic", 8, pp. 107-21.
- 1944 Recensione di F. Oppenheim, *Outline of a Logical Analysis of Law*, in "Philosophy of Science", 11, pp. 142-60.
- 1946 *A Query on Confirmation*, in "Journal of Philosophy", 43, pp. 383-85; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 363-66.
- 1946 *Descartes as Philosopher*, Cartesian Research Bureau, Boston; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 45-48.
- 1946 Recensione di Kaplan, *Definition and Specification of Meaning*, "Journal of Symbolic Logic", 11, 1946, pp. 80-81, in "Journal of Philosophy", 43, pp. 281-88.
- 1947 *On Infirmities of Confirmation-Theory*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 8, pp. 149-51; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 367-70.
- 1947 *Steps toward a Constructive Nominalism*, (con W. V. O. Quine), in "Journal of Symbolic Logic", 12, pp. 105-22; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 173-98; trad. it *Verso un nominalismo costruttivo*, in C. Cellucci (a cura di), *La filosofia della matematica*, Laterza, Bari, 1969.
- 1947 *The Problem of Counterfactual Conditionals*, in "Journal of Philosophy", 44, pp. 113-28; ristampa in L. Linsky (a cura di), *Semantics and the Philosophy of Language*, University of Illinois

- Press, Urbana, 1952; ristampa in R. Houde, J. P. Mullally (a cura di), *Philosophy of Knowledge*, New York, 1960; trad. it. *Il problema dei condizionali controfattuali*, in L. Linsky (a cura di), *Semantica e filosofia del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1969, pp. 285-309.
- 1948 Recensione di H. Reichenbach, *Elements of Symbolic Logic*, in "Philosophical Review", 58, pp. 100-02; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 413-15.
- 1949 *On Likeness of Meaning*, in "Analysis", 10, pp. 1-7; ristampa in L. Linsky (a cura di), *Semantics and the Philosophy of Language*, University of Illinois Press, Urbana, 1952; ristampa in M. MacDonald (a cura di), *Philosophy and Analysis*, Blackwell, Oxford, 1966; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 221-30; trad. it. *Della somiglianza di significato*, in L. Linsky (a cura di), *Semantica e filosofia del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1969, pp. 97-109.
- 1949 *Some Reflections on the Theory of Systems*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 9, pp. 620-26; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 33-40.
- 1949 *The Logical Simplicity of Predicates*, in "Journal of Symbolic Logic", 14, pp. 32-41.
- 1950 *An Improvement in the Theory of Simplicity*, in "Journal of Symbolic Logic", 14, pp. 228-29.
- 1950 *New Notes on Simplicity*, in "Journal of Symbolic Logic", 17, pp. 189-91.
- 1951 *The Structure of Appearance*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; 2^a ed. Bobbs-Merrill, Indianapolis 1966; 3^a ed. Reidel Publishing Company, Dordrecht-Boston 1977; trad. it. *La struttura dell'apparenza*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- 1952 *On a Pseudo-Test of Translation*, in "Philosophical Studies", 3, pp. 81-82; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., 1972, p. 239.
- 1952 *Sense and Certainty*, in "Philosophical Review", 61, pp. 160-67; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 60-68.
- 1953 *On Some Differences about Meaning*, in "Analysis", 13, pp. 90-96; ristampa in M. MacDonald (a cura di), *Philosophy and Analysis*, Blackwell, Oxford, 1966; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 231-38.
- 1954 *Fact, Fiction and Forecast*, Athlone Press, University of London; ed. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1955; 2^a ed. Bobbs-Merrill, Indianapolis 1965; 3^a ed. Bobbs-Merrill, Indianapolis 1973; 4^a ed. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983; trad. it. *Fatti, ipotesi, previsioni*, Laterza, Roma-Bari, 1985.

- 1954 *The New Riddle of Induction*, in N. Goodman, *Fact, Fiction and Forecast*, Athlone Press, University of London; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 371-88.
- 1955 *Axiomatic Measurement of Simplicity*, in "Journal of Philosophy", 52, pp. 709-22.
- 1956 *A Study of Methods of Evaluating Information Processing Systems of Weapons Systems*, in *The Institute for Cooperative Research*, University of Pennsylvania, Project Wescom DA36-039 SC 63143.
- 1956 *A World of Individuals*, in *The Problem of Universals. A Symposium*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indianapolis, pp. 13-31; ristampa in P. Benacerraf, H. Putnam (a cura di), *Philosophy of Mathematics*, Prentice Hall, New York, 1964, pp. 197-210; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 155-172; trad. it. *Un mondo di individui*, in C. Cellucci (a cura di), *La filosofia della matematica*, Laterza, Bari, 1969.
- 1956 *Definition and Dogma*, in "Pennsylvania Literary Review", 6, pp. 9-14; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 49-55.
- 1956 *The Revision of Philosophy*, in S. Hook (a cura di), *American Philosophers at Work*, Criterion, New York, 1956, pp. 75-92; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 5-23.
- 1957 *Determination of Deficiencies in Information Processing*, in *The Institute for Cooperative Research*, University of Pennsylvania, Project Wescom DA 36-039 SC 63143.
- 1957 *Letter to the Editor*, in "Mind", 66, p. 78.
- 1957 *Parry on Counterfactuals*, in "Journal of Philosophy", 54, pp. 442-45.
- 1957 Recensione di H. Putnam, *Reds, Greens, and Logical Analysis*, "Philosophical Review", 65, 1956, pp. 206-17, in "Journal of Symbolic Logic", 22, pp. 318-19.
- 1957 Recensione di W. Craig, *Replacement of Auxiliary Expressions*, "Philosophical Review", 65, 1956, pp. 38-55, in "Journal of Symbolic Logic", 22, pp. 317-19; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 322-24.
- 1957 *Reply to an Adverse Ally*, in "Journal of Philosophy", 54, pp. 531-33; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 398-402.
- 1958 *On Relations that Generate*, in "Philosophical Studies", 9, pp. 65-66.
- 1958 Recensione di J. O. Urmson, *Philosophical Analysis*, in "Mind", 67, pp. 107-09; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 41-44.
- 1958 *The Test of Simplicity*, in "Science", 128, pp. 1064-69; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 279-94.

- 1959 *Recent Developments in the Theory of Simplicity*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 19, pp. 429-46; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 295-318.
- 1960 *Positionality and Pictures*, in "Philosophical Review", 69, pp. 523-25; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 402-04; ristampa in C. Z. Elgin, *Philosophy of Nelson Goodman. Vol. 2. Nelson Goodman's New Riddle of Induction*, Garland Publishing, New York, 1997, pp. 71-73.
- 1960 Recensione di E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, in "Journal of Philosophy", 57, 1960, pp. 595-99; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 141-46.
- 1960 *The Way the World Is*, in "Review of Metaphysics", 14, pp. 48-56; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 24-32.
- 1961 *About*, in "Mind", 70, pp. 1-24; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 246-72.
- 1961 *Condensation versus Simplification*, in "Theoria", 27, pp. 47-48; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 319-21.
- 1961 *Graphs for Linguistics*, in "Proceedings of Symposia in Applied Mathematics. American Mathematical Society", 12, pp. 52-55.
- 1961 *Safety, Strength, Simplicity*, in "Philosophy of Science", 28, pp. 150-51; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 334-36.
- 1962 Recensione di D. M. Armstrong, *Berkeley's Theory of Vision*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 23, pp. 284-85; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 80-81.
- 1963 *Faulty Formalization*, in "Journal of Philosophy", 60, pp. 578-79; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 404-05.
- 1963 *Science and Simplicity*, in "Voice of America Philosophy of Science Series", 16; ristampa in S. Morgenbesser (a cura di), *Philosophy of Science Today*, Basic, New York, 1967, pp. 68-78; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 337-46.
- 1963 *The Significance of Der logische Aufbau der Welt*, in P. A. Schilpp (a cura di), *The Philosophy of Rudolf Carnap*, Open Court, La Salle, 1963, pp. 545-58.
- 1965 *"About" Mistaken*, in "Mind", 74, p. 248; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., p. 273.
- 1966 *Merit as Means*, in S. Hook (a cura di), *Art and Philosophy*, New York University Press, pp. 56-57.
- 1967 *The Epistemological Argument*, in "Synthese", 17, pp. 23-28; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 69-75.

- 1967 *Two Replies*, in "Journal of Philosophy", 64, pp. 286-87; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 120-21.
- 1967 *Uniformity and Simplicity*, in *75th Anniversary Lecture. Geological Society of America. 1963*, Geological Society of America (Special Paper), 89, pp. 93-99; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 347-54.
- 1968 *Art and Inquiry*, in "Proceedings and Addresses of The American Philosophical Association, Eastern Division", XLI, pp. 5-19; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 103-19.
- 1968 *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis; 2^a ed. Hackett Publishing, Indianapolis, 1976; trad. it. *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Il Saggiatore, Milano, 1976 (1998).
- 1968 *Reality Remade*, in "L'Age de la Science", 1, pp. 19-40.
- 1969 *A Revision in the Structure of Appearance*, in "Journal of Philosophy", 66, pp. 383-85; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 199-200.
- 1969 *Memorial Note*, in K. Lambert (a cura di), *The Logical Way of Doing Things*, Yale University Press, New Haven, pp. IX-X.
- 1969 *The Emperor's New Ideas*, in S. Hook (a cura di), *Language and Philosophy. A Symposium*, New York University Press, pp. 138-42; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 76-79; trad. it. di E. G. Cardona, *Le idee nuove dell'imperatore*, in S. Hook (a cura di), *Linguaggio e filosofia*, Armando, Roma, 1971, pp. 179-84.
- 1970 *An Improvement in the Theory of Projectability*, (con R. Schwartz e I. Scheffler), in "Journal of Philosophy", 67, pp. 605-08; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 389-93.
- 1970 *Seven Strictures on Similarity*, in L. Foster, J. W. Swanson (a cura di), *Experience and Theory*, University of Massachusetts Press, Amherst, pp. 19-29; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 437-46.
- 1970 *Some Notes on Languages of Art*, in "Journal of Philosophy", 67, pp. 563-73; ristampa in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 122-32.
- 1970 *The Randolph Museum Case*, (con H. Gardner), Institute in Arts Administration, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
- 1971 *On J. J. Gibson's New Perspective*, in "Leonardo", 4, pp. 359-60; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, pp. 9-12.
- 1972 *Art and Understanding: The Need for a Less Simple-Minded Approach*, in "Music Educators Journal", 58, 5, pp. 43-45 e pp. 85-88.

- 1972 *Basic Abilities Required for Understanding and Creation in the Arts. Final Report* (con D. Perkins e H. Gardner), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- 1972 *Hockey Seen*, opera multimediale, coreografia di M. Gray, partitura di J. Adams; esecuzioni: Browne and Nichols School (1972), Loeb Drama Center, Harvard University (1973), Zellerbach Theatre, University of Pennsylvania (1973), Culture Center, Knokke, Belgium (1980).
- 1972 *On Kahane's Confusions*, in "Journal of Philosophy", 69, pp. 83-84.
- 1972 *Order from Indifference*, in N. Goodman, *Problems and Projects*, cit., pp. 423-36.
- 1972 *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis e New York.
- 1972 *Selective Confirmations and the Ravens: A Reply to Foster*, (con I. Scheffler), in "Journal of Philosophy", 69, pp. 78-83.
- 1973 *Rabbit, Run*, (adattamento dal romanzo di John Updike), coreografia di M. Gray, partitura di J. Kabakov; esecuzioni: Agassiz Theatre (1973), Harvard University (1973), Loeb Drama Center, Harvard University (1973); Zellerbach Theatre, University of Pennsylvania (1973).
- 1973 *'That is': A Reply to Isaac Newton Nozick*, in "Journal of Philosophy", 70, p. 166; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, pp. 138-39.
- 1974 *Much Ado*, in "Synthese", 28, p. 259.
- 1974 *On Reconceiving Cognition*, in "Monist", 58, pp. 339-42; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 14-19.
- 1974 *On Some Questions Concerning Quotation*, in "Monist", 58, pp. 294-306; ristampa in N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1978.
- 1975 *A Message from Mars*, in "The Arts Spectrum", Harvard University, Cambridge, Massachusetts; 2ª ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 168-72.
- 1975 *Bad Company: A Reply to Mr. Zabłudowski and Others*, (con J. Ullian), in "Journal of Philosophy", 72, pp. 142-45.
- 1975 *The Status of Style*, in "Critical Inquiry", 1, pp. 799-811; ristampa in N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, cit.
- 1975 *Words, Works, Worlds*, in "Erkenntnis", 9, pp. 57-73; ristampa in N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, cit.
- 1977 *"Truth about Jones"* (con Joseph Ullian), in "Journal of Philosophy", 74, pp. 317-38; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 99-107.
- 1977 *Predicates without Properties*, in "Midwest Studies in Philos-

- ophy”, 2, pp. 212-13; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 48-50.
- 1977 *The Trouble with Root*, in “Linguistics and Philosophy”, 1, pp. 277-78.
- 1977 *When Is Art?*, in D. Perkins, B. Leondar (a cura di), *The Arts and Cognition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 11-19; ristampa in N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, cit.
- 1978 *Comments on Wollheim’s Paper “Are the Criteria of Identity that Hold for a Work of Art in the Different Arts Aesthetically Relevant?”*, in “Ratio”, 20, pp. 49-51; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 139-42.
- 1978 *In Defense of Irrealism. (Letter to the Editor)*, in “New York Review of Books”, 25, 20, p. 58.
- 1978 Recensione di L. Wittgenstein, *Remarks on Color*, in “Journal of Philosophy”, 75, pp. 503-04.
- 1978 *The Short of It*, (con J. Ullian), in “Journal of Philosophy”, 75, pp. 263-64.
- 1978 *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, Indianapolis (1985); trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- 1979 *J. J. Gibson’s Approach to the Visual Perception of Pictures*, in “Leonardo”, 12, p. 175.
- 1979 *Metaphor as Moonlighting*, in “Critical Inquiry”, 6, pp. 125-30; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 71-77.
- 1979 *On Matter over Mind. (Letter to the Editor)*, in “New York Review of Books”, 26, 8, p. 42.
- 1980 *On Starmaking*, in “Synthese”, 45, pp. 211-216; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 39-44.
- 1980 *Science and Sin*, in “Communication & Cognition”, 13, pp. 169-72; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 1-5.
- 1980 *Twisted Tales – or, Story, Study, and Symphony*, in “Critical Inquiry”, 7, pp. 103-19; ristampa in “Synthese”, 46, 1981, pp. 331-49; ristampa in W. J. T. Mitchell (a cura di), *On Narrative*, University of Chicago Press, 1981, pp. 99-115; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 109-22.
- 1981 *Perspective as a Convention – on the Views of Goodman and Gombrich*, in “Leonardo”, 14, p. 86.
- 1981 *Routes of Reference*, in “Critical Inquiry”, 8, pp. 121-32; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 55-71.
- 1981 *The Telling and the Told*, in “Critical Inquiry”, 7, pp. 799-801; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 122-26.
- 1981 *Ways of Worldmaking*, in “Leonardo”, 14, p. 351.

- 1982 *Fiction for Five Fingers*, in "Philosophy and Literature", 6, pp. 162-64; ristampa in L.S. Cauman, I. Levi, C. Parsons, R. Schwartz (a cura di), *How Many Questions*, Hackett, Indianapolis, 1983, pp. 336-340; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 123-26.
- 1982 *Implementation of the Arts*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 41, 3, pp. 281-83; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 142-45.
- 1982 *On Thoughts without Words*, in "Cognition", 12, pp. 211-17; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 21-28.
- 1982 *The Fabrication of Facts*, in J.W. Meiland, M. Krausz (a cura di), *Relativism: Cognitive and Moral*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, pp. 18-29.
- 1983 *Modes of Symbolization, e Afterword. An Illustration*, in R. Copeland, M. Cohen (a cura di), *What Is Dance?*, Oxford University Press, New York, 1983, pp. 66-84
- 1983 *Notes from the Underground*, in "Art Education", 36, pp. 34-41; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 146-50.
- 1983 *Notes on the Well-Made World*, in "Erkenntnis", 19, pp. 99-108; ristampa in "Partisan Review", 51, 1984, pp. 276-88; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 30-39.
- 1983 *Realism, Relativism, and Reality*, in "New Literary History", 14, pp. 269-72; ristampa in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, cit., pp. 126-30.
- 1983 *Semiotische Asthetik und pragmatischer Irrealismus*, in "Zeitschriftfur Semiotik", 5, pp. 256-57.
- 1983 *The Role of Notations*, in R. Copeland, M. Cohen (a cura di), *What Is Dance?*, Oxford University Press, Oxford, pp. 399-410.
- 1983 *Yitzog v' realizem b'omanut (Representation and Realism in Art)*, con M. Brinker, in "Iyyun", 32, pp. 216-22.
- 1984 *Implementation of the Arts*, in "Communication and Cognition", 17, pp. 11-14.
- 1984 *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- 1984 *Relativism Awry: Response to Feyerabend*, in "New Ideas in Psychology", 2, p. 125.
- 1984 *Representation, Comprehensione and Competence*, in "Social Research", 51; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1988.
- 1985 *How Buildings Mean*, in "Critical Inquiry", 11, pp. 642-53; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit.

- 1985 *Statement and Pictures*, in "Erkenntnis", 22, pp. 265-70.
- 1985 *The End of the Museum?* in "Journal of Aesthetic Education", 19, 2, pp. 53-62.
- 1985 *Variations. An Illustrated Lecture Concert*, musica di D. Alpher e proiezione di *Las Meninas* di Velazquez e delle variazioni di Picasso a *Las Meninas*; esecuzioni: University of Helsinki (1985), Wayne State University (1986), Rockport Chamber Music Festival (1986), Harvard University (1986), Trinity University in San Antonio, Texas (1987), University of California, Santa Barbara (1990).
- 1986 *A Note on Copies*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 44, 3, pp. 291-92.
- 1986 *Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?*, (con C. Z. Elgin), in "Critical Inquiry", 12, pp. 564-75; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit.; trad. it. *Interpretazione e identità: l'opera sopravvive al mondo?*, in "Studi di estetica", 27, 1, 2003.
- 1986 *Nominalisms*, in L. E. Hahn, P.A. Schilpp (a cura di), *The Philosophy of W.V. Quine*, Open Court, La Salle.
- 1986 *The Nature And Function Of Architecture*, in "Domus", 672, pp. 17-28; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit., pp. 31-48.
- 1987 *Changing the Subject* (con C. Z. Elgin), in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46, pp. 219-23; ristampa in R. Schusterman (a cura di), *Analytic Aesthetics*, Blackwell, New York, 1989, pp. 190-96.
- 1987 *Variations on Variation – or Picasso Back to Bach*, in V. Rantala, L. Rowell, E. Tarasti (a cura di), *Essays in the Philosophy of Music*, Acta Philosophica Fennica, 43, Helsinki, 1987; ristampa in N. Goodman, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (con C. Z. Elgin), Hackett Publishing, Indianapolis, 1988, pp. 66-82.
- 1988 *Aims and Claims*, in "Journal of Aesthetic Education", 22, 1, pp. 1-2.
- 1988 *On What Should Not Be Said about Representation* in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46, 3, p. 419.
- 1988 *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (con Catherine Z. Elgin), Hackett Publishing, Indianapolis; ed. inglese Routledge, London, 1988.
- 1989 *"Just the Facts, Ma'am"!*, in M. Krausz (a cura di), *Relativism. Interpretation and Confrontation*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1989, pp. 80-85; ristampa in N. Goodman, N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit., 1988, pp. 93-100.

- 1989 *Savoir et Faire*, (con C. Z. Elgin), in A. Jacob (a cura di), *Encyclopedie Philosophique Universelle*, 1, *L'Univers Philosophique*, Presse Universitaire de France, Paris, 1989, pp. 520-28; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit., pp. 3-27.
- 1990 *Pictures in the Mind?*, in H. B. Barlow, C. Blakemore, M. Weston-Smith (a cura di), *Images and Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 358-364; ristampa in N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, cit., pp. 83-92.
- 1991 *On Capturing Cities*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 5-9.
- 1991 *Retrospections*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 97-98.
- 1992 *Contraverting a Contradiction. A Note on Metaphor and Simile. Reply to T. Kulka*, in "Poetics Today", 13, 4, pp. 807-08.
- 1992 *L'art en action*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 41, pp. 7-13; trad. inglese *Art in Action*, in M. Kelly (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 1998, vol. II, pp. 322-26.
- 1992 *Modelli del linguaggio e dell'espressione in rapporto al mondo dell'immagine*, in C. E. Bernardelli (a cura di), *L'immagine, l'icona: gli impalpabili spostamenti della rappresentazione*, Ecotipi, Roma, pp. 79-83.
- 1993 *On Some Worldly Worries*, in "Synthese", 95, 1, pp. 9-12.
- 1993 *Status and System*, (parte I della tesi Ph. D., *A Study Of Qualities*), in "Revue Intern. de Philosophie", 46, 185, pp. 99-139.
- 1994 *How Metaphor Works its Wonders*, (con T. Kulka), in "Filosoficky Casopis", 42, 3, pp. 403-20.
- 1996 *Conditional Plurality of Pluralisms. Responses to Putnam, Hempel, and Scheffler*, in "Dialektik", 3, pp. 69-80.

Opere su Goodman

Aa.Vv.

- 1966 *The New Riddle of Induction*, in "Journal of Philosophy", 63, 11, pp. 281-331.
- 1978 *The Philosophy of Nelson Goodman. Part I*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 1-179; *Part II*, ivi, pp. 181-291.
- 1979 *Goodman's Ways of Worldmaking*, in "Journal of Philosophy", 76, 11, pp. 603-19.
- 1981 *Aesthetics and Worldmaking. An Exchange with Nelson Goodman*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 249-80.

- 1991 *More Ways of Worldmaking*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 1-112.
- 1992 *Nelson Goodman et les langages de l'art*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 41, pp. 1-166.
- 1993 *Nelson Goodman*, in "Revue internationale de philosophie", 46, 2-3, pp. 93-243.
- 1997 *Ways of Worldmaking. Manières de faire les mondes*, in "Philosophia Scientiae", 2, 1, pp. 1-158; 2, 2, pp. 160-330.
- 2000 *The Legacy of Nelson Goodman*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 213-53.
- 2000 *Special Section on Nelson Goodman*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 149-212.
- 1974 *Languages of Art*, in "Monist", 58, 2, pp. 175-342.
- 1993 *Probing into Reconceptions*, in "Synthese", 95, 1, pp. 1-128.
- Aagaard-Mogensen L., Pinxten R., Vandamme F. (a cura di)
- 1987 *Worldmaking's Ways. A Sort of Workbook on Goodman's Ways of Worldmaking* Communication & Cognition, Gent.
- Abel G.
- 1981 *Logic, Art, and Understanding in the Philosophy of Nelson Goodman*, in "Inquiry", 34, pp. 311-21.
- Ackerman J. S.
- 1981 *Worldmaking and Practical Criticism*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 249-54.
- Antiseri D.
- 1996 *Nelson Goodman: il "nuovo enigma" dell'induzione e l'arte come conoscenza*, in N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, TEA, Torino, vol. IX, pp. 287-311.
- Arrell D.
- 1987 *What Goodman Should Have Said About Representation*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46, pp. 41-49.
- Baker S., Achinstein P.
- 1960 *On the New Riddle of Induction*, in "Philosophical Review", 69, pp. 511-22.
- Beardsley M. C.
- 1978 *"Languages of Art" and Art Criticism*, in "Erkenntnis", 12, pp. 95-118.
- Bender J. W.
- 2005 *Esemplificazione ed espressione in pittura: le teorie di Goodman sono sbagliate*, in "Discipline filosofiche", XV, 2, Quodlibet, pp. 81-90.
- Bennett J. G.
- 1974 *Depiction and Convention*, in "Monist", 58, 2, pp. 255-68.
- Boretz B.
- 1970 *Nelson Goodman's "Languages of Art" from a Musical Point of View*, in "Journal of Philosophy", 67, pp. 540-52.

- Breitkopf A.
 1978 *Axiomatisierung einiger Begriffe aus Nelson Goodman's The Structure of Appearance*, in "Erkenntnis", 12, pp. 229-47.
- Brioschi F.
 1998 *Introduzione*, in N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Saggiatore, Milano, pp. VII-XXIX.
- Bruner J.
 1991 *Self-Making and World-Making*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 67-78.
- Carnap R.
 1947 *On the Application of Inductive Logic*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 8, pp. 133-47.
 1948 *Reply to Nelson Goodman "On Infirmities of Confirmation-Theory"*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 8, pp. 461-62.
- Carrier D.
 1974 *A Reading of Goodman on Representation*, in "Monist", 58, 2, pp. 269-84.
 2003 *In Praise of Connoisseurship*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 61, 2, pp. 159-69.
- Carroll N.
 2002 *Aesthetic Experience Revisited*, in "British Journal of Aesthetics", 42, 2, pp. 145-68.
- Carter C.
 2000 *A Tribute to Nelson Goodman*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 251-53.
- Chasid A.
 2004 *Why the Pictorial Relation Is Not Reference*, in "British Journal of Aesthetics", 44, 3, pp. 226-47.
- Cohen T.
 1981 *The Facts of Narrative. A Response to Nelson Goodman*, in "Synthese", 46, pp. 351-54.
- Cometti J.-P.
 1997 *Pour l'exemple. Remarques sur la theorie goodmanienne des symboles*, in "Philosophia Scientiae", 2, 1, pp. 37-55.
 2003 *Activating Art. A View from France*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 237-43.
- Cox D.
 2003 *Goodman and Putnam on the Making of Worlds*, in "Erkenntnis", 58, 1, pp. 33-46.
- Davidson D.
 1966 *Emeroses By Other Names*, in "Journal of Philosophy", 63, pp. 778-80.
 1978 *What Metaphors Mean*, in S. Sacks (a cura di), *On Metaphor*, University of Chicago Press, pp. 29-45.

- Davies D.
 1991 *Works, Texts, and Contexts. Goodman on Literary Artwork*, in "Canadian Journal of Philosophy", 21, pp. 331-45.
- De-Clercq R., Cortois P.
 2002 *Autographic and Allographic Aspects of Ritual*, in "Philosophia", 29, 1-4, pp. 133-47.
- Di Giacomo G.
 2003 *Il problema della rappresentazione in Gombrich e Goodman*, in "Studi di estetica", 27, 1, pp. 79-112.
- Dickie G.
 1988 *Instrumental Cognitivism: Goodman*, in G. Dickie, *Evaluating Art*, Temple University Press, Philadelphia, pp. 101-13.
- Dilworth J.
 2003 *A Refutation of Goodman's Type-Token Theory of Notation*, in "Dialectica", 57, 3, pp. 330-36.
- Dipert R. R.
 1996 *Reflections on Iconicity, Representation, and Resemblance. Peirce's Theory of Signs, Goodman on Resemblance, and Modern Philosophies of Language and Mind*, in "Synthese", 106, 3, pp. 373-97.
- Douglas M., Hull D.
 1992 *How classification works. Nelson Goodman among the social sciences*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Dummett M.
 1956 *Nominalism*, in "Philosophical Review", 65, pp. 491-505.
 1957 *Constructionalism*, in "Philosophical Review", 66, pp. 47-65.
- Eaton M. M.
 1988 *Goodman's View of Representation*, in M. M. Eaton, *Basic Issues in Aesthetics*, Waveland Press, Illinois, pp. 61-65.
- Eberle R. A.
 1978 *Goodman on Likeness and Difference of Meaning*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 3-16.
- Elgin C. Z.
 1978 *Semantic Analysis without Reference to Abstract Entities*, in "Monist" 61, pp. 263-83.
 1983 *With Reference to Reference*, Hackett Publishing, Indianapolis.
 1985 *Translucent Belief*, in "Journal of Philosophy", 82, pp. 74-91.
 1991 *Sign, Symbol and System*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 11-21.
 1991 *What Goodman Leaves Out*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 89-96.
 1993 *Outstanding Problems: Replies to ZiF Critics*, in "Synthese", 95, 1, pp. 129-40.
 1995 *Metaphor and Reference*, in Z. Radman (a cura di), *From a Metaphorical Point of View*, de Gruyter, Berlin, pp. 53-72.
 1997 *Philosophy of Nelson Goodman*, Garland Publishing, New York.

- 2000 *Interpretation and Understanding*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 175-83.
- 2000 *Reorienting Aesthetics, Reconceiving Cognition*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 219-25.
- 2001 *The Legacy of Nelson Goodman*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 62, 3, pp. 679-90.
- Elgin C. Z., Scheffler I.
- 1987 *Mainsprings of Metaphor*, in "Journal of Philosophy", 84, pp. 331-35.
- Emerson H. L.
- 1985 *Goodman and the Semiotic Theory of Art*, Marquette University Press, Milwaukee.
- Essler W.
- 1978 *Corrupted Concepts and Empiricism*, in "Erkenntnis", 12, 2, pp. 181-87.
- Farrell R.
- 1974 *Michael Dummett on "The Structure of Appearance"*, in "Synthese", 28, pp. 233-49.
- Files C.
- 1996 *Goodman's Rejection of Resemblance*, in "British Journal of Aesthetics", 36, 4, pp. 398-412.
- Fine N. J.
- 1954 *Proof of a Conjecture of Goodman*, in "Journal of Symbolic Logic", 19, pp. 41-44.
- Fischer H. R., Schmidt S.J.
- 2000 *Wirklichkeit und Welterzeugung. In memoriam Nelson Goodman*, Carl-Auer-Systeme Verlag, Heidelberg.
- Foster L.
- 1969 *Feyerabend's Solution to the Goodman Paradox*, in "British Journal for the Philosophy of Science", 20, pp. 259-60.
- Fox I.
- 1978 *Distance from Indifference*, in "Erkenntnis", 12, 2, pp. 249-79.
- Fricke C.
- 1998 *Falsity, Ambiguity and Metaphors*, in "Canadian Aesthetics Journal", 2.
- Gabriel G.
- 2000 *Kontinentales Erbe und Analytische Methode. Nelson Goodman und die Tradition*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 185-98.
- Gardner H.
- 1974 *A Psychological Investigation of N. Goodman's Theory of Symbols*, in "Monist", 58, pp. 319-26.
- 2000 *Project Zero. Nelson Goodman's Legacy in Arts Education*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 245-49.
- Gemes K.
- 1987 *The World in Itself*, in "Synthese", 73, pp. 301-18.

- Glucksberg S., Keysar B.
 1990 *Understanding Metaphorical Comparison. Beyond Similarity*, in "Psychological Review", 97, pp. 3-18.
- Goodrich R. A.
 1988 *Goodman on Representation and Resemblance*, in "British Journal of Aesthetics", 28, 1, pp. 48-58.
- Gosselin M.
 1990 *Nominalism and contemporary nominalism*, Kluwer Academic, Dordrecht.
- Haack S.
 1978 *Platonism versus Nominalism: Carnap and Goodman*, in "Monist", 61, pp. 483-94.
- Hacking I.
 1993 *Goodman's New Riddle is Pre-Humian*, in "Revue Internationale de Philosophie", 46, 2-3, pp. 229-43.
 1993 *Le plus pur nominalisme. L'énigme de Goodman "vleu" et usages de "vleu"*, L'Éclat, Paris.
 1993 *On Kripke's and Goodman's uses of "Grue"*, in "Philosophy", 68, 265, pp. 269-95.
- Handjaras L.
 1982 *Arte e scienza. L'approccio di Goodman alla teoria dei simboli*, in L. Tornatore (a cura di), *Arte e conoscenza*, Loescher, Torino, pp. 56-101.
 1991 *Problemi e progetti del costruzionismo. Saggio sulla filosofia di Nelson Goodman*, Franco Angeli, Milano.
 2001 *Tra logica e letteratura. L'opera letteraria nella teoria dei sistemi simbolici di Nelson Goodman*, in L. Handjaras, *Immaginare un linguaggio*, Franco Angeli, Milano, pp. 65-108.
- Harris N. G. E.
 1973 *Goodman's Account of Representation*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 31, 3, pp. 323-27.
- Hausman A., Wilson F.
 1967 *Carnap and Goodman: two Formalists*, The University of Iowa, Iowa City e The Hague, Nijhoff.
- Hawley A.
 1991 *A Venerable Museum Faces the Future. Guided Tour Through the Gardner and its Director's Mind*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 79-88.
- Hellman G.
 1977 *Symbol Systems and Artistic Styles*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 35, pp. 279-92.
 1978 *Accuracy and Actuality*, in "Erkenntnis", 12, 2, pp. 209-28.
- Hempel C. G.
 1953 *Reflections on Nelson Goodman's "The Structure of Appearance"*, in "Philosophical Review", 62, pp. 108-16.

- 1960 *Inductive Inconsistencies*, in "Synthese", 12, pp. 439-69.
- 1980 *Comments on Goodman's "Ways of Worldmaking"*, in "Synthese", 45, pp. 193-99.
- Hernadi P.
- 1981 *More Questions Concerning Quotations*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 271-73.
- 1991 *More Ways of Worldmaking*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 1-4.
- 1991 *Reconceiving Notation and Performance*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 47-56.
- Heydrich W.
- 1993 *A Reconception of Meaning*, in "Synthese", 95, 1, pp. 77-94.
- Hodges M.
- 1971 *On Being About*, in "Mind", 80, pp. 1-16.
- Hodges W., Lewis D.
- 1968 *Finitude and Infinitude in the Atonic Calculus of Individuals*, in "Nous", 2, pp. 405-10.
- Hopkins R.
- 2006 *The Speaking Image. Visual Communication and the Nature of Depiction*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 145-59.
- Hottinger S.
- 1988 *Nelson Goodman*, Haupt, Bern, Stuttgart.
- Howard V. A.
- 1971 *On Musical Expression*, in "British Journal of Aesthetics", 11, pp. 268-80.
- 1974 *On Musical Quotation*, in "Monist", 58, 2, pp. 307-18.
- 1975 *The Convertibility of Symbols. A Reply to Goodman's Critics*, in "British Journal of Aesthetics", 15, pp. 207-16.
- 1978 *Music and Constant Comment*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 73-82.
- Hullett J., Schwartz R.
- 1967 *Grue. Some Remarks*, in "Journal of Philosophy", 64, pp. 259-71.
- Huschle B.-J.
- 2004 *Goodman on Motion and Frames of Reference: A Partial Analysis of Goodman's Irrealism*, in "Southwest Philosophy Review", 20, 2, pp. 39-52.
- Jacquette D.
- 2000 *Goodman on the Concept of Style*, in "British Journal of Aesthetics", 40, 4, pp. 452-66.
- Janaway C.
- 1999 *What a Musical Forgery Isn't*, in "British Journal of Aesthetics", 39, 1, pp. 62-71.
- Jeffrey R. C.
- 1966 *Goodman's Query*, in "Journal of Philosophy", 63, pp. 281-88.

- Jensen H.
 1973 *Exemplification in Nelson Goodman's Aesthetic Theory*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 32, 1, pp. 47-51.
- Kennick W. E.
 1985 *Art and Inauthenticity*, in "J. of Aesthetics", 44, 1, pp. 3-12.
- Kivy P.
 2000 *How to Forge a Musical Work*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 233-35.
 2002 *Versions and "Versions," Forgeries and "Forgeries". A Response to Kirk Pillow*, in "Journal of Aesthetics", 60, 2, pp. 180-82.
- Kjørup S.
 1974 *George Inness and the Battle of Hastings, or Doing Things with Pictures*, in "Monist", 58, 2, pp. 216-35.
 1978 *Pictorial Speech Acts*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 55-71.
- Koppelberg D.
 1993 *Should We Replace Knowledge by Understanding? – A Comment on Elgin and Goodman's Reconception of Epistemology*, in "Synthese", 95, 1, pp. 119-28.
- Kulenkampff J.
 1981 *Music Considered as a Way of Worldmaking*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 254-58.
- Küng G.
 1993 *Ontology and the Construction of Systems*, in "Synthese", 95, 1, pp. 29-53.
- Künne W.
 1993 *Truth, Rightness and Permanent Acceptability*, in "Synthese", 95, 1, pp. 107-17.
- Kutschera F.
 1978 *Goodman on Induction*, in "Erkenntnis", 12, 2, pp. 189-207.
- Lehrer K.
 2004 *Representation in Painting and Consciousness*, in "Philosophical Studies", 117, 1-2, pp. 1-14.
- Lewis C. I.
 1952 *The Given Element in Empirical Knowledge*, in "Philosophical Review", 61, pp. 168-75.
- Lewis D.
 1970 *Nominalistic Set Theory*, in "Nous", 4, pp. 225-40.
 1983 *New Work for a Theory of Universals*, in "Australasian Journal of Philosophy", 61, pp. 343-77.
- Lincicome D.
 1974 *Systematically Ignored Differences and the Identity of Propositions*, in "Foundations of Language", 12, pp. 73-101.
- Lopes D. McI.
 1996 *Goodman's Symbol Theory*, in D. Lopes, *Understanding Pictures*, Oxford University Press, pp. 55-76.

- 2000 *From "Languages of Art" to "Art in Mind"*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 227-31.
- Mahrenholz S.
 1998 *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodman's Symboltheorie*, Metzler, Stuttgart.
- Manns J. W.
 1971 *Representation, Relativism and Resemblance*, in "British Journal of Aesthetics", 11, pp. 281-87.
- Marchetti L.
 2003 *Lo statuto ontologico dell'opera d'arte in Goodman e Margolis*, in "Studi di estetica", 27, 1, pp. 113-28.
- Margolis J.
 1974 *Art as Language*, in "Monist", 58, 2, pp. 175-86.
 1981 *What is When? When is What? Two Questions for Nelson Goodman*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 266-68.
 1981 *The Autographic Nature of the Dance*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 4, pp. 419-27.
 1998 *Farewell to Danto and Goodman*, in "British Journal of Aesthetics", 38, 4, pp. 353-74; trad. it. *Addio a Danto e Goodman*, in "Studi di estetica", 27, 1, 2003.
- Martin R.
 1981 *On Some Aesthetic Relations*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 258-64.
- McCormick P. J. (a cura di)
 1996 *Starmaking. Realism, Anti-Realism, and Irrealism*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Mitchell W. J. T.
 1986 *Pictures and Paragraphs. Nelson Goodman and the Grammar and Difference*, in W. J. T. Mitchell, *Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 53-74.
 1991 *Realism, Irrealism and Ideology. A Critique of Nelson Goodman*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 23-35.
- Morawski S.
 1978 *Three Observations on "Languages of Art"*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 119-28.
- Morgebesser S.
 1962 *Goodman on the Ravens*, in "Journal of Philosophy", 59, pp. 493-95.
- Morizot J.
 1996 *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Éditions J. Chambon, Nîmes.
- Morton L. H., Foster T. R.
 1991 *Goodman, Forgery, and the Aesthetic*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 49, 2, pp. 155-59.

- Nagel A. F.
 1981 "Or as a Blanket" *Some Comments and Questions on Exemplification*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 264-66.
- Newall M.
 2003 *A Restriction for Pictures and Some Consequences for a Theory of Depiction*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 61, 4, pp. 381-94.
- Nozick R.
 1972 *Goodman, Nelson, on Merit, Aesthetic*, in "Journal of Philosophy", 69, pp. 783-85.
- Pillow K.
 2002 *Versions and Forgeries. A Response to Kivy*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 60, 2, pp. 177-79.
- Pole D.
 1974 *Goodman and the "Naive" View of Representation*, in "British Journal of Aesthetics", 14, pp. 68-80.
- Pouivet R. (a cura di)
 1992 *Lire Goodman. Les voies de la référence*, L'Éclat, Paris.
- Prampolini M.
 2002 "Compensare la diversità di circostanze". *Spunti sulla filosofia dell'arte di Nelson Goodman*, in L. Perissinotto, M. Ruggenini (a cura di), *Tempo e interpretazione*, Guerini, Milano, pp. 47-65.
- Predelli S.
 1999 *Goodman and the score*, in "British Journal of Aesthetics", 39, 2, pp. 138-47.
 1999 *Goodman and the wrong note paradox*, in "British Journal of Aesthetics", 39, 4, pp. 364-75.
- Priest G.
 1976 *Gruesome Simplicity*, in "Philosophy of Science", 43, pp. 432-37.
- Putnam H.
 1979 *Reflections on Goodman's "Ways of Worldmaking"*, in "Journal of Philosophy", 76, 11, pp. 603-18; ristampa in H. Putnam, *Realism and Reason*, Cambridge University Press, Cambridge.
 1987 *Is There Anything to Say about Reality and Truth*, in H. Putnam, *The Many Faces of Realism*, Open Court Publishing Company, Chicago, pp. 3-22.
- Putnam H., Ullian J.
 1965 *More about "About"*, in "Journal of Philosophy", 62, pp. 305-10.
- Putnam R. A.
 1985 *Creating Facts and Values*, in "Philosophy", 60, pp. 187-204.
- Reimer B., Wright, J. E. (a cura di)
 1992 *On the Nature of Musical Experience*, University Press of Colorado, Niwot (Colorado).

- Restaino F.
 1994 *Realismo senza fondamenti. Goodman, Putnam e dintorni*, in C. Marrone, G. Coccoli, G. Santese, F. Ratto (a cura di), *Specchi americani. La filosofia europea nel Nuovo Mondo*, Castelveccchi, Roma, pp. 179-94.
- Rheinwald R.
 1993 *An Epistemic Solution to Goodman's New Riddle of Induction*, in "Synthese", 95, 1, pp. 55-76.
- Robinson J.
 1978 *Two Theories of Representation*, in "Erkenntnis", 12, pp. 37-53.
 2000 *"Languages of Art" at the Turn of the Century*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58, 3, pp. 213-18.
- Ross S.
 1974 *Caricature*, in "Monist", 58, 2, pp. 285-93.
 1981 *On Goodman's Query*, in "Southern Journal of Philosophy", 19, pp. 375-87.
- Rudner R. S., Scheffler I. (a cura di)
 1972 *Logic & Art. Essays in Honor of Nelson Goodman*, Bobbs-Merrill, Indianapolis.
- Rudner R. S.
 1978 *Show or Tell: Incoherence among Symbol Systems*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 129-51.
- Sagoff M.
 1978 *Historical Authenticity*, in "Erkenntnis", 12, pp. 83-93.
 1978 *On Restoring and Reproducing Art*, in "Journal of Philosophy", 75, pp. 453-70.
- Salmon M.
 1974 *Representation and Intention in Art*, in "Philosophical Forum", 5, pp. 365-74.
- Scheffler I.
 1954 *An Inscriptional Approach to Indirect Quotation*, in "Analysis", 14, pp. 83-90.
 1954 *On Justification and Commitment*, in "Journal of Philosophy", 51, pp. 180-90.
 1955 *On Synonymy and Indirect Discourse*, in "Philosophy of Science", 22, pp. 39-44.
 1980 *The Wonderful Worlds of Goodman*, in "Synthese", 45, pp. 201-09.
 1981 *Ritual and Reference*, in "Synthese", 46, pp. 421-37.
 1982 *Epistemology of Objectivity*, in I. Scheffler, *Science and Subjectivity*, Hackett, pp. 91-124.
 1982 *Four Questions of Fiction*, in "Poetics", 11, pp. 279-84.
 1982 *Projectability. A Postscript*, in "Journal of Philosophy", 79, pp. 334-36.

- 1993 *Ritual Change*, in "Revue Internationale de Philosophie", 46, 2-3, pp. 151-60.
- 2000 *A Plea for Pluralism*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 161-73.
- Scholz O. R.
- 1991 *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellungen*, Alber, Freiburg-München.
- 1993 *Introduction: Reconceptions in Context*, in "Synthese", 95, 1, pp. 1-7.
- 1993 *When is a Picture?*, in "Synthese", 95, 1, pp. 95-106.
- 2000 *A Solid Sense of Syntax*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 199-212.
- Schwartz R.
- 1974 *Representation and Resemblance*, in "Philosophical Forum", 5, pp. 499-512.
- 1985 *The Power of Pictures*, in "Journal of Philosophy", 82, pp. 711-20.
- 1993 *Works, Works Better*, in "Erkenntnis", 38, pp. 103-14.
- 2000 *Starting from Scratch. Making Worlds*, in "Erkenntnis", 52, 2, pp. 151-59.
- Shusterman R.
- 1995 *Art Infraction: Goodman, Rap, Pragmatism*, in "Australasian Journal of Philosophy", 73, 2, pp. 269-79.
- 1997 *Art in Action, Art Infraction. Goodman, Rap, Pragmatism (New Reality Mix)*, in R. Shusterman, *Practicing Philosophy. Pragmatism and the Philosophical Life*, Routledge, New York, pp. 131-53.
- Silvers A.
- 1981 *The Secret of Style*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 3, pp. 268-71.
- Sparshott F. E.
- 1974 *Goodman on Expression*, in "Monist", 58, 2, pp. 187-202.
- Steinbrenner J.
- 1996 *Kognitivismus in der Ästhetik*, Königshausen und Neumann, Würzburg.
- Stemmer N.
- 2004 *The Goodman Paradox. Three Different Problems and a Naturalistic Solution to Two of Them*, in "Journal for General Philosophy of Science", 35, 2, pp. 351-70.
- Stern J.
- 1987 *Modes of Reference in the Rituals of Judaism*, in "Religious Studies", 23, pp. 109-28.
- Stich S. P., Nisbett R. E.
- 1980 *Justification and the Psychology of Human Reasoning*, in "Philosophy of Science", 47, pp. 188-202.
- Stokes W. A.
- 1992 *Nelson Goodman*, in B. Reimer, J. E. Wright (a cura di), *On*

- the Nature of Musical Experience*, University Press of Colorado, Boulder (Colorado), pp. 69-78.
- Teller P.
1969 *Goodman's Theory of Projection*, in "British Journal for the Philosophy of Science", 20, pp. 219-38.
- Thomson J. F.
1952 *Reflection on Likeness of Meaning*, in "Philosophical Studies", 3, pp. 9-13.
1952 *Some Remarks on Synonymy*, in "Analysis", 12, pp. 73-76.
- Thomson J. J.
1966 *Grue*, in "Journal of Philosophy", 63, pp. 289-309.
- Thürnaeu D.
1994 *Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur*, Schöningh, Paderborn.
- Todd J.
1980 *The Roots of Pictorial Reference*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 39, 1, pp. 47-57.
1981 *Insight and Ideology in the Visual Arts*, in "British Journal of Aesthetics", 21, pp. 305-17.
- Tormey A.
1974 *Indeterminacy and of Identity in Art*, in "Monist", 58, 2, pp. 203-15.
- Ullian J.
1961 *More on "Grue" and Grue*, in "Philosophical Review", 70, pp. 386-89.
1962 *Corollary to Goodman's Explication of "About"*, in "Mind", 71, p. 545.
1984 *Relatively About*, in "Linguistics and Philosophy", 7, pp. 83-100.
1991 *Truth*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 57-65.
- Velotti S.
2003 *L'opera d'arte: una nozione classificatoria o normativa? Note su Goodman, Danto e Dickie*, in "Studi di estetica", 27, 1.
- Wallace J. R.
1966 *Goodman, Logic, Induction*, in "Journal of Philosophy", 63, pp. 310-31.
- Walton K. L.
1974 *Are Representations Symbols?*, in "Monist", 58, 2, pp. 236-54.
- Wang H.
1953 *What is an Individual?*, in "Philosophical Review", 62, pp. 413-20.
- Wartofsky M.W.
1972 *Pictures, Representation, and the Understanding*, in R. S. Rudner, I. Scheffler (a cura di), *Logic & Art. Essays in Honor of Nelson Goodman*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, pp. 150-62.

- 1974 *Art, Action and Ambiguity*, in "Monist", 58, 2, pp. 327-38.
- 1978 *Rules and Representation: The Virtues of Constancy and Fidelity Put in Perspective*, in "Erkenntnis", 12, 1, pp. 17-36.
- Weitz M.
- 1971 *Professor Goodman on the Aesthetic*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 29, 4, pp. 485-87.
- William J. J.
- 1984 *System and Shadow. Towards an Aesthetic of Social Action*, Saybrook Institute, San Francisco.
- Wilson M.
- 1979 *Maxwell's Condition – Goodman's Problem*, in "British Journal for the Philosophy of Science", 30, pp. 107-23.
- Winters E.
- 1998 *Pictorial Variations*, in "British Journal of Aesthetics", 38, 3, pp. 294-306.
- Wollheim R.
- 1974 *Nelson Goodman's "Languages of Art"*, in R. Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 290-314.
- 1978 *Are the criteria of identity for works of art aesthetically relevant?*, in "Ratio", 20, pp. 29-48.
- 1991 *The Core of Aesthetics*, in "Journal of Aesthetic Education", 25, 1, pp. 37-45.
- Wreen M.
- 1983 *Goodman on Forgery*, in "Philosophical Quarterly", 33, pp. 340-53.
- Yoes M. G. Jr.
- 1967 *Nominalism and Non-Atomic Systems*, in "Nous" 1, pp. 193-200.
- Young J. O.
- 1999 *Art, Knowledge, and Exemplification*, in "British Journal of Aesthetics", 39, 2, pp. 126-37.
- Ziff P.
- 1971 *Goodman's languages of art*, in "Philosophical Review", 80, pp. 509-15.

Altre opere citate

- Bollino F. (a cura di)
- 2003 *Estetica analitica*, in "Studi di estetica", 27-28.
- Bösel R., Di Monte M. G., Di Monte M., Ebert-Schifferer S. (a cura di)
- 2004 *L'arte e i linguaggi della percezione. L'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Electa, Milano.

- Brioschi F.
 1999 *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*, Unicopli, Milano.
- 2002 *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e di filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Carnap R.
 1928 *Logischer Aufbau der Welt*, Weltkreis, Berlino; trad. it. *La costruzione logica del mondo*, Fabbri, Milano, 1966; ristampa Utet, Torino, 1997.
- Cometti J. P., Morizot J., Pouivet R.
 2000 *Questions d'esthétique*, PUF, Paris; trad. it. *Le sfide dell'estetica. Momenti e problemi della contemporaneità*, Utet, Torino, 2002.
- Currie G.
 1989 *An Ontology of Art*, Saint Martin's Press, New York.
- D'Angelo P.
 2005 *Analitici e continentali, in estetica*, in G. Matteucci (a cura di), *Elementi di estetica analitica*, in "Discipline filosofiche", XV, 2, pp. 7-23.
- Danto A. C.
 1964 *The Artworld*, in "Journal of Philosophy", LXI, pp. 571-84; trad. it. *Il mondo dell'arte*, in "Studi di estetica", 27, 1, 2003.
- 1981 *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Davies S.
 1991 *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca.
- Di Giacomo G.
 1983 *La nozione di "uso" e la funzione della filosofia in Wittgenstein*, in A. Gargani (a cura di), *L. Wittgenstein e la cultura contemporanea*, Longo, Ravenna, pp. 117-27.
- 1984 *Senso e significato nella filosofia del linguaggio in Wittgenstein*, in A. Gargani (a cura di), *Il Circolo di Vienna*, Longo, Ravenna, pp. 131-56.
- 1989 *Dalla logica all'estetica*, Pratiche, Parma.
- 2001 *Comprensione e rappresentazione in Wittgenstein*, in "Il cannocchiale", 3, pp. 197-224.
- 2003 *Vedere e vedere-come: le "Osservazioni sulla filosofia della psicologia" di Ludwig Wittgenstein*, in S. Borutti, L. Perissinotto (a cura di), *Il terreno del linguaggio. Saggi sulla filosofia di Wittgenstein*, Carocci, Roma.
- 2005 *Visione, forma e contenuto in Arnheim e Wittgenstein*, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", Palermo, pp. 195-212.
- Dickie G.
 1974 *Art and the Aesthetic. An institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca.

- 1997 *Introduction to Aesthetics. An analytic Approach*, Oxford University Press, New York.
- Frege G.
- 1884 *Die Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch-mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*, Koebner, Breslau; trad. it. *I fondamenti dell'aritmetica. Un'indagine logico-matematica sul concetto di numero*, in Id., *Logica e aritmetica*, Boringhieri, Torino, 1965.
- 1892 *Über Sinn und Bedeutung*, in "Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik", 100, pp. 25-50; trad. it. *Senso e significato*, in Id., *Logica e aritmetica*, cit., 1965.
- Garroni E.
- 1976 *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla "Critica del Giudizio"*, Bulzoni, Roma; ristampa Unicopli, Milano, 1998.
- 1986 *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari.
- Gaut B., Lopes D. McI. (a cura di)
- 2001 *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, New York.
- Genette G.
- 1994 *L'Œuvre de l'art*, Seuil, Paris, vol. I, *Immanence et transcendance* (1994), vol. II, *La relation esthétique*, (1997); trad. it. *L'Opera dell'arte*, Clueb, Bologna, vol. I, *Immanenza e trascendenza*, 1998, vol. II, *La relazione estetica*, 1999.
- Gerwen R. van (a cura di)
- 2001 *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gombrich E. H.
- 1956 *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, National Gallery of Art, Washington, 5; 2^a edizione Phaidon Press, London, 1962 (2002); trad. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione*, Einaudi, Torino, 1965.
- 1982 *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, Oxford; trad. it. *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino, 1985.
- Jacquette D.
- 1986 *Margolis on Emergence and Embodiment*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 44, 3, pp. 257-61.
- 1999 *Margolis and the Metaphysics of Culture*, in M. Krausz, R. Shusterman (a cura di), *Interpretation, Relativism, and the Metaphysics of Culture. Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*, Humanity Books, New York, pp. 225-61.
- Levinson J.
- 1998 *Wollheim on Pictorial Representation*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 56, 3; ristampa in R. van Gerwen (a cura

- di), *Richard Wollheim on the Art of Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 28-38.
- 2002 *Estetica*, in F. D'Agostini, N. Vassallo (a cura di), *Storia della filosofia analitica*, Einaudi, Torino, pp. 425-45.
- Mandelbaum M.
1956 *Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts*, in "American Philosophical Quarterly", II, pp. 219-28.
- Marchetti L.
2000 "La proposizione, una cosa singolare!". Rorty lettore di Wittgenstein, in "Il cannocchiale", 1, pp. 49-69.
- Margolis J.
1977 *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 36, 1, pp. 45-50; ristampato in J. Margolis (a cura di), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, pp. 253-60.
2000 *Che cos'è, infine, un'opera d'arte?*, in "Studi di estetica", 22, pp. 59-70.
2001 *Selves and Other Texts. The Case for Cultural Realism*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- Matteucci G. (a cura di)
2005 *Elementi di estetica analitica*, in "Discipline filosofiche", XV, 2.
- Mitchell W. J. T.
1986 *Nature and Convention. Gombrich's Illusions*, in W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 75-94.
- Putnam H.
1983 *Realism and Reason*, Cambridge University Press, Cambridge.
1992 *Renewing Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Russell B.
1905 *On Denoting*, in "Mind", XIV, pp. 479-93; trad. it. *Sulla denotazione*, in A. Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano, 1973.
- Stecker R.
1997 *Artworks. Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State University Press.
2003 *Definition of Art*, in J. Levinson (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, pp. 136-54.
- Weitz M.
1956 *The Role of Theory in Aesthetics*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", XV, pp. 27-35.
- Wittgenstein L.
1922 *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge & Kegan, London; trad. it. *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1968.

- 1953 *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford; trad. it. *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, Torino, 1983.
- 1980 *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Blackwell, Oxford; trad. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990.
- Wollheim R.
- 1961 *Reflection on "Art and Illusion"*, in "Arts Yearbook", 4, pp. 169-76; ristampa in R. Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974, pp. 261-89.
- 1965 *On Drawing an Object*, University College London, London; ristampa in R. Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974, pp. 3-30; trad. it. *Sul disegnare un oggetto*, Edizioni dell'elefante, Roma, 1967.
- 1968 *Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics*, Harper & Row, New York; 2^a edizione ampliata *Art and its Objects. (Second Edition with six supplementary essays)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980 (2000).
- 1974 *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- 1990 *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton.
- Wolterstorff N.
- 1980 *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford.

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di Ermanno Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di Salvatore Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di Rita Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di Rosalba Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di Luigi Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di Carmelo Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di Guido Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di Elisabetta Di Stefano
- 13 *Pœta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di Anna Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di Lucia Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di Luigi Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di Salvatore Tedesco
- 17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di Emanuele Crescimanno
- 18 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, di Luca Marchetti

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica
Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

Art and Aesthetics in Nelson Goodman

The philosophic and epistemological contributions of Nelson Goodman (1906-98), one of the most important analytical philosophers, are widely known and studied. However, his writings on art are, to this day, mostly approached from a semiotic point of view.

The aim of the present volume is to foreground the “aesthetic” horizon of his thought. The dimension of *aisthesis*, in fact, became more and more central to his work, revealing a shift from epistemology to aesthetics which culminated in his notion of “philosophy as understanding”. Goodman thus opens the analytical tradition to an aesthetic dimension, offering a unitary vision of the different symbolic and artistic productions, as well as of knowledge. Art is not an expression of a meaning to be found elsewhere, nor an activity for its own sake. Rather, it is a form of understanding, and the aesthetic experience is not limited to the appreciation of a supposed world of artifacts, but rather enables understanding and experience.

This intense volume by Luca Marchetti (mc.luca@tin.it) addresses some of the major theoretical concerns of Goodman’s aesthetic approach: the problem of representation and that of “fictions” as productive of “objects of experience”; his critique of “resemblance theories” and his going beyond Peirce’s distinction between “natural” and “conventional” signs; the functionalist response to the debate on whether or not art is definable; the “symptoms of the aesthetic”; the intransitiveness and particularity of the work of art; the distinction between “autographic” and “allographic”, as well as between “copy” and “replica”; the notion of “activation” and the relationship of identity-difference between work of art and object; the relationship between the emotional and the cognitive, and the reconception of “knowledge” in terms of “understanding”.