

## **L'arte secondo il filosofo americano Nelson Goodman**

di *Giorgio Rizzo*   
(Università del Salento)

The conception of art embraced by the American philosopher Nelson Goodman is founded on the notion of “symbol”. Symbols, interpreted within sign systems, allow a comprehension less or more intelligible of the different cultural worlds which are accessed through our cognitive practices. Thanks to his nominalist and constructive approach, the notion of art is imbued with a conceptual relativity, an unrealistic pragmatism and an ontological inflationism. Goodman's strong conventionalism, however, prevents him from investigating into those subjective conditions that are relevant to the creation and the appreciation of a work of art.

Keywords: Goodman, phenomenology, style, symptoms

---

### **Il convenzionalismo e l'antifondazionalismo di Nelson Goodman**

La concezione dell'arte del filosofo americano Nelson Goodman è fondata essenzialmente sulla nozione di “simbolo”. Che non è né neutra, né vaga, avendo una connotazione molto esplicita: i simboli, infatti, formano, o meglio ancora, costruiscono mondi, “esemplificando” e “campionando” proprietà della nostra esperienza, scientifica ed ordinaria, alla stessa stregua in cui delle gocce prelevate dal mare sono campioni della sua acqua, contenendone e condensandone alcune proprietà. O una stoffa di un determinato colore ne è il suo campione senza che tra campione e l'entità da questo esemplificata sussistano differenziazioni ontologiche<sup>1</sup>. I simboli quindi, interpretati all'interno dei sistemi segnici cui appartengono, consentono una comprensione più o meno intellegibile dei diversi mondi culturali cui accediamo mediante le nostre pratiche cognitive. Anche l'arte non si sottrae a questa assunzione di fondo: un'opera infatti, prima ancora di essere valutata come bella o brutta, è “corretta” se, dal punto di vista semantico e sintattico, è in grado di illuminare

---

<sup>1</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), tr. it. di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 57-65.

aspetti, finora trascurati, della nostra esperienza. Aspetti in funzione dei quali la nostra visione del mondo si modifica, in alcuni casi anche radicalmente. Quando si esce dalla mostra di un artista importante, il mondo in cui ci addentriamo non è lo stesso di quello che abbiamo lasciato quando vi siamo entrati. Lo vediamo, infatti, in funzione di queste opere e le nostre visioni del mondo possono modificarsi in modo radicale<sup>2</sup>.

Quanto detto sopra mostra quanto il convenzionalismo di Goodman non sia così arbitrario da ammettere tutte le «versioni» di mondo. È, in un certo senso, il loro “buon” funzionamento a determinarne l’uso, e quindi il loro senso, con un’eco wittgensteiniana. La circolarità poi, non viziosa, tra senso e funzione, lascia intendere, dal punto di vista teoretico, che non esiste “un” mondo — al di sotto di tutte le versioni che lo rendono intellegibile — che consenta di determinare univocamente e correttamente il riferimento (nel senso fregeano di *Bedeutung*) dei termini extralogici dei sistemi simbolici, a prescindere da considerazioni di natura pragmatica.

Come per l’induzione che presuppone già decisioni di «proiettabilità» dei predicati guidate da fattori che sono pragmatici<sup>3</sup>, anche per l’arte la licenza di considerare un oggetto più o meno artistico è determinata da considerazioni di natura sociale, culturale ed economica. Così, ancora, come per l’induzione — che non può essere sottoposta ad un trattamento formale — anche per l’arte, *a fortiori*, è impossibile trovare una fondazione teoretica in grado di fissarne i valori di riferimento; ed ancora, alla stessa stregua dell’induzione, per la quale vale una molteplicità di predicati, tutti egualmente proiettabili, cui corrisponde una pluralità di mondi prodotti simbolicamente<sup>4</sup>, anche per l’arte il pluralismo dei generi e delle differenti interpretazioni costituisce un fatto inderogabile. Come per l’epistemologia in cui la nozione di “dato” non

<sup>2</sup> Cfr. N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1984, pp. 179-180.

<sup>3</sup> Cfr. N. Goodman, *Fatti, ipotesi e previsioni* (1955), tr. it. di C. Marletti, Laterza, Roma 1985, pp. 105-139.

<sup>4</sup> Cfr. G. Abel, “Logic, Art, and Understanding in the Philosophy of Nelson Goodman”, *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 34 (1991), pp. 311-321.

può essere più mantenuta perché equivarrebbe a pelare inutilmente una ci-polla fino a trovarne il cuore, anche per l'arte, a maggior ragione, viene a cadere l'idea che qualcosa, un dipinto, un pezzo musicale, una danza, sia un oggetto o una performance artistica indipendentemente dall'interpretazione che se ne può fare all'interno di una cornice di riferimento. Una "cornice" che non rimane mai la stessa, determinando così lo statuto ontologico dell'oggetto di riferimento. Se per ogni *Erkenntnistheorie* non ha senso stabilire una frattura logico-concettuale tra le versioni del mondo ed il mondo stesso, così anche per l'arte non si può distinguere nettamente tra forma e contenuto, stile e soggetto. A sottolineare quanto sia difficile «sbrogliare» [*untangle*] la matassa concettuale che lega i diversi ambiti filosofici di cui Goodman si è occupato.

È l'antifondazionalismo che permea tutto il suo pensiero filosofico a consentire al filosofo di Harvard di fare a meno di tutte quelle distinzioni epistemologiche, e non solo, ereditate dalla tradizione filosofica occidentale: oltre a quelle menzionate sopra, anche quelle del "che cosa/come" e del "fatto/costruzione". La comprensione delle differenti versioni del mondo così come quella delle opere d'arte è sempre una questione di stile<sup>5</sup>. È per questo motivo che la nozione di "sinonimia" non può essere più considerata valida nel definire lo statuto di uno stile: come se fosse possibile parlare di modi differenti ed alternativi di dire la stessa cosa. Non esistono, infatti, per il filosofo americano due termini che abbiano esattamente lo stesso significato<sup>6</sup> così come non vi è nessuna garanzia che uno stesso termine o soggetto "conservi" lo stesso significato in contesti stilistici differenti. Non che si debba dire che stile, soggetto e contenuto siano la stessa cosa: in musica è molto facile riconoscere uno stile, molto più arduo un contenuto, e tuttavia lo stile è parte sia di "che cosa" un artefatto mostra, espone, rappresenta, sia di "come" lo fa.

Per poter comprendere dunque il progetto filosofico dell'americano relativamente alla concezione dell'arte, non si può non tener presente quel plesso

<sup>5</sup> Cfr. T. H. Engström, "A Question of Style: Nelson Goodman and the Writing of Theory", *Metaphilosophy*, 23 (1992), pp. 329-349.

<sup>6</sup> Cfr. N. Goodman, "On Likeness of Meaning", *Analysis*, 10 (1949), pp. 1-7; cfr. anche N. Goodman, *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1972, pp. 231-238.

concettuale già contenuto nei saggi precedenti a quello dedicato all'arte, sintetizzabile con tre nozioni fondamentali: *proiettabilità*, *costruttivismo* e *nominalismo*. Sono questi infatti i concetti chiave che ci consentono di approdare ad una concezione dell'arte intesa nei termini di una radicale relatività concettuale, di un irrealismo pragmatico e infine di un pluralismo ontologico in virtù dei quali non vi è un unico (e vero, si intende) mondo dal momento che un mondo dipende da un sistema simbolico che deve preservare solo condizioni di coerenza logico-concettuale. Senza per questo suggerirci che un mondo, compreso quello artistico, sia una mera *creatio ex nihilo*: si comincia sempre da versioni date e si procede fino a crearne di nuove. La “scoperta” di nuovi mondi è il risultato cioè di una ri-costruzione e re-interpretazione di mondi già dati la cui validità è messa in dubbio da nuove pratiche di “uso” dei simboli.

## Quando è arte

Le proprietà e funzioni dei simboli, per Goodman, possono essere analizzate indipendentemente dalle azioni, intenzioni o motivazioni di chiunque le abbia prodotte o a prescindere anche dalle interpretazioni che lo spettatore ne possa dare. È per questo motivo che nel filosofo americano il fatto artistico può risolversi nel fatto estetico e i «sintomi» dell'artistico possono essere ricondotti a quelli dell'estetico. Sintomi che esprimono i tratti o le caratteristiche salienti di una funzione simbolica, senza per questo assolvere al ruolo di criteri netti o rigidi che istanzino proprietà permanenti o facoltà particolari del soggetto: «Un paziente può accusare sintomi senza essere malato o essere malato senza accusare sintomi»<sup>7</sup>. Il suo nominalismo di fondo si mostra palesemente nella critica dell'idea che un fenomeno artistico possa essere determinato una volta per tutte, così da essere inserito in una “classe”, *horror vacui* del nominalista, quella delle opere d'arte appunto, già preconfezionata e pronta all'uso. Così come ciò che fa sì che qualcosa possa essere “definito”

---

<sup>7</sup> N. Goodman, *When is Art?* (1977), tr. it. di T. Migliore, Sossella, Roma 2018, p. 84.

un'opera d'arte è mobile e dinamico, alla stessa stregua nessuna sintomatologia, presa isolatamente da altri fattori, può stabilire e fissare qualcosa come l'arte. Come in alcuni utilizzi del calcolo dei predicati della logica classica, è la *disgiunzione* o *congiunzione* di tutti i sintomi (attuali o potenziali) a istituire le condizioni necessarie e sufficienti per la determinazione di qualcosa come opera. Un compito *ad infinitum*, si intende. Che mai si realizza pienamente in virtù del fatto che l'opera d'arte è *performance* e in quanto tale legata alle particolarità del momento in cui si eventualizza. In quanto *performance*, poi, questa, non dipenderebbe, relativamente alla sua interpretazione, dall'intenzione dell'artista quanto semmai da quella relazionalità che si produce quando l'opera “agisce”, esteticamente: esibendo, trasmettendo proprietà, da un lato, e “invitando” gli spettatori a saperle attivare. Ogni opera d'arte funziona secondo regole semiotiche di “transazione” come quelle che governano la comprensione di che cosa sia il campione di qualcosa: in questa comprensione solo alcune proprietà sono esemplificate, mentre le altre non vengono prese in considerazione (la qualità di un tessuto, il suo colore e non la sua dimensione). Scrive infatti Goodman: «Essere campione o esemplificare è una relazione simile a quella dell'amicizia; i miei amici non si distinguono sulla base di singole proprietà identificabili o di grappoli di proprietà, ma solo perché stanno, per un periodo di tempo, in relazione di amicizia con me»<sup>8</sup>. Il filosofo, relativamente alla concezione dell'arte, non si schiera né con coloro che a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, hanno proclamato la «morte dell'arte», interrogandosi sulla sua definibilità o meno, né con i sostenitori radicali delle proprietà relazionali (e non più intrinseche) dell'opera d'arte secondo cui è lo spazio espositivo, istituzionale (un museo, una galleria) a decretare l'artisticità di un oggetto, trasfigurandolo secondo modalità retoriche<sup>9</sup>. Il filosofo americano, infatti percorre una “terza via” guidata da criteri più che normativi, soprattutto pragmatici, fondati su una comprensione dell'arte

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 76. Cfr. Anche N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., pp. 53-56.

<sup>9</sup> Cfr. A. C. Danto, “The Transfiguration of the Commonplace”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (1974), pp. 146-148.

che la vede, come già accennato sopra, nel suo funzionamento semiotico ed estetico. Secondo Goodman, si assiste nelle teorie estetiche del XX secolo ad una banalizzazione dei simboli come se questi fossero stati completamente svuotati di senso, trattati alla stessa stregua di figure chiuse in sé stesse, ovvero comprese nelle loro qualità intrinseche la cui analisi andrebbe a detrimento di una piena esperienza estetica. Che è, invece, sorpresa, incanto, incontro in atmosfere *rarefatte*. L'analisi, come forma riflessiva, sarebbe senza attrito, responsabilità, condivisione e corporeità. Per il filosofo americano, solo una concezione semiotica dell'arte sarebbe in grado di superare ogni dualismo radicale: tra contenuto ed espressione, stile e soggetto, materia e spirito, appunto.

Se il purista dunque ha ragione nel ritenere che ciò che un'immagine materiale rappresenta, spesso, conta poco, tuttavia, si sbaglia nel pensare che rappresentazione ed espressione siano le uniche funzioni simboliche realizzate dalle opere d'arte: «Chiunque vada in cerca di un'arte senza simboli, allora, non la troverà, se si considerano tutti i modi in cui le opere simbolizzano»<sup>10</sup>. E da questo punto di vista, anche il dipinto più astratto detiene una funzione simbolica se, tuttavia, si evita di confondere la domanda “Che cos’è l’arte?” con “Che cos’è la buona arte?”. Domande, certamente, che si fanno impellenti quando si tratta di giudicare se una pietra tolta da una strada o da un vialetto ed esposta in un museo possa essere considerata un’opera d’arte o quando si ha a che fare con opere classificate come arte ambientale o arte concettuale. Perché, se ogni criterio di qualificazione artistica viene allentato fino ad essere completamente svuotato di senso, nulla vieta che qualsiasi oggetto possa essere considerato in determinate occorrenze, un’opera d’arte. E tuttavia sembra proprio essere questa la risposta di Goodman alle perplessità di cui sopra nella misura in cui, nella valutazione di qualcosa come opera d’arte, introduce criteri funzionali che dipendono anche da coordinate temporali: «Nei casi cruciali la vera domanda non è “Quali oggetti sono

---

<sup>10</sup> N. Goodman, *When Is Art?*, cit., p. 64.

(permanentemente) opere d'arte?", ma "Quando un oggetto è un'opera d'arte?" o, in sintesi, come nel mio titolo, "Quando è arte?"»<sup>11</sup>. È necessario premettere che, a scanso di equivoci, perché un'opera d'arte sia tale la sua appartenenza al dominio del simbolico non è sufficiente a garantirne il diritto di essere riconosciuta come tale: un campione di stoffa, per fare un esempio, pur fungendo da campione (e quindi da simbolo) non per questo è un'opera d'arte, se non in certe circostanze particolari. È solo infatti in virtù di un particolare funzionamento che un simbolo può aspirare allo statuto di opera d'arte. Del resto, come controprova, anche un dipinto, per esempio, di Van Gogh può cessare di "funzionare" come opera d'arte quando, per esempio, è utilizzato, in circostanze estreme, come materiale per accendere un fuoco per fare un esempio. Che spreco, si direbbe! È per questo che lo studio dell'arte presuppone una teoria generale dei simboli. Che come già sopra accennato non si affida a criteri, fissati una volta per tutte, ma piuttosto a sintomi estetici che il filosofo americano riconduce a cinque: densità sintattica; densità semantica; saturazione relativa; esemplificazione; riferimento multiplo e complesso

### Critiche alla teoria estetica di Goodman

Nella valutazione di come funzioni un'opera d'arte, Nelson Goodman fonda, in gran parte, la sua teoria estetica su un'idea dell'iconicità intesa come modello linguistico. Distinguendo tra una sintassi ed una semantica così come si è abituati a fare con le lingue naturali, mancando tuttavia di cogliere la differenza tra icone più naturali ed icone più artificiali in virtù del suo totale rifiuto della categoria estetica della somiglianza. Si può, infatti, rinunciare del tutto all'idea che alcune proprietà del segno ci dicano qualcosa sull'oggetto rappresentato nella misura in cui ne esibiscono effettivamente delle proprietà reali o, rimanendo sul piano di una estetica fenomenologica, ne «quasi-esibiscono»<sup>12</sup> proprietà che l'oggetto sembra avere?

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 66.

<sup>12</sup> F. Orilia, "Goodman e i segni iconici", *Rivista di estetica*, 38 (2008), p. 41.

Certamente Goodman ha il merito di essersi servito della nozione di stile per revocare quella chiara e netta linea di demarcazione tra proprietà interne ed esterne che, da Kant in poi, ha costituito la cornice trascendentale — non solo in senso metaforico, ma anche letterale — di ogni teoria estetica. Lo stile, come sostenuto da Derrida<sup>13</sup> nel suo tentativo di decostruire questa dicotomia, taglia trasversalmente l'interno e l'esterno, ogni limite cioè che demarchi, per esempio, la filosofia dalla scienza dalla letteratura o dall'arte. Facendo resistenza ad ogni principio di non contaminazione e questo perché la singolarità o tratto [*trait*] è esposta sempre alla fortuna ed economia di un linguaggio, ovvero, con altre parole, a quelle “impurità” che ogni formalizzazione (compresa quella di Goodman) di un'arte comporta allorché si sforza di “tradurre” ciò che è intraducibile o quantomeno ciò che, alla violenza interpretativa della forma ellittica, risponde sempre con residui, resti, *leipsomena*. A questo riguardo, l'attribuzione “esclusivamente” simbolica da parte di Goodman all'arte, l'enfasi tassonomica che grava anche sulla questione dello stile e, non ultimo, il suo nominalismo ontologico non consentono di tener conto di quei resti (idiomatici, ideologici, pratici) — resistenti ad ogni accanimento formalizzante — che ogni opera d'arte porta con sé. Lo stile cioè, non può esser ridotto solo ad un problema di «ordinamento» [*sorting*] all'interno di uno spazio schematico costituito da coordinate concettuali: “chi” (ha dipinto questo o quello), “quando” (ha dipinto questo o quello) o “dove” (ha dipinto questo o quello)? Coordinate che trascurano però il “perché” (ha dipinto questo o quello), “a quale scopo” (ha dipinto questo o quello) e “a favore di chi” (ha dipinto questo o quello).

E tuttavia, ci sono alcuni riconosciuti vantaggi che la teoria estetica di Goodman presenta (rispetto alle altre):

---

<sup>13</sup> Cfr. J. Derrida, *La verità in pittura* (1978), tr. it. e cura di J. Vignola, P. Vignola, Orthotes, Nocera Inferiore 2020; cfr. anche T. H. Engström, “A Question of Style: Nelson Goodman and the Writing of Theory”, cit., p. 332.

1) Dipinti, così come opere musicali o romanzi, possono esemplificare anche proprietà non riconducibili pienamente al dominio delle emozioni: per esempio, *fluidità, freschezza, pesantezza* e così via. Proprietà, naturalmente, metaforiche, e non solo, se si tiene conto dell'ontologia delle «quasi-cose» (il vento, il cielo, l'acqua, il tempo atmosferico) introdotta dalla nuova fenomenologia<sup>14</sup>.

2) Parte di ciò che un'opera d'arte esprime è funzione del sistema simbolico o notazionale in uso da parte dell'artista. Per fare un esempio, il *Broadway Boogie-Woogie* di Mondrian, espressione della vitalità e frenesia di una città moderna come New York, inserito, *ad impossibilia*, in un altro stile simbolico, per esempio l'ultimo Severini, potrebbe esemplificare sentimenti molto differenti, quali quello di distacco, o di alienazione. Per non dire del fatto che non tutte le opere d'arte possono essere spiegate o articolate in termini semantici. Alcune di queste, infatti, possono essere considerate come “gesti” [*gestures*] che esprimono sentimenti, emozioni “incorporati” [*embodied*], per così dire, nei caratteri utilizzati e, indirettamente, nello stato psicologico dell'autore. E in questi casi, non è certo che il possesso di queste qualità possa essere inteso solo metaforicamente e non letteralmente. Il lamento di Didone, per l'abbandono di Enea, nell'opera musicale di Purchell, *Dido and Aeneas*, è letteralmente intessuto di dolore e disperazione<sup>15</sup>.

Per non dire del fatto che, in un certo senso, il pensiero estetico di Goodman può essere considerato come una critica della ragione simbolica, in senso trascendentale, attenta a:

a) mettere in crisi l'illusione trascendentale di una realtà in sé e il postulato referenziale che la sorregge: il significato sarebbe cioè riducibile al riferimento esterno o interno (mobilio ontologico o interiorità psichica). Un assunto metafisico questo, tipico di quel realismo in virtù del quale il senso non si

---

<sup>14</sup> Cfr. T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, pp. 10-20. Cfr. anche N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., pp. 76-79.

<sup>15</sup> Cfr. J. Robinson, “Languages of Art at the Turn of the Century”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2000), p. 216.

trova nel linguaggio o in altri sistemi di segni ed i rapporti tra i riferimenti, quindi, sono indipendenti dai sistemi simbolici;

b) criticare quel tipo di semiologia affetta da «ontalgia»<sup>16</sup> — nostalgia dell'ontico — per la quale (si pensi a Lewis) vi sarebbe solo un mondo referenzialmente garantito, mentre gli altri (possibili) ne sono solo una variazione o delle varianti.

Le obiezioni ad un realismo ingenuo, tuttavia, sono deboli se poste in relazione con la mancanza nella teoria estetica di Goodman di una descrizione fenomenologica della teoria dei simboli, possibile struttura portante di quella teoria. Una chiarificazione, quella fenomenologica, che non si risolve in una mera esposizione esplicativa del fenomeno estetico, ma si estende anche al soggetto, carico dei suoi bisogni, delle sue esperienze, delle sue affezioni, della sua biografia e dell'ambiente che lo circonda. Ci si chiede infatti quale sia la genesi dell'oggettività simbolica nella convinzione che questa non possa fare a meno di una ricostruzione di quel processo genetico-costitutivo mediante cui il soggetto, lo spettatore, non solo ha la “facoltà” di comprendere significativamente, simbolicamente nel linguaggio di Goodman, un oggetto estetico, ma anche la possibilità di “trasformarlo”, ristrutturandone il senso<sup>17</sup>.

È in virtù infatti dell'atteggiamento eidetico che la fenomenologia riesce a chiarire e descrivere tutte quelle operazioni o attività che risultano, alla fine, nella costituzione di complessi obiettivi, muovendosi in una dimensione dialettica tra possibilità e realtà, *Einbildungskraft* e *Wahrnehmung*. Dimensione, quest'ultima, non affrontata esaurientemente da Goodman<sup>18</sup>. L'idea cioè che un sistema simbolico possa, almeno *de jure*, fare a meno delle esperienze, dei bisogni e della storia del soggetto (artista e/o spettatore), tra le tante cose, rafforza la carica decontestualizzante della coscienza estetica, consentendole di

<sup>16</sup> Cfr. P. Fabbri, “La riconcezione semiotica”, Prefazione a N. Goodman, *Arte in teoria, arte in azione*, tr. it. di N. Poo, et. al./edizioni, Milano 2010.

<sup>17</sup> S. Zecchi, “Note di estetica fenomenologica”, *Aut-Aut*, 102 (1967), p. 67.

<sup>18</sup> E. De Caro, *Note sulla fenomenologia dell'estetico*, Educatt, Milano 1996, p. 42.

rendersi autonoma rispetto a particolari valori ideologici o prassi scientifiche che la condizionano. A tal uopo, qualunque sistema simbolico dovrebbe essere sottoposto ad una riduzione genetica che proceda dalla già esplicitata — in termini di attributi, funzioni e valori — struttura della cosa alla sua natura essenziale rintracciabile in quel limite al di sotto del quale la stessa verrebbe spogliata della sua presenza ontica e così data solo in virtù di mediazioni sorte solo da convenzioni intersoggettivamente condivise. Limite [Grenze] che, per la sua vaghezza ontologica, non appartiene ancora ad una determinata regione ontica<sup>19</sup>. Con altre parole: affinché qualcosa possa essere percepito o, meglio ancora, giudicato esteticamente, secondo canoni che possono variare nel tempo e nello spazio, sarebbe d'uopo una “sospensione” di ogni posizione d'atto (coscienziale) al fine di far emergere quelle sintesi (passive prima che attive) attraverso cui la dimensione estetica si genera. Partendo appunto dalla nuda appropriazione-ricezione della materia sensibile. Senza un “cammino inverso”, di tipo genetico-costitutivo, il rischio è che i segni poggino sul nulla e che ogni analisi estetica si risolva in una mera analisi semiotica. Quand'anche infatti il significato che un'opera d'arte presenta dovesse rarefarsi fino a ridursi al gesto che la pone (come nel caso limite dell'ostensione di un oggetto comune), rimarrebbe pur sempre, come residuo, un pur labile referente intenzionale: dell'artista così come di colui che la contempla. Un resto che rinvia a quel margine ineliminabile di espressività che attiene alla prassi intenzionale quotidiana dell'uomo. Un'opera d'arte che non tenga conto di questo fattore (umano) risulterebbe tragicamente *weltlos*, priva di mondo, per aver tagliato ogni legame con la sua genesi nella coscienza e nel corpo in quanto *Leib* che intenziona latente-mente e “funge” in ogni atto esperienziale<sup>20</sup>. Il vincolo di una concezione dell'arte interessata solo al “come” funzionale della stessa risiede infatti nella mancata considerazione che anche questo *wie* (e non *was*) si riveli incomprensibile se non si accetta, come premessa, che l'arte è anche tutto ciò che gli

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 44.<sup>20</sup> Cfr. E. Franzini, *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Gue-rini, Milano 1994.

uomini “intenzionano” come arte. L’insufficienza teoretica di un’interpretazione funzionale ed esclusivamente semiotica dell’arte è la stessa di tutte quelle teorie che mirano ad una “naturalizzazione” completa dell’esperienza. Se si ammette invece, come sopra, che l’arte è *sub judice* di un’attività intenzionale, o più in generale, della vita intenzionale, sarebbe possibile, forse, teorizzare il fondamento della stessa senza per questo ricadere nella *hybris* definitoria. O con le parole di Dino Formaggio: «Arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte»<sup>21</sup>. Senza con ciò scadere nella banalità dell’*everything goes* se non altro per il motivo che, a differenza di Goodman, il momento intenzionale è quintessenziale alla produzione (e interpretazione) di un’opera d’arte grazie ad una coscienza che non è contemplazione di un ordine ideale di vita, ma attivazione, mai ferma o risolta, della struttura dinamica dell’esperienza o presenza di vita. Solo in questo modo, infatti, può farsi avanti un’idea (concreta) dell’artisticità, parola usata da Formaggio al posto di esteticità, che si risolva nella sensibilità e amore per la fresca ricchezza dell’esperienza, per la varietà dei suoi sensi e delle sue articolazioni. Da questo punto di vista l’idea di artisticità si realizza attraverso le strutture conoscitive ed operative dell’esperienza artistica “in atto” e piuttosto che spiegare o definire l’arte, ne coglie, geneticamente, le leggi di sviluppo intrinseche. A partire dalla *Leiblichkeit* coinvolta nella produzione artistica, intesa da Formaggio, non senza echi merleau-pontyani, come «corpo al lavoro» che abita, dialetticamente, uno spazio condiviso ed aperto alla varietà di prassi concrete<sup>22</sup>. Dimensione quest’ultima, come già sopra accennato, necessariamente e motivatamente trascurata in un’accezione funzionalista ed estensionalista dell’arte, come quella proposta da Nelson Goodman. Perché una teoria estetica non si riduca solo ad una analisi semiotica, è importante che, una volta sospesa l’esteticità delle cose, in quanto complessi spazio-temporali, se ne faccia emergere il piano artistico attraverso il riconoscimento di quei

---

<sup>21</sup> D. Formaggio, *L’arte*, ISEDI, Milano 1973, p. 9.

<sup>22</sup> Cfr. E. Franzini, “L’estetica fenomenologica di Dino Formaggio”, *Eikasia. Revista de Filosofia*, 62 (2015), pp. 121-132; cfr. D. Formaggio, *Studi di estetica*, Renon, Milano, p. 62; cfr. anche A. Banfi, *I problemi di un’estetica filosofica*, Parenti, Milano 1961, p. 87.

processi che relazionano il mondo “bodily-felt” dell’esperienza con gli altri campi dell’esperienza oggettiva. Da questo punto di vista, l’intenzionalità soggettiva è la via maestra in grado di sottolineare quel bisogno di espressione e comunicazione che sta alla base di ogni oggettivazione estetica. Bisogno che “si fa” materia e corpo, a significare che qui, in gioco, non è un’intenzionalità intellettualistica, quella a cui probabilmente penserebbe il filosofo americano, ma, appunto, quella “fungente” del corpo al lavoro. L’attenzione, infatti, di una concezione semiotica dell’arte è rivolta, in parte, all’accento posto sulla facoltà del giudizio orientato *naturaliter* alla comunicazione e quindi al linguaggio. Questo il motivo per cui l’estetica è presentata nell’età contemporanea come “linguaggio dell’arte” anche se non è evidente che l’artista intenda, per forza, comunicare un qualche contenuto allo spettatore; né è ovvio presumere che un’opera d’arte sia un “segno” che debba necessariamente riferirsi a qualcosa di esterno a sé stesso. Insomma, non è detto che ogni opera d’arte abbia un significato. Questa è, prima di ogni cosa, un’entità che ha la sua propria realtà o, nel gergo filosofico, la sua dignità ontologica. Si capiscono così le “contorsioni” a cui la semiotica è soggetta nel tentativo di sussumere, e costringere, l’opera d’arte sotto il segno o il simbolo. adottando il concetto di icona.

Che dire poi di una concezione dell’arte in cui brilla per assenza una riflessione sull’*Erlebnis* del piacere, parte integrante della costituzione estetico-asiologica di un’oggettività. Senza di cui non si comprende quel bisogno reale di espressività del corpo, non riducibile ad una contingente affezione [*Affektion*] soggettiva. Il *Gefallen*, infatti, è quella sorta di “marca emotiva” in grado di motivare assiologicamente colui che produce o contempla un’opera d’arte, costituendo un altro strato dell’*objectum* in cui questo ed il soggetto convergono grazie all’intenzionalità fungente (e muta) del corpo vivente che entra in relazione con il mondo della materia, soddisfacendo (non sempre) il suo processo, *unendlich*, di espressività<sup>23</sup>. Da questo punto di vista, la concezione semiologicamente segnata dell’arte da parte di Goodman sembra, paradossalmente,

---

<sup>23</sup> S. Zecchi, “Principi di estetica fenomenologica: il corpo, il bisogno, il piacere”, *Il Verri*, 7 (1977), pp. 17-18.

mostrare quelle stesse lacune teoretiche presenti in alcune accezioni dell'arte così, a prima vista, profondamente diverse da quelle frequentate dal filosofo americano. Si pensi, per fare un esempio, al filosofo Roman Ingarden che facendo proprio l'atteggiamento antipsicologistico dell'ortodossia fenomenologica lo porta agli estremi, difendendo un'analisi così impersonale delle strutture del mondo artistico da chiuderlo a coloro che questo mondo lo "abitano" — soggetti *in carne ed ossa*, situati in un determinato *milieu* storico e sociale —, affidandosi ad una fenomenologia dei significati che fa a meno di ogni rapporto con gli individui psichici<sup>24</sup>. In questo senso, il convenzionalismo azzardato di Goodman fa da *pendant*, con effetti eguali, all'ipostatizzazione del significato (o "riferimento" nel gergo del filosofo americano). Non ci si può aspettare, certamente, da un filosofo che del nominalismo, a tutti i livelli, ha fatto il proprio credo che il superamento, per così dire, della percezione naturalistica dell'opera d'arte segua il cammino metodologico proposto da una fenomenologia dell'estetico che fa dell'*epoché* la chiave di volta di quella modificazione di neutralità della percezione che consente alle noesi di costituire correlati qualitativamente differenti dalle oggettività naturali. Con altre parole: ciò che fa l'*epoché* nella fenomenologia, lo fa la convenzione, il contesto, il *milieu* culturale o sociale in Goodman. Con il rischio, tuttavia, di perdere letteralmente di vista ciò che attiene alla cosa o all'oggetto d'arte e ciò che attiene al soggetto (nella sua relazione con questo). Se è indubbio infatti che l'essenza [*Wesen*], per esprimerci in termini prettamente fenomenologici, ha sempre un orizzonte di apertura — che dipende dalle relazioni, sempre contingenti, intrattenute dalle cose con le altre cose —, è altrettanto certo, tuttavia, che in quanto "legalità" della cosa, l'essenza ne determina *a priori* il suo comportamento, la sua funzione, legata com'è a ciò che fa di quella cosa una singolarità del tutto particolare. Un sassolino non può fungere, "naturalmente", da segnalibro così come l'acqua da portaoggetti. Il dubbio che qui viene posto è insomma che Goodman abbia negletto, nel prediligere la fluidità di significazioni dell'oggetto d'arte, dovuta alle relazioni

---

<sup>24</sup> R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Silva, Milano 1968, p. 571.

intrattenute da questo con il contesto, il fondamento iletico che si impone passivamente alla percezione garante di un'offerenza più originaria dell'oggetto stesso. Con parole più chiare: mancherebbe nel filosofo americano un'approfondita analisi di quella che può essere chiamata una “pratica semiotica” reiterando, su un altro piano, il vizio di un approccio immanentistico all’opera d’arte che ricerca più la consistenza interna di un sistema descrittivo piuttosto che affidarsi, libero da pregiudizi metodologici, alla ricchezza fenomenica del dato. In che senso si intende qui l'espressione «su un altro piano»? Non si può certamente rimproverare il filosofo americano di aver trascurato elementi per così dire esterni al campo percettivo che sottendono l'incontro con l'opera d'arte: uno fra tutti, quello relativo al *milieu*. Tuttavia, si avverte la mancanza nello stesso di un approfondimento della questione della “appropriazione” dell’opera d’arte che solo si avrebbe se fosse preso in considerazione un approccio estetico semio-genetico alla stessa. Che indagini sia a) su quella parte dello spazio visibile globale che cattura l'attenzione dell'osservatore a cui, dallo stesso, è assegnata una certa salienza e prominenza semiotica (ciò che in termini tecnici è chiamata «barisemia» [*barysemy*]), sia b) sullo specifico statuto culturale attribuito alla sezione di spazio osservata<sup>25</sup>.

In ultima analisi, il nominalismo (che, tuttavia, «non implica di per sé alcuna restrizione su che cosa debba essere considerato un individuo»)<sup>26</sup> di Goodman è così accentuato che non riesce a spiegare fino in fondo la differenza fondamentale tra, per esempio, la scultura e la scrittura nella misura in cui, nell'ultima, è in gioco la nozione di senso, non quella di riferimento.

<sup>25</sup> Cfr. F. Édeline, J-M. Klinkenberg, “The Appropriation of the Work of Art as a Semiotic Act”, in P. F. Bundgaard, F. Stjernfelt (Eds.), *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art*, Springer, Dordrecht 2015, pp. 225-242.

<sup>26</sup> E. Franzini, “Franco Brioschi: un ricordo”, in E. Franzini, M. La Matina (a cura di), *Nelson Goodman. La filosofia e i linguaggi*, Quodlibet, Macerata 2007, p. 22.

## Bibliografia

- ABEL G., “Logic, Art, and Understanding in the Philosophy of Nelson Goodman”, *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy* 34 (1991), pp. 311-321.
- BANFI A., *I problemi di un'estetica filosofica*, Parenti, Milano 1961.
- DANTO A. C., “The Transfiguration of the Commonplace”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, (1974).
- DE CARO E., *Note sulla fenomenologia dell'estetico*, Educatt, Milano 1996.
- DERRIDA J., *La verità in pittura* (1978), tr. it. J. Vignola e P. Vignola, Orthotes, Nocera Inferiore 2020.
- ENGSTRÖM T. H., “A Question of Style: Nelson Goodman and the Writing of Theory”, *Metaphilosophy*, 23 (1992), pp. 329-349.
- FABBRI P., “La riconcezione semiotica”, Prefazione a N. Goodman, *Arte in teoria, arte in azione*, el. al./edizioni, Trieste 2010.
- FORMAGGIO D., *Studi di estetica*, Renon, Milano 1962.
- , *L'arte*, ISEDI, Milano 1973.
- FRANZINI E., *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini Milano 1994.
- , “Franco Brioschi: un ricordo”, in FRANZINI E., LA MATINA M. (a cura di), *Nelson Goodman. La filosofia e i linguaggi*, Quodlibet, Macerata 2007.
- , “L'estetica fenomenologica di Dino Formaggio”, *Eikasia. Revista de Filosofia*, 62 (2015), pp. 119-132.
- GOODMAN N. “On Likeness of Meaning”, *Analysis*, 10 (1949), pp. 1-7.

—, *Fatti, ipotesi e previsioni* (1955), trad. it. di C. Marletti, Laterza, Roma 1985.

—, *I linguaggi dell'arte* (1968), tr. it. di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976.

—, *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1972.

—, *When Is Art?* (1977), tr. it. di T. Migliore, Sossella, Roma 2018.

—, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1984.

—, “Some Reflections on My Philosophies”, *Philosophia Scientiae*, 2 (1997) pp. 15-20.

GRIFFERO T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010.

INGARDEN R., *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Silva, Milano 1968.

ORILIA F., “Goodman e i segni iconici”, *Rivista di estetica*, 38 (2008), pp. 165-180.

ROBINSON J., “Languages of Art at the Turn of the Century”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2000), pp. 213-218.

ZECCHI S., “Note di estetica fenomenologica”, *Aut-Aut*, 102 (1967), pp. 63-87.

—, “Principi di estetica fenomenologica: il corpo, il bisogno, il piacere”, *Il Verri*, 7 (1977), pp. 7-18.

---

Questo lavoro è fornito con la licenza

[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

