

con una nota
introduttiva di
Tiziana Migliore

Nelson Goodman **When is art?**

La tradizione del nuovo

Collana diretta da Paolo Fabbri

6

©2018 MML srl/luca sossella editore
info@lucasossellaeditore.it
www.lucasossellaeditore.it

Finito di stampare
nel mese di novembre 2018
da Rotomail Spa

Art direction
Alessandra Maiarelli

Traduzione
Tiziana Migliore

Titolo originale dell'opera
When is art?

ISBN 978-88-97356-81-3

NELSON GOODMAN

When is art?

Con una nota di
TIZIANA MIGLIORE

 luca
sossella
editore

Indice

- 7 Introduzione a Nelson Goodman, *When is art?*
 Tiziana Migliore
- 37 Riferimenti bibliografici
- 43 WHEN IS ART?
- 45 1. Il puro nell'arte
- 50 2. Un dilemma
- 57 3. Campioni
- 75 Riferimenti bibliografici

MODI DI FARE MONDI.

DISTINGUERE L'OPERA DALLE TROVATE

Introduzione a *When is art?*

La recente provocazione, al MoMA di San Francisco, di un diciassettenne californiano, TJ Khayatan, ha suscitato clamore. Il giovane ha appoggiato i suoi occhiali sul parquet del museo per vedere la reazione del pubblico. E molti si sono fermati a contemplarli e a fotografarli, scambiandoli per opera d'arte.

La burla la dice lunga sulla mancanza di segni di riconoscimento dell'opera – basta che stia in un museo – e sulla rassegnazione un po' beota alla sua inconsistenza. Non vale più neanche il motto che l'opera sia un puro divertimento: i visitatori, dalle foto, erano tutti serissimi, ossequiosi del “concettuale”, che chiede di aderire per fede a interventi minimali, letterari e tautologici, e che si vogliono metaforici e ideologici. L'indimenticabile farsa Vacanze intelligenti, dal film a più episodi Dove vai in vacanza? (1978), con Remo e Augusta – Alberto Sordi e Anna Longhi – alla Biennale di Venezia, aveva provato a smascherare questi artifici (Migliore 2015),

che il gesto di Khayatan si limita ad amplificare. Ma nel sistema dell'arte le derive del concettuale sono dure a morire. Ora, se il motivo di tanto ossequio fosse anche solo una certificazione di presenza al MoMA, con foto postate su Instagram e Facebook, il risultato sarebbe comunque una brutta figura: eri lì a farti prendere in giro da un comune paio di occhiali. Almeno Remo e Augusta, pur disposti a vedere segni, hanno avuto il sospetto della loro assenza. Tu, spettatore degli occhiali di Khayatan, no.

A Rè, qui nun c'è un c... da vedè...!"; "No, qua no. Annamo a vedè là [...]. Ma che cos'è? Ma so' occhiali da sole! 'Mbè, che vor di?" "Che vor di? Augù, e nun me domannà tutto a me!

When is Art? (1977),¹ il saggio di Nelson Goodman che qui presentiamo in traduzione rivista e corretta, sta dalla parte del pubblico. Aiuta a discernere, a dotarsi di competenze per non cadere vittime della propria ignoranza. Oggi, che materialmente abbiamo tutti diritto di parola, sono sempre più necessari strumenti di filtraggio delle informazioni (Lorusso 2018; Mangiapane 2018). "Bufala", nell'arte, non

sono solo i falsi o le trovate, come la beffa del ritrovamento delle teste di Modigliani, ma surrettiziamente e più pericolosamente le cose esposte e spacciate per “opere d’arte” e in cui non è possibile riconoscere sintomi di operatività (vedi più avanti, § 3.). Fregature, insomma, le fake news dell’arte: informazioni fasulle che si confondono in mezzo al resto o che, peggio, curatori, allestitori, storici e media montano a bella posta per far sembrare opere.² Qui non ci si erge certo a giudici della qualità degli interventi “artistici”, ma l’intervento, per dirsi “opera”, alcuni sintomi li deve avere e delle tracce le deve lasciare: una consistenza – “densità sintattica”, “densità semantica” – una trama – “saturazione sintattica” – un’attrattiva – “riferimento multiplo e complesso” – e la capacità di fabbricare un mondo, di farci vedere oltre e altrimenti – “esemplificazione”.

Goodman (1906-1998), uno dei filosofi americani più rilevanti del Novecento, professore all’Università di Harvard dal 1968 al 1977, ha riflettuto su questo. Dopo aver studiato filosofia e prima di insegnare ad Harvard, ha diretto una galleria d’arte a Boston, la Walker-Goodman Art Gallery. È stato un appassionato

collezionista d'arte antica e contemporanea e un prestatore e donatore di opere a molti musei. Soprattutto, nel 1967, ha fondato, alla Harvard Graduate School of Education, Project Zero, un master interdisciplinare per maestri delle scuole primarie sull'esercizio della conoscenza attraverso le arti, di cui sono in corso i festeggiamenti per i cinquant'anni. The Arts and Cognition (1977), l'antologia dove appare per la prima volta When is art?, raccoglie contributi di studiosi di diversa formazione, coinvolti dentro Project Zero, che hanno smentito la concezione dell'arte come campo dell'imperscrutabile, dell'idiosincratico, del non logico, dell'inconscio. L'arte, al contrario, interagisce con altre nostre esperienze e cognizioni in un miglioramento delle capacità di comprendere. Goodman ha esaminato opere di Pieter Brueghel, Piero di Cosimo, Antonio Pollaiuolo Lorenzo Ghiberti, Hans Memling, Duchamp con questa felice, perché coerente, prospettiva educativa.

1. La sfida di Goodman

A leggere il saggio di Goodman si rimane colpiti dal tono ironico con cui il filosofo riporta i luoghi comuni sui simboli. L'ostentazione im-

pietosa dei modi fumosi di considerarli in Occidente apre gli occhi sulle perdite subite, dal Quattrocento a oggi, sul piano delle credenze nell'arte. Le teorie del XX secolo hanno estromesso i simboli da qualsiasi produzione materiale dell'uomo, dai tratti artistici ed estetici, dalla loro significazione – “i simboli, che rafforzino l'opera o distruggano da essa, sono estrinseci” (qui, pp. 44-45); li hanno svuotati di senso usando le iconologie come dizionari di figure – le opere “raffigurano simboli più che essere simboli” (qui, p. 45); e li hanno relegati chissà dove, in un immaginario etereo e indefinibile. Le opere rappresentative, mimetiche, sarebbero simboliche, perché è comodo e si fa presto ad aggiungere simboli esterni a figure riconoscibili, basta farvi riferimento (qui, p. 46); quelle astratte no: lì ovviamente non ci sono figure riconducibili a iconologie (qui, p. 51). Un'imprecisata “arte pura”, con “qualità intrinseche”, “scansa la simbolizzazione”, che “è irrilevante” e “crea disturbo” (qui, p. 47).

Tutta la pars destruens delle prime pagine di questo articolo presenta enunciati assertivi, che si limitano a constatare lo status quo e a formulare qualche previsione: “Oggi lo studente

d'arte sveglio sarà più caldamente invitato, con altrettanta finezza, a tenere fuori i simboli” (qui, p. 44). Strategicamente, è bastato a Goodman cucire insieme i cliché e le banalizzazioni del simbolo per rendere assurdo il non pensiero da cui nascono. Ci scambiamo simboli da sempre – vedi l'ultimo raduno dei leghisti a Pontida, con bandiere, crocifissi e costumi da vichinghi – ma ci neghiamo la possibilità di comprendere come ogni volta funzionano. Perché?

Questa negligenza – o “neglottanza”, per dirla con Régis Debray, “difetto di chi trascura il vedere” (Debray 1992, trad. it., p. 44) – è principalmente dovuta alla tesi che analizzare sia nocivo per l'esperienza estetica: romperebbe l'incanto di eventi che si danno nella pura presenza, nell'attualità e nel mistero. Idea che, nei metodi di insegnamento e nei programmi scolastici, va a braccetto con il divario fra una conoscenza come memorizzazione di nozioni e una conoscenza come comprensione. Quando è arte prova invece che dissipare confusioni, cogliere affinità e differenze non solo rafforza l'entusiasmo dell'arte mentre la si vive, ma produce nuove e più grandi soddisfazioni.

2. Sistemi simbolici, funzioni simboliche
Per Goodman linguaggi verbali e non, gesti, architettura, musica e arti in genere, sono sistemi simbolici. Non rappresentano la "realtà" né meramente esprimono sentimenti ed emozioni, ma hanno modi sintattici e semantici di elaborare versioni e interpretazioni dei fenomeni. La cosiddetta "realtà" è inseparabile dalle forme simboliche con cui la poniamo in essere. Queste forme "rinfrescano" percezioni e significati del mondo; sono donazioni di senso a cose che di senso ne hanno, ma appannato; senza sistemi simbolici non potremmo conoscere. Al punto che, per Goodman, non esiste un mondo in sé e per sé, ma si costituiscono molteplici mondi le cui versioni vanno confrontate reciprocamente. "Il nostro universo consiste di questi modi piuttosto che di un mondo" (Goodman 1978, trad. it., p. 3). Il "vedere" stesso "è relativo al sistema simbolico e agli schemi concettuali e varia con le abitudini e con l'immaginazione" (Goodman 1984a, p. 127).

I frequentatori delle grandi esposizioni ricorderanno Fare mondi, la Biennale Arte di Venezia del 2009 diretta da Daniel Birnbaum e che molti hanno letto come "la Biennale del Design",

della progettazione. Traeva spunto da Goodman ed evidenziava l'“attrito produttivo” delle opere, modelli sensibili di innovazione del pensiero (Volz 2009, pp. 201-202; Migliore, a cura di, 2011). Il “fare” era un “costruire qualcosa da condividere”, con la responsabilità degli artisti rispetto alle proprie visioni (Birnbaum 2009, p. 187), come nelle scienze naturali.

Goodman elabora una teoria dei simboli perché “ha una concezione risolutamente semi-otica dell'arte e, più in generale, dell'attività intellettuale” (Genette 1997, trad. it., p. 45). Fin dalla stesura del noto *Languages of Art* (1968), il filosofo americano compie una “ri-concezione semiotica” della conoscenza (Fabbri 2010), nella direzione indicata da Ernst Cassirer: superare il dualismo radicale tra anima e corpo, tra spirito e materia, per osservare invece forme in cui si articolano relazioni fra contenuti ed espressioni, su uno sfondo che non è più quello dello Spirito ma della cultura. “Simbolo” e “filosofia delle forme simboliche” arrivano a Goodman dal Cassirer nutrito di Kant e di Humboldt, per cui è simbolo ogni realizzazione significativa del sensibile, unione, accordo fra un oggetto e una proprietà

particolare.³ A Cassirer Goodman rende omaggio nell'incipit di *Ways of Worldmaking*, riconoscendo l'interesse per i medesimi temi: "la molteplicità di mondi, la fallacia dei dati, il potere creativo della comprensione, la varietà e la funzione formante dei simboli" (Goodman 1978, trad. it., pp. 1-2).

"Simbolo" qui è un concetto che non è affatto neutro né vago. Non ha implicazioni né con l'esoterico né con un trascendente irraggiungibile, ma un'accezione specifica: i simboli "formano" la comprensione nella misura in cui esemplificano, campionano proprietà dell'esperienza, esattamente come alcune gocce prelevate dal mare sono campioni della sua acqua: contengono e condensano proprietà. Un'opera, più che essere bella o brutta, è corretta se le caratteristiche che presenta, sintatticamente e semanticamente, sono tali da rendere intelligibili l'opera stessa e aspetti dell'esperienza ignorati, trascurati o sottovalutati:

Quando usciamo dalla mostra di un artista importante, il mondo in cui penetriamo non è lo stesso di quello che abbiamo lasciato quando siamo entrati. Lo vediamo in funzione di queste

opere, le nostre visioni del mondo si modificano in modo radicale (Goodman 1984a, p. 182, trad. ns.).

Nel simbolo il criterio convenzionalistico, il vincolo arbitrario sono il risultato, un effetto di senso, del suo funzionamento. Il funzionamento è la regola. Emblematico è l'articolo How buildings mean (1985), "Come gli edifici significano". La correttezza di un'architettura consiste nel "felice adattamento delle varie parti e del suo complesso in relazione al contesto in cui sorge e al panorama su cui si staglia" (Goodman 1985, trad. it., p. 52). Solo un insieme di percorsi visivi e motori può verificare però i suoi significati, cioè il fatto di funzionare efficacemente come opera d'arte. Un edificio va "vissuto concretamente" [...]; "va visto da distanze e angolazioni diverse, esplorato al suo interno; occorre scolarlo e torcere il collo, esaminare fotografie, modelli, schizzi, planimetrie" (Ivi, p. 50). Emergerà così se esso è in grado di "trasformare il nostro modo di vedere", "ampliare le nostre vedute", "riorganizzare la nostra intera esperienza" (Ivi, p. 53).

3. Sintomi dell'opera d'arte

Goodman, però, non si accontenta di dire in astratto che qualcosa è un'opera d'arte quando realizza una certa funzione simbolica; cerca i tratti che costituiscono questa funzione. Li chiama "sintomi dell'estetico", perché non li intende come "criteri netti", ma come "caratteristiche salienti" da sottoporre ad esame per capire se hanno rilevanza estetica (Goodman 1968, trad. it., p. 217). In partenza, infatti, "un paziente può accusare sintomi senza essere malato o essere malato senza accusare sintomi" (qui, p. 84). I sintomi – né proprietà oggettive o permanenti né capacità di un soggetto empirico – segnalano semplicemente che in un certo segno vi è molto da pensare; sono strumenti analitici più che condizioni costitutive. Non servono a classificare una totalità come estetica o non estetica, a demarcare l'estetico dal non estetico, ma a permettere appunto una migliore comprensione del funzionamento di qualcosa come opera.

3.1. Densità, saturazione, riferimento

I fenomeni artistici non sono delimitabili una volta per tutte e non possiamo definire la "classe" delle opere d'arte; i loro modi di funzionamento

possono però essere caratterizzati. Ne *I linguaggi dell'arte* (1968) Goodman enumera quattro sintomi – “densità sintattica”, “densità semantica”, “saturazione sintattica” ed “esemplificazione”; in *Vedere e costruire il mondo* (1978) ne aggiunge un quinto, “il riferimento multiplo e complesso”, e in *Of Mind and Other Matters* (1984a) spiega perché non formino un insieme definitivo: la “famiglia” delle opere d'arte è mobile e dinamica, capace di ampliarsi e di restringersi. E la produzione artistica si sviluppa sempre lungo confini mobili. Nessun sintomo, preso isolatamente, è in grado di determinare o istituire qualcosa come “arte”, non è cioè “una condizione necessaria né sufficiente dell'esperienza estetica”, ma “tende ad essere presente accanto ad altri sintomi dello stesso tipo” (Goodman 1968, trad. it., p. 217); perciò “i sintomi divengono, a volte, necessari in maniera disgiuntiva e sufficienti (come sindrome) in maniera congiuntiva” (qui, p. 84). L'assenza di uno di essi non determina una totalità meno esteticamente pura né un'esperienza è più estetica quanto più comporta una maggiore concentrazione di sintomi estetici. Ma “se il funzionamento di un'opera esibisce tutti questi sintomi, allora molto proba-

bilmente l'oggetto è un'opera d'arte. Se non ne mostra quasi nessuno, probabilmente non lo è" (Goodman 1984a, trad. it., p. 39). Inoltre i sintomi non sono contrassegni di merito; sono "sintomi del funzionare come opera d'arte, non del funzionare come buona opera d'arte" (ivi, p. 40). Aiutano però a percepire su quale terreno si produce l'apprezzamento.

In uno schema che dunque non è completo ma in progress, Goodman annovera, in rapporto a qualsiasi oggetto o evento: la densità sintattica,⁴ cioè il grado di articolazione e di combinazione dei simboli, che differenzia, ad esempio, il regime della pittura dal regime della musica o un quadro di Enzo Cucchi da uno di Kandinskij; la densità semantica, cioè il grado di articolazione e stratificazione, che tiene conto di quanto determinati siano i simboli. Così, un elettrocardiogramma o il diagramma dell'andamento dei mercati finanziari in Borsa possono avere una forma simile a quella del monte Fuji di Hokusai, ma lo statuto simbolico non è lo stesso: nel diagramma contano solo le posizioni relative in ascissa e in ordinata, e la curva è unicamente una linea spezzata che collega fra loro i punti pertinenti progressivi; nel disegno di Hokusai,

invece, tutti gli aspetti di qualsiasi segmento del disegno sono pertinenti per la significazione: la dimensione, le sfumature, lo spessore del tratto, i pentimenti, le scolature, la natura del supporto. Jenny Holzer, che traduce in pittura e su lino i documenti “sensibili”, desegretati, della guerra in Iraq e del sistema di detenzione a Guantanamo (Redaction Paintings, 2006-), fa perciò probabilmente opere d’arte.

Altri sintomi sono il riferimento multiplo e complesso, cioè l’attivazione di più isotopie, di più assi referenziali, di concatenazioni simboliche dirette o indirette, a più livelli e imbricate – vedi Cremaster (2002) di Matthew Barney⁵ – e la saturazione sintattica, che concerne il numero di tratti sintattici pertinenti per la significazione – viene in mente Treasures from the wreck of the unbelievable (2017) di Damien Hirst.

3.2. L’esemplificazione

Lo spartiacque nel funzionamento estetico di un oggetto o di un evento è però il sintomo dell’esemplificazione, cioè del campionare proprietà, a cui si è già accennato. Un ritaglio di velluto di lana rossa fa riferimento alle proprietà

velluto, lana, rosso che esso possiede e che dovrà possedere il rotolo di tessuto finalizzato all'ordinazione, proprietà cioè materiche e di testura, di spessore, di colore. Qui "proprietà" è sinonimo di "predicato", di un'"etichetta di referenza interna" (Morizot 1996, p. 23) che, anziché rinviare a una realtà altra, permette di controllare se e come il simbolo, frutto di predicazioni, operi. "Non si può dire che un quadro denoti tali proprietà se non nel modo, capovolto, in cui si disse che un quotidiano locale aveva 'acquistato nuovi proprietari'. Il quadro non denota il colore grigio, ma è denotato dal predicato 'grigio'" (Goodman 1968, trad. it., p. 52). Il dipinto *Arrangement in Grey and Black No.1* (1871) di James McNeill Whistler, meglio noto come *The Artist's Mother*, denota la madre di Whistler, ma è denotato da una tavolozza di ombre di grigio per esemplificare una sensazione di tristezza (Elgin 1997, p. XIV). Che sia conservata l'unione (symbolon) è la condizione. Ma che la madre di Whistler sia o non sia triste è irrilevante: un simbolo non istruisce sull'oggetto che denota, ma istruisce sulla qualità di sé. Non dice a proposito della madre di Whistler, ma dice a proposito della capacità di sé di dire

tristezza, dando, della tristezza, un esempio.

Occorre frenare l'abitudine di passare dal simbolo a ciò che lo denota e concentrare l'attenzione sulle caratteristiche dell'opera in quanto simbolo. Il valore esemplificativo dell'opera non si comprende fuori dal regime di senso dell'appropriatezza, della "giustizia del riferimento" (Fabbri 2012a), ed è legata a strategie di enunciazione. L'opera deve la sua efficacia non tanto al fatto di rappresentare con gradi più o meno accentuati una verità referenziale, ma nel risultare coerente al suo interno e appropriata alle circostanze. Il funzionamento corretto dipende dall'affidabilità dell'opera, più che dalla sua verità, e il vero può solo essere un caso particolare della giustizia. Per Goodman (1978, trad. it., pp. 159-160) questa giustizia si misura con il successo nel proiettare le proprietà esemplificate: l'opera di Mondrian è "giusta" se il suo design proietta una nuova versione di mondo; ed è giusto lo schema di Degas della donna all'angolo del quadro e affacciata alla finestra perché sfida gli standard di composizione tradizionali, campionando e offrendo un nuovo modo di vedere e organizzare l'esperienza.

3.2. Il “fatto estetico”

Ci si è chiesti come mai il “quando è arte”, cioè la domanda sull’artisticità dell’opera, si risolve nell’orizzonte del “fatto estetico” (Wollheim 1974; Genette 1997). Perché Goodman parla di sintomi dell’estetico e non di sintomi dell’artistico? La ragione è che non solo artefatti, ma anche oggetti ed eventi, possono essere impregnati di funzionamenti simbolici. A valere, per Goodman, sono le proprietà simbolizzate, non che l’artista le scelga o ne abbia consapevolezza. 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 a prescindere dalle azioni, dalle convinzioni o dalle motivazioni di chiunque abbia prodotto questa relazione” (Goodman 1984a). Essere un’opera d’arte non dipende dalle intenzioni dell’autore, ma da come funziona l’oggetto. Per Genette (1997, trad. it., p. 12) la performatività propria dell’opera non può escludere l’intenzionalità che ha formato l’opera e la storicità della sua produzione; per Goodman conta di più la relazionalità che si crea nel momento in cui

l'opera agisce, letteralmente il "fatto estetico": da un lato l'opera presenta, esibisce, trasmette proprietà, dall'altro gli spettatori devono saperle attivare. Qualsiasi campione funziona secondo regole semiotiche, esplicite o implicite, di transazione: quando vedo un tessuto, so che esemplifica la qualità del tessuto, non la dimensione. Perciò "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" (qui, p. 76).

4. Il "come" e il "quando" qualche cosa è arte

Dalla metà degli anni Cinquanta, con l'imporsi sulla scena del non mimetico e dell'astratto, l'estetica e la filosofia analitica hanno cominciato a interrogarsi sulla definibilità o indefinibilità dell'arte dopo la proclamata "morte dell'arte". Questa "morte" è stata la marchiatura disforica di un conflitto fra la società e gli artisti, sempre più orientati all'emancipazione, decisi ad affermare un'autonomia di pensiero del "linguaggio" artistico e ad abbandonare il compito di rispec-

chiare la realtà. Il dibattito ha visto schierati, da un lato, i sostenitori dell'arte come "concetto aperto" e costitutivamente indefinibile (Weitz 1956), dall'altro i promotori di una definizione dell'arte secondo proprietà non più "intrinseche", ma "relazionali", della relazione tra opera e "mondo dell'arte". Lo spazio espositivo e fruitivo decreterebbe che un oggetto è un'opera d'arte, gli darebbe questo statuto in quanto luogo istituzionale (Dickie 1974) o perché lo trasfigura in maniera retorica (Danto 1981).

Goodman prende le distanze sia dalla tesi dell'indefinibilità dell'arte, che a suo avviso induce atteggiamenti impressionistici e contemplativi ed epistemologie traballanti, sia dall'istituzionalizzazione, che considera "uno dei significati, talvolta esagerati e spesso inutili, dell'implementazione" (Goodman 1984a, p. 145), cioè della serie di espedienti messi in atto per far operare l'opera (vedi più avanti, § 4.2.). 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 sia esposta in un museo o in una galleria? Non sono queste le risposte che possono soddisfare" (qui, p. 62). Goodman si rifiuta di abbracciare una teoria normativa,

che rimandi l'arte alle intenzioni dell'artista o alle decisioni di una comunità; intraprende una terza via, "guidata da un'attitudine pragmatica e pedagogica" (Cometti, Pouivet 1996, p. 167): è la filosofia del comprendere l'arte, attraverso l'analisi del suo funzionamento semiotico ed estetico.⁶ Gli interessa osservare come un oggetto o un evento funzionano, appunto "quando è arte", quali sono le condizioni che la rendono tale.

Si rimprovera a Goodman di aver deviato l'attenzione dalla sostanza delle cose alla funzione, abbandonando il "cosa" a favore del "come" e del "quando". Goodman, però, nell'esaminare le condizioni di un'opera d'arte, non smette di guardare l'essenza dell'oggetto o dell'evento. Anzi, anticipando gli scenari attuali, arriva a dire che lavori con l'etichetta di "opere d'arte" non lo sono affatto, mentre altri non reputati tali possono "operare come opere" (Goodman 1984a, trad. it., p. 49). Si preoccupa di cercare le ragioni per cui anche entità che non nascono come opere d'arte lo diventano; ne studia l'articolazione interna per capire come determinati funzionamenti delle cose contribuiscano a fare mondi.⁷ Nessun testo, iconico o

astratto, simbolizza al di fuori di se stesso, dei suoi tratti determinati e contingenti; qualsiasi proprietà esso presenti è una proprietà del testo, interna e non esterna (Goodman 1978). Il concetto è ribadito da Genette (1994, trad. it., pp. 155-156) a proposito del Porte-bouteilles (1914) di Duchamp: l'opera non consiste nello scolabottiglie, ma nell'atto di proporlo come opera d'arte, anche se il suo consistere nel gesto non evacua la specificità dell'oggetto. Ontico – l'oggetto per quel che è – e costruito – l'oggetto per come si presenta – non sono opposti nel ragionamento di Goodman, ma alcune caratteristiche del primo fungono da proprietà per il secondo. L'esempio perfetto resta quello del mare, i cui campioni sono della stessa sostanza, ma campionano, a loro modo, solo alcune proprietà. Operano, cioè, accentuando aspetti non immediatamente percepibili.

4.1. Quando opera

Per Goodman l'opera non consiste nella scintilla creativa né nel tocco finale che l'artista dà alla sua concezione, ma in una realizzazione efficace. In due capitoli centrali di Of Mind and Other Matters, che sono "Arte in teoria"

e “Arte in azione”, Goodman (1984b) rafforza la tesi di “Quando è arte” e offre un’accezione di “opera” che teorici e professionisti della cultura contemporanea non possono ignorare. Attenendosi al modo in cui lessicalizziamo il concetto in inglese – work – ma lo stesso discorso vale per gli equipollenti italiano – “opera” – francese – œuvre – e spagnolo – obra – il filosofo marca la flessione verbale e non nominale del termine. L’opera è tale quando appunto opera, quando è operativa, performativa: “un romanzo si considera compiuto quando è scritto, un quadro quando è dipinto, un’opera teatrale quando è messa in scena. Ma un romanzo chiuso in un cassetto, un quadro dimenticato in un deposito, una pièce recitata in un teatro vuoto non operano. Per funzionare, il romanzo deve essere pubblicato, il quadro esposto, la pièce presentata a un pubblico” (Ivi, trad. it., p. 45). Dietro Goodman c’è John Dewey, con cui non mancano punti in comune, soprattutto sulla funzione educativa dell’arte,⁸ e le cui riflessioni hanno impresso una svolta alle ricerche sull’arte in Occidente: “quando la struttura dell’oggetto è tale da far sì che la sua forza interagisca felicemente (ma non con semplicità) con

le energie che si sprigionano dall'esperienza, allora c'è un'opera d'arte" (Dewey 1934, trad. it., p. 169).⁹ Il testo artistico, per essere opera, deve essere attivato con pratiche aggiuntive che ne precisano, orientano e approfondiscono il valore. Deve cioè trasformarsi in azione con e per lo spettatore.

L'opera è quindi il frutto delle maniere della sua esposizione, degli "ostacoli", dei "mezzi e metodi", dei "segnali di successo" che incontra. Infatti, mentre gli utenti delle biblioteche sanno leggere i libri che vi sono conservati, molti dei visitatori dei musei non sono capaci di guardare le opere custodite o di guardarle nel modo giusto. Il museo è "il luogo deputato a prevenire e curare la cecità" (Goodman 1984b, trad. it., p. 90), non perché possiede pannelli, piedistalli, vetrine che consentono a qualsiasi oggetto di ottenere lo statuto di opera – Goodman, abbiamo detto, rifiuta esplicitamente una teoria istituzionale dell'arte – ma perché è chiamato a gestire funzionamenti che il testo artistico sollecita. Nel saperli gestire è una leva potente di trasformazione di noi stessi e dei nostri ambienti.

4.2. Esecuzione, implementazione, attivazione

Tre tipi di attività, secondo Goodman, permettono all'oggetto artistico di diventare opera raggiungendo il modo di esistenza realizzato.¹⁰ Il primo è l'esecuzione (Goodman 1968), che può essere considerata l'ultima tappa del processo di produzione, il momento della sua effettuazione. Arti autografiche, prodotte da un unico artefice, e arti allografiche, in cui l'ideatore è diverso dal/dagli esecutori, da questo punto di vista si equivalgono: anche la pittura, che è l'arte autografica per eccellenza, ha bisogno infatti di un pubblico per essere "eseguita", cioè messa in scena. L'esecuzione, però, da sola non basta; l'opera deve essere resa pubblica, situata in modo ottimale per fruizioni collettive.

L'implementazione è il secondo passo, è tutto ciò che contribuisce alla ricezione di un'opera, la batteria di prestazioni necessarie a comunicarla: la stampa e la pubblicazione nel caso di un romanzo, la cornice, l'illuminazione e l'installazione nel caso di un quadro, lo zoccolo o il piedistallo per la scultura, l'allestimento. Con l'implementazione l'arte "entra nella cultura" (Goodman 1984, trad. it., p. 46). Le scelte

sono locali e nessuna di queste componenti è valida in senso assoluto. Non tutti i testi artistici, per esempio, traggono giovamento dall'incorniciatura; in alcuni la cornice è un'opponente più che un'adiuvante: paralizza la scena anziché implementarla. Lo stesso spazio istituzionale dell'opera, il museo, è paradossalmente "un ambiente statico e inospitale", in cui le circostanze di fruizione – luci, vetri, atmosfere, pavimenti – sono "più spesso ostacoli che facilitatori" e dove nulla scandisce o predetermina i tempi della visita (Ivi, trad. it., pp. 92-94). Un fattore decisivo è invece proprio il tempo utile a farle operare; le nuove tecnologie oggi lo hanno preso in carico "aumentando" l'esperienza dei visitatori.

Rispetto all'allestimento, alcune opere necessitano di sussidi e orpelli e di essere isolate, esposte in sale riservate, per evitare distrazioni; altre hanno bisogno di mediazioni – didascalie, foto, cataloghi, dispositivi multimediali, talk... – finalizzate a raccontarle. Così il genere dell'installazione, che ha un apripista formidabile in Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage (1946-60) di Duchamp, deriva ironicamente dalle ricerche sull'implementazione: "coniuga un doppio processo: il comportamento

artistico creativo, da un lato, e la messa in opera delle condizioni che permettono di mostrare le opere, di farle funzionare e conseguentemente di esistere” (Cometti 1999, p. 67, trad. ns.).

L’attivazione, infine, supera le posizioni oggettiviste e soggettiviste sull’arte per far emergere la relazionalità dell’esperienza estetica (Goodman 1984a). Nell’arte si fronteggiano due soggetti: l’opera, opaca ma specifica, produce sensi che la nostra capacità di comprensione deve attivare. L’interlocutore privilegiato è lo spettatore/visitatore che si avvicina e reagisce alle istruzioni dell’opera, disposto a coglierne saperi e sapori. Davanti a un dipinto lo scruta, lo addita e segmenta con le mani, non si ferma alla distanza rigida e rispettosa dell’erudito. Nel giudizio di gusto somiglia a un archeologo: saggia la manifattura dell’oggetto per risalirne il corso, secondo la sedimentazione temporale che ha il quadro e registrando i cambiamenti avvenuti – crepe, sgretolamenti, restauri. Il rivestimento figurativo può negare, opporsi o alludere a questi processi, che però restano vivi: in putrefazione, in disfacimento. Così, quel che a una distanza pubblica o sociale appare un Cerimonioso (Dubuffet, 1954) diventa, nel contatto personale o intimo,

tegumento provvisorio di una configurazione mobile. La tipologia di Edward Hall (1943) delle quattro "zone" interpersonali diversamente valorizzate nelle culture – pubblica, sociale, personale, intima – può aiutare a chiarire le dinamiche dell'attivazione tra gli umani e le opere.

L'azione dell'attivazione è diretta se l'opera è un originale, indiretta quando intervengono le riproduzioni, il che capita molto più spesso. La maggior parte di quel che profani ed esperti sa o comprende delle opere d'arte è tratto da riproduzioni. Prova ne è che, se l'originale è distante, se va perduto o distrutto, l'opera può continuare ad agire attraverso le sue riproduzioni, non esaurisce i suoi effetti. Nelle performance, in particolare, la documentazione in forma di riproduzioni grafiche, fotografiche e filmiche è una parte costitutiva dell'opera, una testimonianza che funziona non come sostituto, surrogato o delegato dell'originale, ma come mezzo per la sua attivazione. Il valore della riproduzione sta nelle differenze con l'originale, che offrono altri punti di vista. Due riproduzioni drasticamente differenti di una stessa opera possono essere ugualmente efficaci (Goodman 1992, p. 8, trad. ns.).

5. Il piacere della comprensione

Nelle maniere di trattare l'arte filosoficamente eterne questioni su falsi e irrisolvibili problemi, come la bellezza o la soggettività, e la convinzione che cognitivo ed estetico non possano compenetrarsi, hanno causato una serie di fallimenti. L'esito più alto del percorso di Goodman è stato il ravvicinamento fra arti e scienze, ritenute entrambe "azioni di ricerca e di esplorazione di idee" (Goodman 1968, trad. it., p. 208). Contro i pregiudizi diffusi che la scienza è un luogo di inferenze, cognizioni e fatti, mentre l'arte è il territorio della creatività e delle emozioni, per cui non si può insegnare ed educare con le opere, Goodman fa valere capacità di lettura, di distinzione e di correlazione anche per la creazione e la comprensione artistiche.

La sua indagine sulla didattica delle arti, rivolta soprattutto all'età dell'infanzia, è permeata dell'idea che bisogna "trovare metodi per insegnare la sensibilità e l'apprezzamento", evitando di separare sentimento e ragione, che sono invece aspetti interdipendenti: la concettualizzazione senza percezione è vuota, la percezione senza concettualizzazione è cieca (Goodman 1978, trad. it., p. 8). Questo presuppone il fare "molta espe-

rienza di immagini particolari” (Ivi, p. 195), dove ciò che non vediamo è quel che ci riguarda di più, che l’ovvio nasconde nella sua evidenza. L’eccellenza estetica non è il fine a cui tendere, ma il mezzo che instrada alla crescita intellettuale, alla consapevolezza che l’opera d’arte, più che una merce di scambio, è un bene vivente di pensiero e passioni da trasmettere. Con Goodman abbiamo strumenti in più per combatterne le contraffazioni.

¹ Goodman, Nelson, “When Is Art?”, in D. Perkins, B. Leonard (a cura di), *The Arts and Cognition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1977, pp. 11-19, poi in Id., *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978, pp. 57-70.

² A più riprese Ernst Gombrich si è posto questo problema

e ha mostrato la differenza fra arte e propaganda. Cfr. Migliore 2011. Per una ricognizione del simbolo e delle teorie simboliche vedi Fabbri 2018.

³ Dietro Cassirer, come spiega bene François Rastier, c’è la teoria dello schematismo di Kant, che ha riconciliato il sensibile e l’intelligibile

rompendo con un dualismo millenario, e c'è Humboldt, che ha fatto fruttare la tesi dello schematismo ponendo il problema della semiosi, dell'articolazione fra i due piani del linguaggio, dell'espressione e del contenuto. Cfr. Rastier 2017.

⁴ Goodman usa il termine "denso" nel suo significato matematico, per indicare il fatto che nei simboli artistici, ad esempio in un dipinto, anche la più piccola differenza nelle strutture sintattiche – la lunghezza o lo spessore di una linea; le dimensioni di una figura – conta come rilevante per determinare l'identità del simbolo in questione. Cfr. Elgin 2000, p. 220.

⁵ Cfr. Fabbri 2012b.

⁶ Non si capisce perché "ri-condurre la problematica estetica a una forma di analisi semiotica", come fa Goodman, sia "un approccio banalmente riduzionistico" (Boeddu 2009, p. 123). Il progetto di Goodman è una

filosofia del comprendere che ha evidentemente bisogno, per realizzarsi, di un metodo solido, in grado di schivare elucubrazioni inutili e di mantenere alto il livello della teoria. Goodman deve averlo cercato nell'estetica, ma lo ha trovato nella semiotica.

⁷ "Nel sostituire 'quando' a 'cosa', Goodman [...] non ha realmente abbandonato l'essenzialismo, ha semplicemente trovato un modo ingegnoso di trattare la vecchia tesi in termini temporali (e funzionali)". Cfr. Margolis 1981, p. 267, trad. ns.

⁸ Cfr. Dewey, Goodman 2008.

⁹ Sull'imprescindibile contributo di John Dewey agli studi di estetica cfr. Russo, a cura di, 2007.

¹⁰ Sull'opera come modo di esistenza "realizzato" rispetto al modo di esistenza "attuale" del testo e al modo di esistenza "potenziale"/"virtuale" dell'immagine, nei due assi immaginazione/immaginario, cfr. Migliore 2018.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Birnbaum, Daniel, *Noi siamo molti*, in Birnbaum, Daniel, a cura di, *Fare Mondi. Catalogo generale della 53a Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 185-191.
- Boeddu, Ilaria, *Nelson Goodman. Uno sguardo analitico sull'arte contemporanea*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.
- Cassirer, Ernst, *Structuralism in Modern Linguistics*, in "Word: Journal of the Linguistic Circle of New York", 1, 1946, pp. 99-120.
- Chiodo, Simona, *Visione o Costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2006.
- Cometti, Jean-Pierre, *L'art sans qualité*, Farrago, Tours 1999.
- Cometti, Jean-Pierre, Pouivet, Roger, *L'effet Goodman*, postfazione a Goodman, Nelson, *L'art en théorie en en action*, Gallimard, Paris 1996, pp. 155-172.
- Danto, Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge 1981 (trad. it. di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Bari 2008).

- Debray, Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris 1992 (trad. it. di Andrea Pinotti, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999).
- Dewey, John, *Art as experience*, Perigee, New York 1934 (trad. it., *Arte come esperienza*, a cura di Giovanni Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo, ed. 2010).
- Dewey, John, Goodman, Nelson, *Architettura formativa*, a cura di Simona Chiodo, Unicopli, Milano 2008.
- Dickie, George, *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca 1974.
- Elgin, Catherine Z., *Reorienting Aesthetics, Reconceiving Cognition*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58(3), 2000, pp. 219-225.
- 1997, *The Philosophy of Nelson Goodman*, vol. III, *Nelson Goodman's Philosophy of Art*, Garland, New York.
- Fabbri, Paolo, 2018, *Dal Segno al Simbolo: andata e ritorno*, Nota introduttiva a Umberto Eco, *Simbolo*, Luca Sossella editore, Milano, pp. 7-26.
- 2012a, "Sulle immagini giuste. Con Riccardo Finocchi e Antonio Perri", ora in Paolo Fabbri, *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, a cura di

- Gianfranco Marrone, Mimesis, Milano 2017, pp. 185-200.
- 2012b, Conversazione con Nicola Dusi, Cosetta Saba. *La simbologia massonica nel ciclo Cremaster*, in Nicola Dusi, Cosetta Saba, a cura di, *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, nobarocco*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 181-195.
- 2010, *La riconcezione semiotica*, Introduzione a Nelson Goodman, *Arte in teoria Arte in azione*, a cura di P. Fabbri, et al. Edizioni, Milano, pp. IX-XXXIII.
- Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art, 2. La relation esthétique*, Seuil, Paris 1997 (trad. it. di Fernando Bollino, *L'Opera dell'arte, 2. La relazione estetica*, Clueb, Bologna 1999).
- 1994, *L'Œuvre de l'art, 1. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris (trad. it. di Fernando Bollino, *L'opera dell'arte, 1. Immanenza e trascendenza*, Clueb, Bologna 1998).
- Goodman, Nelson, *L'art en action*, in “Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, 41, 1992, pp. 7-13; edizione inglese *Art in Action*, in Michael Kelly, a cura di, *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 1998, vol. II, pp. 322-26.

- 1985, *How buildings mean*, in “Critical Inquiry”, 11, pp. 642-653, poi in Nelson Goodman, Catherine Z. Elgin 1988, pp. 31-48.
 - 1984a, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).
 - 1984b, “Art in theory”, “Art in Action”, in Goodman, Nelson 1984a, pp. 108-144, 146-188 (trad. it. di Nicoletta Poo, *Arte in teoria, arte in azione*, a cura di Paolo Fabbri, et al. Edizioni, Milano 2010).
 - 1978, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis (trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, traduzione di Carlo Marletti, introduzione di Achille C. Varzi, Laterza, Roma-Bari 2008).
 - 1968, *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis (trad. it. di Franco Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976).
- Goodman, Nelson, Elgin, Catherine Z., *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1988 (trad. it. di Nicoletta Poo, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, a cura di Paolo Fabbri, Et al. Edizioni, Milano 2011).
- Hall, Edward, *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York 1966 (trad. it. di Massimo Bonfantini, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1968).

- Lorusso, Anna Maria, *Postverità: Fra reality tv, social media e storytelling*, Laterza, Roma-Bari 2018.
- Mangiapane, Francesco, *Retoriche social. Nuove politiche della vita quotidiana*, Edizioni Museo Pasqualino, Nuovi Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano, 2, Palermo 2018.
- Marchetti, Luca, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, in “Aesthetica Preprint”, Supplementa n. 18, agosto 2006.
- Margolis, Joseph, *What is When? When is What? Two Questions for Nelson Goodman*, in *CJournal of Aesthetics and Art Criticism*, 39 (3), 1981, pp. 266-268.
- Migliore, Tiziana, *I sensi del visibile. Immagine, testo, opera*, Mimesis, Milano 2018.
- 2015, *Il discorso della pratica. Farse e parodie dell'arte contemporanea*, in Mangano, Dario, Terracciano, Bianca (a cura di), *Arti del vivere e semiotica: tendenze, gusti, estetiche del quotidiano*, Atti del XLI Congresso AISS, numero monografico di “ElC, Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici”, pp. 128-137.
- 2011, *Discovery or invention? The difference between art and communication according to Ernst Gombrich*, in “*Journal of Art Historiography*”, vol. 11, n. 5, pp. 1-28.

When is art?

- Migliore, Tiziana, a cura di, *Quaderni sull'opera d'arte contemporanea. Sulla 53. Biennale di Venezia*, et al. Edizioni, Milano 2011.
- Morizot, Jacques, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Jacqueline Chambon, Nîmes 1996.
- Rastier, François, *Cassirer e la creazione dello strutturalismo*, Introduzione a Ernst Cassirer, *Lo strutturalismo nella linguistica moderna*, trad. it. Salvatore Veca, a cura di François Rastier, Luca Sossella editore, Milano 2017, pp. 7-48.
- Russo, Luigi, a cura di, *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, "Aesthetica Preprint", Supplementa n. 21, dicembre 2007.
- Volz, Jochen, *Nel fare*, in Birnbaum, Daniel, a cura di, *Fare Mondì. Catalogo generale della 53a Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 200-202.
- Weitz, Morris, *The Role of Theory in Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", XV, 1956, pp. 27-35.
- Wollheim, Richard A., "Nelson Goodman's Languages of Art", in Richard Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge 1974, pp. 290-314.

WHEN IS ART?

Nelson Goodman

I. IL PURO NELL'ARTE

Se i tentativi di rispondere alla domanda “Che cos'è arte?” sfociano solitamente nella frustrazione e nella confusione, forse – e capita spesso in filosofia – la domanda è sbagliata. Un ripensamento del problema, unitamente all'applicazione di alcuni risultati di uno studio della teoria dei simboli, può aiutare a chiarire questioni controverse, quali il ruolo del simbolismo nell'arte e lo status artistico dell'“*objet trouvé*” e della cosiddetta “arte concettuale”.

Un episodio riportato in modo pungente da Mary McCarthy (1954: 225) dà una visione rilevante della relazione fra simboli e opere d'arte:

Sette anni fa, quando insegnavo al college, seguiva uno dei miei corsi una graziosa ragazza aspirante scrittrice di racconti. Non studiava con me, ma sapeva che a volte ne scrivevo e un giorno, ansiosa e raggiante, mi raggiunse in aula per dirmi che aveva appena scritto un racconto di cui il suo insegnante di scrittura, un certo signor Converse, era molto entusiasta. «Lui pensa sia bellissimo» mi disse «e mi aiuterà a sistemarlo per pubblicarlo».

Le ho chiesto di che cosa trattasse; la ragazza era un tipo molto semplice a cui piacevano i vestiti e la vita mondana. Il tono della sua risposta fu quasi di scusa. Il racconto parlava di una ragazza (lei stessa) e di alcuni marinai che aveva incontrato in treno. Ma poi il suo volto, che sul momento sembrò turbato, si illuminò.

Il signor Converse lo sta rivedendo con me e stiamo aggiungendo i simboli.

Oggi lo studente d'arte sveglio sarà più caldamente invitato, con altrettanta finezza, a tenere fuori i simbo-

li; ma la tesi di fondo non cambia: i simboli, che rafforzino l'opera o distruggano da essa, sono estrinseci. Una nozione affine si riscontra nella cosiddetta arte simbolica. Pensiamo anzitutto a opere come *Il giardino delle delizie* di Bosch, i *Caprichos* di Goya, gli arazzi de *La caccia all'unicorno* o gli orologi molli di Dalí e forse anche la pittura sacra, tanto più se mistica. A esser degno di nota, qui, è meno il fatto di associare il simbolico all'esoterico o al soprannaturale che il classificare le opere come simboliche perché i loro soggetti sono simbolici: essi cioè raffigurano simboli più che essere simboli. Questo relega allora nell'arte non simbolica non solo opere che non raffigurano nulla, ma ritratti, nature morte e paesaggi in cui i soggetti sono resi in modo diretto, senza allusioni arcane, e non stanno per simboli.

Del resto, dovendo scegliere quali opere classificare come non sim-

boliche, come arte senza simboli, ci limitiamo a quelle che non hanno soggetto, per esempio ai dipinti, alle architetture e alle composizioni musicali di tipo astratto, decorativo o formale. Escludiamo opere che rappresentino la pur minima cosa, indipendentemente da che cosa e non importa quanto prosaicamente, perché rappresentare vuol dire con certezza riferirsi, stare per, simboleggiare. Ogni opera rappresentativa è un simbolo; e l'arte non simbolica si riduce all'arte priva di soggetto.

Le opere rappresentative sono simboliche secondo un certo uso e non simboliche secondo un altro, a meno di non confondere i due impieghi. Ciò che conta davvero, però, per molti artisti e critici contemporanei, è isolare l'opera d'arte in quanto tale da qualsiasi cosa essa simboleggi o a cui possa far riferimento. Consentitemi di mettere tra virgolette il passo di un programma, di una politica e

di un punto di vista oggi molto promozionati. Lo sottopongo al vostro sguardo senza esprimere opinioni in merito:

Quanto un'immagine materiale simboleggia è esterno a essa ed estraneo all'immagine come opera d'arte: il suo soggetto, se ne ha uno, il suo riferimento – sottile o ovvio – per mezzo di simboli di un vocabolario più o meno ben noto, non hanno nulla a che fare con la sua significazione e coi suoi tratti estetici o artistici. Qualunque sia il riferimento o ciò che sta per l'immagine in qualunque modo, trasparente o opaco, sta fuori dall'immagine. Ciò che conta davvero non è tale relazione con qualcos'altro né quel che l'immagine simboleggia, ma ciò che essa è in sé, le sue qualità intrinseche. Inoltre, più un'immagine focalizza l'attenzione su ciò che simboleggia, più ci distraiamo dalle sue proprietà. Pertanto qualsiasi simbolizzazione di un'immagine non solo è irrilevante, ma crea disturbo. L'arte veramente pura scansa la simboliz-

zazione, non fa riferimento a nulla e deve essere presa solo per quel che è, per il suo carattere intrinseco, non per tutto ciò che è associato a una relazione tanto remota come la simbolizzazione.

Questo manifesto è un pugno allo stomaco. Il consiglio di concentrarsi sull'intrinseco più che sull'estrinseco, l'insistenza sull'idea che un'opera d'arte sia ciò che è e non ciò che simboleggia e la conclusione che l'arte pura dispensi da riferimenti esterni di ogni tipo hanno il suono solido del pensiero razionale. Promettono di sradicare l'arte dalle selve soffocanti dell'interpretazione e dei commenti.

2. UN DILEMMA

Ma si pone un dilemma. Accettare questa dottrina formalista o purista equivarrebbe a dire che il contenuto di opere come *Il giardino delle delizie* e i *Caprichos* non ha molta importanza

e che sarebbe meglio lasciarlo fuori; rifiutarla vorrebbe dire sostenere che quel che conta non è solo ciò che è un'opera è, ma molte cose che non è. Nel primo caso praticheremmo la lobotomia su molte grandi opere, nel secondo giustificheremmo l'impurità nell'arte, enfatizzando ciò che le è estraneo.

Penso che la via migliore sia ritenere la posizione purista del tutto giusta e del tutto sbagliata. Come può essere? Cominciamo concordando sul fatto che ciò che è estraneo è estraneo. Ma quel che un simbolo simboleggia è sempre esterno a esso? Certo non per tutti i tipi di simboli. Si considerino i simboli:

- (a) “questa stringa di parole”, che sta per se stesso;
- (b) “parola”, che si applica a se stesso fra altre parole;
- (c) “corto”, che si applica a se stesso, ad alcune altre parole e a molte altre cose; e

(d) “avente otto sillabe”, che ha otto sillabe.

Ovviamente ciò che alcuni simboli simboleggiano non sta interamente fuori dai simboli. Certo i casi citati sono speciali e ve ne sono di analoghi fra le immagini materiali – immagini che sono immagini di se stesse o che includono se stesse in ciò che raffigurano possono forse essere archiviate come troppo rare e idiosincratiche per avere peso. Conveniamo momentaneamente che ciò che un’opera raffigura, eccetto alcuni casi come questi, è esterno a essa ed estraneo.

Dunque qualsiasi opera non rappresentativa soddisfa le esigenze del purista? Niente affatto. In primo luogo alcune opere sicuramente simboliche come i dipinti di Bosch degli “stregozzi” o uno degli arazzi della serie degli Unicorni non rappresentano nulla; non esistono infatti da nessuna parte simili mostri, demoni o unicorni se non in queste immagini o all’in-

terno di descrizioni verbali. Dire che l'arazzo "rappresenta un unicorno" vuol dire solo che è un unicorno-immagine, non che esiste un animale o una qualsivoglia cosa che esso ritrae.¹ Queste opere, benché non rappresentative, non soddisfano affatto il purista. Forse, però, siamo di fronte all'ennesimo cavillo filosofico, per cui non insisterò su questo punto. Conveniamo che tali immagini, benché non rappresentino nulla, abbiano un carattere rappresentativo, quindi simbolico e perciò non "puro". Va comunque notato, di passaggio, che la loro natura rappresentativa non implica la rappresentazione di qualcosa di esterno; le obiezioni del purista, dunque, non possono valere in quest'ambito. Nel bene o nel male il suo caso dovrà modificarsi, sacrificando semplicità e forza.

In secondo luogo non sono soltanto le opere rappresentative a essere simboliche. Un dipinto astratto che

non rappresenta nulla e che non è in alcun modo rappresentativo può esprimere e così simbolizzare un sentimento o un'altra qualità, un'emozione o un'idea.² Proprio perché l'espressione è un modo di simbolizzare qualcosa che sta fuori dal dipinto – che in se stesso non significa, non sente né pensa – il purista rifiuta l'espressionismo astratto così come rifiuta le opere rappresentative.

Secondo questa visione un'opera che risponde all'arte "pura", all'arte senza simboli, non deve rappresentare né esprimere né può essere rappresentativa o espressiva. Ma è sufficiente? Di sicuro un'opera non sta per qualcosa di esterno a essa; tutto ciò che ha sono sue proprietà. Certo, però, se la mettiamo così, tutte le proprietà che qualsiasi tipo di immagine ha – la proprietà stessa di rappresentare una data persona – sono proprietà dell'immagine, non proprietà esterne.

A questa osservazione, prevedibilmente, si risponderà così: la distinzione importante fra le tante proprietà che un'opera può avere sta tra le proprietà interne o intrinseche e le proprietà esterne o estrinseche; mentre tutte di fatto sono sue proprietà, alcune ovviamente la correlano ad altre cose; un'opera non rappresentativa, non espressiva, ha solo proprietà interne.

Non funziona così, però; anche rispetto alla più vaga ma plausibile classificazione in proprietà esterne e interne qualsiasi immagine ha proprietà di entrambi i tipi. Difficilmente si possono definire proprietà interne la collocazione di un'opera al Metropolitan Museum, il fatto che sia dipinta a Duluth o che sia più recente di Matusalemme. Sbarazzarci della rappresentazione o dell'espressione non garantisce la libertà da proprietà esterne o estranee.

È noto inoltre che a voler distin-

guere davvero proprietà interne e proprietà esterne ci si confonde. In un'immagine presumibilmente colori e forme sono da considerare interni; ma se è proprietà esterna quella che correla l'immagine o l'oggetto a qualcos'altro, allora colori e forme devono essere ritenuti esterni; colore e forma di un oggetto, infatti, non solo possono essere condivisi fra più oggetti, ma correlano l'oggetto ad altri che hanno colori o forme uguali o differenti.

A volte, ai termini "interno" e "intrinseco", si preferisce il termine "formale". Ma il formale in questo contesto non può essere solo una faccenda di forma. Deve includere il colore. E se include il colore, cos'altro? La testura? La dimensione? Il materiale? Certo, di proprietà definibili come formali, ne possiamo enumerare a volontà; ma questo "a volontà" brucia il caso in questione. La ragione, la giustificazione evaporano. Le

proprietà escluse come non formali non potranno più contraddistinguersi come le uniche che correlano l'immagine a qualcosa di esterno. Così ci ritroviamo a chiederci che fare nella misura in cui ogni *principio* è ammesso: come le proprietà che contano in un dipinto non rappresentativo, non espressivo, si distinguono dal resto?

Una risposta a questa domanda forse c'è; per conoscerla, però, dovremo abbandonare questo sproloquio altisonante sull'arte e la filosofia e con un tonfo ridiscendere sulla Terra.

3. CAMPIONI

Consideriamo un comune ritaglio di stoffa in un campionario di sartoria o di tappezzeria. È improbabile che sia un'opera d'arte o che raffiguri o esprima alcunché. È semplicemente un campione, un semplice campione. Ma di che cosa è campione? Tessuto, colore, peso, trama, fibra...; saremmo

tentati di dire che il punto qui, nel campione, è che è stato ritagliato da un rotolo di stoffa e che reca tutte le medesime proprietà del resto del materiale. Ma sarebbe troppo sbrigativo.

Lasciatemi raccontare due storie o una storia in due parti. La signora Mary Tricias studiò uno di questi campionari e scelse e ordinò, al negozio di tessuti di fiducia, della stoffa a sufficienza per rivestire la sua grande poltrona imbottita e il suo divano, insistendo perché fosse identica al campione. All'arrivo del pacco, ansiosa, lo aprì e rimase sgomenta nel veder fluttuare a pavimento svariate centinaia di pezzi "2x3" con i bordi a zigzag, uguali al campione. Chiamò il negozio per protestare ad alta voce e il proprietario, offeso e seccato, le rispose: «Ma signora Tricias, lo ha detto lei che il materiale doveva essere esattamente come il campione: quando è arrivato dalla fabbrica ieri, ho trattenuto qui i miei assistenti quasi

tutta la notte a tagliarlo per renderlo identico».

Alcuni mesi dopo, più o meno dimenticato l'incidente, la signora Tricias, che nel frattempo aveva cucito insieme i pezzi e foderato i mobili, organizzò una festa. Si recò nella pasticceria del quartiere, scelse un *cupcake* al cioccolato fra quelli esposti e ne ordinò abbastanza per gli ospiti, chiedendone la consegna due settimane dopo. Proprio mentre gli ospiti cominciavano ad arrivare, giunse un camion con un'unica enorme torta. Alla signora della pasticceria, per il reclamo, caddero le braccia. «Ma signora Tricias, non ha idea del lavoro che ci ha dato. Mio marito, che gestisce il negozio di tessuti, non mi ha raccomandato altro che di consegnare l'ordine in un unico pezzo».

La morale della favola, oltre al fatto che non sempre si può averla vinta, è che un campione è un campione di alcune sue proprietà, ma non di

altre. Un ritaglio di stoffa è un campione del tessuto, del colore, ma non delle dimensioni né della forma. Il *cupcake* è un campione di colori, tessuto, dimensioni e forma, ma comunque non di tutte le sue proprietà. La signora Tricias si sarebbe lamentata molto di più e a voce più alta se il *cupcake* che le era stato consegnato fosse stato cotto, come il campione, lo stesso giorno dell'ordinazione due settimane prima.

Ora, in generale, un campione quali delle sue proprietà campiona? Non tutte; altrimenti sarebbe solo un campione di se stesso. Né è certamente un campione di ogni sua specifica serie di proprietà "formali" o "interne". Le proprietà campionate variano di caso in caso: il *cupcake* è un campione di dimensioni e di forma, il ritaglio di stoffa no; il campione di un minerale può essere un campione di qualcosa che è stato estratto in un determinato tempo e spazio. Le proprietà cam-

pionate, inoltre, variano ampiamente in base al contesto e alle circostanze. Benché di norma il ritaglio di stoffa sia soprattutto un campione del tessuto, ma non della forma né delle dimensioni, se ve lo mostrassi in risposta alla domanda «Qual è il campione di un tappeziere?», il ritaglio funzionerebbe allora come un campione non del materiale, ma del campione di un tappeziere; lì le sue dimensioni e la sua forma sarebbero proprietà di cui è campione.

Insomma, il punto è che un campione è un campione di – o esemplifica – solo alcune delle sue proprietà e che le proprietà su cui si regge il rapporto di esemplificazione³ variano con le circostanze e possono essere distinte come proprietà che esso soddisfa, in date circostanze, in quanto campione di. 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.

Vengono ora a galla le implicazioni di questo discorso per le opere d'arte. Le proprietà che contano in un dipinto purista sono quelle che l'immagine materiale manifesta, seleziona, mette a fuoco, esibisce, rafforza nella nostra coscienza – quelle che mostra, in breve, le proprietà che non solo possiede ma che esemplifica, per cui sta come campione di.

Se ci vedo giusto, anche il più puro dipinto purista simbolizza. Esemplifica alcune sue proprietà. Ma esemplificare è certamente simbolizzare – l'esemplificazione, non meno della rappresentazione o dell'espressione, è una forma di riferimento. Un'opera d'arte, per quanto libera sia dalla rappresentazione e dall'espressione, è comunque un simbolo; simbolizza non cose, persone o sensazioni, ma

alcuni schemi di forma, colore, testura che mette in mostra.

Del proclama del purista, allora, cosa è del tutto giusto e del tutto sbagliato, come dicevo ironicamente all'inizio? È del tutto giusto dire che ciò che è estraneo resta estraneo, puntualizzare che spesso quel che un'immagine materiale rappresenta conta molto poco, sostenere che in un'opera la rappresentazione e l'espressione non sono indispensabili ed evidenziare l'importanza delle cosiddette proprietà intrinseche, interne o "formali". È invece del tutto sbagliato ritenere che la rappresentazione e l'espressione siano le uniche funzioni simboliche che i dipinti possano realizzare, supporre che ciò che un simbolo simboleggia sia sempre qualcosa di esterno e insistere sul fatto che ciò che conta in un dipinto sia il mero possesso di alcune proprietà, più che l'esemplificazione.

Chiunque vada in cerca di un'arte senza simboli, allora, non la troverà, se si considerano tutti i modi in cui le opere simbolizzano. Potrà trovare un'arte senza rappresentazione, senza espressione o senza esemplificazione; ma un'arte priva di tutte e tre *no*.

Evidenziare che l'arte purista consiste solo nell'evitare certi tipi di simbolizzazione non vuol dire condannarla, ma solo portare allo scoperto l'errore che normalmente si annida in tutti quei manifesti che rivendicano l'arte purista contro tutti gli altri tipi di arte. Non discuto qui il valore delle varie scuole, di tipologie o modi di dipingere. Quel che mi sembra più importante è il riconoscimento della funzione simbolica anche in un dipinto purista, come chiave di lettura del perenne problema del quando abbiamo un'opera d'arte e quando no.

In estetica la letteratura scientifica sul tema è piena di disperati tentativi di rispondere alla domanda "Che

cos'è arte?”. Questa domanda, spesso disgraziatamente confusa con la domanda “Che cos'è la buona arte?”, è insistente nel caso del *ready made* – la pietra tolta da un vialetto ed esposta in un museo – ed è divenuta più pressante per via del successo delle cosiddette “arte ambientale” e “arte concettuale”. Il parafrangimento rotto di un'auto in una galleria d'arte è un'opera d'arte? E che dire di qualcosa che non è nemmeno un oggetto né è esposto in una galleria o in un museo – per esempio lo scavo e la perforazione di una buca a Central Park, come prescrive Oldenburg? Se queste sono opere d'arte, allora qualsiasi pietra di un vialetto, qualsiasi oggetto e occorrenza è un'opera d'arte? In caso contrario, cosa distingue ciò che è arte da ciò che non lo è? Il fatto che un artista lo chiami opera d'arte? Che sia esposto in un museo o in una galleria? Nessun genere di risposta è davvero convincente.

Come dicevo all'inizio, il problema è dovuto in parte a una domanda sbagliata – nel non saper riconoscere che una cosa può funzionare come un'opera d'arte in alcuni momenti e non in altri. Nei casi cruciali la vera domanda non è “Quali oggetti sono (permanentemente) opere d'arte?”, ma “Quando un oggetto è un'opera d'arte?” o, in sintesi, come nel mio titolo, “Quando è arte?”.

La mia risposta è che proprio come un oggetto, in certi momenti e in determinate circostanze, può essere un simbolo, per esempio un campione, così un oggetto in alcuni momenti può essere un'opera d'arte. Infatti un oggetto, solo in virtù di un certo modo di funzionamento come simbolo, diventa, mentre funziona, un'opera d'arte. Normalmente una pietra non è un'opera d'arte mentre si trova in un vialetto, ma può esserlo quando è esposta in un museo d'arte. Nel vialetto di solito

non svolge funzioni simboliche. In un museo d'arte esemplifica alcune sue proprietà, per esempio di forma, colore, testura. Scavare e riempire buche funziona come un'opera nella misura in cui la nostra attenzione si dirige verso questi gesti come verso un simbolo esemplificativo. D'altra parte, perfino un dipinto di Rembrandt smette di funzionare come opera d'arte quando è usato per sostituire una finestra rotta o come coperta.

Ora, naturalmente, funzionare in qualche modo come un simbolo non è di per sé funzionare come un'opera d'arte. Il nostro ritaglio di stoffa, nel fungere da campione, non diventa necessariamente un'opera d'arte. Le cose funzionano come opere d'arte solo quando il loro funzionamento simbolico ha certe caratteristiche. In un museo di geologia la nostra pietra assume funzioni simboliche come campione delle pietre di un dato pe-

riodo, origine o composizione, ma non per questo funziona come un'opera d'arte.

La domanda su quali caratteristiche propriamente distinguano o siano indicative del simbolizzare, che è costitutivo del funzionamento di un'opera come opera d'arte, richiede uno studio accurato, alla luce di una teoria generale dei simboli. Non è questa la sede per approfondire il tema, ma oso pensare che esistano cinque sintomi dell'estetico:⁴ (1) la densità sintattica, dove le differenze più sottili sotto un certo rispetto costituiscono una differenza simbolica – es., un termometro a mercurio non graduato a confronto con uno strumento elettronico di lettura digitale; (2) la densità semantica, che implica simboli per cose distinte dalle più sottili differenze sotto un certo rispetto – di nuovo il termometro non graduato ma anche la lingua inglese, sebbene non sia sintatticamente den-

sa; (3) la saturazione relativa, dove molti aspetti di un simbolo comparativamente sono significanti – il disegno a tratto unico di Hokusai di una montagna, in cui conta qualsiasi caratteristica di forma, linea, spessore ecc., contrasta, per esempio, con una linea che è quasi la stessa ma dentro una tabella delle medie giornaliere del mercato azionario, dove tutto ciò che conta è l'altezza della linea sopra la base; (4) l'esemplificazione, in cui un simbolo, denotativo o no, simbolizza fungendo da campione delle proprietà che possiede letteralmente o metaforicamente; e infine (5) il riferimento multiplo e complesso, in cui un simbolo svolge diverse funzioni referenziali integrate e interagenti,⁵ alcune dirette e altre mediate attraverso altri simboli.

Questi sintomi non forniscono definizioni, tanto meno descrizioni autentiche o solenni. La presenza o l'assenza di uno o più di uno di essi

non qualifica né squalifica qualcosa in quanto estetico; né la rilevanza della presenza di queste caratteristiche è proporzionale alla rilevanza con cui un oggetto o un'esperienza sono estetici.⁶ I sintomi, in fin dei conti, sono solo indizi; un paziente può accusare sintomi senza essere malato o essere malato senza accusare sintomi. E il fatto stesso che questi cinque sintomi divengano, a volte, necessari in maniera disgiuntiva e sufficienti (come sindrome) in maniera congiuntiva sprona a un ridisegno dei confini vaghi e mutevoli dell'estetica. Va poi notato che queste proprietà tendono a focalizzare l'attenzione sul simbolo, più che sul simbolo e sul suo riferimento. Infatti non si può meramente guardare, attraverso il simbolo, ciò a cui fa esso riferimento, come capita rispettando i semafori o nella lettura dei testi scientifici, ma occorre osservare costantemente i simboli in sé, come quando si guardano dipin-

ti o si leggono poesie. Le circostanze che motivano questo tipo di sguardo sono molteplici: spesso non possiamo determinare con troppa precisione il simbolo di un sistema o abbiamo lo stesso simbolo in più di un'occasione o il referente è così elusivo che assegnargli correttamente un simbolo richiede una cura infinita; più spesso contano non poche caratteristiche del simbolo o il simbolo è un'istanza delle proprietà che simbolizza e svolge più funzioni di riferimento interrelate, semplici e complesse. Questa enfasi sulla non trasparenza dell'opera d'arte, sulla priorità dell'opera rispetto al suo atto di riferimento, lungi dal comportare la negazione o il rifiuto delle funzioni simboliche, deriva proprio da alcune caratteristiche dell'opera come simbolo.⁷

A prescindere dalle specifiche caratteristiche che distinguono l'estetico dal resto del simbolico, la risposta alla domanda "Quando è arte?" sem-

bra quindi riguardare chiaramente la sua funzione simbolica. Dire che un oggetto è artistico solo quando funziona è forse un'esagerazione o un modo di esprimersi molto ellittico. Un quadro di Rembrandt resta un'opera d'arte, e continua a essere un dipinto, anche quando funziona solo come una coperta; e la pietra del vialetto non può diventare arte *stricto sensu* pur funzionando rigorosamente come arte.⁸ In modo simile una sedia resta una sedia anche se nessuno ci si siede e una cassa da imballaggio rimane una cassa da imballaggio pur utilizzandola solo per sedercisi sopra. Dire che cosa l'arte fa non è dire che cosa l'arte è. Confesso che è il primo punto a interessarmi principalmente. L'altra questione, di definire una proprietà stabile nei termini di una funzione effimera – il che cosa nei termini del quando – non è limitata alle arti, ma è molto generale e riguarda sia la definizione di sedia sia

quella di oggetto artistico. La sfilza di risposte immediate e inadeguate è anche qui pressoché la stessa: un oggetto è un'opera d'arte oppure una sedia a seconda dell'intenzione o se funziona come tale a volte, di solito, sempre o esclusivamente. Poiché tutto ciò tende a oscurare questioni più specifiche e significative che riguardano l'arte, ho spostato l'attenzione dal che cosa l'arte è al che cosa l'arte fa.

Insisto nel dire che un tratto saliente della simbolizzazione è il suo andare e venire. Un oggetto può simboleggiare cose diverse in tempi diversi e può non essere simbolico in altri. Un oggetto inerte o puramente strumentale può cominciare a funzionare come arte e un'opera d'arte può arrivare a funzionare come oggetto inerte o puramente strumentale. Forse non è che l'arte è di lunga durata e la vita è breve, ma entrambe sono transitorie.

Il rilievo che questa indagine sulla

natura delle opere d'arte ha preso nell'impresa complessiva del libro dovrebbe ormai essere chiaro. Il come un oggetto o un evento funzionano in quanto opera spiega come, attraverso alcuni modi di riferimento, che cosa funziona così può contribuire a vedere – e a fare – mondi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Goodman, Nelson, *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis and New York 1972.

— 1968, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (trad. it. *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Il Saggiatore, Milano 2008).

McCarthy, Mary, *Settling the Colonel's Hash*, in "Harper's Magazine", 1954; reprinted in Id., *On the Contrary: Articles of Belief, 1946-1961*, Farrar, Straus & Cudahy, New York 1961, pp. 225-41.



Centro
internazionale
Scienze
Semiotiche

La tradizione del nuovo

Collana diretta da Paolo Fabbri

Le tradizioni culturali e scientifiche vanno ritracciate e reinventate: il loro senso cambia secondo le conoscenze del presente e le proiezioni nel futuro.

La tradizione del nuovo presenta i testi emergenti della tradizione semiotica, pubblicati ma da tempo non disponibili. Una nuova veste per riconoscere e ripensare scoperte e ricerche del passato prossimo sulle forme e le forze del linguaggio e del segno. E formulare nuove previsioni, retrospettive e proiettive, sui sistemi e processi di significazione.

Nelson Goodman ha fondato all'Università di Harvard, alla Harvard Graduate School of Education, un master interdisciplinare sullo sviluppo dei processi cognitivi attraverso le arti, *Project Zero*, che oggi festeggia cinquant'anni di attività. Questo saggio, per la prima volta autonomo e in una nuova traduzione italiana, è il cardine del suo investimento semiotico ed estetico sulle arti. Goodman sposta la domanda dal "che cosa è l'arte" al "quando è arte". Si chiede quali siano i "sintomi" dell'esperienza estetica e li individua. L'opera è corretta, e in funzione di questo "bella", se è una *forma simbolica*, quando cioè le caratteristiche che presenta, sintattiche e semantiche, rendono intelligibili proprietà del mondo, migliorano le capacità di comprensione e affinano le sensibilità. *When is art?* offre strumenti di lettura per distinguere l'opera dalla "trovata" e dall'informazione fasulla.

ISBN 978-88-973-5681-3



9 788897 356813

9,00 euro